

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600



Université d'Ottawa · University of Ottawa

Une analyse pragmatique de l'enchaînement des énoncés

Étude des romans d'Anne Hébert

par

 Zarin KASSIM

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à L'École des études supérieures

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises) : Ph. D.

Ottawa - 1997



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-28351-8

Canada

REMERCIEMENTS

Mes remerciements s'adressent, tout d'abord, à ma directrice Mme Danielle Forget pour ses nombreux conseils judicieux et son encouragement constant tout au long de la rédaction de la thèse, ensuite, à l'École des études supérieures pour m'avoir accordé une bourse durant les deux premières années de mes études et une subvention durant la session d'automne 1993, et enfin, à M. Pierre Kunstmann pour avoir suggéré l'auteure dont les oeuvres ont fait l'objet de notre analyse.

Je tiens également à témoigner ma reconnaissance à mes parents pour leur soutien inconditionnel.

Une analyse pragmatique de l'enchaînement des énoncés : étude des romans d'Anne Hébert

Cette thèse propose une nouvelle méthode d'analyse située dans la perspective élargie de la pragmatique du texte littéraire pour étudier les enchaînements dans les oeuvres littéraires. Dans notre étude à caractère démonstratif, l'oeuvre hébertienne qui se distingue souvent par une écriture particulière sert de corpus. La problématique des enchaînements sous cet nouvel angle de la pragmatique textuelle nous permet de découvrir les caractéristiques formelles de l'écriture hébertienne si souvent ignorées.

Le recours à cette perspective se fait par un processus de validation dans la première partie de la thèse qui démontre l'insuffisance des approches traditionnelles pour traiter de la problématique de l'enchaînement. Nous avons commencé par un exposé, selon le point de vue des grammairiens et des linguistiques, des modes de liaison de phrases tels que la coordination, la subordination et la juxtaposition, afin de montrer l'insuffisance de cette perspective où les rapports phrastiques et interphrastiques sont souvent établis en dehors de la situation de communication. L'inadéquation de cette linguistique de langue a donné lieu à une linguistique du discours dans laquelle s'inscrivent les recherches entreprises par Anscombe et Ducrot et les travaux de Moeschler et de Roulet. Aussi avons-nous recours aux faits discursifs qui entrent dans l'interprétation des énoncés en contexte selon ces théoriciens et qui permettent d'établir des rapports plus approfondis.

Munis de ces faits discursifs, nous avons abordé la problématique de l'enchaînement qui a souvent été au centre de préoccupations de plusieurs pragmaticiens. Nous avons démontré, à travers les différentes approches pragmatiques, les rôles qu'assument les

conjonctions connus sous le nom de «connecteurs». Des conjonctions qui avaient des rôles spécifiques dans le cadre traditionnel se voient dotées de diverses fonctions selon les approches différentes évoquées : en tant que relateur des actes de langage, de l'énonciation et des énoncés, des variables argumentatives, de l'énoncé et le contexte, d'une part et en tant que marqueurs interactifs, illocutoires et de cohésion globale, d'autre part. Ainsi sont mis en évidence le contraste entre la perspective traditionnelle qui établit des rapports prédéterminés et des rapports basés sur les nuances sémantiques entre les phrases et la perspective nouvelle, celle de la pragmatique, qui, en faisant intervenir la situation d'énonciation et les éléments discursifs qui l'accompagnent, marque des rapports plus enrichis et diversifiés. En même temps s'amorce une transition vers la perspective élargie du discours suivi : à partir des liens locaux établis par des connecteurs dans des micro-situations du discours, on passe vers des liens créés dans une perspective plus élargie du discours suivi qu'est le texte. Cette transition se fait par le biais de l'approche de la pragmatique textuelle, car elle place les connecteurs dans le contexte du discours suivi.

Étant donné que l'enchaînement par connecteur est un aspect de connexité dans le texte, il a fallu sélectionner d'autres phénomènes transphrastiques qui permettent le développement et la progression du discours suivi. Nous avons donc proposé, pour le texte littéraire, une méthode d'analyse qui combine les éléments linguistiques et non linguistiques. Quatre procédés relevant de la dynamique textuelle qui nous ont semblés pertinents ont été choisis et font l'objet d'élucidation. Ces procédés ont trait aux notions de la cohérence et de la cohésion, deux éléments essentiels pour la progression du texte. Nous avons sélectionné les types de progression thématique proposés dans le cadre de la perspective fonctionnelle

du langage et la notion de l'inférence qui donne lieu à deux types d'enchaînement que nous avons appelés «l'enchaînement par inférence» et «l'enchaînement par association». De plus, nous avons également eu recours aux notions de la cohésion lexicale et du parallélisme.

La mise en application des procédés et des faits discursifs proposés précédemment se fait à partir d'un extrait des *Fous de Bassan*. Nous avons ensuite analysé le fonctionnement et les rôles narratifs des enchaînements les plus récurrents, les procédés stylistiques employés et les sources d'effets de décousu dans l'écriture à travers deux situations d'énonciation dans ce roman, la narration des événements et celle des pensées. Le choix de deux contextes a été dicté par le fait que les fonctions de ces enchaînements, les pratiques stylistiques et les effets de sens qui en découlent varient selon ces deux contextes.

Enfin, une validation du fonctionnement et des rôles narratifs de ces mêmes enchaînements et celles de certains traits de style déjà relevés se font à partir des autres œuvres d'Anne Hébert. Au cours de cette validation, les différences et les points de ressemblance dans l'écriture sont également soulignés. Mais ce processus a surtout pour but de confirmer la récurrence des rôles des enchaînements et la réitération de certaines caractéristiques de l'écriture hébertienne dans chaque oeuvre.

À part les remarques sur l'évolution de l'écriture et les considérations d'ordre littéraire sur l'aspect formel du corpus aux quelles elle conduit, cette étude a permis de démontrer qu'il y a un déterminisme latent sous forme de récurrence de certains schémas qui sous-tend l'écriture hébertienne.

Notre étude a pour but une analyse pragmatique de l'enchaînement des énoncés dans les romans d'Anne Hébert : *Les chambres de bois* (1958), *Kamouraska*, (1970) *Les enfants du sabbat*, (1975), *Héloïse*, (1980) *Les fous de Bassan*, (1982) *Le premier jardin* (1988). L'importance des oeuvres d'Anne Hébert dans la littérature québécoise contemporaine n'est plus à démontrer. Pourtant, il n'est pas exagéré de dire que la critique hébertienne s'est davantage intéressée au contenu de ces oeuvres qu'à la forme qui a été maintes fois remarquée, mais très peu étudiée. Elle s'est contentée de souligner certains traits de cette écriture, la qualifiant d'hermétique, de dépouillée, de parataxique et d'elliptique. La nature des types de phrases a également retenu son attention: la présence des phrases syncopées, des infinitifs et des groupes nominaux. À l'exception de certains articles¹, aucune étude sérieuse n'a été menée pour traiter à fond la problématique de l'aspect formel de l'écriture hébertienne. Pourtant, celle-ci offre un terrain fertile en analyses stylistiques. En ce sens, notre analyse qui étudiera la forme des oeuvres hébertiennes sera, croyons-nous, novatrice.

L'orientation pragmatique que nous avons choisi de donner à notre analyse n'en est pas moins nouvelle. Outre l'article de L. Francoeur² qui expose quelques exemples tirés de *Kamouraska* selon cette perspective, et un chapitre consacré également à ce même roman

¹Grazia Merler. «Les Fous de Bassan d'Anne Hébert devant la critique». *Oeuvres et Critiques*, 14. 1. 1989, p. 39- 44.

Joanne Collie. «Anne Hébert's Écriture féminine». *British journal of Canadian studies*, vol. 3, n° 2. 1988, p. 285-292.

Suzanne Lamy. «Le roman de l'irresponsabilité». *Spirale* 29, novembre 1982, p. 2-3.

²Louis Francoeur. «Le monologue intérieur narratif». *Études littéraires*, n° 9, 1976, p. 341-365.

dans l'ouvrage d'A. Whitfield, *Le Je(u) illocutoire* (1987) qui, selon N. B. Bishop, comble «une des principales lacunes qui demeurait jusque-là dans la gamme méthodologique de la critique hébertienne: l'analyse du discours à la lumière de la théorie des actes de langage, de la pragmatique³», il existe très peu d'ouvrages qui ont adopté cette approche. D'ailleurs, N. B. Bishop signalait l'orientation manquante dans cette voie et invitait les chercheurs à se lancer dans cette direction⁴, ce que notre thèse nous aura permis de faire.

Par ailleurs, cette orientation pragmatique s'avère pertinente pour les oeuvres d'Anne Hébert. La pragmatique, une discipline encore jeune et florissante, qui s'intéresse essentiellement aux rapports entre les usagers et la langue employée par eux dans des situations de communication spécifiques, fournit des mécanismes, tant au niveau linguistique que non linguistique, pour l'interprétation des énoncés en contexte, ce qui nous permettra d'aborder la complexité de l'écriture hébertienne. Celle-ci se distingue souvent par des effets d'incohérence et par une structure syntaxique tronquée de phrases qui échappent à toute catégorisation grammaticale. Les mécanismes en question aideront l'interprétant à résoudre les problèmes d'interprétation que peuvent engendrer ces effets de décousu et ces phrases ayant une structure syntaxique agrammaticale, en faisant intervenir, dans le processus de la construction du sens, la situation d'énonciation, les

³Neil B. Bishop. «L'évolution de la critique hébertienne» dans *Critique et littérature québécoise : critique de la littérature/littérature de la critique*, sous la direction d'Annette Hayward et Agnès Whitfield. Montréal. Triptyque. 1992. p. 260-261.

⁴*Ibid.*, p. 261.

divers éléments micro et macro-contextuels, voire même le savoir encyclopédique au besoin. Ces facteurs qui facilitent l'interprétation contribueront à établir une cohérence dans le texte, lorsque les liens formels font défaut entre les énoncés et entre divers segments de celui-ci. Aussi, les séquences qui apparaissent à priori incohérentes et les phrases agrammaticales des oeuvres hébertiennes acquièrent-elles droit de cité dans le contexte pragmatique.

Par ailleurs, le parcours que nous suivrons validera notre recours à la perspective pragmatique. Ce parcours débutera par la présentation des enchaînements selon la perspective traditionnelle qui comportera deux volets : le premier volet sera consacré à la perspective des grammairiens et le second, à la perspective des linguistes. Le point de vue des grammairiens nous permettra de souligner, à l'aide d'exemples, que les enchaînements phrastiques traditionnels tels que la coordination, la subordination et la juxtaposition sont souvent axés sur les mots de liaison qui jouent un rôle pré-déterminé dans l'établissement des rapports phrastiques : la présence des coordonnants introduisant des rapports coordinatifs et celle des subordonnants, des rapports subordinatifs ; l'absence de ces outils grammaticaux donnant lieu naturellement à la juxtaposition.

Avec la perspective des linguistes, nous démontrerons que les mots de liaison n'ont plus le rôle prédéterminé et privilégié d'avant, étant relégués à l'arrière-plan et que les frontières étanches établies entre les trois types d'enchaînements commencent à se brouiller: les phrases coordonnées amènent parfois des liens de subordination, et les

phrases reliées par des subordonnants, des rapports coordinatifs. Quant aux phrases juxtaposées, elles entraînent aussi bien les liens de coordination que ceux de subordination.

Nous appuierons ces thèses à l'aide d'exemples.

Un enrichissement des rapports s'établit avec cette perspective par la prise en compte des diverses nuances sémantiques qu'on peut dégager des phrases. De plus, le point de vue des linguistes ne se situe plus uniquement au niveau phrastique, les rapports interphrastiques entrant en ligne de compte. Malgré l'apport de ces nouveaux éléments, une perspective linguistique qui exclurait la situation de communication s'avère insuffisante. Ces phrases n'ayant pas d'ancrage situationnel, l'intention du locuteur n'est pas retenue. Nous démontrerons donc que la perspective traditionnelle, par rapport aux enchaînements, reste, en ce sens, très restreinte.

Compte tenu de l'insuffisance de la perspective traditionnelle des enchaînements, nous aurons recours à la pragmatique pour traiter la problématique des enchaînements. La pragmatique nous permettra de voir cette dernière sous un nouveau jour en y apportant une lumière différente. En situant les phrases dans leur contexte d'énonciation, elle fait intervenir diverses informations linguistiques et des faits discursifs ayant trait au contexte dans l'interprétation de l'énoncé de ces phrases et dans l'établissement des rapports entre elles. La prise en compte de ces faits discursifs, notamment ceux obtenus par un processus inférentiel, permet de créer des rapports plus approfondis entre les phrases qui n'entraient pas en considération auparavant. Mais avant d'analyser ces liens selon la perspective

pragmatique, nous exposerons les faits discursifs dont nous nous servirons durant l'analyse.

Des trois courants théoriques qui fondent la pragmatique, les théories linéaires, les théories cognitivistes et les théories en Y, nous retiendrons le dernier. Dans le cadre de ces théories en Y s'inscrivent les recherches entreprises par J. C. Anscombe et O. Ducrot selon la perspective de la pragmatique intégrée ; ces recherches s'inspirent essentiellement de la théorie des actes de langage du philosophe anglais J. Austin. Nous utiliserons, plus particulièrement, les éléments discursifs avancés dans le cadre des théories de l'énonciation et de l'argumentation proposées par ces deux théoriciens. De plus, nous tiendrons compte des maximes conversationnelles formulées par H. P. Grice qui interviennent dans le cadre des échanges.

En exposant la théorie de l'énonciation, et son caractère sui-référentiel, nous définirons, d'abord, la notion d'énoncé. Ensuite, nous évoquerons les faits discursifs connexes qui sous-tendent les énoncés et qui enrichissent leur valeur sémantique: d'une part la notion de la polyphonie et des actes des langages ; d'autre part la présence des présupposés et des sous-entendus. À partir de la théorie de l'argumentation que nous développerons, nous soulignerons la notion de valeur argumentative des énoncés et les variables argumentatives que peuvent contenir les énoncés. Il sera également question de certains morphèmes linguistiques parmi lesquels figurent les coordonnants et les subordinants connus sous le nom de «connecteurs». Ceux-ci jouent un rôle primordial dans l'interprétation des rapports établis entre les énoncés, en donnant des instructions

pour aller vers le sens visé par le locuteur. Ces indications énonciatives et argumentatives seront prises en considération lorsque nous aborderons la problématique des enchaînements entre les énoncés selon la perspective pragmatique.

Ces faits discursifs, qui feront l'objet d'une section entière, nous permettront d'aborder la problématique de l'enchaînement des énoncés sous un nouveau jour. Nous y ferons intervenir, plus particulièrement, les connecteurs afin d'établir un constat de la diversité des types de rapports qui peuvent entrer en jeu entre les énoncés selon cette nouvelle perspective. Afin de démontrer cela, nous ferons le tour de différentes approches où cette problématique a été étudiée : l'approche de la pragmatique contextuelle, de la pragmatique intégrée, de l'analyse des conversations, de la pragmatique inférentielle et de la pragmatique textuelle. À travers ces approches, nous étudierons le rôle que les connecteurs assument dans l'établissement des rapports inter-énoncés. Nous illustrerons les divers faits énonciatifs, polyphoniques et argumentatifs dont les énoncés sont porteurs et que les connecteurs servent à relier : des arguments, des actes de langage, des éléments contextuels implicites et des constituants conversationnels. Nous soulignerons également le fait que ces connecteurs, qui servent à marquer des phénomènes locaux de connexité peuvent se présenter également comme des marqueurs de cohésion globale du texte comme dans le cadre de la pragmatique textuelle. Bref, l'orientation pragmatique donnée à la problématique des enchaînements ouvrira une fenêtre sur des considérations qui étaient loin des préoccupations des grammairiens et des linguistes : la prise en compte de

divers éléments comme le contexte d'énonciation, les intentions du locuteur, et les indications énonciatives, polyphoniques et argumentatives des énoncés nous aidera à faire une interprétation plus approfondie du sens de ces énoncés et des rapports établis entre eux.

De la perspective restreinte des enchaînements traditionnels qui introduisent des rapports phrastiques et transphrastiques peu approfondis, nous arriverons à une perspective plus large des enchaînements qui se situent au niveau textuel, en passant par l'enchaînement par connecteurs. Ce dernier nous aura permis de montrer que, malgré la diversité des rapports inter-énoncés pris en compte, ce champ d'analyse reste limité pour notre thèse; il souligne seulement un aspect local de connexité dans le discours et cela ne peut nullement englober la complexité de notre corpus. Notre perspective étendue, compte tenu de notre corpus, nécessitera donc le recours aux notions de cohérence et de cohésion qui ont trait à la dynamique textuelle ou au discours suivi. La notion de cohérence discursive amènera d'une part, celle de thème proposée par F. Danes et qui sera reprise par B. Combettes dans le cadre de la perspective fonctionnelle du langage et, d'autre part, celle de l'inférence. Ces deux éléments feront intervenir divers types de rapports qui entreront en considération lors de la construction et de la progression du discours suivi. En outre, nous ferons appel à deux autres composantes de la dynamique textuelle : la cohésion lexicale et le parallélisme.

Ayant exposé les outils théoriques nécessaires à notre démonstration, nous ferons

l'analyse d'un extrait des *Fous de Bassan* (p.70-87) choisi arbitrairement. Les types d'enchaînements les plus caractéristiques relevés durant cette analyse feront l'objet de deux chapitres où nous porterons l'attention sur leur rôle narratif et sur les caractéristiques formelles de l'écriture, d'abord, dans la narration des événements et, ensuite, dans la narration des pensées de ce roman. Le dernier chapitre traitera du fonctionnement des enchaînements retenus dans chacune des oeuvres de notre corpus - *Les chambres de bois* (1958), *Kamouraska*, (1970) *Les enfants du sabbat*, (1975), *Héloïse*, (1980), *Le premier jardin* (1988). Ces analyses conduiront à des considérations d'ensemble sur l'écriture hébertienne.

Dans ce travail, nous espérons montrer que, d'une part, les choix d'enchaînements dans l'écriture romanesque d'Anne Hébert se déploient au niveau sémantique et narratif et que, d'autre part, la pragmatique du texte littéraire peut s'ouvrir sur des considérations stylistiques.

1. PRÉSENTATION GÉNÉRALE DE L'ENCHAÎNEMENT

1. 1. La perspective traditionnelle

Nous aborderons la problématique de l'enchaînement selon l'approche traditionnelle. Celle-ci regroupe, pour nous, la perspective des grammairiens et des linguistes. Nous releverons, d'abord, les modes de liaison de phrases établis par les grammairiens et ensuite nous passerons en revue les divers types de rapports phrastiques et transphrastiques proposés par les linguistes. Avant de devenir l'objet de préoccupation de ces analystes, ces modes de liaisons de phrases existaient comme un seul fait de langue, la coordination. Afin de considérer ce fait, commençons par tracer l'origine du mot «coordination».

1. 2. L'historique de la coordination

Ce mot, qui provient du terme latin «*coordinatio*», a vu le jour dans une acception extra-linguistique chez un théoricien de l'architecture qui a fait usage du noyau de ce terme latin pour signifier «des structures les plus tangibles aux regards humains¹». Quant au terme même de «*coordinatio*» dont les philosophes se sont servis par la suite, il désignait, selon Boèce, l'interprète des *Analytiques* d'Aristote, «série de termes 1) situés sur un même plan

¹Cité par Gérard Antoine. *La coordination en français*. Paris, Éditions d'Artey. t. 1. p. 195.

(série homogène); 2) englobés dans une unité qui les dépasse, le genre². De ce coordinatio, Maître Nicole Oresme, le premier traducteur d'Aristote en français, a trouvé l'équivalent français «coördinacion». Celui-ci a été maintenu à travers les siècles chez les philosophes et ce n'est qu'au XIX siècle que le mot sort du domaine des philosophes pour apparaître d'abord dans *l'Encyclopédie* qui consacre un article à «coordonner» et ensuite dans *le Dictionnaire de l'Académie* (1835) qui fait mention du substantif «coordination». Aux alentours de 1865, un médecin, A. Cros, aurait, selon G. Antoine, enrichi le sens de ce mot en lui associant les idées d'harmonie et de rythme.

De nos jours, ce mot continue à être employé dans son acception non grammaticale dans la langue scientifique et technique. Dans son emploi scientifique, il atteste une interdépendance et une mise en harmonie des organes à l'intérieur d'un tout. Dans son emploi technique, il est question de réunir les éléments en fonction d'un seul but. De toute façon, quel que soit le sens conféré à ce terme, nous constatons qu'il est toujours lié à la notion d'origine, de cohésion ou d'unité. Dans ce sens, le point de vue de l'industriel et économiste français H. Fayol, repris par G. Antoine, ne fait que confirmer cette thèse: «ordonner tous les éléments en fonction du succès de l'ensemble³». Nous apercevons déjà, associés à ce mot, les rudiments des composantes concernant l'organisation des énoncés que nous élaborerons ailleurs.

²*Ibid.*, p. 196.

³*Ibid.*, p. 201.

Avant la naissance du substantif «coordination» dans son acception grammaticale au XIX siècle, il n'était question chez les Anciens que des espèces de mots que le discours constituait. Ils en distinguaient trois: nom, verbe et particule. Seules les particules faisaient l'objet d'examen, séparées des éléments qu'elles liaient. On n'y voit nulle trace du concept de relation que ces mots établissaient et dont il sera question dans les recherches menées plus tard par les grammairiens et les linguistes. La grammaire des Anciens témoignant d'une logique pré-établie, le concept de relation n'y figurait pas.

En continuant sur le même chemin, les grammairiens français des XVI^e et XVII^e siècles apporteront deux nouveaux éléments: le classement de ces mots d'après leurs valeurs de sens et leur nature. J. Garnier (1593) dresse une liste des particules d'emplois fréquents selon un ordre logique et sémantique qui se rapproche beaucoup de la classification traditionnelle: *et*, pour marquer les liaisons copulatives ; *ou*, est considéré comme une disjonctive ; *mais*, une adversative ; *car*, une causale et *donc*, une rationale. Pour les autres mots de liaison (*or*, *certes*, *toutefois*, *néanmoins*, *ainsi*, *pourtant*, *aussi*, etc.), il ne fixe pas de sens ni d'usage, en expliquant qu'ils peuvent être déterminés par la pratique et la lecture. Il incombera à un autre grammairien Chiflet (1691) d'introduire le fait que ces particules pourraient servir de lien non seulement entre les mots mais également entre les phrases :

Les particules des Transitions estans nécessaires à toute sorte de stile, pour passer

d'une période à l'autre, et les lier ensemble de bonne grâce[...]»⁴.

En fait, il y a de nombreuses divisions établies depuis l'Antiquité sur la classification logique de ces particules : les uns distinguant huit classes logiques de conjonctions et les autres allant jusqu'à dix-huit. Souvent, c'est une classification notionnelle car on rencontre les mêmes conjonctions sous des dénominations différentes. Un seul mot revenait constamment avec des fonctions différentes, le seul point de rencontre étant la distinction établie entre les conjonctions pures et simples et les locutions conjonctives du point de vue formel. Quant à leur nature, la polémique reste ouverte : les uns les considérant comme une partie du discours et les autres comme un lien entre les parties du discours. Le concept de «coordination» et de «subordination» leur reste encore étranger car ils étudiaient la morphologie à base logique. Ce n'est qu'après 1860, avec la syntaxe de la phrase, que le mot même de coordination apparaîtra.

1. 3. La perspective des grammairiens

Selon G. Antoine, trois grammairiens français du XIX siècle cherchèrent à placer la notion de coordination dans le cadre des rapports entre la morphologie et la syntaxe. Dans ce cadre syntaxique, le sens de la phrase est pris en considération. Avec cette perspective logique, la différence entre la coordination et la subordination commence à se

⁴*Ibid.*, p. 205.

faire jour. En même temps, le concept de la juxtaposition, qui apparaît comme un fait complémentaire, accentue l'importance de la présence des charnières dans les coordonnées et les subordonnées

P. A. Lemaire aborde ce problème au niveau phrastique dans son livre *Grammaire de la langue française* (1862) en employant une nouvelle terminologie - «propositions absolues⁵» et «propositions relatives⁶» - pour désigner les coordonnées et les subordonnées. Au début, il définit les propositions absolues du point de vue logique en remarquant que le lien entre elles s'établit par le rapport qui existe entre les idées, ce qui rend facultatif la présence d'un lien explicite. Mais dans sa nouvelle édition (1885), il soulignera que la coordination se fait par le biais de la conjonction. Il définira cette dernière comme étant «destinée à marquer l'enchaînement des pensées. Elle unit ensemble les propositions et fixe le rapport qu'elles ont entre elles⁷». Il cite *car, donc, et, mais, ni, or, ou* comme des conjonctions qui marquent des liens entre les idées tandis que les autres conjonctions créent un rapport de subordination entre les parties de la phrase.

Outre les deux modes de liaison entre les phrases tels que la coordination et la subordination introduits dans sa *Nouvelle Grammaire Française* (1874), A. Brachet considère un troisième mode, la juxtaposition. Cette dernière a trait aux propositions simples qui sont placées les unes à côté des autres. Avec l'établissement de la classe des

⁵*Ibid.*, p. 211.

⁶*Loc. cit.*

⁷*Ibid.*, p. 212.

juxtaposées qui se caractérisent par l'absence de mots de liaison, l'importance de la présence des conjonctions de coordination dans les coordonnées s'avère plus accentuée. En outre, il propose la distinction entre les conjonctions de coordination et de subordination du point de vue du sens. Le troisième grammairien, A. Chassang (1880), reprendra les mêmes notions de coordination et de subordination. Ainsi, avec ces trois grammairiens, les conjonctions se trouvent placées dans le cadre syntaxique de la phrase, à l'opposé des Anciens qui les étudiaient uniquement du point de vue morphologique. Cette perspective donne lieu au concept de modes de liaison entre les phrases. La coordination apparaît comme le mode de liaison principal alors que la présence de l'outil grammatical détermine son concept. Quant à la subordination et à la juxtaposition, elles se présentent comme des faits complémentaires qui aident à trancher le concept de la première.

Ces trois modes d'enchaînement feront l'objet d'analyse par de nombreux grammairiens et linguistes contemporains. Comme leurs prédécesseurs, les grammairiens privilégient, en général, la coordination ; et par le fait même, ils abordent les concepts connexes de la juxtaposition et de la subordination. Leur attention porte souvent sur le concept de la coordination. Malgré les flottements constants quant à la conception de la coordination d'un point de vue formel et d'un point de vue logique, la coordination, selon la tendance traditionnelle, se cristallise de la façon suivante : « mise en ordre de deux termes (membres) ou davantage, équilibrés et harmonisés dans un ensemble créant entre eux une

unité relative⁸».

Dans cet ensemble, se trouve la présence obligatoire d'un mot de liaison, à savoir la conjonction, qui relie les éléments, fixe des rapports et marque, de cette façon, la liaison entre les phrases. Pour les uns, cette conjonction sert de mot-outil ; pour les autres, c'est sa valeur sémantique qui entre en jeu. Elle signale la frontière entre l'aspect formel (en conjoignant les phrases) et la dimension psychologique (en indiquant les rapports entre les phrases). D'ailleurs, ce mot est considéré comme «un mot-caméléon qui lie ce qui peut être lié sans lui, et qui doit respecter l'indépendance des éléments qu'il connecte tout en exprimant par lui-même une relation⁹». Il devient un élément indispensable dans le processus coordinatif en condensant les notions de rapport et de liaison et en engageant ainsi tout l'ensemble dans un équilibre.

On retrouve diverses conjonctions désignées tantôt comme «struments transcursifs¹⁰», tantôt comme «jonctifs¹¹» qui ont fait l'objet de classifications différentes par des grammairiens. Sans entrer dans la polémique provoquée par ces diverses classifications, relevons les conjonctions qui figurent comme les plus utilisées (*et, car, donc, mais, ni, puis*) et illustrons, à l'aide d'exemples, certains emplois et les rapports

⁸*Ibid.*, p. 305.

⁹*Ibid.*, p. 336.

¹⁰Jacques Damourette et Edouard Pinchon. *Des mots à la pensée : essai de grammaire de la langue française*. Paris. Collection des linguistes contemporains, 1950, t. 7, p. 396.

¹¹Lucien Tesnière. *Éléments de syntaxe structurale*. Paris. C. Klincksieck. 1959, p. 82.

souvent pré-déterminés qu'elles amènent.

Lorsque les phrases ayant déjà un contenu sémantique sont coordonnées, la présence des coordonnants crée une relation soit additive:

J'ai vingt ans **et** je suis le plus fort. (*Les chambres de bois*, p. 94)

soit adversative:

Je voudrais vous donner des violettes, **mais** elles se sont fanées. (*Le premier jardin*, p. 157)

soit disjonctive :

Certaine phrase a-t-elle été vraiment dite par Olivia quand je suis passé près d'elle dans l'odeur du linge chaud, **ou** l'ai-je imaginée tant je croyais la deviner cette phrase dans tout son corps contracté et effrayé? (*Les fous de Bassan*, p. 79)

soit causale :

La servante s'inquiéta de la nudité de Catherine, **car** il faisait grand froid dans la chambre sans feu, aux fenêtres ouvertes. (*Les chambres de bois*, p. 139)

soit consécutive :

Catherine commença de laver la salade à grande eau, **puis** elle se décida à éplucher les carottes et les poireaux. (*Les chambres de bois*, p. 98)

Bref, «pour avoir pleinement droit au titre de coordonnées, il faut que les propositions soient unies par un lien visible¹²». La présence de cet outil grammatical, déterminante dans le concept même de coordination, entraîne divers rapports entre les phrases, comme nous

¹²Georges Le Bidios et Robert Le Bidois. *Syntaxe du français contemporain*. Paris, Éditions Picard, 1971. v. 2. p. 224.

venons de le constater. De plus, une harmonisation est atteinte par «l'unité relative¹³» et «l'équilibre¹⁴» générés autour de ce pivot.

La subordination, comme la coordination, se distingue également par un signe extérieur, à savoir la conjonction de subordination. Mais celle-ci n'occupe pas la situation d'élément extérieur relativement indépendant à l'égard de chaque phrase comme c'est le cas des coordonnants. Elle établit un lien formel de dépendance entre deux éléments, à savoir la proposition principale et la proposition subordonnée, et entraîne, de cette façon, la notion de «déséquilibre¹⁵» ou de «dualité hiérarchisée¹⁶». Car les propositions s'enchaînent de sorte que l'une ne puisse présenter un sens complet sans recourir à une autre. Lorsque les propositions sont liées par des subordonnants, la proposition subordonnée est dépendante non seulement syntaxiquement mais aussi sémantiquement de la proposition principale pour compléter son sens. Citons quelques exemples:

Dès que j'aurai la paire en main, je la chausserai avec plaisir, avant d'enfiler mes bottes pour le voyage. (*Les fous de Bassan*, p. 100)

Je lui chuchote des propos galants un peu bizarres **où** il est question d'une sirène aux pieds palmés, dénoncés par Nora. (*Les fous de Bassan*, p. 97)

Quant à la juxtaposition, le troisième mode de rapport phrastique, à laquelle on donnera le nom de «parataxe» (du mot grec qui désigne l'ordre de bataille en ligne), elle

¹³Gérald Antoine, *op. cit.*, p. 304.

¹⁴*Loc. cit.*

¹⁵*Loc. cit.*

¹⁶*Loc. cit.*

se caractérise par l'absence de mots de liaison : il s'agit de propositions simples qui sont placées les unes à côté des autres, et qui sont, donc, juxtaposées du point de vue formel.

Voici un exemple:

Je touche la main d'Olivia, je touche la main de Nora, je vais de l'une à l'autre, j'effleure les doigts de ma grand-mère Felicity et de ma tante Yvonne, je passe de main en main, j'éprouve au passage la présence chaude et douce des paumes rapides. (*Les fous de Bassan*, p. 98-99)

Il ressort, d'après la tendance traditionnelle, que les propositions coordonnées sont liées par des conjonctions de coordination et les propositions subordonnées par des conjonctions de subordination. Quant aux propositions juxtaposées, elles se démarquent par l'absence de l'outil conjonctif. Voilà les trois modes de liaison qui établissent des rapports phrastiques selon les grammairiens.

1. 4. La perspective des linguistes : du formel à l'implicite

Les linguistes reprendront ces trois modes de liaison traditionnels qui privilégient la présence ou l'absence d'un lien extérieur. Le linguiste W. Wundt les désigne respectivement comme «la parataxe conjonctive», «l'hypotaxe» et «la parataxe pure»¹⁷. À cela s'ajouteront diverses catégories de liaison qui résultent du recul du rôle des conjonctions. Du mot-outil des grammairiens, on passe aux pensées qui sous-tendent les

¹⁷Cité par Gérard Antoine. *op. cit.*, p. 229.

propositions. Cette perspective des linguistes se concrétise, sur le plan formel, sous forme de juxtaposition mais sur le plan logique ou sémantique, elle donne lieu, d'une part, à une coordination implicite et, d'autre part, à une subordination implicite. Avec l'absence d'outil conjonctif, les frontières quelque peu étanches établies auparavant entre les trois modes d'enchaînements phrastiques commencent à se brouiller : la juxtaposition se confondant tantôt avec la coordination tantôt avec la subordination. Sous l'influence des linguistes, quelques grammairiens et syntacticiens contemporains commencent également à assimiler ces flottements de sens. Il résulte de ces incertitudes d'autres types de rapports entre les phrases que nous évoquerons dans la partie suivante. Commençons par la coordination implicite.

1. 4. 1. La coordination implicite

Le problème de la coordination a été abordé dans le cadre de la linguistique générale à la fin du XIX^e siècle et au début de XX^e siècle. Plusieurs linguistes ont tenté d'examiner de près ce problème. Chacun a privilégié soit le point de vue logique, soit le point de vue sémantique, soit le point de vue stylistique. Pour l'essentiel, le problème n'est plus lié à l'outil grammatical qui est complètement relégué à l'arrière-plan. De ce fait, la coordination se présente, sur le plan formel, comme la juxtaposition. D'autres considérations entrent en ligne de compte: le rapport logique entre les phrases et leur

contenu. Les analyses des linguistes comme A. Sechehaye, J. Marouzeau, C. de Boer, et C. Bally vont dans ce sens. Nous retiendrons un nombre restreint de notions fondamentales concernant les liaisons phrastiques en démontrant des nuances que nous pourrions en dériver.

Pour le linguiste A. Sechehaye, la coordination, sans la présence de l'outil conjonctif, est possible. Il la désigne comme «la coordination pure» et il la définit ainsi : «des propositions sont coordonnées quand elles forment dans leur ensemble une unité relative, mais sans avoir d'autre rapport grammatical qu'un rapport de succession¹⁸». Puisque c'est la pensée qui entraîne le lien coordinatif, il n'y a donc pas de manifestation réelle de ce lien dans la phrase. Mais il peut y avoir ou non la présence du lien formel. Cette dernière ne fera que renforcer le lien logique exprimé par les phrases. Du point de vue formel, cela indique une juxtaposition formelle des phrases liées entre elles par une unité relative. Ainsi «chaque proposition [qui] exprime un trait caractéristique de l'ensemble¹⁹» amène un rapport de coordination pure comme dans l'exemple suivant :

J'écoute son souffle précipité, je compte ses taches de rousseur, j'admire la longueur de ses cils. (*Les fous de Bassan*. p. 91)

La coordination peut être également rattachée, selon ce linguiste, à «une simultanéité fortuite dans la conscience²⁰» comme dans l'exemple suivant :

¹⁸ Albert Sechehaye. *Essai sur la structure logique de la phrase*. Paris. Édouard Champion. Collection linguistique. 1950. p. 173.

¹⁹ *Ibid.*, p. 174.

²⁰ *Ibid.*, p. 20.

Il parle, des mots à peine audible, il appelle, est-ce moi, est-ce Olivia, il supplie, des prières confuses. (*Les fous de Bassan*, p. 133)

Ainsi, des phrases descriptives ou narratives font partie de ces coordonnées.

Par ailleurs, ce linguiste distingue une autre catégorie de liaison coordinative où il n'y a pas cet effet d'unité. Il s'agit des «coordinations prédicatives» qu'il explique ainsi : «Deux propositions qui se suivent et qui restent distinctes et détachées dans l'expression d'une pensée supérieure en viennent tout naturellement à se trouver dans le rapport psychologique de sujet à prédicat, ou inversement, [...]»²¹. Dans ce cas, les liens logiques sont souvent implicites, ce qui rend la présence de l'outil grammatical facultative. Ils sont, selon le linguiste, surtout évidents quand l'une des propositions marque la conséquence et l'autre, la condition, ou l'explication. Voici deux phrases marquées respectivement entre elles par un rapport logique d'explication et de condition :

M^{me} Rolland compte les gouttes, sa main tremble. (*Kamouraska*, p. 22)

Tu es complètement épuisée. Il faut dormir encore un peu. (*Kamouraska*, p. 93)

Les propositions temporelles introduites par *à peine*, les propositions exprimant soit une supposition soit une concession et les propositions corrélatives font partie de «ces constructions grammaticales à logique implicite»²².

Comme A. Sechehaye, J. Marouzeau identifie, dans une perspective formelle, la juxtaposition et la coordination. Mais, d'après lui, ces dernières résultent d'un non-

²¹*Ibid.*, p. 176.

²²*Ibid.*, p. 177.

agencement psychologique qui va de pair avec un non-agencement grammatical. Ce genre de structures qui est associé aussi bien au style familier qu'au style soutenu « vise à l'effet dramatique ou oratoire²³ ». Il s'agit d'une juxtaposition purement formelle, l'absence de lien étant compensée par l'intonation :

Je touche la main d'Olivia, je touche la main de Nora, je vais de l'une à l'autre, j'effleure les doigts de ma grand-mère Felicity et de ma tante Yvonne, je passe de main en main, j'éprouve au passage la présence chaude et douce des paumes. (*Les fous de Bassan*, p. 98)

Le syntacticien C. de Boer reprend cette notion de la coordination implicite. La présence des mots de liaison n'est pas totalement exclue dans sa perspective. Mais les propositions restent indépendantes malgré cet outil. Néanmoins, du point de vue psychologique, la coordination sans ligament grammatical est possible : « deux propositions sont coordonnées, lorsqu'elles forment ensemble une unité de pensée, sans avoir entre elles d'autre rapport qu'un rapport d'*addition*²⁴ » comme dans ces exemples-ci :

Le chasseur siffla ses chiens, il se mit en route, la petite fille et le petit garçon sur ses talons, de compagnie avec de grands chiens maigres. (*Les chambres de bois*, p. 30)

Les bras croisés sous la tête, étendu de tout mon long sur ma roche plate, au bord du ruisseau, je lève la jambe, je cligne des yeux, je pose mon pied, avec sa botte poussiéreuse, sur le village que je cache entièrement. (*Les fous de Bassan*, p. 62)

Sous l'influence apparente des linguistes, le grammairien H. Bonnard indique que la coordination en grammaire implique la juxtaposition de phrases en rhétorique, ces

²³Jules Marouzeau. *Précis de stylistique française*. Paris. Masson et Cie., 1969, p. 135.

²⁴Cornelius de Boer. *Syntaxe du français moderne*, 2 éd., Leiden. Universitaire Pers Leiden. 1954, p. 49.

phrases étant liées de façon implicite par le sens. Il les appelle «les parataxes asyndétiques²⁵» ou l'asyndète. La relation logique est implicite dans l'écrit alors que, dans l'oral, elle est suggérée par l'intonation. Quant au coordonnant lui-même, il devient optionnel. Il peut fonctionner simplement comme «un signe de démarcation interpropositionnel²⁶» n'ayant aucun rôle ou comme un élément interpropositionnel ayant une indication sémantique. Ce type de coordination prend la dénomination de «parataxes syndétiques²⁷». Ainsi, la notion de coordination recouvre aussi bien les phrases coordonnées liées par une conjonction de coordination que les phrases juxtaposées unies par le sens. D'autres grammairiens tels M. Grevisse et L. Tesnière reprendront le même concept de coordination sans et avec lien.

C. Bally aborde le problème de la coordination dans le cadre de la théorie générale de l'énonciation. Ainsi il affirme l'existence de trois modalités fondamentales d'énonciation²⁸: «coordination», «segmentation», et «soudure» dont la première relève de nos préoccupations. Son analyse dépasse le cadre phrastique pour se situer au niveau transphrastique car il n'est plus question d'une seule phrase contenant des propositions comme dans les analyses de A. Sechehaye.

²⁵Henri Bonnard, *Procédés annexes d'expression*, Paris. Éditions Magnard, 1986, p. 119.

²⁶*Loc. cit.*

²⁷*Loc. cit.*

²⁸Charles Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, 2 éd., Berne, A. Francke, 1944, p.

Du point de vue de la parole, la juxtaposition de deux termes comme «Du bois mort, là, là», (*Le premier jardin*, p. 129), sans un lien explicite, fait partie de la catégorie de la coordination. En fait, pour C. Bally, «deux phrases sont coordonnées (formule C₁ C₂) quand la seconde a pour thème la première²⁹». Celle-ci peut être reprise dans celle-là soit par sous-entente (le substantif «rire» dans la seconde phrase de l'exemple suivant sous-entend le rire de la foule évoqué dans la première phrase):

La foule, un instant saisie par cet aveu éclata de rire. Gradin par gradin le rire fracassant s'étend, comme un incendie qui prend, de branche en branche. (*Kamouraska*, p. 48)

soit par ellipse (le sujet qui est elliptique dans la deuxième phrase reprend le thème de la première «les saintes femmes») :

Est-ce ainsi que les saintes femmes vivent ? Se lèvent de grand matin pour aller prêter un faux serment, n'ont qu'une idée en tête, qu'un seul mot d'ordre bien précis? (*Kamouraska*, p. 47)

soit par représentant (M^{me} Rolland est représentée par «elle» dans la deuxième phrase):

M^{me} Rolland referme la fenêtre. Elle se retourne vers son mari. (*Kamouraska*, p. 13)

Dans ces exemples, il s'agit, en fait, de la notion de l'anaphore qui présente des liens coordinatifs entre les phrases. Mais chacune des phrases est autonome, un rapport logique implicite entre ces phrases étant caractérisé par des pauses isolantes ou par une intonation. En restant sur la même ligne de pensée, G. Antoine évoque les notions de reprise et

²⁹*Ibid.*, p. 56.

d'inversion du sujet comme des faits qui relèvent également de la coordination implicite³⁰. Cette inversion est, selon lui, un moyen de compenser le vide syntaxique engendré par l'absence d'un outil coordinatif.

En outre, «la répétition» sous ses différentes formes constitue une forme de coordination pure pour C. Bally.

[Il s'agit d'] une même idée ou d'un même sentiment [qui] est exprimé plusieurs fois de suite. C'est alors la notion commune à tous ces éléments, non l'enchaînement de ces éléments les uns aux autres, qui constitue le lien grammatical qui les réunit³¹.

Voici quelques exemples:

- La Goglué, la Goglué, y es-tu? Y es-tu? (*Les enfants du sabbat*, p. 115)
- Il faut te coucher, Aline, il faut te coucher tout de suite. (*Les chambres de bois*, p. 174)

Outre la répétition, «l'énumération» amène des liens coordinatifs. Elle est située surtout sur le plan de l'énonciation et se rattache à un genre de coordination psychologique où ne figurent pas de liens extérieurs. Souvent, «les objets énumérés sont groupés autour d'une catégorie commune (qui peut être assez vague) ; le rythme est, là aussi, caractérisé par le parallélisme des mélodies³²». Voici un exemple:

Elle retenait la servante sous toutes sortes de prétextes : le drap qui pend à gauche, la veilleuse qui flambe comme le jour, le rideau de cretonne qui claque contre la vitre, le verre d'eau qu'on a oublié, le volet qui est mal attaché. (*Les chambres de bois*, p. 150)

³⁰Gérald Antoine. *op. cit.*, p. 584.

³¹*Ibid.*, p. 59.

³²*Ibid.*, p. 60.

Nous retrouvons ce phénomène sous forme d'«asyndète³³», terme réservé par E. Buyssens aux syntagmes nominaux qui se juxtaposent par des énumérations faites sans lien explicite.

1. 4. 1. 1. Les subordonnées formelles

Un autre type de liaison coordinative dont il est question dans les analyses des linguistes concerne les phrases complexes traditionnelles. Tantôt ces phrases complexes se présentent telle qu'elles sont, tantôt leurs principales sont séparées de leurs subordonnées par un découpage artificiel. Mais dans les deux instances, il s'agit de «structures pseudo-explicites³⁴» car la subordination n'amène pas de liens subordinatifs. Il y a coordination.

Considérons, d'abord, le cas des phrases complexes ayant la valeur des coordonnées. Ainsi, C. Bally considère la «proposition» relative explicative³⁵ comme une phrase coordonnée, les pauses ou l'intonation marquant le caractère coordinatif, comme dans cet exemple, où la virgule qui sépare la subordonnée relative marque la pause:

Catherine se coucha dans le lit de Michel, qui était étroit comme un lit de pensionnaire. (*Les chambres de bois*, p. 67)

H. Bonnard reprend cette notion des relatives qui se présentent comme «des

³³Eric Buyssens. *Les catégories grammaticales du français*. Belgique. Éditions de l'Université de Bruxelles. 1975. p. 41.

³⁴Gérald Antoine. *op. cit.*, p. 425.

³⁵Charles Bally. *op. cit.*, p. 58.

subordinations factices³⁶», mais qui sont bel et bien des coordonnées. Par ailleurs, la subordonnée explicite, qui prend la valeur d'une coordonnée, est désignée comme une «subordonnée prédicative³⁷» par A. Sechehaye. Cette subordination qui se manifeste comme une liaison «pseudo-explicite» entraîne le rapport sujet-prédicat. En général, ce sont des subordonnées qui sont placées en tête de la phrase qui prennent la fonction du sujet :

Lorsque la marée haute se fait plus tardive et recouvre les grèves en plein jour, Felicity refuse obstinément de se baigner, redevient farouche et lointaine. (*Les fous de Bassan*, p. 113)

Ce type de structures grammaticalement subordonnées qui amène une coordination psychologique est décrit comme «des fausses subordonnées³⁸» par G. Antoine. Quand bien même il resterait une subordination, sur le plan formel, les subordonnées qui se trouvent derrière une ponctuation forte ne jouent plus le rôle des compléments sur le plan sémantique et fonctionnel. Elles sont mises sur un pied d'égalité avec leurs propositions principales et sont quasi autonomes.

Passons au cas des phrases complexes dont les principales sont séparées de leurs subordonnées par un découpage artificiel, c'est-à-dire par un point. Là aussi, il s'agit de coordonnées. Nous retrouvons souvent ce type de coordonnées dans notre corpus :

³⁶Henri Bonnard, *op. cit.*, p. 122.

³⁷Albert Sechehaye, *op. cit.*, p. 202.

³⁸Gérald Antoine, *op. cit.*, p. 455.

Une fois l'océan franchi, elle n'aura plus qu'à attendre la correspondance. A moins qu'elle ne prenne le train. (*Le premier jardin*, p.10)

A. Sechehaye le considère comme un «cas curieux et symptomatique de dissociation³⁹» et il l'associe aux «contradictions entre les procédés grammaticaux employés et les signes de ponctuation⁴⁰» tandis que C. de Boer voit cet emploi comme «un acte *purement individuel*⁴¹» qui amène la coordination. La dissociation, représente, pour lui, «un fait de parole qui laisse intact l'analyse grammaticale, c'est à dire le fait de langue⁴²». Pour G. Antoine, qui nomme ces propositions «des subordonnées brisées ou relâchées⁴³», c'est un genre de «violence grammaticale⁴⁴» résultant du mouvement de la pensée, un écart provenant de l'usage normal qui affaiblit la valeur attachée aux subordonnants. Cet emploi produit «un effet de sens qui ressortit bien plutôt à la coordination⁴⁵». S. Stati les appelle «des subordonnées isolées⁴⁶» et les présente comme des réflexions rajoutées après coup par l'énonciateur. Quelle que soit l'interprétation donnée, ce phénomène illustre bien le fait que «le rapport de coordination n'est autre chose qu'un élargissement de la subordination⁴⁷».

³⁹ Albert Sechehaye. *op. cit.*, p. 131.

⁴⁰ *Loc. cit.*

⁴¹ Cornelius de Boer. *op. cit.*, p. 202.

⁴² *Loc. cit.*

⁴³ Gérard Antoine. *op. cit.*, p. 365.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 370.

⁴⁵ *Loc. cit.*

⁴⁶ Sorin Stati. *Le transphrastique*. Paris. Presses Universitaires de France. 1990, p. 150.

⁴⁷ Gérard Antoine. *op. cit.*, p. 368.

1. 4. 1. 2. Les incises

Les incises - des phrases insérées dans le cours d'une autre ou des propositions intercalées - font partie des coordonnées selon la perspective d'A. Sechehaye et de C. Bally. Cette notion sera reprise ensuite par G. Antoine et H. Bonnard. Les insertions, qui sont signalées par des virgules, des tirets ou des parenthèses, sont de caractère accessoire, explicatif, appréciatif ou descriptif. Voici un exemple:

Il tire la couverture (si lentement qu'on pourrait croire que sa main s'immobilise à chaque instant), et découvre le corps nu et maquillé. (*Les enfants du sabbat*, p. 99)

C. Bally évoque la notion de «l'incise coordinative⁴⁸» qui se caractérise par une intonation autonome tandis que A. Sechehaye fait appel à la notion de «subordination prédicative⁴⁹» par rapport aux incidentes. Selon sa perspective, ces incidentes sont des propositions principales qui entrent dans un rapport de sujet-prédicat avec ce qu'elles servent à rapporter. Et lorsqu'elles sont insérées au milieu ou à la fin de la phrase, elles prennent la valeur psychologique du sujet postposé:

«Rien au monde ne fera que je me retourne» se répétait Catherine, à mesure que s'éloignait cette dernière[...]. (*Les chambres de bois*, p. 60)

Parfois, ces incises sont enchâssées par un signe explicite de coordination comme dans cet exemple:

⁴⁸Charles Bally. *op. cit.*, p. 57.

⁴⁹Albert Sechehaye. *op. cit.*, p. 202.

Si vous venez (et vous viendrez, je vous en prie si fort) je vous accueillerai en ce monde de mon enfance, là où vous êtes déjà passée, sans que je le sache. (*Les chambres de bois*, p. 55)

Bref, la notion de la coordination englobe, selon les linguistes, divers types de liaison coordinative comme «la coordination pure», «la coordination prédicative», «l'incise», «l'anaphore», «la répétition», «l'énumération». En outre, ces coordonnées prennent tantôt la forme de phrases juxtaposées tantôt celle de phrases complexes.

1. 4. 2. La subordination implicite

Nous avons constaté au cours de la section précédente que les phrases juxtaposées peuvent impliquer des rapports coordinatifs. De plus, ces phrases juxtaposées amènent des liens implicites de subordination. Ce type de phrases peut être désigné comme «des hypotaxes sans marquant⁵⁰» ou «des hypotaxes asyndétiques⁵¹». Par ailleurs, un lien formel de coordination peut indiquer ces liens de dépendance. L'équivoque à laquelle se prête ce genre de phrases a été déjà soulignée par G. Antoine. Mais nous nous limiterons tout simplement à démontrer l'existence de ce type de liens.

Pour J. Marouzeau, «la subordination implicite⁵²» résulte d'un agencement psychologique sans agencement grammatical. L'absence de lien formel est compensé

⁵⁰Lucien Tesnière, *op. cit.*, p. 319.

⁵¹Henri Bonnard, *op. cit.*, p. 118.

⁵²Jules Marouzeau, *op. cit.*, p. 135.

par l'intonation. Il est à noter que ce lien manquant peut être substitué non pas par des subordonnants mais par des coordonnants comme *mais*, *car*, et *donc*. Ce sont, donc, des phrases juxtaposées qui peuvent être liées formellement par des conjonctions de coordination mais qui introduisent des liens hiérarchisés. Les trois catégories traditionnelles de liaison des phrases semblent être réunies sous forme d'un seul concept: «la subordination implicite». Dans les deux exemples suivants, les phrases juxtaposées sont marquées respectivement par un lien causal et par un lien de conséquence :

Catherine demanda les clefs de la maison dans un petit anneau d'argent ; [car] elle désira régner sur les arrivées de sucre et la consommation du café, sur les toiles que l'on lave, repasse et replie. (*Les chambres de bois*, p. 76)

Lia demeura une semaine sans revenir à l'appartement. [Donc] Michel s'inquiéta beaucoup. (*Les chambres de bois*, p. 103)

E. Buyssens présente la notion de subordination implicite qui sous-tend la juxtaposition comme la parataxe. Il définit cette dernière ainsi : «La parataxe consiste à enfreindre une règle syntaxiquement de sorte que la proposition subordonnée soit remplacée par une phrase syntaxiquement complète et indépendante, ce qui donne au reste la forme d'une phrase incomplète. Le tout est uni par la prosodie⁵³». Ce phénomène se produit lorsque le subordonnant qui amène la subordonnée est éliminé. Par cette élision, la proposition principale et la proposition subordonnée prennent l'aspect de deux phrases tout simplement juxtaposées mais ayant des liens implicites de dépendance. Voici deux

⁵³Eric Buyssens. *op. cit.*, p. 40-41.

exemples:

- Je ne recommencerais pas, je t'assure. (*Héloïse*, p. 32)
- Tu me caches quelque chose, c'est certain. (*Héloïse*, p. 40)

De plus, les phrases en style direct qui sont les compléments du verbe et qui n'ont pas la forme d'une subordonnée font partie de cette catégorie⁵⁴ :

Michel l'entendit qui disait à travers ses larmes : «Je suis liée à un homme qui ne m'aime pas [...]». (*Les chambres de bois*, p. 76)

Une rupture de construction syntaxique qui donne lieu à des phrases indépendantes juxtaposées constitue la notion de parataxe. Dans cette instance, nous pouvons dire que ces phrases sont marquées par «une non-liaison (grammaticale) spontanée⁵⁵». Ce genre de phrases parataxiques qui résulte de la rupture syntaxique et qui se présente comme des indépendantes caractérise, comme nous le verrons ailleurs, l'écriture d'Anne Hébert. Dans ce cas, il sera question d'«une non-liaison intentionnelle⁵⁶».

1. 5. Bilan

Au terme de cette énumération des modes de liaison entre les phrases selon la perspective des grammairiens et celle des linguistes, nous pouvons les résumer sous forme

⁵⁴*Loc. cit.*

⁵⁵Gérald Antoine. *op. cit.*, p. 428.

⁵⁶*Loc. cit.*

de cette grille⁵⁷:

PLAN FORMEL	PSYCHOLOGIQUE	PSYCHO-LINGUISTIQUE
Juxtaposition	Juxtaposition	Juxtaposition proprement dite (très rare)
	Coordination	Juxtaposition coordinative proprement dite (id.)
	Coordination prédicative	Juxtaposition prédicative ou prédication implicite, ou asyndète
	Subordination	Juxtaposition subordinative ou subordination implicite, parataxe pour certains.
	Corrélation	Juxtaposition corrélative
Coordination	Juxtaposition	Coordination extérieure
	Coordination	Coordination proprement dite (très rare) à éliminer
	Prédication, Subordination	Coordination prédicative, ou fausse coordination
Subordination	Prédication	Subordination prédicative ou fausse subordination
	Subordination	Subordination proprement dite.

La première colonne de gauche correspond aux modes de liaison établis par les grammairiens tandis que les deux autres colonnes ont trait aux modes de liaison envisagés par les linguistes. La diversité des liens dont nous faisons preuve dans les analyses des

⁵⁷*Ibid.*, p. 429.

linguistes est dictée par le besoin d'exprimer des nuances sémantiques. Du point de vue des grammairiens à celui des linguistes, on passe par des propriétés morpho-syntaxiques aux propriétés sémantiques dans l'enchaînement des phrases. Mais, dans les deux cas, cette étude des rapports demeure restreinte car les phrases sont prises isolément en dehors de leur situation de communication. La détermination des relations sémantiques entre les phrases indique à peine les possibilités envisagées par l'individu au moment où il produit les phrases. Les intentions de celui qui les énonce n'y figurant point, les rapports phrastiques et transphrastiques établis manifestent une incomplétude. Ces faits réduisent leurs analyses à une linguistique du code, un fait de langue qui montre sa conception informationnelle. Les lacunes ainsi créées peuvent être comblées par la nouvelle perspective qui est celle de la pragmatique. Elle nous permettra de placer les phrases dans leur contexte d'énonciation et de constituer des rapports grandement approfondis entre elles. Mais avant, relevons les notions théoriques qui nous serviront à aborder la problématique des enchaînements selon cette perspective pragmatique.

2. PRÉCISIONS THÉORIQUES POUR LA PERSPECTIVE PRAGMATIQUE

On a assisté, ces dernières années, à l'essor de la pragmatique dû en grande partie à une volonté de dépassement d'une linguistique formelle ; plusieurs théoriciens ont emprunté des avenues différentes dans le but de donner de nouvelles orientations à ce domaine et pour l'ouvrir aux disciplines apparentées. La linguistique de «langue» tend alors vers une linguistique du «discours». Celle-ci concerne, d'une part le prolongement de la linguistique formelle au-delà des limites d'une seule phrase, et, d'autre part, les rapports entre «la culture» et la langue, c'est-à-dire entre le comportement non verbal de celui qui produit les phrases et le comportement verbal¹. La langue n'est pas liée seulement à la fonction informationnelle car le comportement non verbal fait entrer dans le champ d'analyse, outre le sujet, les faits non linguistiques comme la situation ou le contexte d'énonciation et celui à qui les phrases sont adressées. Tous les éléments de la situation de communication dans laquelle les phrases sont produites sont pris en considération. Ces phrases ne sont plus porteuses d'information car leur production est en rapport avec l'individu qui les énonce. Ce dernier produit, compte tenu de la situation de communication, un discours. Ainsi dans les années 60, une nouvelle orientation a été donnée à la linguistique qui tendait vers le discours.

Mais depuis la naissance de cette linguistique du discours où sont privilégiés l'individu et sa situation de communication, on constate un foisonnement d'autres

¹Zellig S. Harris. «Analyse du discours», *Langages* 13, mars 1969, p. 9.

approches se réclamant de «l'analyse du discours» et des diverses occurrences du terme «discours» lui-même. Quant à nous, nous situons ce terme d'une part dans le cadre des recherches menées par J. C. Anscombe et O. Ducrot sur la pragmatique intégrée et d'autre part dans le cadre des travaux faits dans le domaine de l'analyse de la conversation par J. Moeschler et E. Roulet. L'épistémologie de ces deux courants est celle du discours perçu dans «sa dimension interactive, son pouvoir d'action sur autrui, son inscription dans une situation d'énonciation»². Autrement dit,

Il faut entendre discours dans sa plus large extension : toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière³.

La mise en évidence de la dimension interactive dans le discours ne signifie nullement que celui-ci implique uniquement un dialogue oral. Ce terme s'applique également dans le domaine de l'écrit. Seront inclus

tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne⁴.

Cela est particulièrement évident pour le discours littéraire dont le genre implique une interaction entre l'écrivain et le lecteur ou entre le narrateur et les personnages. Compte tenu des limitations de la linguistique qui ignore les éléments contextuels dans l'établissement des rapports entre les phrases, nous situerons cette problématique dans le

² Dominique Maingueneau, *L'analyse du discours : introduction à la lecture de l'archive*, Paris, Hachette, p. 15.

³ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, v. 1, p. 242.

⁴ *Loc. cit.*

cadre de la pragmatique qui nous donne des outils théoriques importants pour aller au-delà des phrases et qui nous permet de les comprendre dans leur contexte d'énonciation.

Cette nouvelle perspective permet donc de placer les phrases dans leur contexte. Dans le cadre théorique de Ducrot, la signification de la phrase qui relève du «composant linguistique⁵» est enrichie par le «composant rhétorique⁶». Celui-ci fournit les éléments qui n'ont pas été pris en considération auparavant, dans l'établissement de la valeur sémantique des phrases. Il s'agit de faits discursifs qui proviennent du contexte d'énonciation et qui nous permettent de mieux saisir le sens des phrases et les rapports approfondis entre elles.

Les mots de liaison traditionnellement connus sous le nom de conjonctions de coordination et de subordination, qui avaient été ignorés par les linguistes, acquièrent, de nouveau, droit de cité dans le cadre des recherches menées dans le domaine de la pragmatique intégrée et de l'analyse du discours. Ils font leur apparition sous un nom différent : «les connecteurs». Selon la perspective pragmatique, les rapports que ces derniers établissent ne portent pas sur le contenu des phrases mais plutôt sur les faits discursifs qui accompagnent l'énonciation de ces phrases dans un contexte donné, les faits qui ne faisaient pas l'objet d'analyse précédemment. Exposons ces faits discursifs dont nous tiendrons compte lorsque nous aborderons la problématique de la connexion entre les phrases.

⁵Oswald Ducrot. *op. cit.*, p. 16.

⁶*Loc. cit.*

2. 1. L'énoncé vs la phrase

Commençons par le terme «énoncé» qui sera au centre de nos préoccupations et entendons-nous sur le sens dans lequel il sera employé dans notre analyse. Pour ce, il est important de distinguer l'énoncé de la «phrase», qui est issue de la tradition grammaticale. Les grammairiens ont eu recours à différents critères pour la définir. Pour les uns, la phrase apparaît comme l'unité supérieure autonome de l'analyse grammaticale, qui possède une organisation précise des syntagmes nominaux et verbaux, ou un ensemble de mots qui se termine par un point. Pour les autres, elle se définit par rapport à la proposition ou par rapport à la présence d'une idée ou d'une mélodie et se distingue par les modalités fondamentales suivantes : déclarative ou assertive, interrogative, exclamative et impérative. Aucun critère spécifique de reconnaissance ne tente de cerner la notion de la phrase issue de la tradition grammaticale. Dans le cadre des recherches menées dans le domaine de la pragmatique intégrée, Ducrot la définit ainsi :

une entité linguistique abstraite, purement théorique, en l'occurrence un ensemble de mots combinés selon les règles de la syntaxe, ensemble pris hors de toute situation de discours⁷.

La «signification⁸» (terme employé par Ducrot par rapport à la phrase) de ce matériau

⁷Oswald Ducrot, *Les mots du discours*, Paris, Minuit, 1980, p. 7.

⁸Oswald Ducrot, *op. cit.*, p. 95.

linguistique qui est désigné parfois comme «énoncé-type», est identique à travers ses emplois et ses réalisations, compte tenu qu'on fait abstraction de son énonciation.

En ce qui concerne l'énoncé, il est situé, dans son acception ordinaire, tantôt au niveau de langue tantôt au niveau de parole : pour certains⁹, c'est une phrase actualisée. P. Kuentz le considère comme «une unité transphrastique, séquence structurée de phrases, laquelle peut être envisagée soit en langue soit en parole¹⁰». L. Guespin le définit comme «la suite des phrases émises entre deux blancs sémantiques, deux arrêts de la communication, une séquence de phrases envisagée en langue¹¹». Pour d'autres comme J. Dubois, c'est «un texte réalisé¹²». Parfois, il se confond même avec la phrase grammaticale.

L'acception pragmatique de ce terme est fournie par Ducrot et c'est dans ce sens que ce terme sera employé dans notre analyse. Ducrot neutralise le flottement associé au sens de ce mot, qui se place soit au niveau de la langue, soit au niveau de la parole en définissant l'énoncé par rapport à la phrase :

l'occurrence particulière, la réalisation *hic et nunc* de la phrase [...] l'objet produit par le locuteur ayant choisi d'employer une phrase¹³.

⁹Nicolas Ruwet. *Introduction à la grammaire générative*. Paris. Plon. 1967. p. 368.

John Lyons. *Linguistique générale*. Paris. Larousse. 1970. p. 42 et 102.

Dan Sperber. «Rudiments de rhétorique cognitive». *Poétique* 23. 1975. p. 389.

¹⁰Pierre Kuentz. «Tendances actuelles de la stylistiques anglo-américaine». *Langue française* 3. sept. 1969. p. 86.

¹¹Louis Guespin. «Problématique des travaux sur le discours politique». *Langages* n° 23. 1971. p. 10.

¹²Jean Dubois. «Énoncé et énonciation». *Langages*. n° 13. mars 1969. p. 100.

¹³Oswald Ducrot. *op. cit.*, p. 95.

C'est donc l'occurrence de la phrase dans une situation particulière qui donne lieu à un énoncé désigné parfois par le terme «énoncé-occurrence» tandis que la phrase, c'est le résultat de l'énoncé-occurrence, abstraction faite de son énonciation. Le contexte situationnel devient un élément important pour l'existence de l'énoncé car sa valeur sémantique ou «le sens¹⁴» (terme employé par Ducrot par rapport à l'énoncé) est établie en fonction du contexte dans lequel il apparaît. Ce contexte est désigné par Ducrot, comme le «composant rhétorique¹⁵» (la situation de communication + l'élément extralinguistique) qui vient se surajouter au «composant linguistique¹⁶» qui montre, de toute évidence, la signification de la phrase seule.

Par ailleurs, chaque énoncé est marqué par «une autonomie relative¹⁷» par rapport aux autres énoncés dans un discours puisque cet énoncé est le résultat d'un choix fait par un individu. Ducrot mentionne deux conditions que cette autonomie doit satisfaire : la cohésion et l'indépendance¹⁸. Il y a cohésion si dans une partie de discours chacun de ses constituants fait partie de l'ensemble et il y a indépendance dans cette partie si le choix d'un constituant ne dépend pas d'autres constituants de l'ensemble. L'énoncé pour pouvoir être employé doit donc présenter un lien avec ce qui a été dit auparavant en donnant suite au

¹⁴ *Ibid.*, p. 180.

¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷ *Ibid.*, p. 175.

¹⁸ *Loc. cit.*

contexte antécédent. Une adéquation à un contexte verbal est nécessaire pour assurer une cohésion. Celle-ci fondée sur des critères linguistiques locaux détermine l'appropriation de la phrase énoncée à son contexte. Ces deux caractéristiques qui contribuent à la valeur sémantique de l'énoncé nous permettront de considérer les énoncés qui apparaissent souvent sous forme de phrases tronquées dans notre corpus. Ainsi, l'énoncé devient un fragment de discours, une entité observable de la phrase.

2. 2. L'énonciation

Par ailleurs, chaque énoncé possède une dimension sui-référentielle¹⁹ dans la mesure où il apporte avec lui une qualification de son énonciation. La production d'un énoncé est donc liée à l'activité langagière: l'énonciation. En d'autres termes, c'est «un dit» qui fait allusion à «son dire»²⁰. Le fait que tout énoncé (le dit) fait allusion à son énonciation (le dire) jouera un grand rôle dans la description des rapports entre les énoncés dont le discours est constitué. L'énonciation devient donc une instance primordiale que nous prendrons en considération pour comprendre le sens de l'énoncé.

Le terme «énonciation» est lié à l'expression de la subjectivité dans le cadre de la perspective de la linguistique traditionnelle. Par la suite, il sera plutôt associé à la notion

¹⁹Émile Benveniste. *op. cit.*, p. 274.

²⁰Oswald Ducrot. *op. cit.*, p. 182.

de polyphonie dans le cadre de la pragmatique intégrée de Ducrot. D'après la conception de l'énonciation proposée par Ducrot, cette activité énonciative peut être le produit de plusieurs voix. À cela s'ajouteront d'autres phénomènes tant linguistiques que non linguistiques qui rejoignent la notion de la polyphonie. L'étude de notre corpus, qui représente une oeuvre littéraire, nous permettra de privilégier les divers aspects associés à l'énonciation.

Commençons par la notion de l'énonciation proposée par Benveniste qui met en valeur l'émergence de la subjectivité dans le langage :

L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation. [Elle] suppose la conversion individuelle de la langue en discours²¹.

De plus, elle se distingue par la présence d'unités linguistiques : les pronoms, tels *je* et *tu*, les démonstratifs, tels *ce*, et les adverbes, tels *ici*, *maintenant* connus sous les noms de «déictiques». Ces derniers, dont l'identification varie selon l'instance du discours, renvoient d'une part à la présence du locuteur et de son interlocuteur et, d'autre part, à la situation spatio-temporelle du locuteur et de son interlocuteur. Ce plan d'énonciation, qui est celui du «discours²²», admet tous les temps à toutes les formes à l'exception de «l'aoriste». À ce plan s'oppose celui de «l'énonciation historique²³» qui est réservé à la langue écrite. Cette énonciation historique qui se distingue par l'emploi de la troisième personne et par l'emploi

²¹ Émile Benveniste. *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, v. 2, p. 80, 81.

²² Émile Benveniste. *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, v. 1, p. 242.

²³ *Ibid.*, p. 239.

de l'aoriste caractérise le récit des événements passés. Nous tiendrons compte de ces deux plans d'énonciation dans notre analyse.

Ducrot distingue trois acceptions accordées à ce mot²⁴ :

- 1) L'activité, le processus psycho-physiologique impliqué par la production de l'énoncé dont le but serait de mettre au clair les opérations invisibles impliquées dans l'activité de parole.
- 2) Le produit de l'activité du sujet parlant.
- 3) L'événement constitué par l'apparition d'un énoncé : c'est la réalisation d'un fait historique car quelque chose est né qui n'existait pas avant qu'on ne parle et qui n'existera plus par la suite.

Il se servira de cette dernière acception, car cette activité n'implique pas que l'énoncé est produit par un sujet parlant, et il l'oppose à l'activité linguistique, qui est la totalité des processus physiologique et psychologique qui rend possible l'acte de produire la parole. Les marques de subjectivité qui caractérisaient cette notion au départ semblent s'être effacées pour donner une conception quasiment objective de l'énonciation. L'énonciation, c'est «le surgissement d'énoncés en différents points du temps et de l'espace²⁵». Ducrot cherche à montrer, par le concept de l'énonciation, ce qui est communiqué (le sens) dans l'énoncé et non pas celui qui communique. La notion du sujet parlant n'entre pas dans son idée de l'énonciation. Son concept d'énonciation n'implique pas non plus qu'il soit dirigé vers un autre individu. Le sens d'un énoncé, c'est la représentation de sa propre énonciation, ce qui démontre la valeur sui-référentielle d'un énoncé. Cette activité

²⁴ Oswald Ducrot, *op. cit.*, p. 178-179.

²⁵ *Ibid.*, p. 34.

énonciative, comme nous le verrons, interviendra souvent dans l'établissement des rapports entre les énoncés car,

cette hypothèse que le dit dénonce le dire, même lorsqu'il ne le fait pas à l'aide de tel ou tel morphème explicite, cette hypothèse peut jouer un grand rôle dans la description de ces enchaînements d'énoncés qui constituent le discours²⁶.

Un énoncé peut être lié à un autre, en l'absence d'un lien explicite, par «cet événement particulier que constitue son énonciation, vue à travers l'image que donne d'elle le sens de l'énoncé²⁷». Ce mouvement discursif est prévisible s'il y a dans le sens de tout énoncé une allusion au fait qu'il a été produit.

2. 3. La valeur polyphonique des énoncés

De plus, la notion d'énonciation est liée à celle de polyphonie pour Ducrot. En s'inspirant de la notion de la polyphonie de Bakhtine qui conteste le postulat de l'unicité du sujet-parlant dans les textes littéraires, Ducrot applique cette conception polyphonique aux énoncés et démontre que l'activité énonciative est souvent marquée par la présence d'une pluralité de voix ou de points de vue. La complexité de l'écriture qui caractérise notre corpus nous donnera l'occasion de faire appel à ces divers phénomènes de l'énonciation.

Le sens des énoncés est souvent enrichi par la présence d'une pluralité de voix, car,

²⁶ *Ibid.*, p. 40.

²⁷ *Loc. cit.*

selon la théorie de la polyphonie de Ducrot, un énoncé produit par un individu peut déceler la superposition de plusieurs voix dans son énonciation. Cet individu qui produit l'énoncé, il le désigne comme «le locuteur» et le qualifie ainsi :

un être qui, dans le sens même de l'énoncé, est présenté comme son responsable, c'est-à-dire comme quelqu'un à qui l'on doit imputer la responsabilité de cet énoncé. C'est à lui que réfèrent le pronom *je* et les autres marques de la première personne²⁸.

Ce locuteur, qui est l'auteur de l'activité de l'énonciation, n'est qu'un être théorique («être de discours²⁹») qui ne renvoie pas à un producteur physique de l'énoncé dans le monde. Il se distingue ainsi du «sujet parlant³⁰», («être empirique³¹»), le producteur, l'individu dans le monde. Dans le récit, le locuteur correspond au narrateur, et l'auteur au sujet parlant. De plus, la notion du locuteur se divise en «locuteur en tant que tel» (par l'abréviation «L») et le locuteur en tant qu'être du monde» («λ»)³². Nous laisserons de côté cette distinction qui reste hors de notre champ et nous retiendrons la notion de la pluralité des locuteurs comme dans le cas du discours rapporté en style direct où on peut distinguer la présence de deux locuteurs, celui qui rapporte les paroles et celui dont les paroles sont rapportées. Ce locuteur forme un couple d'êtres théoriques avec «l'allocutaire» qui est

²⁸ *Ibid.*, p. 193.

²⁹ *Ibid.*, p. 199.

³⁰ *Loc. cit.*

³¹ *Loc. cit.*

³² *Ibid.*, p. 199.

désigné, sauf dans le discours rapporté en style direct, par les pronoms et les marques de la deuxième personne, ainsi que par différents procédés d'interpellation analogues au cas vocatif du latin³³.

À ce couple s'ajoute un autre couple d'êtres théoriques, des personnages illocutoires comme «énonciateur-destinataire», dont le premier est défini d'abord comme l'auteur des actes illocutoires et ensuite comme,

ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis; s'ils «parlent», c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles³⁴.

Aussi n'identifie-t-on pas l'énonciateur par rapport aux paroles à la différence du locuteur qui est repéré par rapport à ce qu'il dit. De plus, n'étant plus responsable des actes illocutoires, il peut assimiler également le «on», la communauté linguistique ou la vox publica. Il est donc possible d'avoir plusieurs énonciateurs dans l'énoncé d'une phrase par un locuteur unique. Lorsqu'un énoncé est porteur de plusieurs actes illocutoires, il mettra en scène plusieurs énonciateurs. Le destinataire est celui à qui s'adressent les actes illocutoires (les actes accomplis en disant quelque chose). Le destinataire et l'allocutaire (définis en fonction du locuteur) pouvant être le même individu, nous emploierons plutôt le terme «destinataire» dans notre analyse.

Parmi ces différents êtres théoriques qui se présentent comme l'image de l'activité énonciative, nous retiendrons uniquement la notion du locuteur, de l'énonciateur et du

³³Oswald Ducrot, *op. cit.*, p. 35.

³⁴Oswald Ducrot, *op. cit.*, p. 204.

destinataire, en laissant de côté les deux types de locuteurs et l'allocutaire.

2. 3. 1. Autres phénomènes polyphoniques

La problématique de la polyphonie peut être associée à plusieurs autres phénomènes qui seront pris en considération dans notre étude. Elle se rapproche de diverses formes de l'hétérogénéité énonciative proposées par J. Authier-Revuz qui démontrent «la présence «de l'autre» dans le discours produit par «un locuteur *unique*³⁵». Relevons d'abord les phénomènes linguistiques qui lui sont associés.

Le discours rapporté est une instance de l'hétérogénéité énonciative. Les formes syntaxiques du discours indirect et du discours direct montrent la présence du discours de l'autre. Ducrot a également souligné la présence de deux locuteurs dans le cas de l'énoncé rapporté en style direct³⁶. Il s'agit d'une situation d'énonciation qui est insérée dans une autre et le locuteur se donne comme un porte-parole pour citer les mots mêmes de l'autre. Dans le cas du discours indirect, le locuteur en rapportant dans ses propres mots les paroles d'une autre instance nous renvoie à la présence de cette instance à l'intérieur d'une seule situation d'énonciation.

La deuxième forme de cette problématique concerne «les diverses formes marquées

³⁵ Jacqueline Authier-Revuz. «Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours», *DRLA1*, n° 26. 1982, p. 92.

³⁶ Oswald Ducrot, *op. cit.*, p. 196.

de la connotation autonymique³⁷». Le locuteur se présente à la fois comme un utilisateur et un observateur des mots ; il emploie des mots dans son discours et il montre, par des marques linguistiques et typographiques, sans rompre son propre discours comme faisant usage de ces mots. Aussi insère-t-il des guillemets, de l'italique, de l'intonation ou des commentaires dans son discours pour caractériser l'autre. Les énoncés rapportés au discours direct sont mis entre guillemets, lesquels servent, en outre, à marquer la rupture syntaxique entre le discours citant et le discours cité. Le phénomène des guillemets qui montre l'altérité s'inscrit dans la problématique des interférences, conséquence du plurilinguisme de la langue.

L'hétérogénéité peut résulter du discours même du locuteur, qui peut interrompre le fil de son discours pour introduire des commentaires ou des gloses qui renvoient à une autre instance énonciative, un métadiscours. Le phénomène d'incise est une manifestation nette de cette problématique. Ces fragments de discours du locuteur désignent les points d'hétérogénéité de façon explicite par des marques linguistiques ou typographiques claires. L'hétérogénéité se manifeste également dans l'emploi de mots ou de figures qui marque la présence d'un autre signifiant.

Par rapport à ces phénomènes linguistiques qui montrent la présence de l'autre se dégage un phénomène non linguistique de l'hétérogénéité où la présence de l'autre n'est pas explicitée. «La «mention» qui double «l'usage» qui est fait des mots est seulement donné

³⁷ Jacqueline Authier-Revuz, *op. cit.*, p. 92.

à reconnaître, à interpréter, à partir d'indices repérables dans le discours en fonction de son extérieur³⁸. C'est le cas du «discours indirect libre». Cette problématique se caractérise par la présence de deux énonciateurs dans la même énonciation : celui qui rapporte les paroles (narrateur/locuteur) et celui dont les paroles sont rapportées (personnage/énonciateur) et dont les présences ne sont pas linguistiquement marquées. Ce discours qui est considéré comme un jeu sur la frontière entre le discours citant et le discours cité introduit l'expression de la subjectivité dans le texte tout en restant sur le plan de la troisième personne.

Bref, notre corpus nous donnera l'occasion de repérer ces diverses indications polyphoniques qui se manifestent dans l'activité énonciative, et qui serviront à constituer le sens des énoncés. Nous verrons également comment la présence de ces diverses formes contribue à créer l'effet de décousu dans l'écriture.

2. 4. Les actes de langage

Enfin, l'énoncé possède une dimension dialogique qui sera prise en compte dans la constitution de son sens et dans l'établissement des rapports inter-énoncés. La valeur illocutoire et argumentative inscrite dans l'énoncé dont nous parlerons par la suite montrera l'énoncé sous cette dimension interactive. Pour expliquer ces composantes qui

³⁸ *Ibid.*, p. 96.

contribuent à la valeur sémantique des énoncés, nous aurons recours aux notions d'actes de langage et d'argumentation.

En s'inspirant de la théorie «des actes de langage» du philosophe anglais, J. Austin, Ducrot soutient que l'énonciation est productrice d'effets juridiques dans la mesure où elle crée aux interlocuteurs des droits et des obligations. Cette énonciation se caractérise par la présence des actes de langage, lesquels soulignent l'aspect performatif des énoncés. Expliquons ces actes.

Ces actes de langage, unités minimales de base de la communication linguistique sont issus de «la production ou l'émission d'une occurrence de phrase dans certaines conditions»³⁹. Austin a distingué trois types⁴⁰:

(1) *l'acte locutoire* : il s'agit d'un acte de «dire quelque chose», un acte qui combine l'activité d'ordre phonétique et grammatical à une opération sémantique dans la mesure où on cherche à exprimer une certaine signification à travers la phrase prononcée. Cet acte est en fait indépendant de la situation de discours où se trouve le locuteur.

(2) *l'acte illocutoire* est défini comme «un acte effectué *en* disant quelque chose par opposition à l'acte de dire quelque chose⁴¹». Cet acte est très lié à la situation du discours. Parmi les différents types d'actes illocutoires on peut mentionner la promesse, l'assertion,

³⁹John R. Searle, *Les actes de langage, Essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, 1972, p. 52.

⁴⁰John L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, p. 109, 113, 114.

⁴¹*Ibid.*, p. 113.

le conseil, la question, la menace, l'avertissement, etc.

(3) *l'acte perlocutoire* est défini par rapport à l'acte illocutoire, et même si cet acte est lié à la situation de discours, son champ déborde un peu celle-ci. Car il s'agit des effets produits sur l'auditoire en énonçant les actes locutoire et illocutoire. Outre la simple compréhension des paroles prononcées comme effet de cet acte, mentionnons comme exemples d'effets perlocutoires, les verbes tels que persuader, convaincre, surprendre, etc.

Pour mieux définir l'acte illocutoire, Austin a alors recours à la notion de valeur et/ou de force illocutoire. Quand on accomplit un acte locutoire, on accomplit en même temps un second acte d'une autre nature qui peut être de type informatif, interrogatif, etc. L'acte accompli ainsi en disant constitue la valeur illocutoire de l'énonciation. C'est celle-ci qui fait partie du sens de l'énoncé. En s'inspirant de cette notion de valeur attachée à l'acte illocutoire, Ducrot propose cette définition:

accomplir un acte illocutoire, c'est *présenter* ses propres paroles comme induisant, *immédiatement*, une transformation *juridique* de la situation : les présenter, par exemple, comme créatrice d'obligation pour le destinataire (dans le cas de l'ordre ou de l'interrogation), ou pour le locuteur (dans le cas de la promesse)⁴².

Ce n'est ni le locuteur ni l'acte qu'il accomplit qui possède ce pouvoir. Mais c'est plutôt l'énonciation de cet énoncé qui est montrée comme possédant un pouvoir juridique. Cette valeur illocutoire considérée comme créatrice des obligations tant pour le locuteur que pour le destinataire est attachée au sens de l'énoncé.

⁴² Oswald Ducrot. *op. cit.*, p. 36.

Par ailleurs, la valeur illocutoire d'un énoncé sert aussi à indiquer les différents types d'actes qu'il peut accomplir. On retrouve deux types de classification. La première classification qui est celle d'Austin comprend les actes suivants ⁴³:

- (1) les verdictifs, (des actes juridiques) ;
- (2) les exercitifs, (l'exercice du pouvoir par quelqu'un sur quelqu'un);
- (3) les promissifs, (l'obligation encourue par un locuteur en disant quelque chose);
- (4) les comportatifs (la réaction d'un locuteur face à une situation des autres);
- (5) les expositifs (employés dans les actes d'exposition).

La seconde qui est celle de Searle regroupe les catégories suivantes⁴⁴ :

- (1) les actes assertifs (le but est d'engager la responsabilité du locuteur sur la vérité de la proposition exprimée, sur l'existence d'un état de chose);
- (2) les actes directifs (le locuteur cherche à faire faire quelque chose par l'auditeur);
- (3) les actes promissifs (oblige le locuteur à adopter une certaine conduite);
- (4) les actes expressifs (le but est d'exprimer l'état psychologique du locuteur);
- (5) les actes déclaratifs (provoquent la modification du statut ou de la situation des choses dont il est question dans l'énoncé).

Force est de constater que nous ne retrouverons pas obligatoirement tous les actes énumérés, mais uniquement ceux que la situation d'énonciation mettra en relief dans le contexte de notre corpus. Nous aurons recours tantôt à la terminologie d'Austin et tantôt à celle de Searle. Nous verrons de quelle façon ces actes transforment les droits et les obligations des interlocuteurs. Nous soulignerons également l'effet de sens visé dans le texte dans le cas de la non-réalisation de ces actes. De plus, il est important de noter que l'énoncé d'une seule phrase peut représenter la réalisation de plusieurs actes illocutoires

⁴³John L. Austin. *op. cit.*, p. 153.

⁴⁴John R. Searle. *op. cit.*, p. 108-109.

dans la mesure où il existe différentes sortes de force illocutoire et que le locuteur peut avoir diverses intentions en énonçant une phrase. Ainsi en repérant l'énonciation, nous constaterons en même temps des types d'actes accomplis.

2. 5. L'argumentation

Outre les actes de langage, l'énoncé peut être aussi porteur d'arguments. La théorie de l'argumentation proposée par Anscombe et Ducrot le démontre :

lorsqu'un locuteur construit une argumentation, il présente, [...] un énoncé E_1 (ou un ensemble d'énoncés) comme un argument devant autoriser un autre énoncé E_2 explicite ou implicite. Il peut sembler raisonnable de décrire l'argumentation comme l'accomplissement de deux actes : l'énonciation de l'argument d'une part et d'autre part un acte d'**inférer** opéré lorsque l'on exprime ou sous-tend la conclusion. Cet acte d'**inférer** prendrait pour point de départ le fait X indiqué en E_1 ou constitué par l'énonciation de E_1 .⁴⁵

L'argumentation est donc un processus discursif où s'enchaînent au moins deux énoncés en une relation argumentative. Les deux énoncés considérés comme présentant des arguments, possèdent ainsi une valeur argumentative dénotée par les variables p et q et une valeur de conclusion déduite à partir de ces énoncés par r . L'argumentation consiste en une relation établie entre les variables p , q et r . La relation argumentative établie entre ces variables n'est pas nécessairement conçue comme une relation entre deux énoncés de

⁴⁵Jean-Claude Anscombe et Oswald Ducrot, *L'argumentation dans la langue*. Liège, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1983, p. 11.

nature explicite. Elle peut avoir lieu entre deux entités de nature hétérogène. Il peut y avoir une relation entre un argument explicite et une conclusion implicite ou bien entre un argument implicite ou un argument de nature extra-linguistique et une conclusion explicite. La relation argumentative s'établit donc entre les éléments hétérogènes contenus dans les énoncés.

Cette activité argumentative ne dépend pas uniquement des informations explicites ou implicites que les énoncés véhiculent. Le locuteur dispose de divers moyens linguistiques pour orienter son discours et pour atteindre son but argumentatif. Parmi ces moyens linguistiques, il peut y avoir des structures interrogatives, une négation, une interjection, des expressions (je trouve que, décidément, eh bien, d'ailleurs), des adverbes de quantité, les opérateurs et les connecteurs. Ceux-ci sont des marques argumentatives qui relèvent directement de notre problématique des enchaînements car il s'agit, en fait, d'un nouvel avatar des mots de liaison traditionnels. Ces marques donnent à celui qui les interprète, selon la terminologie de Ducrot, «des instructions⁴⁶» pour comprendre le sens visé par le locuteur dans l'énoncé de la phrase. Les instructions ne sont pas dépendantes du contenu articulé mais plutôt de l'énonciation, des actes de langage contenus dans les énoncés. Un lien argumentatif est ainsi établi entre deux énoncés.

De par sa valeur argumentative, un énoncé peut marquer un enchaînement éventuel par le calcul effectué par le destinataire à partir de cet énoncé. Cette valeur sert, de cette

⁴⁶Oswald Ducrot, *op. cit.*, p. 12.

manière, à faire avancer le discours. Ces notions argumentatives nous seront utiles surtout lorsque nous aborderons la problématique de l'enchaînement par connecteurs dans le chapitre suivant et lorsque nous rencontrerons les énoncés liés par des connecteurs dans notre corpus. La prise en compte des indications argumentatives, illocutoires et polyphoniques devient essentielle non seulement pour la constitution du sens total des énoncés mais aussi pour l'établissement des liens entre eux.

2. 6. La présupposition

Un autre fait discursif dont nous tiendrons compte dans l'indication de la valeur sémantique des énoncés est lié au contenu implicite qu'on peut déduire à partir de l'énoncé des phrases. Ducrot distingue deux types de contenus implicites : les présupposés et les sous-entendus. La notion de présupposition est également associée à la problématique de la polyphonie que nous avons déjà exposée. Expliquons en quoi consiste cette notion.

La présupposition est un fait discursif car elle peut, par sa présence, faire intervenir le locuteur et le destinataire dans l'interprétation du sens de l'énoncé. Elle est une des formes implicites linguistiques qui permet de reconnaître, dans le contenu d'un énoncé, des éléments sémantiques «posés» dont le locuteur prend la responsabilité et des éléments sémantiques «présupposés» dont le locuteur fait partager la responsabilité à son

interlocuteur, ce qui introduit la présence de deux énonciateurs dont le premier prend en charge le contenu posé et le second le contenu présupposé. Ainsi dans l'énoncé emprunté à Ducrot, «Pierre a cessé de fumer», le locuteur affirme un contenu posé : le fait que Pierre ne fume plus, et un contenu présupposé qui est commun au locuteur et à l'interlocuteur : le fait que Pierre fumait avant. Le contenu présupposé n'a pas le même statut énonciatif que le contenu posé car il est l'élément sémantique imposé, inhérent à la signification de la phrase par rapport au posé qui est proposé. Il correspond aussi à des réalités connues par l'interlocuteur, un savoir encyclopédique partagé par la communauté désignée comme «le-on». Les présupposés imposés peuvent être à la fois une instance collective et individuelle et peuvent exister au niveau lexical indépendamment des circonstances d'énonciation. C'est une sorte de «contexte immanent» que l'énoncé apporte avec son contenu posé. Ainsi, la description sémantique de certains énoncés juxtapose la description d'autres énoncés.

Les présupposés peuvent, comme les actes d'argumenter, contribuer au progrès du discours. Pour expliquer cela, Ducrot part de l'idée que le discours doit satisfaire aux deux conditions suivantes pour son déroulement idéal :

- 1) Une condition de progrès. Il est interdit de se répéter : chaque énoncé est censé apporter une information nouvelle, sinon il y a rabâchage.
- 2) Une condition de cohérence. Nous n'entendons pas seulement par là l'absence de contradiction logique, mais l'obligation [...]. Il faut donc que certains contenus réapparaissent régulièrement au cours du discours, il faut en d'autres termes, que le

⁴ Oswald Ducrot, *op. cit.*, p. 30.

discours manifeste une sorte de redondance⁴⁸.

La distinction posé/présumé est étroitement liée à ces deux principes : le progrès du discours est assuré par une suite de posés dans les énoncés qui se suivent, tandis que la cohérence est assurée par la répétition des présumés. La notion de présupposition est donc considérée comme un facteur important d'isotopie⁴⁹. De même que l'isotopie est assurée par la répétition de certains éléments sémantiques (des classèmes) d'un énoncé à un autre dans un discours, certains présumés, par le fait même d'être répétés dans un fragment du discours, constituent une sorte de soubassement sur lequel se construisent les posés, la réitération des présumés étant considérée comme une condition normale pour le déroulement du discours. Cette particularité du présumé, qui joue un rôle important dans la construction de la cohérence du texte, nous sera indispensable dans l'interprétation de l'enchaînement des énoncés.

De plus, Ducrot associe la problématique de la polyphonie à la présupposition. Il considère la présupposition comme un processus qui présente le dédoublement d'un même locuteur en plusieurs énonciateurs. Ainsi, un locuteur unique est capable d'accomplir dans son énoncé à présumé, un acte illocutoire posé dont il assume la responsabilité et de prêter sa voix à une autre instance que lui-même dans le même énoncé. Le contenu posé peut être pris en charge par un énonciateur et le contenu présumé peut être attribué à

⁴⁸Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*. Paris. Hermann. Éditeurs des sciences et des arts. 1991. p. 87.

⁴⁹Oswald Ducrot, «La description sémantique des énoncés français et la notion de présupposition», *L'Homme*, n° 1. 1968, p. 38.

un autre énonciateur.

Nous tiendrons compte également de différents types de présupposés proposés par D. Maingueneau. Il distingue, par rapport aux présupposés sémantiques qui sont des inférences liées au contenu propositionnel de l'énoncé, deux types de présupposés⁵⁰ : des présuppositions locales et globales. Les premières portent sur un des constituants de la phrase, les secondes, sur l'ensemble de la phrase. De plus, il propose un autre type («les présupposés pragmatiques⁵¹»), qui dépend de l'énonciation. Ainsi l'acte de poser une question présuppose que le locuteur cherche à savoir quelque chose et que l'interlocuteur est susceptible de le connaître, etc. Ces présupposés ont partie liée à la valeur illocutoire.

Divers supports linguistiques nous permettront d'identifier des présupposés. Certains peuvent être de nature lexicale : les verbes factifs, subjectifs, aspectuels et certains morphèmes comme *mais*, *aussi*, *même*, *de nouveau*, *déjà*, *encore*, comportent des présupposés. D'autres sont de nature syntaxique comme les descriptions définies, la nominalisation, des interrogations, les expansions adjectivales ou relatives, les propositions subordonnées (comparatives, hypothétiques et causales), et les constructions clivées.

⁵⁰ Dominique Maingueneau. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris. Bordas. 1990. p. 83.

⁵¹ *Ibid.*, p. 89.

2. 7. Les sous-entendus

Considérons maintenant un autre contenu implicite qu'on peut saisir de la situation de l'énonciation : des sous-entendus. Ceux-ci font intervenir le composant rhétorique puisque leur décryptage repose sur un calcul interprétatif fait par l'interlocuteur à partir des circonstances de l'énonciation du message. Donc, c'est quelque chose qui est ajouté par l'interlocuteur après l'acte d'énonciation fait par le locuteur, une réflexion après coup sur cet acte. «Le sous-entendu revendique d'être absent de l'énoncé lui-même, et de n'apparaître que lorsqu'un auditeur réfléchit après coup sur cet énoncé⁵²». Le sous-entendu comme le présupposé est donc un contenu implicite avec cette différence: l'acte de présupposition est immédiat par rapport à l'acte accompli, tandis que le sous-entendu est un acte dérivé. De plus, dans le dernier cas, il permet au locuteur de dire sans prendre la responsabilité de ce qui a été avancé.

Par ailleurs, plusieurs pragmaticiens tels H. P. Grice, C. Kerbrat Orecchionni et D. Maingueneau avancent la problématique des tropes classiques comme des cas particuliers de sous-entendus⁵³. «Les tropes convertissent [...] en «contenus dénotés» [l'objet du dire] certains types de sous-entendus⁵⁴» Les tropes classiques tels que la métaphore, la

⁵²Oswald Ducrot, *op. cit.*, p. 21.

⁵³H. Paul Grice, «Logique et Conversation», *Communications*, n° 30, 1979, p. 67-68.
Catherine Kerbrat Orecchionni, *op. cit.*, p. 100.
Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 95.

⁵⁴Catherine Kerbrat Orecchionni, *op. cit.*, p. 100.

métonymie, la synecdoque, la litote, l'hyperbole et l'ironie montrent une relation qui existe entre deux niveaux sémantiques. Donc pour décoder un trope, comme pour un sous-entendu, on doit procéder par étapes inférentielles : commencer par décrypter le sens littéral, constater qu'il n'est pas pertinent, et, ensuite, inférer le sens que le locuteur a voulu transmettre. C'est ce qu'avait prévu Grice, lorsqu'il a proposé la régulation du discours par les maximes conversationnelles.

2. 8. Les maximes conversationnelles de Grice

Réparties en quatre catégories, les maximes interviennent pour régler le discours, plus particulièrement l'interaction. Les participants d'un échange verbal doivent d'abord respecter le principe de coopération (CP) qui subsume ces maximes : la contribution conversationnelle doit correspondre au but commun reconnu par les participants de la communication. L'échange s'avérera cohérent, selon les efforts de coopération consentis par les participants. Le non-respect de ces maximes déclenche le processus de décodage de l'interlocuteur qui aboutit à des «implications⁵⁵». La séquence conversationnelle ou les dialogues dans notre corpus nous donnera l'occasion de vérifier le fonctionnement de ces maximes, surtout leur non-respect, et d'en tirer les implications.

Parmi les quatre maximes formulées par Grice dont les effets doivent se conformer

⁵⁵H. Paul Grice. *op. cit.*, p. 59.

au principe de coopération, distinguons d'abord, la maxime de quantité :

que votre contribution contienne autant d'information qu'il est requis (pour les visées conjoncturelles de l'échange), que votre contribution ne contienne pas plus d'information qu'il n'est requis⁵⁶.

Cette maxime gricéenne subsume d'autres lois de discours : «la loi d'informativité⁵⁷» (Gordon et Lakoff) qui veut qu'on n'énonce pas quelque chose que la personne à qui la parole est adressée, sait déjà et «la loi d'exhaustivité⁵⁸» (Ducrot) qui veut que le locuteur donne tous les renseignements qu'il possède sur ce dont il parle. Ensuite évoquons la maxime de qualité :

que votre contribution soit véridique, i.e. n'affirmez pas ce que vous croyez être faux. N'affirmez pas ce pour quoi vous manquez de preuves⁵⁹.

Quant à la maxime de relation, il s'agit de parler à propos («be relevant⁶⁰»). Cette idée est reprise par Wilson et Sperber sous le nom de «la maxime de pertinence⁶¹». Cette notion de pertinence se rapporte à certaines conséquences pratiques immédiates que l'on peut tirer d'un énoncé. À part cette pertinence pratique qui permet l'extraction de certaines inférences dans un échange, l'énoncé doit être doté d'une pertinence argumentative et thématique. Les lois d'informativité et d'exhaustivité sont subordonnées à cette maxime car

⁵⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁷ David Gordon et George Lakoff. «Postulats de conversation». *Langages*, n° 30, juin 1973, p. 41.

⁵⁸ Oswald Ducrot. *op. cit.*, p. 100.

⁵⁹ H. Paul Grice. *op. cit.*, p. 61.

⁶⁰ *Loc. cit.*

⁶¹ Deidre Wilson et Dan Sperber. «L'interprétation des énoncés». *Communications*, n° 30, p. 93.

il s'agit de fournir le maximum d'information qui est pertinent. Enfin la maxime de modalité:

Soyez clair (perspicuous), i.e. Évitez de vous exprimer avec obscurité. Évitez d'être ambigu. Soyez bref (ne soyez pas plus prolix qu'il n'est nécessaire), Soyez méthodique⁶².

Cette maxime possède d'autres exigences à part l'exigence de clarté. Une exigence d'économie qui cherche à éviter des périphrases inutiles, celle d'honnêteté qui veut que les sources soient mentionnées, celle de neutralité qui cherche à éviter des expressions orientées argumentativement d'une façon explicite, celle d'être plus spécifique pour éviter des sous-entendus et celle qui veut que soient respectées les règles qui régissent les interactions conversationnelles.

Ce sont des principes que les participants doivent suivre dans un discours. Dès qu'il y a une infraction à un principe de la communication, l'interlocuteur entreprend la démarche réflexive suivante dans son processus de décodage:

Il a dit P, il n'y a pas lieu de supposer qu'il n'observe pas les règles, ou du moins le principe de coopération (CP). Mais pour cela il fallait qu'il pense Q ; il sait (et sait que je sais qu'il sait) que je comprends qu'il est nécessaire de supposer qu'il pense Q; il n'a rien fait pour m'empêcher de penser Q; il veut donc que je pense ou du moins me laisse penser Q; donc il a implicité Q⁶³.

Cette inférence donne lieu à ce que Grice appelle «les implicatures conversationnelles⁶⁴»

⁶²-H. Paul Grice. *op. cit.*, p. 61-62.

⁶³*Ibid.*, p. 65.

⁶⁴*Ibid.*, p. 60.

qui concilient la transgression des maximes avec leur respect présumé. Ces implications se distinguent des «implications conventionnelles⁶⁵» souvent déclenchées par les expressions linguistiques, par la signification attachée aux mots. Elles ne sont pas liées au contexte et ne peuvent être annulées du texte par la suite. L'analyse des dialogues dans notre corpus nous permettra de vérifier les notions que nous venons d'évoquer.

Bref, nous avons exposé les propriétés discursives qui entreront en ligne de compte aussi bien pour constituer le sens des énoncés que pour marquer leurs enchaînements. En fonction de ce que le texte exige, certains faits seront plus exploités que d'autres. Par ailleurs, la problématique des enchaînements par connecteurs que nous aborderons dans le chapitre suivant nous permettra d'exploiter ces notions théoriques et de souligner les liens discursifs qui se créent entre les énoncés.

⁶⁵*Ibid.*, p. 70.

3. L'ENCHAÎNEMENT PAR CONNECTEURS

Objet de nombreuses études par les grammairiens, évacués des champs d'études par les linguistes, quelque peu délaissés par les sémanticiens, les mots de liaison traditionnellement connus sous le nom de conjonctions de coordination et de subordination acquièrent de nouveau droit de cité dans le cadre des recherches menées dans le domaine de la pragmatique par différents théoriciens. Ils reviennent en force sous une nomenclature différente : les connecteurs.

Ces connecteurs se présentent non pas en tant que faits de grammaire mais en tant que phénomènes pragmatiques relevant de la conventionnalité linguistique qui fait partie de la structure interne de la langue. Ils relient les énoncés et servent de lien entre les divers éléments discursifs contenus dans les énoncés comme les marques énonciatives, les arguments et les actes de langage. Une hétérogénéité combinatoire caractérise ces connecteurs à l'opposé des coordonnants qui se distinguent, en tant que faits de grammaire, par une «homogénéité» combinatoire¹. Ces derniers servent à marquer le lien transphrastique uniquement du point de vue syntaxique et sémantique et mettent en rapport des phrases de même rang et de même nature.

Différentes approches théoriques ont été adoptées pour analyser la problématique des connecteurs afin de voir leur rôle, leur fonction et leur propriétés

¹Alain Berrendonner. «Connecteurs pragmatiques et anaphore». *Cahiers de linguistique française*, n° 5, 1983. p. 215-216.

dans l'enchaînement des énoncés. Nous en releverons cinq, ce qui nous permettra de démontrer l'importance de la présence des connecteurs (connus sous des noms différents selon l'approche adoptée) dans l'interprétation des énoncés articulés par eux: 1) celle développée par T. A. Van Dijk dans le cadre de la pragmatique contextuelle (les connecteurs pragmatiques); 2) celle développée par J. C. Anscombe et O. Ducrot dans le cadre de la pragmatique intégrée (les connecteurs argumentatifs); 3) celle menée autour de l'École de Genève par E. Roulet et J. Moeschler (les connecteurs interactifs). 4) celle proposée dans le cadre de la pragmatique inférentielle par le groupe FNRS constitué de J. M. Luscher, A. Reboul, etc. (les connecteurs discursifs). 5) celle mise au point par J. M. Adam dans le cadre de la pragmatique textuelle (les connecteurs pragmatiques). Ces cinq approches nous aideront à voir les diverses fonctions qu'assument ces connecteurs durant l'enchaînement, et les divers rapports qu'ils introduisent entre les énoncés. Commençons par la première approche.

3. 1. Les connecteurs dans la cadre de la pragmatique contextuelle

Dès le début des années 1970, le coup d'envoi a été donné par les adeptes des théories pragmatiques avec les recherches sur le rôle déterminant des connecteurs qui articulent les énoncés entre eux et qui déterminent la structure et le sens du discours. Des approches contextuelles ont été développées dans le cadre de la pragmatique. Pour

les tenants de cette approche comme Van Dijk, la pragmatique constitue la composante ultime de la théorie linguistique, ce qui suppose que l'analyse pragmatique d'un énoncé ne peut se faire qu'après son analyse syntaxique et sémantique. La syntaxe fournit à la sémantique des phrases analysables en termes de valeur de vérité. Ces phrases reçoivent ensuite une interprétation pragmatique. Selon cette optique, deux types de connecteurs marquent les liens entre les énoncés² : des «connecteurs sémantiques» et des «connecteurs pragmatiques». Nous laisserons de côté la première catégorie qui semble jouer le rôle traditionnel de relateur de rapport interpropositionnel représentant les faits désignés par le contenu des propositions reliées, et nous nous concentrerons sur la deuxième catégorie, les connecteurs pragmatiques.

3. 1. 1. Relateur des actes de langage

Ces connecteurs pragmatiques qui se trouvent en position initiale de l'énoncé sont suivis d'une pause et sont marqués parfois par une certaine intonation. Ils établissent les rapports en prenant en considération les connaissances du locuteur et de l'interlocuteur, et servent surtout à relier les actes de langage contenus dans les énoncés qui peuvent être prononcés par deux locuteurs ou par un locuteur unique. Ces actes de langage sont divisés comme des actes principaux ou directeurs et des actes subordonnés reliés par des

²-Teun. A. Van Dijk. *Texte and Contexte, Explorations in the semantics and Pragmatics of Discourse*. London. Longman. p. 165 -166.

connecteurs. Illustrons ce cas, comme l'a fait, Van Dijk, en utilisant les exemples des connecteurs *et* et *mais*.

Considérons le cas de *mais* qui relie les énoncés prononcés par deux locuteurs.

Voici un premier exemple:

- Tout est ignoble ici. Trop neuf. Vide. C'est inhabitable. Irrésistible.
- **Mais** nous l'avons choisi ensemble ce studio. Hier encore tu étais ravi. Qu'est-ce qui t'arrive, Bernard? Je ne te comprends pas
- C'est trop froid. Ça n'a aucun cachet, aucun charme. C'est immonde. Viens! Nous trouverons autre chose
- Mais** nous avons signé un bail. (*Héloïse*, p. 43)

Le connecteur *mais*, qui se trouve au début de deux répliques, amène un acte de contestation, le rejet par l'interlocutrice-personnage Catherine, des assertions faites par le locuteur-personnage Michel dans l'intervention qui les précède. Il sert de cette façon de lien entre deux actes de langage dont le second (l'acte contestation) est subordonné au premier (l'acte d'assertion). Prenons un second exemple:

- Cri de Christine.
- **Mais** qu'est-ce que tu fais?
- Bernard semble sortir d'un rêve. (*Héloïse*, p. 39)

Dans cet exemple, ce connecteur introduit également au début d'une réplique lance l'échange et s'enchaîne sur le micro-contexte du récit. L'acte d'interrogation de la locutrice-personnage Catherine, qui sert plutôt à exprimer un acte expressif (l'étonnement), peut être lié à la contradiction dans la situation. Le contexte qui a précédé cette réplique permet d'éclairer cet emploi de *mais* : Catherine retrouve Bernard au même endroit où elle l'avait quitté alors qu'elle aurait dû le revoir chez elle.

Passons aux exemples de *mais* qui intervient à l'intérieur d'un énoncé prononcé par un seul locuteur.

Je prononce plus ou moins distinctement leur nom à toutes les deux, **mais** je les tutoie comme une seule et même créature à deux têtes, quatre bras, quatre jambes et deux petits sexes cachés. (*Les fous de Bassan*, p. 104)

Dans cet exemple, le connecteur relie les assertions contenues dans l'énoncé de deux phrases X (*Je prononce*) et Y (*je les tutoie...*) alors que dans cet exemple ci:

Ça ne peut plus durer comme ça. Nous déménagerons Bernard, je te le promets. **Mais** tout de suite il faut consulter un médecin. (*Héloïse*, p. 95)

il sert de lien entre l'acte de promesse (...*je te le promets*) et l'acte exercitif (*il faut consulter le médecin*). Celui-ci est subordonné à celui-là, car l'accomplissement de cette promesse dépend de la condition contenue dans l'acte exercitif (voir le médecin).

Nous retrouvons le même type d'emploi pour le connecteur *et* dans l'exemple suivant où il sert de lien entre les répliques de deux locuteurs-personnages:

- Je ne veux pas que tu travailles. C'est l'affaire de la servante.
- **Et moi**, qu'est-ce que je vais faire? (*Les chambres de bois*, p. 69)

Le connecteur *et* présente l'acte d'interrogation de la locutrice Catherine, lequel possède la valeur illocutoire d'une contestation. Cette contestation s'enchaîne sur l'acte de volonté (*Je ne veux pas tu travailles*) exprimé par le locuteur-personnage Michel. Par ailleurs, ce connecteur relie les actes de langage prononcés par un seul locuteur comme dans l'exemple suivant où il fait le pont entre l'acte de volonté et l'acte d'interrogation prononcés par un seul locuteur:

[...]Je ne veux pas que tu me quittes. **Et** où irais-tu, fragile comme tu l'es? (*Les chambres de bois*, p. 151)

Aussi dans tous ces exemples, les connecteurs jouent-ils le rôle de relateur des actes de langage.

3. 2. Les connecteurs dans le cadre de la pragmatique intégrée

Dans le cadre de la pragmatique intégrée, les rapports qu'établissent les connecteurs sont surtout liés aux notions d'argumentation et d'énonciation proposées par Ducrot (1980) et Anscombe (1983) et que nous avons exposées dans le second chapitre. Selon cette perspective, ces connecteurs marquent, surtout, les rapports entre les variables argumentatives d'une part et, entre l'énonciation et l'énoncé d'autre part. Considérons d'abord la fonction argumentative.

3. 2. 1. Relateurs des variables argumentatives

Selon l'optique argumentative, rappelons qu'un locuteur fait une argumentation lorsqu'il présente un énoncé E_1 (ou un ensemble d'énoncés) comme destinés à en faire admettre un autre E_2 (ou un ensemble d'énoncés). Dans cette stratégie, il a souvent recours aux connecteurs afin de donner une orientation argumentative à son discours et d'atteindre ses objectifs argumentatifs. Ces connecteurs ont pour fonction d'articuler non

pas les «*segments matériels*³» ou les propositions grammaticales X et Y⁴ entre lesquels ils se trouvent, mais surtout les «*entités sémantiques*⁵», ou les «*variables argumentatives*» représentées par *p* et *q*. Ces dernières n'ont pas toujours rapport à ce qui est contenu dans X et Y. La détermination de *p* et *q* se fait à l'aide de ces connecteurs. Ils donnent des instructions

à ceux qui devront interpréter un énoncé de la phrase, leur demandant de chercher dans la situation de discours tel ou tel type d'information et de l'utiliser de telle ou telle manière pour reconstruire le sens visé par le locuteur⁶.

À partir de ces instructions, l'interprétant arrive à déterminer les variables, les *p* et *q* qui complètent le sens des énoncés et que les connecteurs relient. On donne, de cette façon, aux connecteurs une structure sémantique représentée sous la formule *p conn q* qui impose des instructions argumentatives pour l'interprétation des énoncés. Considérons le cas de *mais* qui nous servira d'exemple pour illustrer les notions que nous venons d'évoquer.

Évoquons d'abord le cas de «*mais-PA*» distingué par Anscombe et Ducrot⁷. Ce type, le plus étudié par les pragmaticiens, offre aux locuteurs des possibilités infinies d'exploitation pragmatique des enchaînements dans diverses situations de

³Oswald Ducrot, *op. cit.*, p. 15.

⁴*Ibid.*, p. 17.

⁵*Ibid.*, p. 15.

⁶*Ibid.*, p. 12.

⁷Jean-Claude Anscombe et Oswald Ducrot, «*Deux mais en français?*». *Lingua* n° 43, 1977, p. 23.

communication. Il sert à enchaîner p et q , et leur contenu implicite. P est présenté, quelquefois, comme un argument possible à partir duquel on peut inférer une éventuelle conclusion r , et q comme un argument contre cette conclusion $non-r$. L'énoncé est orienté vers le $non-r$, puisque q possède plus de force argumentative en faveur de $non-r$ que n'en a p en faveur de r . P et q s'opposent indirectement par le biais de la conclusion r que p appuie et que q dément. Illustrons cette description à l'aide de l'exemple suivant :

Ma cousine Maureen a offert toutes les fleurs de son jardin, géraniums, phlox, coeurs saignants, saint-joseph, lis tigrés. J'ai cueilli des brassées de fleurs sauvages. Tout ça pour l'enterrement d'Irène Jones, femme pendue du révérend Nicolas Jones. J'ai pleuré plus que les autres femmes du village. L'église était pleine de reniflements et de raclements de gorge se mêlant aux chants funèbres. Mon oncle Nicolas a tenu à célébrer lui-même la mort de sa femme, selon le rituel ordinaire. **Mais** sa belle voix n'était plus la même, toute cassée et râpeuse. (*Les fous de Bassan*, p. 130)

Pour établir les rapports argumentatifs introduits par p *mais* q , considérons comment le p conduit vers la conclusion r . Tout le segment qui précède *mais* q doit être pris en compte pour établir la conclusion r . Ce segment établit le contraste entre la réaction des gens face à la mort d'Irène Jones, la femme du révérend Nicolas Jones, et la réaction de ce dernier : la forte manifestation d'émotion des autres par rapport à la simple expression de volonté de Nicolas Jones pour célébrer la mort de sa femme. Ce contraste nous oriente vers la conclusion r , à savoir que Nicolas Jones maîtrise bien ses émotions face à la mort de sa femme. Mais la description de sa voix contenue dans *mais* q (*Mais sa belle voix n'était plus la même, toute cassée et râpeuse*) tend vers la

conclusion *non-r*, à savoir qu'il trahit ses émotions. Ainsi, le contraste argumentatif entraîné par le connecteur se fait par le biais de la conclusion *r*, la maîtrise des émotions, que soutient *p* et que dément *non-r*, la non-maîtrise des émotions. Le *non-r* l'emporte sur *r* dans les intentions du locuteur qui fait ainsi un redressement argumentatif.

Dans un autre emploi, *mais q* entre en rapport avec un contenu implicite que la situation nous aide à inférer. Voyons cet exemple:

Si la saison tire à sa fin, ça ne s'est pas produit tout d'un coup.[...] Bien avant la tempête quelques petits signes nous ont été donnés. [...] Ma tante Irène en a profité pour se pendre dans la grange, derrière le presbytère. [...] La pendaison n'y change pas grand-chose, sauf que mon oncle le pasteur ne peut plus la garder avec lui, dans sa maison, s'est empressé de l'enfourer sous terre, avec componction, semble-t-il, et les quelques oraisons de rigueur.

Mais il faut que je te parle de la tempête. Une belle grosse tempête de trois jours, comme je les aime[...]. (*Les fous de Bassan*, p. 101)

Dans cette instance, *mais q* qui inaugure le paragraphe, n'établit pas de rapport direct avec le segment matériel qui le précède. Aucun indice, à part la mention de la tempête, ne nous oriente vers une conclusion quelconque. Or il entre en rapport avec un contenu implicite *p* qui se dégage à partir de l'expression modale *il faut* dans *mais q*. Cette expression, qui introduit la notion d'obligation, laisse entendre que cette obligation contrarie ce que le locuteur-personnage Stevens Brown faisait avant. Dans notre exemple, l'obligation dans laquelle se trouve Stevens relève de la nécessité de «parler de la tempête», ce qui entraîne l'abandon du récit de la mort de la tante Irène. L'opposition argumentative vient donc de cet effet de contrariété amené par l'obligation qui nécessite l'abandon du récit de la mort de sa tante Irène.

Dans l'exemple suivant, le *mais q* s'oppose à la conclusion *r* tirée de *p*:

- Tu sais Michel, le livre d'heures enluminé que maman aimait tant et qu'on n'a pas retrouvé après sa mort? Eh bien, c'est moi qui l'avais caché. **Mais** je le rends, je te le donne, avec les bagues et le bracelet d'émeraude. (*Les chambres de bois*, p. 122)

Le *p* dans cet exemple nous oriente vers la conclusion *r*, c'est-à-dire le désir de la locutrice Lia de garder le livre pour elle-même. Ce *r* s'oppose à *mais q* où elle fait un geste contraire, celui de donner le livre à Michel. Ainsi, le *mais-q* peut marquer, en fonction de la situation d'énonciation, divers rapports entre les éléments hétérogènes contenus dans les énoncés : le non-dit et le dit, le dit et le non-dit ou le non-dit et le non-dit qu'il faut dégager par calcul interprétatif.

3. 2. 2. Le lien entre l'énonciation et l'énoncé

À part les instructions argumentatives qu'ils donnent pour établir le lien entre les énoncés, ces connecteurs émettent également des instructions énonciatives. Selon la théorie de l'énonciation que nous avons esquissée dans la deuxième partie, chaque énoncé renvoie forcément à l'énonciation. Cette allusion à l'énonciation dans les énoncés peut donner une suite tel $p + q$ où *q* concerne non pas le dit mais le dire de *p*. Certains connecteurs possèdent cette fonction particulière d'indiquer que *q* s'enchaîne sur l'énonciation de *p* et par ce fait, ils servent de lien entre l'énonciation de *p* et l'énoncé *q*. Cette dimension énonciative se caractérise le plus souvent par la présence des actes de

langage dans les énoncés. Les connecteurs *puisque*, *parce que*, *mais*, *car*, serviront à illustrer la dimension énonciative des énoncés liés par eux.

Commençons par *puisque* présenté par Ducrot comme le connecteur qui s'enchaîne sur l'énonciation de *p*. Pour ce connecteur, il formule la règle suivante:

Lorsqu'on dit *p* *puisque* *q*, on utilise l'information donnée dans *q* pour appuyer l'énonciation de *p*, et notamment pour appuyer un acte par lequel on a caractérisé l'énonciation de *p*. Ainsi *q* peut être un argument prouvant que l'assertion faite est conforme à la vérité (c'est le cas dans un raisonnement). Mais *q* peut appuyer de bien d'autres façons l'énonciation de *p*, en montrant, par exemple, qu'elle doit intéresser le destinataire⁸.

Soit l'exemple:

- Allons au Pierrot Gourmand, **puisque** tu y tiens, quoique la cuisine manque totalement de finesse. (*Héloïse*, p. 32)

Dans cet exemple, *puisque q* prononcé par le locuteur-personnage Bernard vient appuyer l'assertion contenue dans *p* (*Allons au Pierrot Gourmand...*) et montre clairement que cette assertion intéresse le destinataire Christine. Parfois, l'allusion à l'énonciation dans *p* est soulignée par *puisque q* comme dans les deux exemples où le verbe «dire» marque un retour à l'énonciation dans *p* et à la conclusion implicite - tu devrais me croire» - dont il souhaite convaincre son destinataire:

Intact, **puisque** je te dis que je suis intact. (*Les fous de Bassan*, p. 231)
 Cette femme-là m'attendait. **Puisque** je te dis mon vieux, Mic, qu'elle m'attendait. (*Les fous de Bassan*, p. 65)

Par ailleurs, un locuteur peut reprendre sous forme de *puisque q* ce que

⁸Oswald Ducrot, «Analyses pragmatiques», *Communications*, n° 32, 1980, p. 31-32.

l'interlocuteur a affirmé, pour démontrer l'absurdité de l'affirmation en *p*. Ce raisonnement par l'absurde permet d'illustrer la dimension polyphonique de ce connecteur : le locuteur fait s'exprimer un énonciateur dont il se distancie et qu'il identifie à l'allocutaire. La vérité de *q* est ainsi garantie par une instance autre que le locuteur, une instance reconnue par l'interlocuteur. Quant au *p*, le locuteur peut prendre ou ne pas prendre à son compte son énonciation :

Il ne faut jamais dire adieu, Monsieur, cela porte malheur[...]. Nous nous reverrons sans doute, **puisque** vous ne partez que demain. (*Les chambres de bois*, p. 162)

La locutrice-personnage Catherine reprend dans *puisque q* ce que son interlocuteur Bruno lui a annoncé avant, à savoir son départ le lendemain. De cette façon, elle fait exprimer Bruno en tant qu'énonciateur à travers *q* et elle l'identifie à l'allocutaire. De plus, Catherine démontre par le *p* (la possibilité de se revoir) l'absurdité de l'affirmation de son interlocuteur. Ainsi en reliant deux actes, ce connecteur, qui se présente comme un subordonnant selon la perspective des grammairiens, joue le rôle d'une conjonction de coordination.

Il en est ainsi avec le connecteur *parce que*. *P parce que q* implique également l'accomplissement successif de deux actes dont le premier est séparé du second par une pause ou par une virgule. *P* sert, comme dans le cas précédent, à affirmer un fait qu'on explique ou justifie par le second acte de parole *q*. Dans l'exemple suivant:

Envie de crier. **Parce que** je suis enfermé. (*Les fous de Bassan*, p. 139)

parce que q fournit une justification pour l'expression du désir du locuteur-personnage Perceval contenue dans p (*Envie de crier*). Ainsi la conjonction de subordination qui introduit une proposition subordonnée de cause par rapport à la proposition principale révèle des caractéristiques différentes selon la dimension énonciative.

À l'opposé de *puisque* et *parce que* qui prennent la valeur de coordonnant en reliant deux actes de parole, le premier type de *mais* proposé par Anscombe et Ducrot, le «*mais-SN*», amène une «subordination sémantique³». Ce *mais* fait l'objet d'un seul acte d'énonciation, ce qui implique qu'un seul locuteur prononce p et q . Le p doit être un énoncé négatif marqué syntaxiquement et q est présenté comme la justification ou la rectification du refus de p' ou comme réfutant p' qui précède p *mais* q . La rectification apportée dans q doit avoir un rapport direct avec l'assertion contenue dans p' , créant un lien de dépendance entre p' et q , d'où la notion de subordination associée à ce connecteur. Dans les deux cas, q sert donc à réfuter p' et ce refus est entraîné par rapport à une assertion antérieure relative à p' . Donnons quelques exemples:

- Lia, qu'est-ce que tu dis? Tu deviens folle?

Lia se dégagea rageusement.

- Non pas folle, **mais** lucide, voyante et dure. (*Les chambres de bois*, p. 123)

Le p *mais* q , qui se présente comme un acte «*expositif*» (un acte qui sert à expliquer, clarifier, etc.) fait partie de l'énonciation de la locutrice unique, à savoir la

³ *Ibid.*, p. 40.

locutrice-personnage Lia. Le *mais q* amène une justification de la réfutation dans *p* (*Non pas folle*), par renvoi polyphonique à *p'* (*Tu deviens folle?*). Dans cet exemple, ce *p'* n'est pas une affirmation, mais un acte d'interrogation prononcé par le locuteur-personnage Michel. Il n'a pas vraiment asserté la folie de Lia, mais cette dernière s'en prend à cet acte comme s'il s'agissait d'une affirmation virtuelle. Dans cet exemple:

Le manteau! Pas moi qui l'ai trouvé. Ni mon père. Ni Stevens. **Mais** le père de Nora marchant devant moi sur la grève, la tête penchée, les yeux sur le sable mouillé. (*Les fous de Bassan*, p. 183)

mais q entraîne une rectification par rapport à *p*. L'affirmation antérieure *p'* d'un locuteur qui conduit à la réfutation par son interlocuteur dans *p* prend la forme d'un dialogue entre E_1 et E_2 : les manifestations différentes du locuteur-personnage Perceval dans cet exemple. E_1 évoque brusquement le souvenir du manteau de Nora trouvé sur la plage tandis que E_2 nie l'avoir trouvé.

Comme les connecteurs *puisque* et *parce que*, le *p car q* sert plus souvent à accomplir deux actes de parole proférés successivement où l'énonciation de *q* fournit une justification de ce qui est affirmé en *p* ou de l'acte de parole accompli dans l'énonciation de *p*¹⁰. Ce connecteur a donc pour fonction d'introduire la justification par une énonciation nouvelle en utilisant *q*. Ce qui est relié, ce sont des actes de parole accomplis en énonçant *p* et *q*. *P* reste un fait ignoré par l'interlocuteur et *q*, qui suit *Car*, peut être un fait connu ou un fait rappelé par l'interlocuteur. Il peut aussi constituer une nouvelle

¹⁰Le groupe λ «Car, parce que, puisque». *Revue Romane* 10, 1975, p. 265.

information donnée pour appuyer l'énonciation de *p*. En général, c'est une vérité générale qui doit son existence non pas à la situation de discours mais au contexte extérieur à cette situation. Voyons ces exemples:

- Regarde-moi un peu, **car** je vais te quitter pour toujours. (*Les chambres de bois*, p. 189)
- Embrasse-moi, Michel, **car** je vais partir pour de bon. (*Les chambres de bois*, p. 190)

P car q introduit les actes de requêtes et les actes «expositifs» énoncés successivement par la locutrice-personnage Catherine. *Q*, qui sert de justification pour *p*, contient de nouvelles informations dans le premier exemple tandis que dans le second exemple, cela devient un fait connu qui est rappelé.

Ainsi, dans le cadre de la théorie de l'argumentation et de l'énonciation, les connecteurs amènent des fonctionnements argumentatifs et énonciatifs distincts, en fonction de la situation d'énonciation. Ils créent des effets de sens souvent éloignés de la valeur fondamentale qui leur avait été associée traditionnellement par les grammairiens. Et par leur présence, ils donnent «des instructions» au destinataire qui, lui, doit chercher et rétablir les éléments dans la situation d'énonciation pour voir le rapport entre les énoncés. Divers éléments discursifs entrent en ligne de compte, tels les propriétés argumentatives et énonciatives, les actes de langage, les intentions du locuteur, et les éléments non linguistiques non attestés qui demandent parfois un calcul interprétatif. Ainsi, ils possèdent cette dimension importante de contraindre le destinataire à suivre le cheminement qu'ils lui imposent pour établir la valeur sémantique des énoncés articulés

par eux.

3 3 Les connecteurs dans le cadre de la pragmatique conversationnelle

Les recherches menées dans le cadre de l'analyse du discours développée par l'École de Genève (constituée de pragmaticiens tels que E. Roulet et J. Moeschler) ont été caractérisées par une tentative de description systématique des relations entre formes linguistiques et fonctions pragmatiques dans les échanges. Cette approche s'appuie sur plusieurs courants de recherche de la pragmatique et s'inspire plus particulièrement des théories des actes de langage, de l'argumentation d'Anscombe et Ducrot et de l'interaction sociale de Goffman. Elle cherche à dégager un modèle de structure hiérarchique des conversations. Les connecteurs interviennent en tant qu'organiseurs des unités discursives qui constituent la structure de ce modèle. Avant de voir le fonctionnement de ces connecteurs, relevons d'abord, ces unités discursives dont la structure des conversations est composée et que ces connecteurs articulent.

La conversation est formée de deux petites unités : l'échange et l'intervention. L'échange est «la plus petite unité dialogale¹¹» composant l'interaction et il est constitué d'interventions. L'intervention, qui est donc constitutive d'échanges, est «la plus grande

¹¹ Jacques Moeschler. *Argumentation et Conversation*. Paris. Hatier-Crédif. 1984. p. 81.

unité monologale¹²» composant cet échange. Elle est composée d'un ou de plusieurs actes de langage. Quand elle est constituée de plusieurs actes, cette intervention devient «une intervention complexe¹³» et les actes sont alors en relation hiérarchique. Ces actes peuvent contenir un acte directeur (AD) et un ou plusieurs actes subordonnés (AS). L'AD donne le sens général de l'intervention et il est non supprimable par rapport à l'AS qui peut être supprimé¹⁴.

3. 3. 1. Marqueurs interactifs

Les connecteurs, qui jouent le rôle de «marqueurs de fonction interactive¹⁵» ou de «marqueurs de fonction illocutoire réactive¹⁶» forment des rapports entre les constituants des échanges. Lorsqu'ils se trouvent à l'intérieur d'une intervention, ils articulent des actes constitutifs de ces interventions et représentent les relations entre ces actes ayant en général des fonctions illocutoires interactives. Lorsqu'ils sont placés au début des interventions, ils indiquent des relations ayant des fonctions illocutoires réactives entre les interventions. En reliant les actes et les interventions, ces connecteurs

¹² *Loc. cit.*

¹³ *Loc. cit.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 88.

¹⁵ *Ibid.*, p. 124.

¹⁶ *Ibid.*, p. 126.

jouent un rôle grandement organisationnel et fonctionnel dans la structure des conversations. De plus, ils possèdent, également, une fonction argumentative, car ils articulent les variables argumentatives p et q transmises à travers les interventions, en nous donnant des informations sur les inférences pragmatiques qu'ils engendrent, ou sur le parcours inférentiel à opérer pour construire le sens des énoncés qu'ils enchaînent. Considérons, d'abord, les connecteurs -marqueurs de fonctions interactives.

Les connecteurs, marqueurs interactifs, établissent la fonction interactive entre les constituants des interventions tels que les AD et les AS et leur donnent en même temps une structure argumentative : p *com* q . Puisqu'ils se trouvent à l'intérieur des interventions, ces connecteurs ont pour fonction de souligner la dimension «monologale» des interventions. Parmi ces connecteurs interactifs, E. Roulet distingue quatre catégories¹⁷ : 1) les connecteurs argumentatifs qui représentent une relation d'argument entre l'AS et l'AD, 2) les connecteurs contre-argumentatifs qui indiquent une relation de contre-argument à un AD, 3) les connecteurs consécutifs qui amènent l'AD et établissent une relation entre celui-ci et un AS à fonction d'argument et 4) les connecteurs réévaluatifs qui signalent la dépendance rétroactive d'une intervention présentée au départ comme indépendante à un AD. Le but de cette classification est de regrouper les connecteurs avec des caractéristiques semblables sous une classe homogène. Mais nous nous limiterons à la classification proposée par J. Moeschler qui distingue deux catégories

¹⁷ Eddy Roulet et al., *L'articulation du discours en français contemporain*, Berne, Éditions Peter Lang SA, 1985, p. 112.

de ces connecteurs : ceux associés aux constituants subordonnés et ceux aux actes directeurs¹⁸. Considérons la première catégorie.

Les connecteurs-marqueurs interactifs d'AS sont introducteurs d'arguments, et ils «marquent l'acte qu'ils introduisent comme subordonné et indiquent conventionnellement la nature de la fonction interactive, i.e. de l'interprétation fonctionnelle associée à l'acte interactif, à laquelle ils sont rattachés (justification, explication, argumentation, concession)¹⁹». L'interprétation d'AD est induite en fonction de cet AS. Parmi les connecteurs qui amènent ces AS, *car*, *parce que*, *puisque*, *mais*, *d'ailleurs*, *même*, et *certes*, remarquons la présence des coordonnants. Illustrons ce cas à l'aide de quelques exemples.

- Toi Catherine? Tu écoutes ma musique et tu l'aimes; tu la fais chanter plus fort, **car** ta petite vie est si bien jointe à celle de ma maison et de mon jardin qu'elle presse sur mon coeur et le convoque sans répit... (*Les chambres de bois*, p. 91)
- Il ne faut jamais dire adieu, Monsieur, cela porte malheur... Nous nous reverrons sans doute, **puisque** vous ne partez que demain. (*Les chambres de bois*, p. 162)

Les *p conn* dans ces deux exemples qui articulent les constituants des interventions possèdent une fonction interactive : ils permettent de relier les actes subordonnés *q* qu'ils entraînent aux actes directeurs *p* qui les précèdent. La présence du coordonnant *car* dans le premier exemple nous signale que la subordination des actes n'est pas forcément marquée par une subordination syntaxique.

¹⁸ Jacques Moeschler. *op. cit.*, p. 124.

¹⁹ *Ibid.*, p. 125.

Passons aux connecteurs-marqueurs interactifs qui amènent des AD. Ceux-ci sont introducteurs de conclusions et par ce fait, les constituants qui précèdent ces AD deviennent rétroactivement des AS. Dans cette catégorie, on retrouve les coordonnants traditionnels tels *mais, pourtant, donc*. Voici un exemple:

- Je suis tout près de toi, Michel, si près que je t'entends respirer dans mon ventre comme un tout petit enfant que je porterais.
- Je ne puis que te faire du mal, Catherine **et pourtant** j'ai envie de toi. (*Les chambres de bois*, p. 83)

Le *conn q* dans cet exemple introduit une conclusion qui joue le rôle d'acte directeur à l'intérieur de l'intervention. Il s'agit d'un contre-argument présenté par rapport au fait qui le précède et qui assume, de ce fait, le rôle d'un acte subordonné.

3. 3. 2. Marqueurs illocutoires

Quant aux connecteurs, marqueurs de fonction illocutoire réactive, ils établissent des liens entre les interventions prononcées par deux locuteurs ; de ce fait, ils soulignent la dimension «dialogale» des échanges. Souvent, le *conn q* qui inaugure l'intervention d'un locuteur est une réaction provoquée par le *p* contenu dans l'intervention de son interlocuteur. Même si les connecteurs employés dans ce cas relèvent de la catégorie traditionnelle des coordonnants, ils créent des liens de dépendance entre les interventions:

- Réveille-toi, Lia, tu rêves, ce n'est pas possible. Comment cela peut-il se faire?
- Tu ne te souviens **donc** pas des conditions?. Le notaire t'expliquera. Que l'un de nous deux veuille vendre le domaine et c'est suffisant.

- **Mais** tu ne peux vouloir une chose pareille, toi , Lia? (*Les chambres de bois*, p. 124)

Le *donc q* se présente comme une déduction (*Tu ne te souviens donc pas des conditions?*) faite par la locutrice-personnage Lia à partir de l'intervention *p* du locuteur-personnage Michel qui la précède. Le connecteur, dans ce cas, légitime le processus déductif effectué. Quant à *mais q*, il souligne un acte de réfutation (*Mais tu ne peux vouloir. . .*) par rapport à l'intervention précédente et sert à relancer l'échange. De même, *p pourtant q* dans l'exemple suivant:

- Le temps, les routes, je ne sais plus rien, moi, madame. C'est trop loin, dans un maudit pays que je voudrais n'avoir jamais connu.

- Ce maudit pays **pourtant**, Aurélie, souviens-toi ? La promenade en traîneau avec mon mari?

- Je lui ai dit que je désirais aller à Saint-Pascal.. (*Kamouraska*, p. 193)

entraîne un contre-argument qui établit une constatation de contradiction dans *q* qui suspend la relation de *p* sans l'annuler. Mais, en même temps, il permet l'expansion de l'échange.

Bref, les rapports qu'établissent les connecteurs marqueurs interactifs et marqueurs de fonctions illocutoires réactives s'apparentent aux «procédés d'extension²⁰» associées à la structure de la phrase tels que la coordination ou la subordination. Cependant, la subordination d'un acte n'est pas forcément marquée par une subordination syntaxique ni la coordination d'actes par une coordination syntaxique. Même si la subordination

²⁰Eddy Roulet et al. *op. cit.*, p. 113.

syntaxique équivaut à une subordination pragmatique, la coordination syntaxique représente plus souvent une subordination qu'une coordination pragmatique et ce, dans et entre les constituants des échanges.

3. 4. Les connecteurs dans le cadre de la pragmatique inférentielle

Les recherches pragmatiques de l'École de Genève ont mené par la suite à deux voies complémentaires. Il y a eu, d'abord, une expansion du modèle conversationnel aux autres types de discours tels que le discours théâtral, narratif et descriptif, et ensuite, une redéfinition de la relation entre marques linguistiques (les pronoms anaphoriques et déictiques, les marques temporelles, les opérateurs et les connecteurs) et fonction pragmatique à partir de la théorie de la pertinence de Sperber & Wilson (1989) qui s'inscrit dans le cadre de la pragmatique inférentielle. Cette approche, adoptée par le Groupe de Recherche FNSRS (Luscher, Moeschler, Reboul et Jayez), cherche à accorder une place importante à ces marques linguistiques dans le processus interprétatif des énoncés en définissant leur rôle dans ce processus qui s'effectue par une interaction entre connaissances linguistiques et connaissances non linguistiques inférées. Avant d'analyser les connecteurs considérés comme des ponts qui assurent un lien entre les formes linguistiques présentes dans l'énoncé et les faits extra-linguistiques, considérons d'abord le cadre théorique de cette approche.

Cette approche est basée sur une théorie de la pertinence, une théorie cognitive qui considère la description de l'interprétation des énoncés comme faisant partie de la psychologie cognitive. Cette théorie elle-même est basée sur l'ouvrage de J. Fodor *Modularity of Mind*, (1983) qui propose une conception hiérarchisée du fonctionnement mental, à partir de deux systèmes utilisés pour le traitement des informations linguistiques²¹ : des systèmes «périphériques spécialisés» ou le «input system» et un système central non spécialisé. S'inspirant de cette dichotomie, Sperber et Wilson distinguent deux éléments qui entrent dans l'interprétation des énoncés²² : 1) un système périphérique associé aux domaines de la phonologie, de la syntaxe et de la sémantique, qui fournit «la forme logique de l'énoncé» (celle-ci regroupe diverses informations d'ordre logique, lexical et encyclopédique sous forme d'adresses en mémoire) ; 2) le système central qui fait intervenir un mécanisme déductif de forme inférentielle. Cette déduction se fait à partir des prémisses fournies par la forme logique de l'énoncé et par le contexte par rapport auquel cet énoncé est interprété.

Ce contexte lui-même qui doit être construit prend forme à travers les propositions appelées «des assomptions contextuelles²³» provenant de diverses sources : de l'environnement cognitif qui est immédiatement manifeste au moment de la

²¹Jean-Marc Lusher, «Connecteurs et marques de pertinence, l'exemple de D'ailleurs», *Cahiers de linguistique française*, n° 10, 1989, p. 106.

²²Anne Reboul, «Pragmatique de l'anaphore pronominale» *Sigma*, n° 12-13, 1990, p. 211.

²³Jean-Marc Lusher, *op. cit.*, p. 107.

communication, de la mémoire à moyen terme qui rassemble des informations venant de l'interprétation des énoncés précédents ou des perceptions immédiates, de la mémoire à long terme qui réunit les informations encyclopédiques associées à l'interprétation de la forme logique de l'énoncé.

Tout le processus d'interprétation de l'énoncé qui se produit au niveau du système central est guidé par le principe fondamental de pertinence : «Toutes choses étant égales par ailleurs, l'énoncé produit était le plus pertinent possible dans les circonstances²⁴». Cette pertinence est déterminée par «les effets contextuels²⁵» et par «les efforts de traitement²⁶». Lorsqu'un énoncé demande moins d'effort de traitement, cet énoncé est plus pertinent et lorsqu'il produit plus d'effets dans le contexte, il est plus pertinent. Ces effets contextuels nécessaires pour optimaliser la pertinence des énoncés peuvent prendre trois formes²⁷ : 1) «les implications contextuelles» ou les conclusions nouvelles résultant du travail de déduction obtenue à partir des prémisses fournies par au moins deux propositions et le contexte : 2) la «réévaluation» et le renforcement de la force d'une assomption déjà présente : 3) la suppression ou l'éradication d'une assomption formée auparavant en cas d'une contradiction.

²⁴*Ibid.*, p. 108.

²⁵*Loc. cit.*

²⁶*Loc. cit.*

²⁷*Loc. cit.*

3. 4. 1. Le lien entre le contexte et l'énoncé

C'est dans le cadre de cette théorie que Luscher situe le fonctionnement des connecteurs qu'il appelle les connecteurs discursifs²⁸ qui servent de guide dans l'interprétation des énoncés. Ce sont, en fait, des instructions attachées aux connecteurs, qui interviennent dans le mécanisme déductif et qui guident le processus inférentiel en fonction du principe de pertinence pour constituer un contexte d'interprétation. Elles ne sont reliées qu'à un type particulier d'entrée lexicale (les informations sémantiques qui interviennent dans le processus inférentiel et interprétatif). Les connecteurs puisent des données qui sont dans l'entrée lexicale pour donner des instructions. L'interlocuteur est ainsi guidé par l'occurrence d'un connecteur dans la constitution du contexte d'interprétation et est obligé, par sa présence entre deux énoncés, d'opérer des liens entre des énoncés et des assomptions contextuelles.

Luscher distingue deux types d'instructions rattachées aux connecteurs qui permettent la constitution du contexte: (1) «les instructions de premier niveau», ou «les instructions de base²⁹», instructions obligatoires appliquées à l'emploi d'un connecteur; Une seule instruction appliquée se nomme «instruction simple»; plusieurs instructions, une «instruction de base complexe»; (2) les «instructions de second niveau³⁰» constituent des

²⁸ *Ibid.*, p. 104.

²⁹ *Ibid.*, p. 112.

³⁰ *Loc. cit.*

instructions virtuelles et facultatives qui interviennent lorsque celles de premier niveau s'avèrent insuffisantes pour une interprétation complète de l'énoncé. Elles sont sélectionnées automatiquement par le mécanisme déductif pour optimiser la pertinence de l'énoncé. Leur application dépend beaucoup du principe de pertinence. Un connecteur peut donc posséder, en plus d'une instruction de base simple ou complexe, une ou plusieurs instructions de second niveau. L'usage argumentatif fait partie des instructions de second niveau pour les connecteurs. Les connecteurs regroupés en famille sont ceux qui donnent des instructions semblables et qui diffèrent par rapport à d'autres.

Luscher distingue un deuxième élément dans la description des emplois des connecteurs lequel concerne la notion de «force de connexion³¹», qui se manifeste de quatre façons : 1) la force maximale - un connecteur possède cette force lorsque toutes les instructions qui lui sont rattachées sont appliquées pour arriver à une interprétation consistante avec le principe de pertinence; 2) la force intermédiaire ou moyenne - seulement certaines des instructions de second niveau sont appliquées; 3) la force faible - seules des instructions de base sont mises en application. 4) la force nulle - l'emploi d'un connecteur n'est pas obligatoire pour interpréter des liens entre les énoncés. Il existe des connecteurs qui imposent plus d'instructions que d'autres. Mais la force des connecteurs dépend plus de leurs emplois que de leurs propriétés. Plus d'instructions il y a, plus la force est grande. Ces instructions peuvent être communes à plusieurs connecteurs. La

³¹*Ibid.*, p. 113.

notion de force de connexion prend en considération les différences entre les connecteurs proches et les multiples emplois d'un même connecteur. Cette notion nous permettra de voir avec quelle force, les connecteurs interviennent dans notre corpus.

Luscher relève des instructions de premier niveau et de deuxième niveau associées à l'emploi de *mais*³². L'instruction de premier niveau peut récupérer une assomption contextuelle mutuellement manifeste. Elle s'applique obligatoirement à tous les emplois de *mais* où ce dernier sert à relier l'élément qu'il introduit à celui qui le précède. Elle est suivie d'autres instructions de second niveau choisies en fonction de la théorie de pertinence. Ces instructions correspondent à divers emplois de *mais* (concessif ou adversatif).

Notons les instructions qui correspondent à l'emploi de *mais* concessif³³:

- 1) Récupérer une assomption apparue comme implicature - cette assomption non-dite est tirée d'une conclusion impliquée d'un énoncé *p*.
- 2) Suspendre la validité de cette assomption - la conclusion impliquée de *p* qui apparaît comme valide en fonction de la théorie de pertinence peut entrer en contradiction avec l'énoncé *q* introduit par le connecteur.

Cette contradiction est résolue par l'application de la deuxième instruction. La fin du parcours de l'emploi concessif indiquant une relation directe est marquée par l'application

³²Jean-Marc Luscher. «Signification par l'opérateur sémantique et inférence par le connecteur pragmatique, l'exemple de *mais*» *Sigma*, n° 12-13, 1990, p. 246.

³³*Loc. cit.*

de l'instruction suivante: résoudre la contradiction en faveur de l'explicature de l'énoncé q et s'il s'agit des implications de l'énoncé q l'instruction marque la fin du parcours de la concession de relation indirecte. Voyons cet exemple:

Les verres et les glaçons tintaient. On buvait ferme. **Mais** personne n'était vraiment gai. (*Héloïse*, p. 86)

L'assomption non dite, la conclusion impliquée dans p (*Les verres et les glaçons tintaient. On buvait ferme*), c'est-à-dire, les gens étaient gais, (la plus pertinente compte tenu de la situation de fête dans le texte) entre en contradiction avec l'explicature de q , à savoir qu'aucune personne n'était gai. Cette contradiction est résolue par la suspension de l'assomption non-dite faite auparavant.

D'autres instructions de second niveau correspondent à l'emploi de *mais* adversatif³⁴ : récupérer une assomption apparue comme une implication dans p . La contradiction liée à la fonction adversative de *mais* est résolue en faveur des implications de l'énoncé q par une seconde instruction : l'éradication de l'implication de p . Illustrons ce cas:

Catherine priait alors la servante de fermer la fenêtre. **Mais** la servante, qui avait servi sous Lia, méprisait Catherine et ne lui obéissait en aucun temps. (*Les chambres de bois*, p. 86)

L'implication pertinente tirée de p (la requête de Catherine sera accomplie par la servante) doit être éradiquée en faveur de l'implication de q (la servante n'a pas fermé la fenêtre).

³⁴ *Ibid.*, p. 247.

Parfois, l'énoncé lui-même dans sa forme explicite p peut entrer en contradiction avec ce qui le suit q . Dans ce cas, l'instruction est formulée ainsi³⁵ : récupérer une assomption apparue comme explication de p . Il peut y avoir une annulation de cette assomption ou un retour sur l'énonciation de p quand q s'oppose à l'énonciation de p . Le mouvement de retour sur l'énonciation demande l'instruction suivante : prendre l'explication p comme contenu d'un acte de parole, qui peut être annulé. La dernière instruction, en faveur des implications de l'énoncé en cours q , marque la fin du parcours du retour sur l'énonciation. Considérons un exemple où apparaît une annulation de l'assomption contextuelle:

Bernard tente de retourner à sa lecture. Mais il ferme aussitôt son livre et murmure à l'oreille de Christine. (*Héloïse*, p. 18)

L'explication de p (Bernard fait des efforts pour lire) doit être annulée en faveur de l'implication de q (il ne lit plus).

Toutes ces instructions concernant les divers emplois de *mais* peuvent être réécrites sous forme du schéma instructionnel suivant proposé par Luscher, qui nous démontre clairement la hiérarchie des instructions et le parcours interprétatif des divers emplois de *mais* évoqués³⁶:

³⁵ *Ibid.*, p. 248.

³⁶ *Ibid.*, p. 249.

Mais

$w(p\ q)$

a) récupérer une assomption contextuelle
mutuellement manifeste

b) obtenu comme implicature
de p (conclusion impliquée)

b) obtenu comme
implication de p

bc) obtenu comme
explicature de p

cca) prendre l'explicature
comme contenu d'un acte
de parole

ca) suspendre
cette assomption

cb) annuler cette
cette assomption

ccb) annuler
cet acte de parole

da) en faveur de l'explicature
de l'énoncé en cours

db) en faveur des implications
de l'énoncé en cours

Aussi par ces instructions, les connecteurs servent-ils de guide aux interprétants pour former un contexte et pour choisir l'énoncé le plus pertinent. Par leur occurrence, ils articulent des assomptions contextuelles et les énoncés qu'ils amènent et ils établissent, de cette façon, une connexion entre eux.

3. 5. Les connecteurs dans le cadre de la pragmatique textuelle

J. M. Adam situe la problématique des connecteurs dans le cadre de la pragmatique textuelle qui a pour objet d'analyse un autre type de discours, le discours suivi qu'est le texte. Les connecteurs y assurent à la fois la cohésion et la cohérence. Avant de

considérer le rôle des connecteurs selon cette perspective, fixons le cadre théorique.

Les recherches entreprises dans le domaine de la pragmatique textuelle se situent dans le prolongement des recherches de la linguistique classique. En tentant d'aller au-delà de la phrase, objet d'étude de la linguistique classique, et en voulant donner une continuité à cette étude, quelques linguistes se sont donnés comme tâche d'analyser un ensemble plus large que la phrase : le texte. Cette analyse textuelle de caractère linguistique met l'accent sur divers phénomènes interphrastiques qui entrent dans la dynamique textuelle: l'anaphore, la nominalisation, la coréférence, les connecteurs, la progression thématique, l'ellipse et le paragraphe. Ces éléments sont traités du point de vue syntaxique et sémantique comme des phénomènes de connexité qui contribuent à l'assemblage des phrases. Le cadre conceptuel de cette analyse reste strictement local car les phénomènes traités concourent à montrer le niveau micro-structurel du texte.

À cette linguistique textuelle, J. M. Adam ajoute les notions de l'énonciation et de l'argumentation pour créer la pragmatique textuelle qui, elle, tient compte aussi bien des aspects locaux (le niveau micro-structurel du texte) que de la dimension globale (le niveau macro-structurel du texte) sous l'angle de la production et de l'interprétation. Avec cette approche, l'autonomie relative que possède le micro-niveau sera surdéterminée par le macro-niveau ou la dimension configurationnelle du texte vu sous trois aspects : sémantique, pragmatique et séquentiel. La dimension sémantique sert à montrer que le texte établit une représentation discursive désignée comme «la macro-structure

sémantique» alors que la dimension pragmatique fait intervenir l'aspect énonciatif et argumentatif. La dimension énonciative prend en considération la prise en charge énonciative des propositions au niveau local et global du texte. La dimension argumentative montre l'existence des relations argumentatives aux niveaux local (les micro-propositions contenant des micro-actes peuvent être porteuses d'arguments) et global (la macro-proposition ou le macro-acte peut être un argument suite à une réinterprétation globale du texte). Quant à l'aspect séquentiel, il permet de définir la notion même du texte.

Selon cette perspective, le texte n'est pas considéré comme une entité abstraite sans contexte mais comme un discours suivi avec son contexte d'énonciation qui peut contenir des morceaux successifs, sortes de sous-textes à l'intérieur du texte comme des paragraphes ou même des chapitres. J. M. Adam le définit ainsi :

Un texte est avant tout, une unité composée de n séquences (où n est compris entre 1 séquence et un nombre n de séquences, par exemple dans un discours politique ou un plaidoyer de plusieurs heures ou encore *le Conte du Graal* et *Les Mille et une nuits*). Ces (n) séquences peuvent être soit elliptiques soit complètes. Compris comme une structure séquentielle: T (texte) se réécrit ainsi: T. *structure séquentielle* - n Séq elliptiques/complètes³⁷.

Quant aux séquences dont le texte est composé, elles sont considérées comme des unités constituées et des unités constituantes³⁸. En tant qu'unité constituée, elle possède

³⁷ Jean-Michel Adam. «Types de séquences textuelles élémentaires». *Pratiques*, n° 56, décembre 1987, p. 57.

³⁸ *Ibid.*, p. 58.

sa structure interne avec ses constituants : des macro-propositions différentes (Pn) selon le type de séquentialité, lesquelles sont composées de micro-propositions (pn). J. M. Adam distingue sept types de séquentialités de base³⁹ : narrative, descriptive, argumentative, expositive-explicative, injonctive-instructionnelle, conversationnelle, poétique-autotélique. En tant qu'unité constituante, la séquence est une composante du texte et dans le cas de textes hétérogènes qui combine des séquences différentes, il faut avoir recours aux notions suivantes⁴⁰ : «l'insertion de séquence» et «la dominante séquentielle». La première notion se caractérise par une alternance des séquences. Ainsi la présence d'une description dans un roman aurait une structure de type (séquence (s) narrative (s) (séq. descriptive)), un dialogue dans un récit (séquence narrative (séquence conversationnelle)) et le récit dans une conversation (séquence conversationnelle (séquence narrative)). Et la deuxième notion se caractérise par un mélange de séquences de types différents. La relation peut prendre cette forme : (séquence dominante (séquence dominée)). Ainsi, un texte forme un tout qui se caractérise par une dimension aussi bien séquentielle que configurationnelle.

³⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 57.

3. 5. 1. Marqueurs de cohésion globale

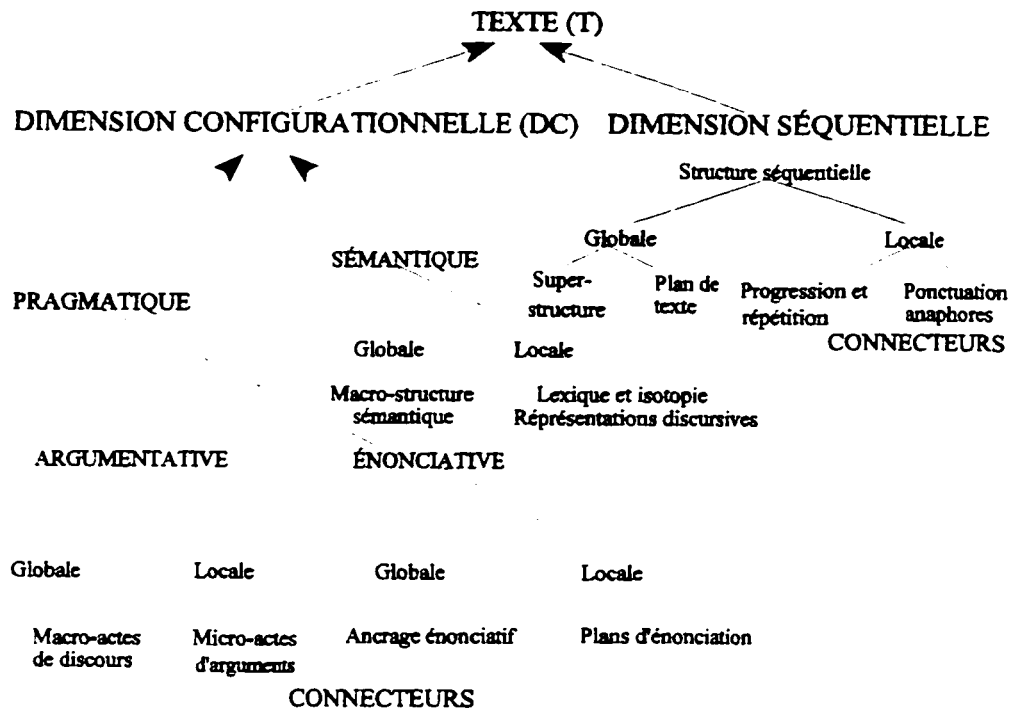
Quant aux connecteurs, ils interviennent aussi bien au niveau séquentiel qu'au niveau configurationnel. Au niveau séquentiel, les connecteurs jouent un rôle textuel et ils peuvent assurer le lien entre les éléments suivants : les micro-propositions, les paragraphes et les macro-propositions. En tant qu'organisateur, ils marquent le passage d'un élément à un autre. Lorsqu'ils interviennent sur le plan configurationnel, ils jouent un rôle pragmatique et permettent «d'effectuer des transformations (régulations) sur des situations discursives caractérisées par un ensemble de relations entre les sujets-énonciateurs et le «champ discursif» qu'ils constituent⁴¹». Dans les deux cas, ils jouent, selon J. M. Adam, «un rôle essentiel à la fois au niveau de la cohésion-cohérence globale du texte (de la progression et des enchaînements des propositions) et au niveau de la cohérence pragmatique-énonciative⁴²». Ce sont donc «des marques locales d'une cohésion globale⁴³». Le schéma suivant, composé par J. M. Adam qui résume le champ théorique de cette approche, nous permet de voir la place des connecteurs dans ce cadre⁴⁴.

⁴¹Jean-Michel Adam, «Des mots du discours : l'exemple des principaux connecteurs», *Pratiques*, n° 43, octobre 1984, p. 108.

⁴²*Ibid.*, p. 107.

⁴³*Loc. cit.*

⁴⁴Jean-Michel Adam, «Textualité et Séquentialité», *Langue française*, n° 74, mai 1987, p. 52.



Considérons d'abord le cas des connecteurs qui se présentent au niveau séquentiel:

C'est vers ce temps que le son du piano qui durait toute la nuit en des gammes sèches et monotones commença d'irriter Catherine jusque dans son sommeil.

Mais, tout le jour, elle s'appliquait à devenir ce que Michel désirait qu'elle fût. [...] Cela lui tenait compagnie durant le silence des longues heures penchées sur la toile et le lin. **Et** parfois, fables et poèmes, en leur vie possédée, crevaient comme des veines de couleur, au milieu des plus blanches broderies.

[...]

Au matin après avoir défait ses tresses, elle s'interrogeait dans la glace au sujet de la ressemblance que Michel désirait qu'elle eût avec un portrait d'infante, une pure fille du roi.

Mais, en guise d'infantes, Catherine retrouvait souvent, claires et vivantes, dans les ténèbres du petit matin, surgissant autour de la lampe et répandant des odeurs de café et de pain grillé, quatre filles soeurs portant des peignes et des cheveux flottants. (*Les chambres de bois*, p. 84 -85)

Ce texte constitue une micro-séquence narrative composée de plusieurs paragraphes. Les connecteurs servent à ponctuer la progression de cette séquence. Le *mais* effectue la liaison entre les paragraphes et marque des changements de situation. Dans le premier cas, il s'agit d'un changement (*Mais, tout le jour, elle s'appliquait à devenir...*) par rapport à l'état initial du personnage décrit dans la partie précédente (*C'est vers ce temps que le son du piano... commença d'irriter Catherine...*) tandis que dans le second cas, le connecteur, qui commence le dernier paragraphe, marque à la fois la continuation de l'état introduit dans le paragraphe précédent (*elle s'interrogeait dans la glace au sujet de la ressemblance que Michel désirait qu'elle eût avec un portrait d'infante, une pure fille du roi*) et l'état final provisoire de cette micro-séquence narrative (*Mais, en guise d'infantes, Catherine, retrouvait souvent*). Quant au connecteur *et*, il relie les propositions à l'intérieur du paragraphe. (*Cela lui tenait compagnie... Et parfois, fables et poèmes, en leur vie possédée, crevaient comme des veines de couleur*)

Relevons des cas où les connecteurs marquent la transition d'une séquence à une autre:

Si je me décide pour Maureen Macdonald, née Brown, c'est que la veuve de mon cousin Jack possède une toute petite demeure, cachée sous les arbres, tout en bas, et que c'est la première maison à main droite, en descendant la côte de sable. Je commencerai **donc** par Maureen. (*Les fous de Bassan*, p. 64)

Ce texte, qui constitue le dernier paragraphe d'une des micro-séquences narratives de la macro-séquence du roman, est scandé par le connecteur *donc* dans le dernier paragraphe.

D'une part, ce connecteur marque l'étape finale provisoire de cette séquence par le choix

de la personne (*Je commencerai donc par Maureen*) à qui le locuteur-narrateur Stevens Brown a décidé de rendre visite. D'autre part, il annonce le début d'une autre micro-séquence narrative. De même, le connecteur *pourtant* qui ponctue la dernière section du paragraphe suivant:

Histoire d'un été plutôt que lettres véritables puisque le destinataire ne répond jamais. Tu m'avais bien prévenu avant mon départ. Tu déteste écrire. C'est égal, ton silence me gêne pour continuer. J'ai l'impression d'écrire devant un miroir qui me renvoie aussitôt mes pattes de mouches inversées, illisibles. Envie de tout brûler avant de mettre mes lettres à la poste. Il faut **pourtant** que je te dise la suite. (*Les fous de Bassan*, p. 82)

marque la transition d'une séquence à une autre : de la narration des pensées du locuteur-narrateur Stevens Brown, on passe à la narration des événements dans le reste de cette micro-séquence narrative. Aussi les connecteurs qui ponctuent la progression des idées durant la séquence s'inscrivent-ils dans une relation linéaire de connexité transphrastique au niveau local et dans une relation de cohésion au niveau global. En reliant les diverses parties d'une séquence, ils les intègrent dans l'ensemble du texte et figurent surtout comme des traces locales d'une cohésion globale du texte. Leur présence permet la reconstruction de la séquence comme un tout signifiant et aide à montrer que le texte est conçu comme une structure qui combine les dimensions séquentielle et configurationnelle.

Ainsi, la perspective pragmatique donnée à l'enchaînement des énoncés ouvre des horizons vers les éléments discursifs qui étaient loin des préoccupations des grammairiens et des linguistes dans leur façon de traiter les rapports entre les phrases. Elle nous permet d'aller au-delà de la simple signification des phrases, de placer ces phrases dans leur

situation d'énonciation et de saisir leur sens en tenant compte de cette situation. L'enchaînement établi par les connecteurs, les nouveaux avatars des mots de liaison traditionnels, nous a permis de constater ce fait. Quelle que soit l'approche adoptée, ces connecteurs, qui figurent comme des marqueurs de connexité inter-énoncés, font intervenir des rapports discursifs qui ont trait à la dimension argumentative, énonciative, illocutoire et polyphonique dans les énoncés.

Ces enchaînements restent pourtant des aspects locaux de connexité dans la mesure où ils se font dans un cadre restreint des micro-situations de discours. La pragmatique textuelle est l'une des seules approches à placer ces enchaînements dans une perspective globale du discours suivi qu'est le texte. Elle est compatible avec notre perspective, qui se veut également beaucoup plus étendue et globale car nous avons comme corpus d'étude, les romans d'Anne Hébert. En fonction de cette perspective, nous pouvons dire que la problématique de l'enchaînement par connecteur s'avère réductrice car il n'est qu'un aspect des rapports qui peuvent exister entre les énoncés constitutifs des séquences. Cet angle élargi nécessite le recours à d'autres éléments qui relèvent de la dynamique textuelle et que nous évoquerons dans la partie suivante.

4. DÉVELOPPEMENTS DANS LA PERSPECTIVE ÉLARGIE DU DISCOURS SUIVI

Outre l'enchaînement par connecteurs qui sert, selon la perspective de la pragmatique textuelle, de traces locales d'une cohésion globale, divers phénomènes transphrastiques qui interviennent au niveau séquentiel permettent le développement et la construction du discours suivi qu'est le texte. Nous avons sélectionné pour notre étude quatre procédés qui nous ont paru essentielles pour rendre compte de l'enchaînement des énoncés chez Anne Hébert. Ils sont guidés par les facteurs de cohérence et de cohésion, la condition *sina que non* qui sous-tend la bonne formation du discours suivi. Voyons d'abord leur extension théorique.

Le premier a trait à la notion de thème tandis que le second est relatif à la notion d'inférence. Ces deux composantes contribuent à créer la cohérence textuelle alors que les deux derniers relèvent de la notion de cohésion. Outre les faits discursifs que nous avons déjà exposés dans le deuxième chapitre, ces éléments dont nous préciserons la portée et le fonctionnement, nous serviront d'instruments d'analyse au cours de notre étude. Commençons par circonscrire la notion de «thème» d'abord.

4. 1. Le thème

Au départ, cette notion, définie dans le cadre phrastique, reçoit diverses acceptions, selon l'approche adoptée. Ensuite, elle recevra une perspective plus large dans le cadre de

la dynamique textuelle et donnera lieu à divers types de progression textuelle dont nous tiendrons compte durant l'analyse.

Parmi les diverses acceptions, nous choisirons celle proposée par C. Bally dans le cadre de la théorie de l'énonciation. Il définit ainsi «le thème» par rapport au «propos»:

La pensée qu'on veut faire connaître est [...] le but, la fin de l'énoncé, ce qu'on se propose, en un mot : le *propos* ; on l'énonce à l'occasion d'une autre chose qui en forme la base, le substrat, le motif : c'est le *thème*¹.

Autrement dit, le thème fait l'objet du discours et le propos est ce qui est visé par la prise de parole. Ces idées, qui correspondent à l'opposition entre «le sujet psychologique» et «le prédicat psychologique», reçoivent d'autres appellations comme «topique versus commentaire²» ou «foyer versus présupposition³». Mais, nous aurons recours à la terminologie de C. Bally, qui entrera en ligne de compte surtout lors de la description des rapports établis entre les énoncés.

Une perspective fonctionnelle sera donnée au thème dans le cadre des travaux de recherche des linguistes tels V. Matheus, F. Danes, et J. Firbas de l'École de Prague, qui privilégient la fonction communicative du langage. Leur préoccupation majeure consiste à montrer comment la distribution des informations s'effectue dans le langage et comment cette répartition contribue au développement de la communication. Deux éléments

¹Charles Bally. *Linguistique générale et linguistique française*. 2^e éd.. Berne. A. Francke., 1944, p. 52.

²Jacques Moeschler et Anne Reboul. *Dictionnaire de la pragmatique*. Paris. Seuil. 1995. p. 457.

³*Ibid.*, p. 458.

marquent la distribution des informations dans la phrase : des informations anciennes et des informations nouvelles⁴. Ces deux catégories d'information sont désignées sous le nom de «thème» et de «rhème». Le thème, qui est donc considéré comme ce qui est donné/connu, est défini ainsi:

l'élément qui, au moment de l'acte de l'énonciation appartient déjà au champ de la conscience.[...]. Les éléments «donnés» correspondent donc aux éléments dépendants du contexte : ils ne font pas progresser l'information, mais c'est à partir d'eux, par rapport à eux que l'information nouvelle va se développer⁵.

Quant au rhème, il est défini comme ce qui est «nouveau», l'élément qui se développe à partir du thème. Nous ne nous préoccupons pas des modifications et des ajouts auxquels ces éléments donneront lieu par la suite ; nous nous concentrerons sur la perspective élargie donnée à ces éléments par F. Danes qui les approfondit en étendant l'analyse de la phrase du point de vue fonctionnel à l'analyse du texte. Nous trouvons son application française chez B. Combettes et nous l'exposerons brièvement.

Le thème et le rhème sont pris en considération pour analyser les divers types de configuration dans lesquels entrent les phrases du texte. Ainsi, ils deviennent des composantes du dynamisme du texte. Le thème qui reçoit un rôle constructif à l'intérieur d'un texte sert à construire le texte tandis que le rhème fait avancer le texte. De plus, ces deux éléments reçoivent plus de précisions par rapport à l'articulation donné/nouveau: «le

⁴Bernard Combettes, *Pour une grammaire textuelle : la progression thématique*, Bruxelles, De Boeck-Duclot, 1988, p. 11.

⁵*Ibid.*, p. 19.

donné» qui a trait au thème, se définit surtout par rapport au lien de situation existant entre le locuteur et l'auditeur, il peut désigner quelque chose qui a été déjà mentionné. Il peut aussi désigner quelque chose qui ne figure pas dans le texte, un hyperthème dont le sens est repris dans le texte par d'autres thèmes. Le «nouveau» qui est relatif au rhème possède un caractère graduel et est toujours indépendant du contexte. Par ailleurs, un élément déjà donné peut être repris comme quelque chose de nouveau par la suite. Il n'est peut-être pas nouveau en tant qu'unité lexicale, mais il l'est par le fait qu'il peut apparaître comme un élément qui porte une information nouvelle, un rhème par rapport à un nouveau thème. Ainsi le texte est conçu comme une structure qui informe par ces éléments thématiques et rhématiques dont la présence contribue à la cohérence du texte. Le thème étant l'élément connu souvent repris, il en résulte «une progression thématique» dans le texte.

4. 1. 1. Les types de progression

Nous reprendrons trois principales variétés de progression que nous avons trouvées chez B. Combettes⁶ et nous verrons si nous les retrouvons dans notre corpus : (1) la progression à thème constant ; (2) la progression à thèmes dérivés ; (3) la progression linéaire. Expliquons-les successivement.

La progression à thème constant se caractérise par la répétition du même thème

⁶*Ibid.*, p. 91.

dans toutes les phrases, les rhèmes étant constamment différents. Elle prend le schéma suivant:

P1 : T1 - R1
 P2 : T1 - R2
 P3 : T1 - R3

Le thème peut ne pas se trouver au début de chaque phrase. Ce qui est important, c'est la répétition du même thème de phrase en phrase, ce qui facilite la compréhension et la lecture en donnant un point de repère dans les phrases. Ce type de progression est couramment employé et peut se trouver dans des textes descriptifs ou narratifs. Dans les textes descriptifs, ce type d'enchaînement aide à épuiser à fond le sujet décrit. Dans le cas de textes narratifs, il s'agit d'événements successifs narrés à partir de ce thème, qui est «agent» des actions ou il s'agit des phrases qui tournent autour d'un thème (le personnage), les rhèmes introduisant des actions nouvelles.

Dans le second type d'enchaînement, la progression à thèmes dérivés, les thèmes découlent d'un «hyperthème» qui se trouve soit au début du passage ou dans un passage antérieur. Un hyperthème peut donner d'autres thèmes pour les énoncés. Il n'est pas forcément le thème de la première phrase du passage. Il peut concerner le rhème d'un énoncé précédent, ou un élément qui doit être inféré. Voici son schéma:

	Hyperthème	
P1 :	T1 -	R1
P2 :	T2 -	R2
P3 :	T3 -	R3

Ce type de progression, fréquent autant dans les passages descriptifs, explicatifs

qu'argumentatifs, est plus complexe que les autres progressions. Dans cette catégorie, on distingue deux types : le premier concerne l'hyperthème explicite qui sera, par la suite, réparti en sous-thèmes (et il peut se retrouver en position de thème ou de rhème) et le deuxième concerne l'hyperthème implicite qu'il faut déduire à partir du contexte par «raisonnement⁷». La répétition de certains éléments en position de sous-thèmes permet de reconstruire cet hyperthème.

Quant au troisième type d'enchaînement, la progression linéaire, elle est représentée schématiquement ainsi :

P₁ : T₁ - R₁
 P₂ : T₂ (=R₁) - R₂
 P₃ : T₃ (=R₂) - R₃ etc.

Le rhème (R) de chaque phrase (P) est repris sous forme de thème (T) de la phrase suivante. Il est utile de mentionner que l'ordre d'apparition du thème et du rhème peut être inversé, le rhème précédant le thème. Mais quelque soit l'ordre dans la phrase, le rhème reste l'origine du thème suivant. Souvent le thème issu du rhème précédent, ne reprend pas la totalité de celui-ci. Une partie seulement peut être reprise. Le texte se trouve tout de même relancé par le fait qu'à chaque phrase les rhèmes apportent de nouvelles pensées pour d'autres développements. De plus, ces trois schémas peuvent se combiner : les types 1 et 2 peuvent s'enchaîner ainsi que les types 2 et 3. Ainsi, on peut faire alterner à l'intérieur d'un texte chacun de ces types et générer des progressions thématiques

⁷*Ibid.*, p. 97.

complexes. Notre analyse permettra la vérification de ces faits.

À ces trois types de progression s'ajoute la notion de «rupture thématique⁸». Celle-ci se produit lorsqu'un nouvel élément est introduit brusquement au cours du texte. Ce nouvel élément qui ne peut être rattaché au contexte précédent par la progression linéaire ou par un thème constant possède une valeur thématique. Dans certains cas, le thème qui faisait l'objet de progression avant la rupture est repris. Nous verrons, durant l'analyse, si nous rencontrons ce type de rupture et si oui, quel effet il produit dans le texte.

4. 2. L'inférence

Ayant relevé les divers types d'enchaînements qui assurent un lien formel entre les énoncés par la reprise du thème représenté linguistiquement, évoquons la notion d'inférence qui crée des rapports implicites entre les énoncés. Elle est définie de la façon suivante:

toute proposition implicite que l'on peut extraire d'un énoncé, et déduire de son contenu littéral en combinant des informations de statut variable (interne et externe)⁹.

Cette opération interprétative est donc un mécanisme complexe car les informations que l'interprétant utilise dans le processus de décodage font intervenir ses diverses

⁸*Ibid.*, p. 103.

⁹Catherine Kerbrat-Orecchioni. *L'implicite*. Armand Colin. Paris. 1986. p. 24.

compétences. Parmi ces compétences, relevons celles proposées par C. Kerbrat-Orecchioni qui nous semblent pertinentes : les compétences linguistique et encyclopédique¹⁰. L'intervention de ces compétences peut donner lieu à deux types de liens implicites que nous appellerons l'enchaînement par inférence et l'enchaînement par association.

4. 2. 1. L'enchaînement par inférence

Ce type d'enchaînement résulte de l'intervention de la compétence linguistique de l'interprétant dans le processus de décodage des informations explicites et implicites contenues dans les énoncés et leur cotexte. Outre les présupposés et les sous-entendus qu'elle permet de dégager, cette compétence aide l'interprétant à faire d'autres types de calculs inférentiels. Ainsi, l'interprétant peut, à partir des énoncés et de leur micro et macro-contexte, tirer des conclusions, établir des hypothèses et des assomptions contextuelles et faire un schéma d'actions standardisé (le script). Cette notion de script proposée par Schank et Abelson¹¹ permet de combler les étapes éliminées dans les séquences narratives elliptiques et d'établir une continuité dans le texte. Les inférences ainsi effectuées fournissent le lien manquant entre les énoncés constitutifs des séquences et assurent une cohérence dans le texte.

¹⁰*Ibid.*, p. 161-162.

¹¹Jacques Moeschler et Anne Reboul. *op. cit.*, p. 464.

4. 2. 2. L'enchaînement par association

Ce type d'enchaînement peut être lié à l'intervention de la compétence encyclopédique de l'interprétant dans le processus de déchiffrement du texte. Cette compétence se présente comme un savoir extralinguistique, «un vaste réservoir d'informations extra-énoncives portant sur le contexte¹²» que l'interprétant possède et auquel il fait appel pour établir une continuité dans le texte. Pour notre étude, cette compétence est relative aux connaissances préétablies des procédés et des techniques narratives employés dans les romans «du courant de conscience¹³». Il s'agit particulièrement du procédé d'introspection qui est, en général, déclenché par trois éléments : les impressions sensorielles ayant trait à la vue, à l'ouïe, à l'odorat et au corps; le souvenir des incidents vécus ou celui des paroles des personnages ; le hasard de l'imagination¹⁴. Ces éléments provoquent souvent des retours en arrière effectués dans la conscience du personnage. L'inférence tirée en ayant recours à cette connaissance encyclopédique donne lieu à ce type d'enchaînement que nous appelons, l'enchaînement par association.

¹²Catherine Kerbrat-Orecchioni. *op. cit.*, p. 162.

¹³Traduction pour «stream of consciousness novel». cf. Dorrit Cohn. *La transparence intérieure*. Paris. Seuil. 1981, p. 23.

¹⁴ Robert Humphrey. *Stream of consciousness in the modern novel*. Los Angeles. University of California Press. 1962, p. 43.

Ces rapports d'inférence interviennent-ils souvent dans le texte? Quels rôles jouent-ils et à quel moment voit-on leur occurrence? Comment nous aident-ils à constituer le sens du texte? Notre analyse nous permettra de répondre à ces questions.

4. 3. La cohésion lexicale

La cohésion est une autre propriété essentielle qui entre dans la dynamique textuelle. Elle est souvent construite par la présence de certains éléments linguistiques qui peuvent également représenter des rapports transphrastiques. Parmi ces éléments, nous en releverons deux : la cohésion lexicale, le parallélisme. Ces composantes formelles peuvent assurer, par leur récurrence, une continuité dans le texte, en créant des rapports cohésifs entre les énoncés.

Ducrot considère la cohésion comme une des conditions nécessaires à la bonne formation du discours¹⁵ tandis que les linguistes, H. A. K. Hallyday et R. Hasan la présentent comme une propriété inhérente de la textualité qui sert à construire le texte. Ils distinguent, en fait, deux formes de cohésion qui servent à établir les rapports cohésifs entre les énoncés du texte¹⁶ : la cohésion grammaticale et la cohésion lexicale.

La première forme se manifeste de différentes façons, notamment par la présence

¹⁵Oswald Ducrot. *Le dire et le dit*. Paris. Minuit. 1984. p. 175.

¹⁶M. A. K. Hallyday et R. Hasan. *Cohesion in English*. London. Longman. 1976. p. 6.

d'une chaîne anaphorique et des expressions co-référentielles. Cette cohésion grammaticale donne une continuité entre les éléments constitutifs du passage. Nous laisserons de côté cette forme de cohésion qui semble recouper la notion de la représentation formelle des thèmes dans le passage pour nous concentrer sur la seconde forme. Celle-ci, qui a rapport au choix du vocabulaire («election of vocabulary»¹⁷ selon M. A. K. Hallyday), se définit ainsi :

Lexical cohesion is «phoric» cohesion that is established through the structure of the Lexis, or vocabulary, and hence (like substitution) at the lexicogrammatical level¹⁸.

Cette cohésion lexicale se présente sous deux formes¹⁹ : la réitération et la collocation. La réitération se fait par la répétition des mêmes termes, ou par la reprise d'un terme par des synonymes ou par un terme générique ; la collocation, elle, a trait à la présence des termes ayant un rapport lexico-sémantique entre eux, à celle des hyponymes ou à des termes appartenant à une famille. Elle peut être décrite de la façon suivante :

the co-occurrence of lexical items that are in some way or other typically associated with another, because they tend to occur in similar environments²⁰.

Leur présence peut donner lieu, dans les deux cas, à des isotopies²¹ dans le texte. Nous verrons, donc, au cours de notre analyse si l'organisation des lexèmes en isotopies a pour

¹⁷ *Ibid.*, p. 274.

¹⁸ *Ibid.*, p. 318.

¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ *Ibid.*, p. 287.

²¹ Cf. Dominique Maingueneau. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris. Bordas. 1990. p. 45-

seul effet de produire des rapports cohésifs entre les énoncés dans le texte ou si elle peut être associée à d'autres effets de sens dans le texte.

4. 4. Le parallélisme

Le deuxième type de cohésion dont il est question relève de la présence de «parallélismes», un procédé stylistique étudié par R. Jakobson dans le cadre de la linguistique et de la poétique. Nous en tiendrons compte dans la mesure où il peut représenter un phénomène transphrastique qui assure des liens entre les phrases. Utilisé uniquement dans la poésie au départ, ce procédé, qui se manifeste sous différentes formes, apparaîtra par la suite dans le domaine de la prose. Nous prendrons en considération les diverses acceptions accordées à ce procédé au cours de notre analyse et nous verrons quelle incidence il peut avoir sur la structure et la conception des éléments du texte.

Le mot «parallélisme» a fait son entrée dans le domaine de la poétique grâce à l'évêque Robert Lowth, qui fut un des premiers à étudier le «parallelismus membrorum» de la Bible ou en d'autres termes la «texture verbale» de l'ancienne poésie hébraïque. Il est défini ainsi :

La correspondance d'un vers (d'une «ligne») avec un autre, je l'appelle Parallélisme. Quand un second élément textuel vient s'inscrire à côté ou au-dessous d'un premier, et qu'il lui est équivalent, ou opposé, du point de vue de Sens, ou qu'il lui est apparenté du point de vue de la construction grammaticale, alors je parle de Vers Parallèles, et les mots ou syntagmes qui se répondent d'un Vers à l'autre, je

les appelle Termes Parallèles²².

Trois types de parallélisme se dégagent de cette définition. Leur présence crée un lien entre les vers tant au niveau syntaxique qu'au niveau sémantique. Ces derniers peuvent désigner différentes espèces de correspondance, chacun ayant son caractère et engendrant des effets spécifiques Les vers synonymes

se correspondent en exprimant le même sens en des termes différents mais équivalents: quand un élément textuel est immédiatement répété, en tout ou en partie, l'expression subissant un changement, mais le sens demeurant entièrement, ou bien presque entièrement le même²³.

Quant aux vers appelés antithétiques, ils sont caractérisés de cette manière :

[ils] se correspondent par une Opposition [...], quelquefois au niveau de l'expression, quelquefois uniquement au plan du sens. Partant, les degrés de l'Antithèse sont variables : depuis un conflit terme à terme à travers toute la phrase, jusqu'à une dissonance globale, comportant des aspects contrastants, dans les deux éléments textuels²⁴.

À ces deux types, s'opposent des corrélations grammaticales appelées «Synthétiques ou Constructives où le parallélisme consiste en des formes similaires de Construction»²⁵, les deux premiers (le parallélisme par synonymie et par opposition) étant forcément accompagnés par le troisième

La correspondance au niveau du sens, qu'elle consiste en équivalence ou en opposition, est presque toujours soutenue par une correspondance au niveau de

²²Cité par Roman Jakobson. *Questions de poétique*. Paris. Seuil. 1973. p. 235.

²³*Ibid.*, p. 236.

²⁴*Loc. cit.*

²⁵*Loc. cit.*

la construction ; celle-ci se rencontre souvent sans la première, tandis que l'inverse se produit très rarement²⁶.

Outre ces trois types de parallélismes, il sera question du parallélisme qui peut avoir lieu entre divers éléments :

correspondance entre divers éléments textuels, qui s'inscrit dans la forme et le tour de l'ensemble de la phrase et de ses parties constitutives : correspondance, par exemple, de substantif à substantif, de verbe à verbe, de membre de phrase à membre de phrase, de négation à négation, ou d'interrogation à interrogation²⁷.

Aussi ce phénomène commence-t-il à être identifié dans le retour réitéré des éléments phonématiques, morphologiques, lexicaux, syntaxiques et sémantiques qui se rencontrent dans des positions équivalentes. Toute forme de répétition ou de correspondance entre les éléments, que ce soit au niveau de la morphologie, du lexique ou de la syntaxe, semble relever de ce phénomène. Cette répétition a, par ailleurs, pour effet de «souder entre eux des syntagmes qui apparaissent à première vue juxtaposées de façon assez lâche²⁸» et par ce fait, ce phénomène acquiert le rôle de marqueur transphrastique.

En outre, ce procédé, que Jakobson a le mérite de placer dans le cadre du comportement verbal normal d'un individu et d'étendre à la prose également, semble posséder une fonction apparemment plus importante que celle qu'il a dans la poésie. Lorsqu'il est employé dans la prose, l'accent est mis sur l'incidence que ce procédé peut

²⁶*Ibid.*, p. 237.

²⁷*Ibid.*, p. 236.

²⁸*Ibid.*, p. 239.

avoir sur la narration ou sur la conception même des personnages²⁹. Notre analyse nous permettra de vérifier cette thèse : s'agit-il d'un simple procédé stylistique qui sert à créer des rapports cohésifs entre les énoncés, ou son rôle dépasse-t-il le cadre de la cohésion pour créer des effets de sens dans le texte?

Ainsi nous proposons d'étudier l'enchaînement des énoncés chez Anne Hébert dans une perspective élargie. Celle-ci ne se fonde pas uniquement sur les connecteurs - mode d'enchaînement qui ne rend pas compte de la complexité de l'écriture romanesque hébertienne - mais sur les facteurs pragmatiques qui nous ont semblé pertinents pour aborder la cohérence et la progression du texte. On pourrait douter que certains facteurs comme la cohésion lexicale, le parallélisme, soient impliqués dans la progression mais nous montrerons, dans les prochaines sections, comment ces composantes opèrent de concert les uns avec les autres.

²⁹[...]the parallelism of units connected by similarity, contrast, or contiguity actively influences the composition of the plot, the characterization of the subjects and objects of the action, and the sequences of themes in the narrative. cf. Roman Jakobson et Krystyna Pomorska, *Dialogues*, Massachusetts, The MIT Press, 1983, p. 107.

5. ANALYSE PRAGMATIQUE D'UN EXTRAIT DES *FOUS DE BASSAN* (p. 70-87)

L'écriture hébertienne, qui se démarque par des effets d'incohérence et par une structure syntaxique tronquée, fournit un matériau de choix pour l'analyse pragmatique. Nous croyons que cet extrait des *Fous de Bassan* (p.70-87) sera représentatif de l'écriture hébertienne. En outre, nous pensons retrouver, par cette analyse, les divers types d'enchaînement et les marqueurs de rapports transphrastiques tels le parallélisme et la cohésion lexicale exposés dans la section précédente. Ces éléments assureront, croyons-nous, une cohérence dans le texte.

Nous diviserons, selon la terminologie de J. M. Adam, la séquence narrative des *Fous de Bassan* en six macro-séquences narratives lesquelles correspondent aux livres et aux lettres écrits par les personnages principaux. Cet extrait qui relève de la seconde macro-séquence narrative du roman est composé de lettres rédigées par Stevens Brown (le locuteur-narrateur personnage) à son ami américain Mic (son destinataire virtuel) en Floride. Mais, fixons, d'abord, le macro-contexte de ces lettres : il s'agit du récit des événements qui se sont produits à Griffin Creek, à la suite du retour de Stevens Brown après une absence de cinq ans. Nous désignerons, durant notre analyse, chaque lettre comme une micro-séquence narrative.

La micro-séquence narrative -1

La première micro-séquence narrative (pp. 70-73) de notre extrait est divisée en

sept paragraphes ; il s'agit du récit de deux petits épisodes : la promenade de Stevens Brown sur la plage, et sa visite aux champs de fraises avec Maureen où il rencontre sa cousine Nora. Ce récit se mêle souvent aux pensées de Stevens. Analysons, d'abord, le premier paragraphe de cette séquence (E1-E22). Il commence par le récit de la promenade de Stevens Brown. «Une progression à thème dérivé» marque les six premiers énoncés de ce paragraphe (E1-E6). L'hyperthème, *la grève de Griffin Creek*, à partir duquel cette progression est construite, est introduit dans E1 (*Je me promène sur la grève de Griffin Creek*) comme un élément rhématique. Cet hyperthème entraîne la présence d'autres éléments ayant rapport avec la grève dans les énoncés suivants (E2-E6):

E1: Je me promène sur la grève de Griffin Creek.

E2: Des débris de bois argenté qu'on appelle ici bois sauvé, des algues visqueuses aux grains gonflés que je fais claquer sous mes pieds.

E3: Les rares coquillages sont épais et gris, les petites bêtes à l'intérieur ayant besoin d'une maison bien étanche et solide pour se protéger du froid.

E4: (Les fins coquillages nacrés, la plage lumineuse, l'eau transparente, tu te souviens, brother ?)

E5: Aujourd'hui je marche dans une eau glacée, sur le sable détremé comme une pâte de boulanger.

E6: L'étau du gel se resserre autour de mes chevilles.

La progression à thème dérivé s'organise par la présence de deux éléments linguistiques : la «cohésion lexicale» (proposée par M. A. K. Hallyday et J. Hasan) et le «parallélisme» (proposé par R. Jakobson). D'une part, la cohésion lexicale prend la forme de la collocation. Celle-ci se produit par la mention des choses qu'on trouve sur la plage (*des débris de bois, des algues visqueuses et le sable détremé*) et des termes ayant trait à la physionomie (*mes pieds et mes chevilles*). D'autre part, la cohésion qui prend la forme

de la réitération se fait par la répétition de certains syntagmes (*les coquillages* et *l'eau*) et par la reprise des termes synonymes (*grève/plage, me promène marche, froid glacé gel*). La présence de tous ces lexèmes crée une isotopie thématique ayant rapport avec *la grève de Griffin Creek* et rend les rapports très cohésifs entre ces énoncés. Nous pouvons représenter la configuration de tous ces éléments par le schéma suivant:

E1	Je	me promène	la grève de Griffin Creek	
E2	Je		des débris de bois des algues visqueuses	mes pieds
E3			les rares coquillages	froid
E4			les fins coquillages nacrés la plage lumineuse l'eau transparente	
E5	Je	marche	le sable détrempé une eau glacée	une eau glacée
E6				l'étau du gel mes chevilles

De plus, cette isotopie thématique est révélatrice de l'association établie dans l'esprit de Stevens entre le contexte présent et le contexte passé suggéré par les parenthèses dans E4 (*Les fins coquillages nacrés, la plage lumineuse, l'eau transparente, tu te souviens, brother?*). Les parenthèses jouent le même rôle qu'une proposition en

incise. Rappelons que dans le cadre de la problématique de l'hétérogénéité énonciative proposée par J. Authier-Revuz, l'incise est un procédé par lequel un locuteur unique peut interrompre le fil de son discours afin d'introduire des commentaires ou des gloses qui renvoient à une autre instance énonciative, un métadiscours¹. Dans le cas d'E4, cette incise évoque le souvenir d'un endroit semblable que Stevens Brown a partagé en Amérique avec son ami Mic. Par ailleurs, un changement énonciatif signalé par l'emploi de *tu* est créé par le contact phatique établi par Stevens Brown en adressant l'acte d'interrogation directement à son destinataire identifié par le terme *brother* dans E4 (...*tu te souviens, brother?*). Celui-ci sert de rappel du macro-contexte du récit (des lettres que Stevens écrit à son ami Mic, le destinataire). Le retour au contexte présent est annoncé dans E5 (*Aujourd'hui je marche dans une eau glacée...*) par l'emploi du déictique *aujourd'hui*, par la reprise du pronom-sujet *je* et de la même l'activité (*je marche...*) déjà signalée dans E1 (*Je me promène...*). Malgré ces changements, une continuité est maintenue par la présence de l'isotopie thématique.

Considérons le second élément, à savoir le parallélisme, qui rend les rapports cohésifs dans cette partie du texte. Il est généré par la présence de structures semblables et par la correspondance dans le retour de certains éléments en positions équivalentes. E2 et E3 sont marqués chacun par une similarité de construction syntaxique qui les lie au

¹Jacqueline Authier-Revuz, «Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours», *DRLAV*, n° 26, 1982, p. 92.

niveau formel:

- E2 - **Des** débris de bois argenté **qu'**on appelle ici bois sauvé,
des algues visqueuses aux grains gonflés **que** je fais claquer sous mes pieds.
- E3 - **Les** rares coquillages sont épais et gris,
 les petites bêtes à l'intérieur ayant besoin d'une maison bien étanche et solide pour se protéger.

La juxtaposition de deux phrases nominales dans E2 qui commencent par des syntagmes nominaux suivis d'une relative donne lieu à un parallélisme à l'intérieur de cet énoncé qui semble correspondre à celui d'E3 produit par la présence d'une proposition principale et d'une subordonnée participiale qui commencent toutes les deux par le déterminant défini *les*. De plus, le retour réitéré des compléments introduits par les prépositions à la fin des énoncés amène un parallélisme.

En plus, l'ellipse de la préposition *de* dans E4 (*tu te souviens, brother?...*) - cette préposition accompagne normalement le verbe *se souvenir* - permet l'emploi du déterminant défini *les* devant ses compléments (*Les fins coquillages nacrés, la plage lumineuse, l'eau transparente...*). Leur juxtaposition au début de l'énoncé crée un effet d'asyndète et une uniformité formelle avec l'énoncé précédent E3 (*Les rares coquillages sont épais et gris...*) qui relève, lui, du contexte présent et qui commence également par le même déterminant défini. Ces compléments se mettent en valeur mutuellement par l'emploi d'épithètes ayant trait au reflet (*nacrés, lumineuse et transparente*). Ainsi, le retour réitéré des membres d'énoncés en position équivalente engendre des parallélismes qui renforcent les liens entre les énoncés.

L'enchaînement par association amène un changement thématique et contextuel dans E7 (*Et ces deux grandes sauterelles d'adolescentes dans leur maillot de laine s'ébattaient...*) introduit par le schéma *conn q* (selon la terminologie de Ducrot). Ce changement est, par ailleurs, souligné par l'emploi du déictique (*l'autre matin*) et du verbe au temps passé (*s'ébattaient*). Cet enchaînement, comme nous l'avons souligné dans la partie théorique, marque le mouvement d'introspection, le processus de réflexion chez un individu, qui est déclenché souvent par les impressions sensorielles ou le souvenir, et qui l'emmène dans le passé. Dans notre exemple, c'est la sensation de l'eau froide ressentie aux pieds par Stevens (*l'étau du gel se resserre autour de mes chevilles*) qui provoque cette association. Celle-ci, qui est d'ailleurs explicitée par l'emploi du déictique *là-dedans* (qui renvoie à l'eau), fait surgir un bref rappel d'un contexte passé dans E7, qui a trait au souvenir de ses cousines avec leur grand-mère jouant dans l'eau. Une progression thématique basée sur la présence de ces personnages sert de lien entre E7 et E8-E10. Un mouvement qui va de l'extérieur vers l'intérieur s'introduit en même temps car on passe de la plage au monde intérieur des pensées de Stevens dans E8-E10:

E8: Je n'arrive pas à reconnaître ces créatures, mi-femmes mi-enfant (cet âge intermédiaire pervers entre tous), parmi la marmaille de mon enfance, dans la grande confusion des cousins et cousines dont ma mémoire est encombrée.

E9: Perceval prétend que ma grand-mère est un dauphin et qu'elle n'a qu'un seul désir, entraîner ses deux petites-filles vers la haute mer, sur des coursiers d'écume.

E10: De là à leur inventer des queues de sardines, des nageoires agiles et des cervelles de la grosseur d'un grain de framboise, il n'y a qu'un pas.

Cette progression s'établit par l'emploi des expressions coréférentielles faisant référence

aux personnages et par la collocation. Cette présence engendre une isotopie thématique dans ce passage qui est révélatrice de l'association établie dans l'esprit de Stevens. En même temps, elle facilite la transition du récit au discours qui s'effectue dans ce passage. De plus, elle relie les points de vue différents : les «propos» (d'après Bally) de Stevens Brown lui-même en tant que locuteur-narrateur personnage sur le «thème», les petites filles dans E7 (*Je n'arrive pas à reconnaître ces créatures, mi-femmes mi-enfant (cet âge intermédiaire pervers entre tous)*) ; le point de vue d'un «énonciateur» (selon la terminologie de Ducrot) identifié par son nom (Perceval) dans E9 (*Perceval prétend que ma grand-mère est un dauphin et qu'elle n'a qu'un seul désir...*); et le point de vue de Stevens par rapport à celui de cet énonciateur dans E10 (*De là à leur inventer des queues de sardines, des nageoires agiles et des cervelles de la grosseur d'un grain de framboise, il n'y a qu'un pas*).

Les expressions coréférentielles qui construisent la progression ont trait aux images employées par rapport aux filles : *ces deux grandes sauterelles d'adolescentes* dans E7, *ces créatures, mi-femmes mi-enfant* dans E8, *ses deux petites-filles* dans E9 et le pronom-anaphore *leur* dans E10 et le pronom-anaphore *elle* qui fait référence à la grand-mère. Quant à la collocation, elle émane de la présence de deux groupes d'isotopies : les groupes nominaux comme *cousins/cousines, petites-filles, enfance, grand-mère* d'une part, et *dauphin, queues de sardines, des nageoires agiles et des cervelles de la grosseur d'un grain de framboise, la haute mer et des coursiers d'écume*, d'autre part. Ces lexèmes qui

resserrent les liens entre les énoncés signalent également l'association créée.

De nouveau, un enchaînement par association amène une transition de thèmes au cours des pensées de Stevens : des thèmes, la grand-mère et ses petites filles, on passe à un autre thème, Perceval; le souvenir des paroles de Perceval sur les cousines et leur grand-mère évoqué dans E9 permettant à Stevens Brown d'enchaîner ses pensées sur Perceval par la suite. Ce dernier fait l'objet d'une «progression à thème constant» dans la dernière partie de ce paragraphe (E11- E22):

E11: L'imagination de mon frère Perceval n'a pas de garde-fou, rien pour le retenir de basculer tout à fait dans l'extravagance et les larmes.

E12: Tout avec lui se termine par des larmes et des cris.

E13: Trop de contraintes, d'empêchements, d'interdictions dans sa vie l'ont sans doute conduit à cet état larmoyant.

E14: Un corps d'homme, une cervelle d'enfant, le désir et la peur, tout cela est inconciliable, et mon frère Perceval se lamente.

E15: Lui, au moins, je l'ai reconnu tout de suite, l'autre matin, parmi les joncs, reluquant ses cousines au bain et bavant de désespoir.

E16: Des yeux bleus trop ronds dans une face de bébé, une caboche lourde qui penche sur l'épaule.

E17: Tout cela n'a pas changé depuis mon départ, sauf que cette tête enfantine est maintenant posée sur un corps exceptionnellement grand et robuste.

E18: Une sorte de géant avec une face de chérubin.

E19: Perceval a quinze ans.

E20: C'est Maureen qui me l'a dit.

E21: Sa tête laineuse dans ma main, il se frotte contre moi tel un petit chien frisé.

E22: Mon frère est idiot.

Cette progression à thème constant se fait par la présence d'une cohésion lexicale et d'une chaîne anaphorique. La cohésion lexicale est obtenue par l'emploi des groupes nominaux synonymes à valeur descriptive faisant référence à Perceval. Représentons-les par le schéma suivant :

E14	<i>Un corps d'homme</i>		<i>une cervelle d'enfant</i>	
E16		<i>une face de bébé</i>	<i>une face de bébé</i>	<i>une caboche lourde</i>
E17	<i>Un corps exceptionnellement grand et robuste</i>		<i>cette tête enfantine</i>	<i>cette tête enfantine</i>
E18	<i>Une sorte de géant</i>	<i>une face de chérubin</i>	<i>une face de chérubin</i>	
E21				<i>sa tête laineuse</i>

Quant à la chaîne anaphorique, elle est constituée de pronoms-anaphores sujet/objet et de groupes nominaux. Cette chaîne englobe également le fait passé, amené par un changement énonciatif dans E15 (*Lui, au moins, je l'ai reconnu tout de suite, l'autre matin, parmi les joncs, reluquant ses cousines au bain et bavant de désespoir*) et le point de vue de l'énonciatrice, Maureen, dans E19 (*Perceval a quinze ans*) identifiée comme tel dans E20 (*C'est Maureen qui me l'a dit*). Voici la représentation schématique de cette chaîne:

- E11. **L'imagination de mon frère Perceval**
pour le retenir
- E12
Tout avec lui
- E13 **Trop de contraintes dans sa vie**
l'ont sans doute
- E14 **Mon frère**
- E15
lui, au moins je l'ai reconnu...
- E19 **Perceval**
- E21
il se frotte...
- E22 **Mon frère**

De plus, un parallélisme engendré par la répétition de certains syntagmes synonymes introduits par des prépositions à la fin des énoncés dans E11 (...*dans l'extravagance et les larmes*), E12 (... *par des larmes et des cris*) et E13 (...*à cet état larmoyant*) met en valeur la description de l'état psychologique de Perceval. La cause de cet état est d'ailleurs soulignée par l'emploi répétitif de syntagmes synonymes dans E13 (*Trop de contraintes, d'empêchements, d'interdictions dans sa vie l'ont sans doute conduit...*). Par ailleurs, la progression est soutenue par l'emploi de la «sustentation», qui permet de révéler le trait qui caractérise mieux le personnage-thème à la fin du passage

(Mon frère est idiot).

L'enchaînement par inférence établit une continuité entre le premier paragraphe de cette séquence et celui qui suit:

E1: C'est entendu j'irai les voir, les uns après les autres, mes parents en dernier, afin qu'ils soient bien préparés à ma visite par la rumeur publique et dans l'état d'exaspération nécessaire pour m'accueillir comme d'habitude.

Les pensées provoquées par le souvenir de ses cousines avec la grand-mère et de son frère Perceval, en train de les épier sur la plage, amènent Stevens Brown à réfléchir sur le comportement non verbal qu'il doit adopter par rapport à sa parenté; d'où l'acte de promesse indirecte contenu dans la première partie d'E22 (*c'est entendu*), suivi de l'acte d'assertion (*j'irai tous les voir, les uns après les autres, mes parents en dernier*).

E1 et E2 du troisième paragraphe restent dans la continuité sémantique et thématique du paragraphe précédent:

E1: Ça n'a pas traîné.

E2: J'ai dit à Perceval : Bonjour, je suis ton frère Stevens, et il a aussitôt prévenu tout le monde, son étrange pas cadencé et lourd allant d'une maison à l'autre, ressemblant à un colporteur consciencieux.

L'acte d'assertion contenu dans E1 (*Ça n'a pas traîné*), tout en établissant le lien avec ce qui le précède par la biais du pronom neutre *ça* (qui reprend le contenu de la dernière partie de l'énoncé précédent, la préparation de la visite de Stevens par la rumeur publique) fait avancer le texte, car la justification de cette assertion suivra dans E2. Celui-ci est constitué de l'intervention de Stevens en tant que locuteur-personnage qui fait un acte de présentation (...*Bonjour, je suis ton frère Stevens*) rapporté par Stevens en tant que

locuteur-narrateur (*J'ai dit à Perceval...*). Cet acte de présentation déclenche un effet perlocutoire sur son interlocuteur Perceval dans la mesure où il réagit à cet acte en répandant les nouvelles de l'arrivée de son frère. Une progression linéaire entraîne la description de cette réaction dans E2 et elle marque, en même temps, la transition du *je* à *il*, soulignée par le connecteur *et* à l'intérieur de cet énoncé (*j'ai dit... et il a aussitôt prévenu tout le monde, son étrange pas cadencé et lourd allant d'une maison à l'autre, ressemblant à un colporteur consciencieux*). Ainsi, ce connecteur sert de lien entre l'acte de présentation dans *p* et l'effet que cet acte produit sur l'interlocuteur dans *q*.

Le quatrième paragraphe E1-E6, où il est question de la visite de Stevens et Maureen aux champs de fraises, est marqué par une progression thématique au cours de laquelle alternent divers personnages-thèmes, Stevens, Maureen, et les enfants.

E1: Je commence par les enfants.

E2: Ce n'est pas difficile de les connaître presque tous, d'un seul coup.

E3: Ma cousine Maureen a décidé de m'emmener aux fraises avec elle.

E4: Ils sont déjà là, accroupis dans leurs vêtements clairs, tout le long du champ, en bordure de la forêt.

E5: Des têtes qui se relèvent, des yeux qui pointent sous les chapeaux de toile ou de paille, vu, examiné, pesé, jugé, je n'en mène pas large.

E6: Je m'accroupis à mon tour, tandis que les regards enfantins quittent ma personne pour retourner à la patiente recherche des petites fraises des champs, cachées sous les feuilles.

Cette progression à thèmes alternés, qui se construit par l'emploi des pronoms anaphores et des groupes nominaux qui entrent en rapport métonymique avec le thème, commence par les «propos» de Stevens sur le thème (les enfants) dans E1 (*Je commence par les enfants*) et E2 (*Ce n'est pas difficile de les connaître presque tous, d'un seul coup*)

et elle suit la description du comportement non verbal des enfants dans E4 (*Ils sont déjà là, accroupis dans leurs vêtements clairs ...*), E5 (*Des têtes qui se relèvent, des yeux qui pointent...*) et E6 (*... les regards enfantins quittent ma personne pour retourner à la patiente recherche des petites fraises des champs...*) et la description du comportement non verbal de Stevens dans E5 (*...vu, examiné, pesé, jugé, je n'en mène pas large*) et E6 (*Je m'accroupis à mon tour...*).

La transition du thème des enfants à celui de Stevens s'effectue à l'intérieur d'E5 où sont juxtaposés des groupes nominaux ayant trait aux enfants (*Des têtes qui se relèvent, des yeux qui pointent...*) et une phrase complexe qui contient l'énonciation de Stevens où il exprime sa gêne d'être dévisagé (*...vu, examiné, pesé, jugé, je n'en mène pas large*). La juxtaposition des éléments dans cet énoncé semble capter, par ailleurs, la simultanéité de la communication non verbale qui a lieu entre ces personnages-thèmes. De même, la simultanéité du comportement non verbal de Stevens et de celui des enfants est exprimée respectivement dans la proposition principale (*Je m'accroupis à mon tour...*) et la subordonnée d'E6 (*... tandis que les regards enfantins...*). Un chassé-croisé des éléments entre E5 et E6 (la description des enfants suivie de celle de Stevens dans E5 et vice-versa dans E6) indique la réciprocité des actions décrites dans ces énoncés. Représentons, par le schéma suivant, les éléments formels qui rapprochent les liens entre les énoncés de ce paragraphe:

la pertinence de cet énoncé dans la continuité du passage. Parmi les divers moyens employés pour marquer l'enchaînement par inférence, nous avons évoqué la notion de *script* proposée par Schank et Abelson. Elle permet de combler les étapes éliminées dans les séquences narratives. Ainsi, en tenant compte de la décision de Maureen exprimée dans E3, et de la description des enfants contenue dans E4, il faut proposer le script suivant: Stevens a accepté la décision de Maureen et est allé aux champs avec elle, ce qui lui permet de décrire les enfants qui s'y trouvent dans E4. Par ailleurs, cet enchaînement par inférence entraîne la transition du monde intérieur au monde extérieur : des pensées de Stevens dans la première partie, on passe aux champs de fraises où se déroule l'action par la suite.

Dans le cinquième paragraphe de cette séquence E1-E13, la progression thématique associée aux enfants et à Stevens dans le paragraphe précédent se poursuit dans les cinq premiers énoncés (E1- E5):

E1: Le soleil darde sur les nuques et les épaules courbées.

E2: Parfum sucré des fraises, chaleur rousse de la terre, respirée de tout près.

E3: Nos doigts teints en rouge.

E4: Ce n'est pas là un travail d'homme et je détonne parmi les femmes et les enfants.

E5: Impression étrange d'avoir soudain, tout contre moi, un petit animal dont je perçois les battements de coeur, le souffle léger.

Les personnages-thèmes (les enfants et Stevens) s'immiscent derrière la description générale contenue dans E1 (*Le soleil darde sur les nuques et les épaules courbées*) et E2 (*Parfum sucré des fraises, chaleur rousse de la terre, respirée de tout près*), participant à l'impression d'une rupture thématique. Le groupe nominal sans déterminant dans E2

capte l'instantanéité de la sensation ressentie par ces personnages-thèmes. Leur présence sera, de nouveau, explicitée par l'emploi du déterminant possessif dans E3 (*Nos doigts teints en rouge*).

Du général (*Nos*), on arrive au particulier (*je*) dans E4 et E5, ce passage coïncidant avec la transition de l'extérieur vers l'intérieur. Autrement dit, on passe de la description des éléments externes à celle des pensées de Stevens dans E4 (*Ce n'est pas là un travail d'homme et je détonne parmi les femmes et les enfants*) qui possède deux actes d'assertion *p*, *q* reliés par le connecteur *et*, et dans E5 (*Impression étrange d'avoir soudain, tout contre moi, un petit animal dont je perçois les battements de coeur, le souffle léger*). L'ellipse du sujet et du verbe dans E5 permet, comme dans E2, de transmettre l'immédiateté de la sensation éprouvée par Stevens. L'association déclenchée par l'impression sensorielle conduit à la narration de la première rencontre entre lui et Nora dans la deuxième partie de ce paragraphe (E6-E13). Une progression qui va du général au particulier démarque cette partie :

- E6: Un des enfants s'est rapproché de moi silencieusement, dans l'herbe foulée.
- E7: C'est une fille.
- E8: Son bras nu contre mon épaule, son odeur de terre chaude.
- E9: La voici qui tourne la tête vers moi.
- E10: Son chapeau de toile bascule en arrière.
- E11: Ses yeux plissés, couleur de mer, son sourire éclatant, sa petite face pointue, criblée de taches de son, comme un oeuf de moineau.
- E12: Elle me dit qu'elle s'appelle Nora et qu'elle est ma cousine germaine.
- E13: Perceval lui a déjà annoncé mon arrivée

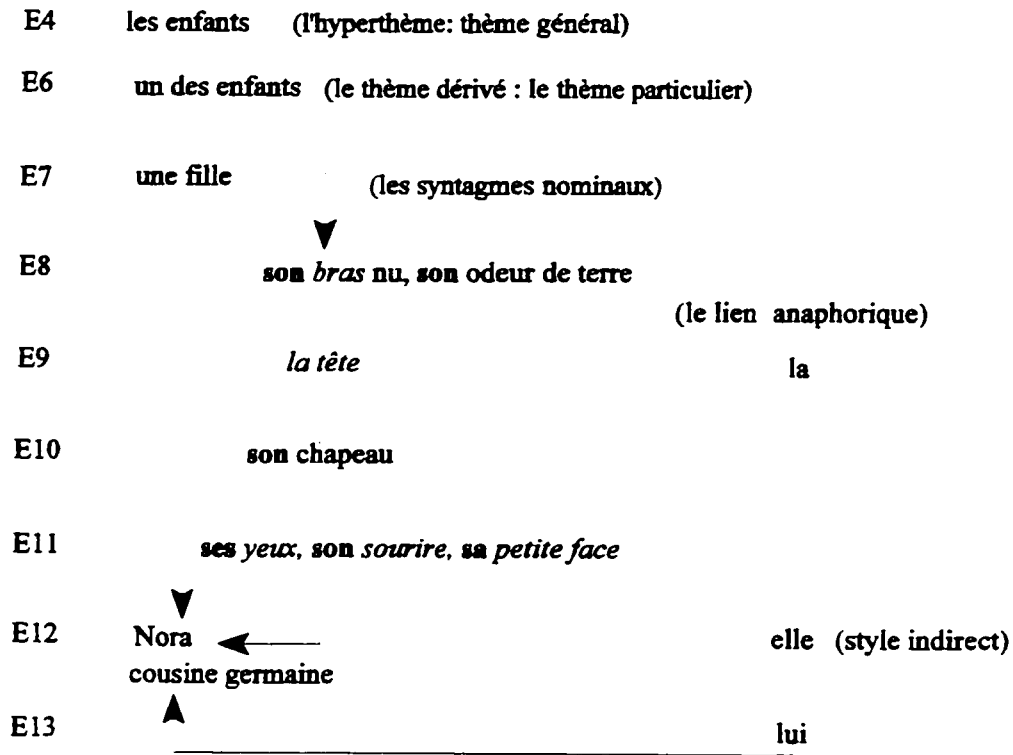
Le thème particulier (*un enfant*) dans E6 (*Un des enfants s'est rapproché de moi*

silencieusement, dans l'herbe foulée) sera dérivé à partir de l'hyperthème (*les enfants*) présent dans le cotexte linguistique. Ce thème particulier, qui ne sera identifié qu'à la fin du passage, fera l'objet d'une progression à thème constant dans le reste du paragraphe. Cette progression se construit à partir des syntagmes nominaux et des pronoms-anaphores qui font référence à Nora.

Cette progression amène la description physique de Nora dans E7 (*C'est une fille*), E8 (*Son bras nu contre mon épaule, son odeur de terre chaude*), E10 (*Son chapeau de toile bascule en arrière*) et E11 (*Ses yeux plissés, couleur de mer, son sourire éclatant, sa petite face pointue...*). Les groupes nominaux à valeur descriptive précédés de déterminants possessifs dans ces énoncés entrent dans une relation d'inclusion, un rapport métonymique avec le thème développé. La réitération des déterminants possessifs de la troisième personne et la collocation émanant de la présence des syntagmes qui ont trait à la physionomie du référent (*bras tête yeux sourire face*) renforcent les rapports thématiques.

De plus, cette progression représente le comportement non verbal de Nora dans E9 (*La voici qui tourne la tête vers moi*) et ensuite son comportement verbal en tant qu'énonciatrice dans E12 (*Elle me dit qu'elle s'appelle Nora et qu'elle est ma cousine germaine*) où les actes de présentation de Nora, qui permettent son identification, sont rapportés par Stevens en style indirect. Par ailleurs, cette progression incorpore E13 (*Perceval lui a déjà annoncé mon arrivée*) qui tient lieu d'une inférence effectuée par

Stevens, par rapport à l'acte de présentation de Nora rapporté dans E12. Voici une représentation schématique de tous les éléments qui contribuent à former cette progression du général au particulier:



Après une rupture thématique entraînée par des énoncés à valeur descriptive dans les quatre premiers énoncés (E1-E4) du paragraphe suivant, cette progression reprendra dans ses deux derniers énoncés (E5-E6):

E1: Le coup de midi.

E2: L'ombre tant désirée depuis ce matin.

E3: L'eau tiède qu'on avale dans le sceau de fer-blanc.

E4: Le pain mou et le jambon fondant au soleil.

E5: Ma cousine Nora m'examine d'un air méfiant, bien assise sur son derrière, les genoux au menton, les bras entourant les genoux, la tête sur ses bras.

E6: Une petite bête, te dis-je, une petite bête lustrée, à l'affût dans l'herbe.

Considérons E1-E4 qui sont à l'origine de la rupture thématique. Il s'agit de groupes nominaux reliés par une cohérence sémantique qu'il faut établir par inférence. À partir du micro-contexte (Stevens et les enfants travaillent aux champs de fraises sous le soleil) et à partir des connaissances générales, nous pouvons inférer que *le coup de midi* dans E1 implique l'arrêt de travail pour déjeuner. E2 (*L'ombre tant désirée depuis ce matin*) laisse entendre que ceux qui travaillent sous le soleil profitent de cet arrêt impliqué dans E1 pour se mettre à l'abri, et pour assouvir leur soif, d'où E3 (*L'eau tiède qu'on avale dans le sceau de fer-blanc*). L'heure du midi étant associée au déjeuner, la description de la nourriture suit dans E4 (*Le pain mou et le jambon fondant au soleil*). L'uniformité syntaxique obtenue par l'emploi de déterminants définis au début des énoncés donne lieu à un parallélisme qui rend les rapports entre ces énoncés, plus étroits.

La progression associée à Nora reprend dans E5 et E6 qui peuvent être liés par «un pontage inférentiel²». En faisant l'association entre l'acte d'assertion contenu dans E5 (*Ma cousine Nora m'examine d'un air méfiant, bien assise sur son derrière...*) et la réflexion de Stevens sous forme de métaphore dans E6 (*Une petite bête, te dis-je, une petite bête lustrée, à l'affût dans l'herbe*), nous pouvons inférer que cette petite bête fait référence à Nora. D'ailleurs, l'image de *petit animal* rattachée à Nora dans le paragraphe précédent

²Cité par Anne Reboul. «Pragmatique de l'anaphore pronominale». *Sigma*, n°12-13, 1988/1989, p. 216.

vient confirmer cela. Rappelons que les métaphores, qui sont des tropes, sont considérées comme des cas de sous-entendus par les pragmaticiens³. Le travail de déchiffrage qu'elles entraînent est illustré dans cet exemple. En outre, notons l'effet de «concaténation inverse⁴» dans cette partie d'E5 (*les genoux au menton, les bras entourant les genoux, la tête sur ses bras*).

Un changement thématique s'annonce brusquement par la réintroduction de Maureen comme thème dans E1 du dernier paragraphe de cette séquence:

E1: Cette bonne vieille Maureen fait des chaudronnées de confitures de fraises qui embaument dans toute la maison.

E2: J'écume à mesure qu'elle se forme la mousse rose bouillante, flottant sur un sirop luisant et foncé.

E3: Je l'étends soigneusement sur du pain et je la mange aussitôt.

Ce changement marque également une modification de décor : on passe subitement des champs de fraises dans le paragraphe précédent à la maison de Maureen dans ce paragraphe. Cette transition se fait par une petite étape élidée qui doit être restituée par inférence, plus particulièrement par la notion de *script* qui nous aide à inférer que Stevens et Maureen sont rentrés après la journée passée aux champs de fraises, et que Maureen prépare la confiture avec les fraises cueillies dans les champs. L'ellipse narrative, tout en permettant une économie d'expression, entraîne un changement de lieu.

³Dominique Maingueneau. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris. Bordas. 1990. p. 95.

⁴Une espèce de figure d'élocution par déduction, la répétition. Elle consiste à reprendre quelque chose du premier membre pour commencer le second dans un ordre direct ou renversé. Cf. Pierre Fontanier. *Les figures du discours*. Paris. Flammarion. 1977. p. 331.

Après le changement thématique dans E1 (*Cette bonne vieille Maureen*), Stevens, représenté par le pronom-sujet *je*, est ré-introduit comme thème dans E2 (*J'écume à mesure que...*) et dans E3 (*Je l'étends soigneusement sur du pain...*). Le sujet dans la subordonnée d'E2 (*elle... la mousse rose bouillante*) est anaphorisé par le pronom-objet *la* d'abord, dans la première phrase d'E3 (*Je l'étends soigneusement sur du pain...*) et ensuite dans la seconde phrase coordonnée d'E3 (*... et je la mange aussitôt*), ce qui crée un genre de relation d'inclusion des éléments entre ces énoncés. Le connecteur *et* dans E3 qui possède «une force de connexion moyenne⁵» (d'après J. M. Luscher) marque la succession de deux actes d'assertion, *p* et *q* contenus dans E3.

Bref, divers types d'enchaînement tels que la progression à thème dérivé, la progression à thème unique et à thèmes multiples, la progression linéaire, l'enchaînement par inférence et par association, se mêlent pour marquer les rapports entre les énoncés constitutifs de cette micro-séquence narrative. Ces rapports sont, par ailleurs, consolidés par des parallélismes et des isotopies.

⁵Jean-Marc Luscher. «Connecteurs et marques de pertinence : l'exemple de *d'ailleurs*». *Cahiers de linguistique française*. n° 10. 1989. p. 114.

La micro-séquence -2

Elle est composée de cinq paragraphes dont le premier paragraphe comprend quatre énoncés (E1-E4):

E1: L'air du temps me comble.

E2: J'aime les longues journées d'été qui se prolongent tard dans la soirée.

E3: La maison de Maureen, le jardin de Maureen, les bâtiments de Maureen n'ont jamais eu meilleure mine.

E4: Cette femme n'en revient pas d'avoir sous la main, réuni en un seul homme, un serviteur et un maître aussi exigeant.

La présence de Stevens comme thème relie E1 et E2 alors que celle de Maureen rattache E3 et E4. L'expression de bien-être transmise à travers les actes expressifs contenus dans E1 (*L'air du temps me comble*) et E2 (*J'aime les longues journées d'été qui se prolongent tard dans la soirée*) est prolongée dans E3 (*La maison de Maureen, le jardin de Maureen n'ont jamais eu meilleure mine*). Les trois sous-thèmes servant de sujet grammatical dans E3 (*La maison de Maureen, le jardin de Maureen, les bâtiments de Maureen*) sont dérivés à partir de l'hyperthème implicite (Maureen) présent dans le contexte du récit. Soulignons le parallélisme provenant de la juxtaposition des groupes nominaux ayant le même complément de nom dans cet énoncé (*La maison de Maureen, le jardin de Maureen, les bâtiments de Maureen...*). L'hyperthème qui a donné lieu aux sous-thèmes fera l'objet des propos de Stevens dans E4 (*Cette femme n'en revient pas d'avoir sous la main, réuni en un seul homme, un serviteur et un maître aussi exigeant*).

Des pensées de Stevens, on passe, de façon inopinée, dans le paragraphe suivant

constitué de quatre énoncés (E1-E4), au récit de la réaction des gens du village face au retour de Stevens Brown. Il est marqué par une progression qui va du général (le *on*) au particulier (*les parents*):

E1: On me suit à la trace.

E2: Quoi que je fasse, je suis repéré dans mes allées et venues, épié, reconnu.

E3: On me salue ou parfois on détourne la tête sur mon passage.

E4: Des mains invisibles soulèvent les rideaux des fenêtres, des yeux cachés m'observent derrière les rochers, sur la grève.

E5: Mes parents sont déjà au courant.

E6: Ils doivent m'attendre, assis sur la galerie, endimanchés et se balançant sur des chaises berçantes, une rouge, l'autre verte, toutes deux à fond de paille tressée.

E1-E4 sont reliés par la présence du thème général *On* considéré, par A. Berrendonner, comme l'instance sans nom qui représente «*n'importe quel ensemble d'individus parlants de manière indéterminée*⁶». Dans ce cas, cette instance représente des gens du village. Sa présence est explicitée dans E1 (*On me suit à la trace*) et E3 (*On me salue ou parfois on détourne la tête sur mon passage*) alors qu'elle est présupposée par la structure passive de la proposition principale dans E2 (*Quoi que je fasse, je suis repéré dans mes allées et venues, épié, reconnu*). Les syntagmes qui commencent les deux phrases juxtaposées dans E4 (*Des mains invisibles soulèvent les rideaux des fenêtres, des yeux cachés m'observent derrière les rochers, sur la grève*) font référence, par effet métonymique, à cette instance.

De ce thème général, on passe au thème particulier (les parents) dans E5 (*Mes parents sont déjà au courant*) où le complément (de son arrivée) élidé est sous-entendu

⁶Alain Berrendonner. *Éléments de pragmatique linguistique*. Paris, Minuit, 1981, p. 45.

et dans E6 (*Ils doivent m'attendre...*) où ce thème est anaphorisé. La transition du général au particulier se fait de façon implicite, les deux thèmes étant réunis par la similarité de situation dans laquelle ils se trouvent : l'intérêt des personnages-thèmes face au retour de Stevens. De plus, ce passage correspond à la transition du récit aux pensées de Stevens.

Le récit de l'épisode des enfants se fera dans le paragraphe suivant. Il se distingue par une progression à thème constant basée sur la présence des enfants:

- E1: Les enfants me suivent, pas à pas, depuis que je joue de la musique à bouche.
 E2: Je leur ordonne de marcher à la file, derrière moi, et, sur un air d'harmonica, nous traversons le village, en procession.
 E3: Je rêve de vider Griffin Creek de tous ses enfants et de les entraîner avec moi, au-delà de la ligne d'horizon.
 E4: Comme ce joueur de flûte qui....

Cette progression trace d'abord le comportement non verbal des enfants dans E1 (*Les enfants me suivent, pas à pas...*) et E2 (*Je leur ordonne de marcher...*). Celui-ci contient deux entités *p* et *q* reliés par le connecteur *et*. Ce dernier, ayant «une force de connexion moyenne⁷», relie l'acte exercitif dans *p* (*Je leur ordonne de marcher à la file, derrière moi...*) et l'effet perlocutoire produit par cet acte sur les enfants dans *q* (*et, sur un air d'harmonica, nous traversons le village, en procession*) où il est question de la description de l'accomplissement de cet acte qui leur est prescrit. Ensuite, cette progression suit les pensées de Stevens sur les enfants dans E3 (*Je rêve de vider Griffin Creek de tous ses enfants et de les entraîner avec moi*). Le dernier énoncé E4 (*Comme ce joueur de flûte*

⁷Jean-Marc Luscher. *op. cit.*, p. 114.

qui...), qui contient une subordonnée de comparaison, se rattache à E3 par ellipse pour compléter son sens et sa structure syntaxique. De plus, elle se termine par une aposiopèse⁸ comme dans les monologues intérieurs. Dans ce paragraphe, la progression sert de lien entre le récit des événements dans E1 et E2 et le récit des pensées dans E3 et E4.

Dans le quatrième paragraphe (E1-E6) et le dernier paragraphe constitué d'un seul énoncé (E1), il est question du récit de la seconde rencontre de Nora avec Stevens. Une progression thématique qui va du général (les filles) au particulier (Nora) opère des liens entre ces énoncés qui sont entrecoupés de l'intervention de Nora (I1):

E1: Les petites filles me font des frais.

E2: Elles s'agglutinent à moi comme de la résine de sapin.

E3: Nora a voulu apprendre à jouer de la musique à bouche.

E4: Elle prend plaisir à coller ses lèvres sur l'harmonica le plus rapidement possible après que j'ai cessé d'en jouer.

E5: Toi, mon cousin Stevens, je te goûte, ta musique, ta salive et tes lèvres et tu me goûteras aussi, moi, Nora Atkins, ta cousine.

E6: Elle souffle son petit air et me tend la musique, toute mouillée.

I1 - Goûte, c'est comme si on s'embrassait.

E1: Elle rit, des cheveux plein les yeux, tachée de rousseur dans la lumière.

Le thème général fait l'objet des propos dans E1 (*Les petites filles me font des frais*) et E2 (*Elles s'agglutinent à moi comme de la résine de sapin*) où il est anaphorisé par le pronom-sujet *elles*. Ce thème général conduit au thème particulier, Nora, qui rentre implicitement dans un rapport d'inclusion avec le thème général dans la mesure où il s'agit

⁸Phrase inachevée suivie de points de suspension. Cf. Dorrit Cohn. *La transparence intérieure*, Paris. Seuil, 1981, p. 114.

des gens qui soupirent après Stevens. La progression associée à ce thème particulier représente les propos de Stevens sur ce thème dans E3 (*Nora a voulu apprendre à jouer de la musique à bouche*) et amène la description du comportement non verbal de Nora dans E4 (*Elle prend plaisir à coller ses lèvres sur l'harmonica...*), E6 (*Elle souffle son petit air et me tend la musique, toute mouillée*) et E11, seul énoncé constitutif du dernier paragraphe (*Elle rit, des cheveux plein les yeux, tachée de rousseur dans la lumière*).

Dans ce paragraphe, cette progression est entrecoupée de deux interventions de Nora adressée à son interlocuteur Stevens. Ces dernières amènent une dissociation énonciative mise en valeur par le passage de *elle* à *je tu*. La première intervention qui se trouve à l'intérieur du texte dans E5 (*Toi, mon cousin Stevens, je te goûte, ta musique, ta salive et tes lèvres et tu me goûteras aussi, moi, Nora Atkins, ta cousine*) s'intègre par la progression linéaire. Cette intervention contient deux actes d'assertion *p* et *q* reliés par *et* qui possède «une force de connexion moyenne⁹». Un chassé-croisé des éléments dans cette intervention (le sujet *je* de la première phrase se changeant en complément *me* de la seconde phrase, et le complément *te* de la première phrase en sujet *tu* de la seconde phrase) suggère la réciprocité des rapports que Nora envisage avec Stevens. Tandis que la seconde intervention I1(- *Goûte, c'est comme si on s'embrassait*), qui prend sa place en dehors du paragraphe, rentre implicitement dans la continuité du passage car il s'agit des paroles du personnage qui, en tant que thème, fait l'objet de la progression thématique.

⁹Jean-Marc Luscher. *op. cit.*, p. 114.

Ainsi, la progression à thème unique, la progression qui va du général au particulier et l'enchaînement par inférence s'épaulent pour former la structure de la seconde micro-séquence narrative.

La micro-séquence narrative-3

Dans la troisième micro-séquence composée de six paragraphes, Stevens raconte sa visite chez sa grand-mère. Ce récit est précédé de pensées de Stevens dans E1-E4, constitutives du premier paragraphe. Un élément narratif s'amène dans E5. L'enchaînement par association sert de lien entre E1-E4 et E5 :

E1: Inutile de chercher des raisons extraordinaires.

E2: Si je suis revenu c'est juste pour voir.

E3: Par curiosité, te dis-je.

E4: Par désœuvrement.

E5: Par nostalgie sans doute.

E6: J'ai revu ma grand-mère qui m'a embrassé et offert du plum-cake et du thé.

Les énoncés porteurs des pensées de Stevens se distinguent par une structure syntaxique hachée. Des rapports implicites les unissent. La phrase non verbale dans E1 (*Inutile de chercher des raisons extraordinaires*) permet de saisir l'immédiateté de la pensée de Stevens et sert de point de départ pour l'énonciation de ce qui suit. L'affirmation d'E1 est justifiée par la raison proposée par Stevens dans E2 (...*c'est juste pour voir*) pour son retour. En fait, E2, E3, E4 et E5 constituent une seule phrase grammaticale segmentée en quatre énoncés. E3 (*Par curiosité, te dis-je*), E4 (*Par désœuvrement*) et E5 (*Par nostalgie*

sans doute), qui ne sont que des circonstants introduits par la préposition *par*, se rattachent au contenu d'E2 (*Si je suis revenu c'est juste pour voir*) par le rétablissement de l'ellipse obtenu par calcul inférentiel. La segmentation participe à l'impression d'une énumération des raisons données par Stevens pour son retour et à l'effet d'asyndète. Les raisons évoquées pour le retour de Stevens dans E2 (*Si je suis revenu c'est juste pour voir*), E3 (*Par curiosité, te dis-je*) E4 (*Par désœuvrement*) et E5 (*Par nostalgie sans doute*) font surgir dans l'esprit de Stevens, par association, le souvenir de sa visite chez sa grand-mère dans E5 (*J'ai revu ma grand-mère qui m'a embrassé et offert du plum-cake et du thé*). Le récit de cette visite suit dans le reste de la micro-séquence:

Dès qu'elle m'a vu dans la porte d'entrée elle a poussé une sorte de cri, plein de mots tendres et sauvages, s'entrechoquant les uns les autres.

[...]

Ma grand-mère a toujours préféré les filles.

La progression linéaire amène la transition des pensées au récit des événements entre les deux premiers paragraphes : l'élément rhématique *grand-mère* dans le dernier énoncé du premier paragraphe E6 (*J'ai revu ma grand-mère qui m'a embrassé...*) étant repris comme thème constant dans E1 du paragraphe suivant et dans les autres énoncés de cette micro-séquence. Cette progression linéaire entraîne également le changement énonciatif effectué par le passage de *je* dans le premier paragraphe à *elle* dans le récit.

Une progression à thème constant qui démarque le récit de la visite suit la description du comportement non verbal de la grand-mère dans le seul énoncé constitutif du second paragraphe, E1 (*Dès qu'elle m'a vu dans la porte d'entrée elle a poussé une*

sorte de cri...), et dans E1 (*Elle m'a examiné, trait par trait*) et E4 (*L'excitation de ma grand-mère tombe, se résorbe doucement dans ce soupir...*) du troisième paragraphe. De plus, cette progression représente son comportement verbal dans E5 du troisième paragraphe (*Tout bas maintenant, en serrant les dents, elle affirme que je ne suis pas fiable...*), E2 du quatrième paragraphe (*Elle me parle de mes cousines Nora et Olivia*) où ses paroles sont paraphrasées et E1, le seul énoncé constitutif de l'avant-dernier paragraphe (*Ma grand-mère me recommande de bien m'essuyer les pieds, la prochaine fois que je viendrai la voir*) où ses paroles sont rapportées en style indirect par Stevens.

Par ailleurs, un sous-thème (*le thé de ma grand-mère*) en début d'E1 du quatrième paragraphe se trouve inclus dans cette progression. La description du thé dans E1 (*Le thé de ma grand-mère est noir comme de l'encre, âcre sur la langue, longtemps après qu'on l'a avalé*), qui est suivie de la paraphrase des paroles de la grand-mère dans E2, laisse sous-entendre que la grand-mère s'entretient avec Stevens pendant qu'il boit le thé. Et cette progression se termine par les commentaires de Stevens sur elle (*Ma grand-mère a toujours préféré les filles*). Ce dernier énoncé, qui commence par le syntagme *ma grand-mère* (*Ma grand-mère me recommande de bien m'essuyer les pieds...*), forme un parallélisme avec celui qui le précède et qui débute, lui aussi, par le même syntagme. Un tel parallélisme camoufle la présence de deux instances énonciatives différentes dans ces énoncés constitutifs chacun d'un paragraphe: Stevens en tant que locuteur-narrateur qui rapporte en style indirect les paroles de la grand-mère et Stevens en tant que locuteur-

narrateur personnage qui fait ses commentaires.

Cette progression à thème constant, qui trace le récit de la visite, est interrompue à plusieurs reprises : d'abord par l'intervention de la grand-mère adressée à Stevens au cours du second paragraphe (*Stevens ! Mon petit, mon grand garçon, si grand, mon petit-fils, plus beau que son père, si grand, plus intelligent que sa mère, fin, fin dans sa tête...*), ensuite par les groupes nominaux contenus dans E2 (*Un profond soupir*) et E3 (*Un portrait qu'on regarde à la loupe*) du troisième paragraphe ; et enfin par l'introduction de Stevens et Olivia comme thème dans E3 (*J'apprends...*) et E4 (*... elle n'a jamais été moins libre...*). Voyons comment ces éléments s'intègrent malgré tout dans la continuité narrative.

Un calcul inférentiel établit la pertinence des groupes nominaux à l'origine d'une rupture thématique apparente. Le groupe nominal dans E2 (*Un portrait qu'on regarde à la loupe*) entraîne une comparaison implicite ayant rapport avec le contenu propositionnel d'E1 (*Elle m'a examiné, trait par trait*) : il explicite l'action de la grand-mère en la commentant. Celui dans E2 (*Un profond soupir*) décrit le comportement non verbal du thème. De plus, le caractère atemporel de ces groupes nominaux permet la transition du temps passé dans les énoncés qui précèdent ces groupes nominaux au temps présent dans les énoncés qui les suivent, ce qui ramène le récit au temps de la conscience de Stevens.

Une progression linéaire marque un lien formel d'une part entre E2 où il est question du personnage-thème, la grand-mère et E3 (*J'apprends que trois hommes jaloux gardent Olivia dans une grande maison avec une galerie de bois ouvragé tout le tour*) et

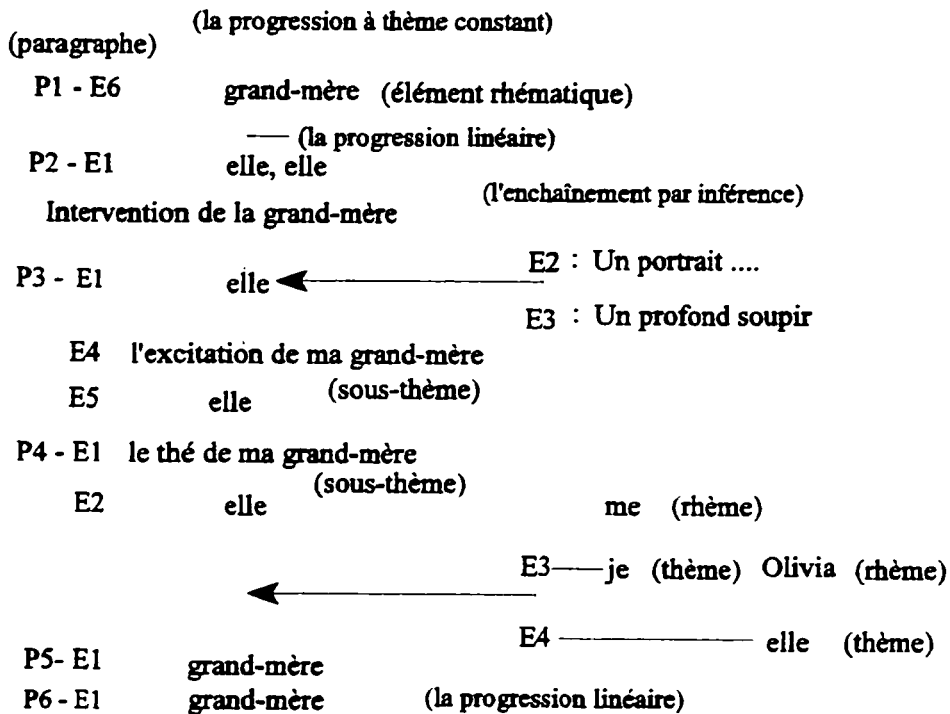
d'autre part entre E3 et E4 (*Depuis la mort de sa mère elle n'a jamais été moins libre...*): le pronom *me* dans la partie rhématique d'E2 (*elle me parle...*) est repris par le pronom déictique *je* représentant Stevens dans E3 (*J'apprends ...*) alors qu'Olivia, présente dans la partie rhématique d'E3 (*J'apprends que trois hommes jaloux gardent Olivia...*) est anaphorisée par le pronom-sujet *elle* dans E4 (*Depuis la mort de sa mère elle n'a jamais été moins libre...*).

De plus, la présence de *je* et de *elle* respectivement dans E3 et E4, qui amène des changements énonciatifs au cours de la progression à thème constant, peut être expliquée par l'intervention du micro-contexte du paragraphe. Le cas de *je* est lié au fait que Stevens intervient formellement pour paraphraser les paroles de la grand-mère dont on constate, d'ailleurs, la présence en tant qu'énonciatrice dans l'énoncé. Cet emploi évoque, en même temps, une mise en scène de l'échange entre les deux interlocuteurs, la grand-mère représentée par le pronom-sujet *elle* dans E2 et Stevens par le pronom-sujet *je* dans E3. Dans le cas de *elle* dans E4, le micro-contexte du passage nous aide à comprendre qu'il s'agit des paroles de la grand-mère rapportées par Stevens en tant que locuteur-narrateur. Ainsi, les voix de la locutrice (la grand-mère) et du locuteur-narrateur qui se mêlent pour parler d'Olivia sous-tendent cet énoncé sans que leur présence ne soit marquée formellement : un cas de style indirect libre, qui est une des formes implicites de l'hétérogénéité énonciative proposée par J. Authier-Revuz¹⁰. Par ailleurs, l'effacement du

¹⁰Jacqueline Authier-Revuz. *op. cit.* . p. 96.

personnage et du locuteur-narrateur permet d'enchaîner directement sur le personnage-thème, Olivia représentée par *elle*. Aussi, faut-il recourir souvent au contexte afin de rétablir la pertinence des énoncés compromise par une discontinuité dans la progression.

Représentons la configuration des éléments qui marquent les rapports entre les énoncés dans ce texte par le schéma suivant:



Bref, la progression à thème unique, l'enchaînement par association et par inférence établissent des liens entre les énoncés de cette séquence.

La micro-séquence - 4

Cette micro-séquence, composée de plusieurs paragraphes, évoque le récit de la première rencontre entre Stevens Brown et sa cousine Olivia, suivi de la rencontre entre Stevens et le frère d'Olivia. Ces trois personnages serviront de thème, tour à tour, tout au long de cette séquence, donnant lieu à une progression à thèmes alternés entrecoupée d'échanges entre Stevens et Olivia, de passages descriptifs et quelquefois de pensées des personnages.

Le premier paragraphe, qui contient des énoncés à valeur descriptive (E1-E5), est marqué par une progression à thème dérivé.

E1: Trois heures de l'après midi.

E2: La mer luit comme du fer-blanc au soleil, éclate dans nos yeux.

E3: Une sorte de torpeur engourdit la campagne.

E4: Le vent se couche au soleil, se réveille parfois et gronde sourdement, puis se couche à nouveau, de tout son long, dans les champs et sur la mer.

E5: Les cris des oiseaux, comme apaisés et repus, reprennent de-ci de-là, sans grande conviction.

Divers sous-thèmes (*La mer, La campagne, Le vent et Les cris des oiseaux*), l'objet des propos dans E2-E5, sont dérivés d'un hyperthème implicite (le paysage de Griffin Creek) que nous pouvons inférer «par raisonnement¹¹» à partir du contexte du récit. Ils entrent dans un rapport d'inclusion référentielle avec cet hyperthème. Quant au groupe nominal

¹¹Terminologie empruntée à Bernard Combettes, *Pour une grammaire textuelle*. Bruxelles. De Boeck-Duclot, 1988, p. 97.

contenu dans E1 (*Trois heures de l'après midi*), il fixe le cadre temporel pour cette séquence.

De cette description, on passe aux pensées de Stevens dans E1 qui constitue le deuxième paragraphe. Ce dernier contient quatre phrases juxtaposées reliées formellement par le pronom-sujet *je* faisant référence à Stevens :

E1: Depuis un moment déjà je regarde la maison d'Olivia comme si elle était transparente, j'imagine la vie d'Olivia là-dedans, je lui fais monter et descendre l'escalier à volonté, je la vois mettre ses bas et coudre, parfaitement occupée, durant de longues heures, son bras et sa main calmes tirant l'aiguille et le fil interminablement.

Cet énoncé commence par la description du comportement non verbal de Stevens dans la première phrase (*Depuis un moment déjà je regarde la maison d'Olivia comme si elle était transparente*) et il est suivi des pensées provoquées par la vue de la maison d'Olivia dans les trois phrases juxtaposées ; Olivia y fait l'objet des propos, sa présence étant signalée par l'emploi des groupes nominaux (*j'imagine la vie d'Olivia là-dedans*) et des pronoms-anaphores objets (*je lui fais monter...je la vois mettre ses bas...*). Notons le parallélisme qui provient de la juxtaposition des phrases commençant par le même pronom. Il sert à capter la simultanéité de deux actions (voir et penser) et le fil ininterrompu des pensées de Stevens.

La description du comportement non verbal de Stevens continue dans E1 du paragraphe suivant. S'ensuivent ses propos sur le frère d'Olivia dans E2-E4 :

E1: Je suis là planté comme un piquet de clôture, devant la maison d'Olivia, au grand soleil qui m'aveugle.

E2: Je sais qu'un des frères d'Olivia, celui qui est garde-côte, dort à l'étage, épuisé, après

une nuit de poursuite effrénée sur son bateau.

E3: Il doit dormir comme un mort.

E4: Seule sa barbe vit encore et lui noircit le visage.

Une progression linéaire amène, au cours des pensées de Stevens, la transition de *je* à *il* entre E2 et E3. Le frère d'Olivia, un élément rhématique dans E2 (*Je sais qu'un des frères d'Olivia, celui qui est garde-côte, dort à l'étage...*), est repris comme thème dans E3 (*Il doit dormir comme un mort*) et E4 (*Seule sa barbe vit encore et lui noircit le visage*) où le syntagme (*sa barbe*) entre en rapport métonymique avec ce dernier.

La réintroduction de Stevens comme thème se fera dans E3 et E4 du paragraphe suivant, après la rupture thématique consécutive à la présence de deux énoncés à valeur descriptive dans E1 et E2. Ces énoncés sont reliés par une progression à thème dérivé à partir de l'hyperthème implicite (le paysage de Griffin Creek):

E1: Le vent souffle sans arrêt, à présent.

E2: Les champs sont striés par le vent en des moutonnements incessants de foin et d'avoine folle.

E3: Je marche dans le vent qui amortit le bruit de mes pas.

E4: Me voici sur le perron de la cuisine, contre le moustiquaire de la porte.

De plus, la vue d'Olivia qu'obtient Stevens à partir du perron est responsable de la brusque apparition d'Olivia dans E5 et elle servira de thème dans le reste du paragraphe (E6 -E11):

E5: Olivia repasse une chemise d'homme, sur une planche, posée entre deux chaises.

E6: Ses gestes précis et sûrs.

E7: Sa robe courte, d'un bleu délavé.

E8: Elle ne m'a pas encore aperçu et c'est comme si le vent étrange et lent la traversait toute, dans l'épaisseur de sa vie la plus secrète.

E9: Ouverte aux quatre vents, cette fille est ouverte aux quatre vents, je n'aurai qu'à paraître pour....

E10: À deux reprises elle jette un regard par-dessus son épaule, comme quelqu'un qui n'est

pas tranquille.

E11: Ainsi l'oiseau, au sommet de l'arbre, lorsque le chat, caché en bas, dans les feuillages, ébranle tout le tronc de ses griffes encore invisibles.

Cette progression à thème constant désigne le comportement non verbal d'Olivia dans E5 (*Olivia repasse une chemise d'homme...*) et E10 (*À deux reprises elle jette un regard par-dessus son épaule...*) ; la description de ses gestes dans E6 (*Ses gestes précis et sûrs*) et de son apparence extérieure dans E7 (*Sa robe courte, d'un bleu délavé*); les commentaires de Stevens sur elle dans E8 (*Elle ne m'a pas encore aperçu et c'est comme si le vent étrange et lent la traversait...*) et E9 (*Ouverte aux quatre vents, cette fille est ouverte aux quatre vents, je n'aurai qu'à paraître pour...*), ce dernier énoncé se distingue par une reduplication. Et cette progression se termine temporairement par l'analogie établie par rapport à Olivia dans E11 (*Ainsi l'oiseau, au sommet de l'arbre, lorsque le chat, caché en bas, dans les feuillages, ébranle tout le tronc de ses griffes encore invisibles*).

La progression à thèmes alternés associée à deux personnages participants (Olivia et Stevens) recommencera dans le paragraphe suivant (E3, E8-E11), après sa suspension entraînée par la présence d'énoncés à valeur descriptive dans E1-E2. Elle sera entrecoupée de pensées d'Olivia dans E4-E7:

E1: La charpente craque dans la maison, pareille à une coque de bateau, en pleine tempête.

E2: Le vent souffle sous les portes des chambres fermées

E3: Olivia est de plus en plus alertée par le vent.

E4: On marche sur la galerie?

E5: Des pas sur la terre et dans l'herbe autour de la maison?

E6: Des yeux dans les fenêtres?

E7: Quelqu'un bouge dans le grenier.

E8: Ce n'est que l'imagination de ma cousine Olivia qui la travaille tandis que moi

apparaissant et disparaissant, tour à tour, derrière le grillage de la porte, je la regarde et je la sens, toute chaude, et vivante à deux pas de moi.

E9 : Tout d'un coup je suis là, dans l'oeil bleu d'Olivia qui contemple la porte d'un air effaré.

E10 : Je réponds de mon image rassurante, collée au grillage.

E11 : Long et dégingandé, le chapeau sur les yeux, je l'appelle par son nom.

E1 (*La charpente craque dans la maison, pareille à une coque de bateau, en pleine tempête*) et E2 (*Le vent souffle sous les portes des chambres fermées*) engendrent une rupture thématique dans le texte alors que les pensées d'Olivia confirmées par E8 (*Ce n'est que l'imagination d'Olivia...*) et rapportées sous forme de questions dans E4 (*On marche sur la galerie?*), E5 (*Des pas sur la terre et dans l'herbe autour de la maison?*), E6 (*Des yeux dans les fenêtres?*) et sous forme d'une affirmation dans E7 (*Quelqu'un bouge dans le grenier*), qui entrecouperont la progression, sont incluses par inférence.

La réintroduction d'Olivia se fait dans E3 (*Olivia est de plus en plus alertée par le vent*). Cette dernière et Stevens alterneront comme thème dans E8 (*Ce n'est que l'imagination de ma cousine Olivia qui la travaille.... je la regarde et je la sens, toute chaude, et vivante à deux pas de moi*) et E9 (*Tout d'un coup je suis là, dans l'oeil bleu d'Olivia qui contemple la porte d'un air effaré*). La singularisation de Stevens comme thème dans E10 (*Je réponds de mon image rassurante, collée au grillage*) et E11 (*Long et dégingandé, le chapeau sur les yeux, je l'appelle par son nom*) permettra d'introduire l'échange entre Stevens et Olivia par la suite.

La progression à thèmes alternées associée à Stevens et Olivia se poursuivra dans le paragraphe suivant après son interruption produite par la première intervention de

Stevens (*Hey! Salut Olivia Atkins! hey!*). Elle nous reformule la première partie de cet échange entre Stevens et Olivia dans ce paragraphe composé de cinq énoncés (E1-E5):

E1: Ses yeux effarés, trop grands ouverts, trop bleus, me semble-t-il.

E2: Elle m'appelle «monsieur» et elle me demande ce que je veux, sans quitter sa planche à repasser, comme si cette planche à repasser était une barrière nécessaire entre nous, quoique la porte soit encore fermée et moi derrière avec ma figure déformée par le moustiquaire.

E3: Je ris.

E4: Mon rire passe par les petits trous du grillage, se brise en mille éclats sur le plancher de la cuisine, aux pieds d'Olivia qui se recule comme si un serpent se débattait là à la pointe de ses souliers.

E5: D'une voix à peine perceptible, elle me prévient que son frère est en haut.

Cette progression à thèmes alternés décompose le comportement verbal d'Olivia dans E2 (*Elle m'appelle «monsieur»*) et E5 (*D'une voix à peine perceptible, elle me prévient*) où les paroles d'Olivia adressées à Stevens sont rapportées en style indirect ; son comportement non verbal dans E1 (*Ses yeux effarés, trop grands ouverts, trop bleus...*); et le comportement non verbal de Stevens dans E3 (*Je ris*) et E4 (*Mon rire passe par les petits trous du grillage...*).

La première intervention de Stevens contenant un acte de salutation, qui entrecoupe la progression, n'engendre pas tout de suite, comme elle devrait, une intervention réactive contenant un acte de salutation de la part d'Olivia. Mais elle produit un effet perlocutoire sur Olivia dans la mesure où cette intervention finit par l'effrayer. La description de cet effet prend la forme d'E1 qui commence le paragraphe. De plus, le lien thématique établi dans E1 et E2 tient lieu de tour de paroles d'Olivia et sert de pont entre l'intervention de Stevens présentée sous forme de style direct et l'intervention d'Olivia

rapportée en style indirect, créant ainsi, un lien entre le dialogue et le texte narratif.

L'alternance de thèmes (Olivia et Stevens) est amenée par la progression linéaire (le thème Stevens devenant le rhème ou le thème Olivia, le rhème). Elle correspond aux changements énonciatifs produits par la transition de *elle* à *je* dans le paragraphe et simule l'alternance de tours de parole des interlocuteurs dans un échange. Ainsi, la progression à thèmes alternés dans ce paragraphe suit les échanges entre Stevens et Olivia rapportés sous forme du texte narratif.

L'échange se poursuivra, par la suite, sur le mode direct et il sera entrecoupé de petits passages narratifs. Les interventions constitutives de cet échange s'enchaînent de façon implicite entre elles alors que la progression thématique, qui démarque les passages narratifs entrecoupant ces interventions, tient lieu quelquefois de tours de parole manquants des interlocuteurs.

L'intervention directe de Stevens I2 (- *C'est toi, Olivia Atkins, que je veux voir, pas ton frère. Je suis ton cousin Stevens*), en réponse à l'intervention d'Olivia (*D'une voix à peine perceptible, elle me prévient que son frère est en haut*) rapportée en style indirect dans le dernier énoncé du paragraphe précédent, sert de lien entre le texte narratif et le dialogue, par un sous-entendu dégagé des paroles d'Olivia. Celle-ci, en informant Stevens que son frère est en haut, ne fait pas seulement un simple acte d'informer son interlocuteur. Son énoncé *p* laisse sous-entendre *q* (Stevens est venu voir son frère), et Stevens réagit par rapport à ce contenu implicite, ce sous-entendu *q*. Nous constatons, dans l'énoncé de

la phrase d'Olivia, une transgression de la maxime de modalité proposée par H. P. Grice qui exige qu'on s'exprime avec clarté. Cette transgression, qui donne lieu à une ambiguïté dans cet énoncé, donne l'occasion à Stevens d'intervenir et de faire progresser l'échange.

Cette intervention de Stevens est suivie d'un petit texte descriptif E1 et E2:

E1: Ma cousine Olivia n'a pas l'air de comprendre.

E2: Elle reste là, les bras ballants, derrière sa planche à repasser, sans bouger, sans même respirer, pourrait-on croire.

La réintroduction d'Olivia comme thème dans ces énoncés pallie l'absence d'intervention d'Olivia. De plus, une continuité formelle entre l'intervention de Stevens et le texte a lieu par une reprise lexicale : le substantif *ton cousin*, qui se trouve à la fin de l'intervention de Stevens, est repris, avec un changement de genre, au début d'E1 (*Ma cousine*). Face au silence d'Olivia qui va à l'encontre du principe de coopération d'échange (H. P. Grice), Stevens se voit obligé de reprendre la parole (I3 -*Tu veux pas me laisse entrer?*).

Cette intervention ne constitue pas un simple acte d'interrogation. Il s'agit d'un acte de requête face au mutisme d'Olivia. La reprise d'Olivia comme thème dans E1 et E2 du texte suivant semble, de nouveau, remplacer le tour de parole inexistant d'Olivia:

E1: Olivia se durcit de plus en plus, se change en statue de pierre, derrière sa planche à repasser.

E2: Je suis sûr qu'elle doit penser à son frère en haut, l'appeler au secours de toute la force de son âme.

Ce refus de coopérer permet à Stevens de relancer l'échange par la reprise du même acte d'interrogation (I4 -*Tu veux pas me laisser entrer?*). Par cette répétition, il cherche à avoir une confirmation de son hypothèse, renforcée par l'attitude intransigeante d'Olivia, son

refus de laisser entrer son interlocuteur. Cette insistance provoque une réaction de la part d'Olivia sous forme d'une intervention (I5 - *Dites-moi tout de suite ce que vous voulez. C'est pas la peine d'entrer*), composée de deux actes d'assertion qui laissent entendre un «non» à la question posée. L'acte de requête dans E1 (- *Dites-moi tout de suite ce que vous voulez*) vient appuyer l'acte directeur contenu dans E2 (*C'est pas la peine d'entrer*). Cette intervention d'Olivia entraîne par la suite non pas celle de Stevens mais l'effet que cette intervention a produit sur Stevens (- *Je ris plus fort*), constituant ainsi son intervention. Il se crée donc un rapport illocutoire-perlocutoire entre le dialogue et le texte narratif.

Le rire prépare le terrain argumentatif pour Stevens. Dans sa stratégie de vouloir convaincre Olivia, et dans son désir de maintenir la conversation avec elle, Stevens reprend, à son compte, les propos même d'Olivia (I6 - *Ce que je veux te dire comme ça, dans la porte, avec ce vent, t'es pas folle?*). Cette reprise des paroles d'Olivia dans son intervention maintient une continuité formelle entre les interventions. En plus, cela donne l'occasion à Stevens de remettre en question l'acte de requête d'Olivia (*Dites-moi tout de suite ce que vous voulez*) en proposant des arguments (...*dans la porte, avec ce vent, t'es pas folle*) qui impliquent une conclusion (son refus implicite de céder à cet acte de requête d'Olivia). Par ailleurs, cette intervention joue un rôle incitatif : Stevens cherche à amener Olivia à agir dans le sens de ce qu'il désire (entrer dans la maison). Et à cette fin, il souligne la naïveté des propos d'Olivia, d'abord, par son rire et, ensuite, par l'énoncé (*t'es pas folle*). Quant à Olivia, elle signale son refus par cette assertion (I7-*Je suis pressée*).

Ainsi le lien est établi non pas à partir du contenu de ces interventions mais à partir de ce que ce contenu implique pragmatiquement.

Cette intervention, suivie de la reprise de la progression dans E1 (*Elle retourne à son repassage, à petits coups précipités, sans même s'apercevoir de ce qu'elle fait*), semble impliquer la fin de cet échange. Ayant échoué dans ses efforts de persuader Olivia de le laisser entrer chez elle, ayant observé que ses interventions portaient atteinte au territoire privé d'Olivia (ce qui se manifestait par son refus de répondre et par le vouvoiement), et en voulant neutraliser la menace potentielle que pourrait poser sa présence, Stevens change d'approche. En fonction de ces assomptions contextuelles, il relance l'échange et il prépare sa requête par l'expression d'un acte de souhait dans I8 (*Je voudrais te parler*), car l'expression d'une requête isolée comme celle présentée avant, risque de porter atteinte à «la face négative¹²» (A. Goffmann) de son interlocuteur. Cet acte de souhait est suivi de l'acte de requête (*Laisse-moi entrer*) qui sert d'acte subordonné par rapport à l'acte directeur introduit précédemment. La progression thématique reprend dans E1 et E2 :

E1: Une odeur de linge roussi, une petite fumée.

E2: Olivia vient de brûler un poignet de chemise.

La cause du contenu propositionnel du groupe nominal dans E1 (*Une odeur de linge roussi, une petite fumée*), qui transmet l'immédiateté de l'odeur éprouvée, est expliquée par

¹²Cité par Eddy Roulet. «Échanges, interventions et actes de langage dans la structure de la conversation». *Études de linguistique appliquée*, n° 44, 1981, p. 7-8.

la description de l'acte fait par Olivia dans E2 (*Olivia vient de brûler un poignet de chemise*).

L'intervention suivante d'Olivia (I9 -*Laissez-moi tranquille. Je vas tout brûler*), régie par la chemise qu'elle a brûlée, laisse entendre un refus d'Olivia. En comprenant ce contenu implicite et en voulant la persuader davantage, Stevens pose cette question (I10 - *Est-ce parce que je suis habillé en tramp que tu veux pas me laisser entrer?*). Cette intervention amène le schéma *parce que q, p* (d'après Ducrot). Le connecteur sert à constituer, à partir de *p* et *q* qu'il relie, une idée nouvelle, celle d'une relation de causalité entre *p* et *q*, cette dernière peut être affirmée ou mise en question. L'intervention de Stevens, qui prend la forme d'une interrogation, sert à mettre en question le lien causal existant entre *p* (*tu veux pas me laisser entrer*) connu aussi bien par Stevens que par Olivia et *q* (... *parce que je suis habillé en tramp...*), un fait présupposé par Stevens comme une cause possible de la vérité exprimée dans *p*. Cet emploi de *parce que* relève de la fonction de relance dialogique, un des trois rôles que J. Moeschler donne à ce connecteur en conversation¹³, car cette intervention doit normalement permettre la continuation de cet échange. La reprise de la progression qui enregistre la réaction de son interlocuteur par rapport à cette question (*Olivia laisse tomber par terre la chemise blanche qu'elle tenait à la main*) pallie la transgression du principe de coopération de Grice.

¹³Jacques Moeschler. «Trois emplois de *parce que* en conversation», *Cahiers de linguistique française*. n° 8, 1987. p. 99.

De nouveau, Olivia et Stevens feront en alternance l'objet d'une progression thématique dans le paragraphe suivant (E1-E10):

- E1. La voici maintenant qui s'approche de la porte résolument.
 E2. Désirant en finir, une fois pour toutes, sans doute.
 E3. Elle examine attentivement comme si c'était un devoir de me regarder et de bien me voir.
 E4. Depuis le temps que je suis là, écrasé contre le grillage.
 E5. Je me fige sous son regard.
 E6. C'est étrange de pouvoir la regarder de si près et d'être regardé par elle.
 E7. Si seulement je ris, une fois, une seule fois encore, ma figure peut éclater en miettes, sous l'oeil violet d'Olivia, et je serai perdu.
 E8. On dirait qu'elle ne peut plus fermer les yeux à présent.
 E9. C'est moi qui détourne la tête le premier.
 E10. Cette fille est trop belle, il faudrait lui tordre le cou tout de suite avant que...
 E11. Je balbutie.

Cette progression à thèmes alternés amène le comportement non verbal d'Olivia dans E1 et E3, de Stevens dans E4 et E9, et les commentaires de Stevens sur Olivia dans E2, E6-E8 et E10. Ces liens thématiques sont renforcés par la présence d'une cohésion lexicale engendrée par la dissémination des mots liés au regard (*me regarder - me voir - son regard - pouvoir la regarder - d'être regardé- l'oeil - fermer les yeux*) et à la physiologie (*le visage- la tête - la figure- le cou-les yeux-l'oeil*). Soulignons la présence de l'énoncé qui commence par un participe présent dans E2 (*Désirant en finir, une fois pour toutes, sans doute*) et de celui qui est constitutif de la subordonnée détachée dans E4 (*Depuis le temps que je suis là, écrasé contre le grillage*), lesquels contribuent à la cohésion du texte dans la mesure où ils se rattachent à ce qui les précède par ellipse. Le dernier énoncé du paragraphe (*Je balbutie*) conduit, de nouveau, à l'intervention de Stevens (- *Je t'ai vu*

l'autre matin toute mouillée, au sortir de l'eau, avec des longs cheveux pendants).

Le changement thématique dans le texte suivant (E1-E3), signalé par l'arrivée de Patrick, met fin à cet échange. Ce personnage fait l'objet d'une progression à thème constant dans ce texte:

E1: Juste à ce moment, Patrick est descendu en s'étirant les bras au-dessus de la tête.

E2: Il m'a invité à entrer.

E3: Il m'a fait boire de l'alcool de contrebande, tandis qu'Olivia penchait à nouveau son étonnant visage sur son fer à repasser.

Une progression linéaire établit une continuité formelle entre ce texte narratif lié thématiquement par le personnage-thème Patrick et les pensées constitutives de paragraphe suivant (*Certaine phrase a-t-elle été vraiment dite par Olivia quand je suis passé près d'elle, dans l'odeur du linge chaud?...*). Cette continuité thématique, qui est relative à la présence d'Olivia comme thème, permet, par ailleurs, d'intégrer l'intervention d'Olivia imaginée par Stevens (*Toi, mon cousin Stevens, je t'ai reconnu tout de suite...*) et le dernier texte narratif qui commence par le même thème (*Olivia a repassé six chemises blanches*) suivi de la réintroduction de Patrick et de Stevens comme thème (*Patrick et moi avons vidé la bouteille d'alcool*).

Dans cette micro-séquence, la progression à thèmes alternés assure une continuité entre les dialogues, le texte narratif et les pensées alors que la progression linéaire amène une alternance thématique et un changement de mode narratif (du récit aux pensées). Quant aux interventions qui entrecoupent cette progression, elles comportent un rapport implicite entre elles. Cela prouve que «l'enchaînement des répliques se fonde généralement

moins sur "ce qu'a dit" le locuteur que sur les intentions qui, selon le destinataire, l'auraient amené à dire ce qu'il a dit¹⁴». De plus, la présence d'une cohésion lexicale vient, quelquefois, renforcer les rapports thématiques établis entre les énoncés.

La micro-séquence - 5

Cette micro-séquence porte sur le récit des pensées de Stevens Brown suivi de celui de la rencontre entre Stevens et Nora. Considérons d'abord l'enchaînement dans le premier paragraphe où il s'agit de pensées de Stevens. Les énoncés constitutifs de ce paragraphe (E1-E23) se distinguent par une structure syntaxique fortement elliptique (des groupes nominaux, des énoncés infinitivaux). Commençons par les six premiers énoncés:

E1: Être quelqu'un d'autre.

E2: Ne pas être Stevens Brown, fils de John Brown et de Bea Brown.

E3: Il n'est peut-être pas trop tard pour changer de peau définitivement, de haut en bas et de long en large.

E4: M'abandonner moi-même sur le bord de la route, vieille défroquée jetée dans le fossé, l'âme fraîche qui mue au soleil et recommence à zéro.

E5: Ne pas laisser la suite de mon histoire à Griffin Creek se dérouler jusqu'au bout.

E6: Fuir avant que...

E1-E6 se rattachent entre eux par le parallélisme. La récurrence des infinitifs au début de chaque énoncé à l'exception d'E3, qui commence par un pronom neutre *il*, est à l'origine de ce parallélisme. Ces infinitifs se présentent tantôt à la forme affirmative (*Être*,

¹⁴Oswald Ducrot. *Le dire et le dit*. Paris. Minuit. 1984. p. 97.

m'abandonner, fuir) tantôt à la forme négative (*ne pas être, ne pas laisser*), créant une opposition purement formelle. De plus, ces énoncés transmettent tous le même contenu: le désir de Stevens de fuir sa propre personne, ce qui est évoqué par le retour du lexème *être* qui marque le début d'E1 (*être*), d'E2 (*ne pas être*), et d'E3 (*il n'est peut-être pas*). Ainsi, la similitude formelle qui marque ces énoncés reflète la similitude sémantique contenue dans ces énoncés. Cette correspondance entre la forme et le sens forme un rapport circulaire entre les énoncés, lequel semble marquer le caractère obsessionnel du désir de fuite de Stevens.

Cette correspondance est consolidée par l'intervention des éléments discursifs entre ces énoncés liés par le fait qu'ils possèdent, tous, la même valeur illocutoire des exercitifs (J. L. Austin). Dans cette perspective, nous pouvons considérer E1, E2, E4, E5 et E6, qui commencent par des infinitifs ayant la valeur modale des impératifs, et E3 (*Il n'est peut-être pas trop tard pour changer de peau définitivement...*), qui contient une assertion à valeur exhortative modalisée, comme autant d'exhortations. Ces exhortations, où il est question d'un individu qui en persuade un autre, créent un dédoublement du locuteur en deux énonciateurs : E₁ qui exhorte et E₂ qui est exhorté. Ce dédoublement, qui reflète la contradiction qui marque la personnalité de Stevens, est, par ailleurs, signalé par la distanciation effectuée par la mention du nom du locuteur Stevens Brown comme s'il s'agissait d'une troisième personne dans E3 (*Ne pas être Stevens Brown*) et par la neutralité provenant de l'absence de pronoms de la première personne.

De plus, ces exercitifs impliquent que la personne exhortée (E_2 par E_1) est obligée d'effectuer certains actes, d'agir. Ces exhortations ne prennent un sens que lorsqu'elles sont accomplies avec «bonheur¹⁵». Leur non-accomplissement comme dans notre exemple les rend *nulles et non avenues* et a surtout pour but de souligner le dilemme que vit Stevens dans l'intimité de sa conscience, ce qui confère le statut de monologue au texte. Ce statut est confirmé par la présence d'une aposiopèse à la fin d'E6 (les points de suspension qui signalent une incomplétude discursive) et par l'effet intertextuel qu'entraînent ces énoncés par le rapprochement avec le fameux vers de Shakespeare prononcé par le personnage Hamlet dans un monologue intérieur (*To be or not to be. That is the question*). Ainsi, les énoncés acquièrent cette même valeur de monologue intérieur à forme exhortative où l'insistance est évoquée par le parallélisme des énoncés.

L'enchaînement par association amène un autre d'ordre de pensées dans le reste du paragraphe. Cette association est provoquée par l'impression sensorielle ressentie par Stevens et transmise à travers E7 (*Une telle excitation dans tout mon corps, une rage inexplicable*). La rage et l'excitation ressenties étant attribuables aux femmes du village qui le poursuivent, Stevens pensera d'abord à elles (E8-E11), qui servent de thème général ensuite, à Maureen et à Nora (E12) qui servent de thème particulier et, enfin à Olivia (E13-E23), qui fera l'objet d'une progression à thème constant dans le reste du paragraphe:

E8: Il y a trop de femmes dans ce village, trop de femmes en chaleur et d'enfants perverses

¹⁵John L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, Points, 1970, p. 48.

qui s'attachent à mes pas.

E9: Je visite la parenté et je vais de l'une à l'autre.

E10: Des femmes.

E11: Toujours des femmes.

E12: Il ne s'agit plus de cette vieille Maureen ou de la petite Nora.

La réitération du thème général dans E8 (*Il y a trop de femmes dans ce village, trop de femmes en chaleur et d'enfants perverses qui s'attachent à mes pas*), E10 (*Des femmes*) et E11 (*Toujours des femmes*) engendre une forte cohésion dans cette partie du texte.

E9 (*Je visite la parenté et je vais de l'une à l'autre*), qui annonce une apparente rupture thématique par l'absence de référence formelle au thème général, s'intègre dans le passage par l'enchaînement par inférence. Cet énoncé, qui amène un élément narratif (la visite de Stevens à la parenté), marque une restriction par rapport au thème général. Il nous permet d'inférer que les femmes évoquées dans E10 (*Des femmes*) et E11 (*Toujours des femmes*) renvoient à celles de la parenté. Ainsi, on passe du thème des femmes dans le village dans E8 à celui des femmes dans la parenté dans E10 et E11.

Le thème général conduit au thème particulier dans E12 (*Il ne s'agit plus de cette vieille Maureen ou de la petite Nora*), la similarité de la situation dans laquelle se trouvent toutes ces femmes (elles font partie de celles qui courent après Stevens) assurant cette transition. E13 (*Olivia est plus coriace, résistante ...*) enchaîne avec un nouveau thème (*Olivia*) sur le contraste amorcé de façon implicite par rapport à Maureen et à Nora. Ce thème donne lieu, dans le reste du passage, à une progression à thème constant qui sera entrecoupée d'autres pensées de Stevens dans E16, E17, E22 et E23 :

E13: Olivia est plus coriace, résistante dans sa peur de moi, sa peur de ce qui peut lui venir de moi, de mon corps sauvage, de mon coeur mauvais.

E14: Cette fille est déchirée entre sa peur de moi et son attirance de moi.

E15: Je l'ai vue dans sa maison transparente, sa robe arrachée, son coeur tout nu qui se débat.

E16: Tu sais bien que j'ai un pouvoir pour sentir les autres, vivre et me mettre à leur place.

E17: Mais je te jure qu'en ce point précis de ma vie je désire plus que tout au monde épuiser mon pouvoir d'un coup et devenir, sans retour, un homme nouveau qui prend ses cliques et ses claques et disparaît à l'horizon.

E18: La sagesse d'Olivia.

E19: Sa crainte de moi.

E20: Les gardiens d'Olivia.

E21: Un vague bruit de chaînes remuées à chacun de ses gestes.

E22: Tout m'attire et me retient ici.

E23: Je mesure ma marge de liberté, comme une femme qui a pris sa couture trop au bord et qui voit son tissu effiloche, entre ses doigts.

E24: Le père d'Olivia.

E25: Les frères d'Olivia.

E26: Leurs yeux blancs, leur barbe hirsute, leurs fusils de chasse.

E27: Moi en face d'eux, tout seul, forcené et joyeux.

Cette progression à thème constant est formée par l'emploi des pronoms-anaphores sujets et objets dans E13-E15 qui font référence à Olivia et par des groupes nominaux contenus dans E18-E22, E24 -E26 qui évoquent Olivia. Elle assimile également un élément narratif ayant rapport avec le thème dans E15 (*Je l'ai vue dans sa maison transparente, sa robe arrachée, son coeur tout nu qui se débat*). Le changement énonciatif effectué par la transition de la troisième personne dans E14 à la première personne dans E15 est amené par la progression linéaire. De plus, une forte cohésion provenant du parallélisme et de la répétition des syntagmes démarque ce passage.

Le parallélisme est installé par la répétition de la préposition *de* qui amène tantôt des pronoms-compléments de la première personne (*moi*), tantôt des syntagmes présentés

par les déterminants possessifs de la première personne (*mon*) dans E12 (... *dans sa peur de moi, sa peur de ce qui peut lui venir de moi, de mon corps sauvage, de mon coeur mauvais...*) E13 (... *entre sa peur de moi et son attirance de moi*), ce qui sert à montrer la source du dilemme d'Olivia face à Stevens. À cela s'ajoute l'emploi des déterminants possessifs de la troisième personne dans E12 (...*sa peur de moi, sa peur de ce qui peut lui venir de moi...*), E13 (...*entre sa peur de moi et son attirance de moi...*), E14 (...*dans sa maison transparente, sa robe arrachée, son coeur tout nu qui se débat*), E19 (*Sa crainte de moi*) et E21(*Un vague bruit de chaînes remuées à chacun de ses gestes*). Cet emploi évoque la présence d'Olivia dans l'esprit de Stevens. Par ailleurs, un genre de chassé-croisé des éléments produit au niveau grammatical resserre les rapports entre les énoncés : le sujet d'E14 (*cette fille*) est repris comme complément dans E15 (*la*) et un des compléments d'E14 (*moi*) se référant à Stevens deviennent le sujet d'E15 (*Je*). Ce chassé-croisé témoigne de la réciprocité des relations qu'envisage Stevens. La présence de Stevens, marquée formellement dans la structure syntaxique des énoncés où il est question de la progression thématique associée à Olivia, est révélatrice, à un autre niveau, de sa présence dans l'esprit d'Olivia.

Quant à la cohésion lexicale, elle est générée par la répétition de certains syntagmes (*peur coeur/corps*) dans E13 -E15 et par la répétition du nom d'Olivia comme complément du nom dans E18 (*La sagesse d'Olivia*), E20 (*Les gardiens d'Olivia*), E24 (*Le père d'Olivia*) et E25 (*Les frères d'Olivia*). Cette réitération semble traduire l'obsession de

Stevens pour ce personnage, obsession qui l'empêche de partir malgré son désir de fuir. Cette idée est explicitée dans E22 (*Tout m'attire et me retient ici*) où le pronom indéfini *tout* renvoie à tout ce qui a trait à Olivia. En outre, l'emploi du déterminant possessif de la troisième personne évoque indirectement le thème Olivia tout au long du texte. Notons la configuration de tous ces éléments que nous venons de relever par le schéma suivant:

E7		mon corps	
E8	trop de femmes		
	trop de femmes en chaleur		
E10	des femmes		
E11	des femmes		
E13	sa peur..., sa peur...	de moi, de ce qui... de moi,	
E14	sa peur	de mon corps sauvage, de mon coeur...	
		de moi et ...de moi	sa peur, son attirance
E15		sa maison, sa robe ... son coeur ...	
E18	la sagesse d'Olivia		leur place
E17	mon pouvoir		ses cliques et ses claques
E19	ma vie		sa crainte
	...de moi		
E20	les gardiens d'Olivia	ma marge	ses gestes
E24	le père d'Olivia		son tissu, ses doigts
E25	les frères d'Olivia	d'eux ... leurs yeux... leur barbe... leurs fusils...	

En outre, E20 (*Les gardiens d'Olivia*) et E21 (*Un vague bruit de chaînes remuées à chacun de ses gestes*) sont unis par le contenu métaphorique qu'ils transmettent. La métaphore, perçue comme un trope, peut être considérée comme un cas de sous-entendu dans la mesure où elle énonce p, un sens littéral tout en voulant dire p', un sens dérivé.

Ainsi, le contenu littéral d'E20 et d'E21 (il est question de gardiens et d'Olivia enchaînée) n'étant pas directement pertinent, nous sommes obligé de faire un calcul interprétatif afin de dériver le sens que le locuteur-narrateur veut transmettre. Ce travail de décryptage nous amène à conclure, compte tenu du contexte, que le père et les frères qui protègent Olivia sont considérés comme des gardiens : de ce fait, Olivia comme une prisonnière entre les mains de son père et de ses frères, d'où l'image qui lie E20 et E21.

Par ailleurs, nous pouvons attribuer la fonction présuppositionnelle proposée par Ducrot aux descriptions définies contenues dans les groupes nominaux (E18-E20 et E24-E26). Cette fonction présuppose l'objet ou la réalité que les descriptions définies désignent. En employant les descriptions définies, Stevens présuppose certaines réalités dans E18, E19, et E26 (il s'agit de présupposés dénominatifs) alors que dans E20, E24 et E25 qui contiennent des présupposés existentiels, il présuppose l'existence du père, des frères et des gardiens d'Olivia. Ainsi l'usage des groupes nominaux qui présuppose certaines réalités permet d'éviter les circonlocutions et d'introduire des phrases courtes dans le texte.

Cette progression à thème constant liée à la présence d'Olivia est interrompue par les énoncés (E16, E17, et E22, E23) qui n'entretiennent pas de rapport explicite avec le thème. Encore une fois, un calcul inférentiel restitue leur pertinence dans le passage. Le changement énonciatif amorcé par la progression linéaire avec l'emploi de *je* dans E15 (*Je l'ai vue dans sa maison transparente...*) est accentué par les énonciations contenues dans

E16 (*Tu sais bien que j'ai un pouvoir pour sentir les autres, vivre et me mettre à leur place*) et E17 (*Mais je te jure qu'en ce point précis de ma vie je désire plus que tout au monde épuiser mon pouvoir d'un coup et devenir...*). Le macro-contexte du récit explique la pertinence de ces énoncés: Stevens adresse la parole directement à son destinataire Mic à qui toutes les lettres sont destinées. En outre, ils sont reliés par le connecteur *mais* qui annonce le schéma *p mais q* (Ducrot) et qui relie deux actes de parole successifs. Ainsi dans l'énoncé *p* Stevens interpelle son destinataire (*Tu sais...*), et exprime un acte d'affirmation concernant le pouvoir qu'il possède pour comprendre les autres (... *que j'ai un pouvoir pour...*), un acte qui sert par ailleurs à justifier la description des états d'âme d'Olivia par le locuteur-narrateur dans la partie précédente. Cet acte entre en opposition avec l'énonciation de *q* où il extériorise son désir de perdre ce pouvoir (...*en ce point précis de ma vie je désire plus que tout au monde épuiser mon pouvoir...*). Ce connecteur, tout en reliant l'énonciation de deux actes d'affirmation, ramène le contexte du départ où il était question de devenir quelqu'un d'autre (...*devenir, sans retour, un homme nouveau qui prend ses cliques et ses claques et disparaît à l'horizon*). Par ailleurs, nous pouvons dire que ces énoncés entraînent une dimension configurationnelle dans le texte en faisant intervenir le macro-contexte par le rappel du destinataire (l'ami américain Mic), à qui tout le deuxième «livre» du roman est adressé: l'enchaînement s'effectue par changement de niveau énonciatif.

Puis vient E22 (*Tout m'attire et me retient ici*), qui amène une suspension

thématique et qui résume ce qui précède tandis que E23 (*Je mesure ma marge de liberté...*), représente le point de vue de Stevens par rapport à la métaphore présentée dans le cotexte : la notion de liberté dans cet énoncé entrant dans une relation de non-complémentarité avec l'image des gardiens et d'Olivia enchaînée. Ainsi un calcul inférentiel établit la pertinence des énoncés qui interrompent la progression associée à Olivia.

Le thème particulier Olivia sert d'élément de transition entre les pensées de Stevens dans ce paragraphe et le récit qui débute par la référence à Olivia (*Au sortir de chez Olivia, la petite Nora m'attendait...*) dans le paragraphe suivant. Ce récit, qui a trait à la deuxième rencontre de Stevens avec Nora, s'étale sur quatre paragraphes et est marqué par une progression à thème constant liée à la présence de Nora.

Dans le troisième paragraphe constitué de quatre énoncés (E1-E4):

E1: Sans bouger, sans même me regarder, ses souliers gris de sable, ses cheveux ébouriffés, elle me parle de sa cousine Olivia.

E2: Espérant voir Nora briller de colère sur le chemin, je lui réponds que sa cousine Olivia est très belle.

E3: Nora ne bronche pas

E4: Elle parle d'une petite voix égale, sans inflexion, comme si elle récitait une leçon

cette progression s'associe, d'abord, au comportement verbal de Nora dans E1 (*...elle me parle de sa cousine Olivia*), et E4 (*elle parle d'une petite voix égale, sans inflexion, comme si elle récitait une leçon*), à son comportement non verbal dans E3 (*Nora ne bronche pas*), et elle conduit aux échanges entre Nora et Stevens. Une progression linéaire entraîne le passage de la troisième personne dans E1 (*...elle me parle...*) à la première personne dans E2 (*... je lui réponds...*) au cours de la progression. L'intervention du je

représentant Stevens permet de rapporter son intervention adressée à Nora en style indirect. En outre, le chassé-croisé des éléments, qui se manifeste par la transformation du sujet *elle* d'E1 en compléments d'E2 (*Nora et lui*) et celle du complément d'E1 (*me*) en sujet d'E2 (*je*), sert à marquer l'alternance des répliques des deux interlocuteurs, Nora et Stevens. La reprise du nom de Nora dans E3 (*Nora ne bronche pas*) après le changement de sujet dans E2 tient lieu de son tour de parole comme dans un échange actualisé.

De même, cette progression représente le comportement non verbal de Nora, dans E1, E3 à E5 du quatrième paragraphe:

E1: Elle a l'air de prendre racine dans la poussière.

E2: Ses dents blanches, ses pommettes rouges, comme si elle avait la fièvre.

E3: D'une détente brusque de tout son corps, dans un flamboiement de crinière, Nora bondit sur la route.

E4: S'éloigne en courant.

E5: Me jette en courant des mots de colère qui s'émeussent dans l'espace et le vent, avec le bruit léger de ses running shoes.

Notons les phrases elliptiques du sujet dans E4 (*S'éloigne en courant*) et E5 (*Me jette en courant des mots de colère qui s'émeussent dans l'espace et le vent, avec le bruit léger de ses running shoes*). Ces énoncés se rattachent à E3 (*Nora bondit sur la route*) en comblant l'ellipse et en reprenant le sujet *Nora*. Même si E4 et E5 présentent un aspect incomplet, l'ellipse qui les relie, crée des rapports plus étroits. En outre, les circonstants d'E3 placés au début font le lien de contiguïté plus facilement entre le sujet d'E3 et les verbes qui commencent E4 et E5. Ce dernier énoncé conduit à l'intervention de Nora (*14 -Toi, mon cousin Stevens, je te déteste*) qui vient de nouveau entrecouper ce paragraphe

et celui qui suit.

Par ailleurs, les groupes nominaux dans E2 (*Silhouette frêle et têtue, plantée bien en terre, dans un tourbillon de vent*) du second paragraphe et dans E2 (*Ses dents blanches, ses pommettes rouges, comme si elle avait la fièvre*) du quatrième paragraphe, qui restent dans la continuité thématique du passage, amènent une description physique du personnage-thème.

La continuité thématique est brisée à trois reprises par les éléments suivants : la représentation formelle de Stevens ; les groupes nominaux à valeur descriptive ; les échanges. Leur intégration doit se faire par inférence. La description du comportement non verbal de Stevens représenté par *je* dans E1 (*Je ris*), peut être liée à l'effet perlocutoire produit sur Stevens par l'intervention de Nora. Un rapport (illocutoire-perlocutoire) entre l'échange et le texte narratif est ainsi établi. Le groupe nominal E2 (*Tout seul sur la route*) qui suit, prend son sens par association avec le sujet d'E1. Malgré la segmentation de la phrase en deux énoncés, une continuité peut être maintenue. Cette segmentation semble désigner formellement la différence entre E1, qui fait partie de l'échange puisque c'est la réaction de Stevens face à l'intervention de Nora, et E2, qui signale la clôture de cet échange.

Quant aux groupes nominaux (E3 et E4 du second paragraphe) qui entrecoupent cette progression, ils provoquent une rupture thématique dans le passage. Ils sont reliés par une cohérence sémantique obtenue par l'association des images contenues dans E3 (*Le*

bruit des vagues, leur moutonnement fracassant à perte de vue) et E4 (*Le ciel couleur de soufre*). La notion du vent introduite à la fin d'E2 (*dans un tourbillon de vent*) mène à la description des vagues remuées par le vent dans E3 (*Le bruit des vagues, leur moutonnement fracassant à perte de vue*) et la locution qui se trouve à la fin de cet énoncé (*à perte de vue*) évoquant l'horizon mène à la description du ciel dans E4 (*Le ciel couleur de soufre*). Ces groupes nominaux à valeur descriptive transcrivent l'immédiateté et la simultanéité de la perception visuelle de Stevens et entraînent une description du décor dans lequel se déroule l'événement.

Considérons les échanges auxquels cette progression conduit:

I1-E1: Ça dépend des goûts. E2: Moi, je trouve qu'elle est pas si belle que ça. E3: Elle a un défaut au pied droit. E4: Un orteil qui est collé à l'autre par une petite peau, comme un canard. E5: C'est écoeurant ça.

I2 - C'est parce que t'es jalouse que tu dis ça ?

I3 - Moi, jalouse d'Olivia ! Tu veux m'insulter?

I1, qui contient cinq énoncés (E1-E5), se présente comme une réaction de Nora par rapport à l'intervention de Stevens rapportée dans E2 (*je lui réponds que sa cousine Olivia est très belle*) de la partie narrative, ce qui crée un lien entre celle-ci et les dialogues. Les actes d'affirmation dans E1 (*Ça dépend des goûts*) et E2 (*Moi, je trouve qu'elle est pas si belle que ça*), les énoncés à valeur descriptive dans E3 (*Elle a un défaut au pied droit*) et E4 (*Un orteil qui est collé à l'autre par une petite peau, comme un canard*) et l'acte expressif dans E5 (*C'est écoeurant ça*) se présentent comme autant d'arguments que Nora avance pour réfuter l'affirmation de Stevens concernant la beauté

d'Olivia. L'acte d'interrogation prononcé par Stevens dans I2 (*-C'est parce que t'es jalouse que tu dis ça ?*), où il cherche à savoir s'il y a un lien causal existant entre *p* (*tu dis ça...*) et *q* (*parce que t'es jalouse...*) permet de relancer l'échange. Nora nie indirectement ce lien causal par son intervention (*- Moi, jalouse d'Olivia ! Tu veux m'insulter ?*).

Bref, la progression qui va du général au particulier et la progression à thème unique découpent les segments de la séquence en unités indépendantes alors que la progression linéaire et l'enchaînement par association interviennent au cours de cette progression et permettent des alternances thématiques et des changements d'étapes dans le récit.

La micro-séquence - 6

Cette micro-séquence commence par les pensées de Stevens suivies du récit d'un épisode auquel participent Perceval, le père, les soeurs jumelles et Stevens lui-même. Les pensées dans le premier paragraphe de cette séquence (E1-E12) sont déclenchées par association au souvenir de la révélation de Nora à Stevens à propos du pied palmé d'Olivia. Ces pensées sont liées entre elles, d'abord, par une progression à thème constant associée à Olivia dans E1-E7, et ensuite, par une progression qui va du général (les filles) au particulier (Maureen, Nora et Olivia) dans E8 -E12.

E1: Tu me croiras, si tu veux, old Mic, mais j'ai éprouvé une sorte de dépit à la pensée du pied palmé d'Olivia.

- E2: Une si belle créature, comment est-ce possible?
 E3: J'aurais dû la faire déchausser, lui examiner le pied, comme on fait pour un cheval.
 E4: À qui se fier si la Beauté elle-même cache un défaut dans sa chaussure?
 E5: Cette fille n'est qu'une hypocrite.
 E6: Ni plus belle ni plus sage que les autres.
 E7: Une sainte nitouche.
 E8: Les démasquer toutes.
 E9: Leur faire sortir l'unique vérité de leur petit derrière prétentieux.
 E10: Débarrassées des oripeaux, réduites au seul désir, humides et chaudes, les aligner devant soi, en un seul troupeau bêlant.
 E11: Maureen, la petite Nora, Olivia sans doute.
 E12: J'ai tout mon temps.

La progression à thème constant, qui se forme à partir de l'emploi des pronoms-anaphores objets et des groupes nominaux faisant référence à Olivia, expose les propos de Stevens sur Olivia et son pied palmé dans E1-E4 et les traits physiques et psychiques d'Olivia dans E5-E7. Ces liens thématiques sont consolidés par la présence d'un parallélisme et d'une cohésion lexicale.

On remarque ces parallélismes dans l'alternance des actes d'affirmation contenus dans E1 (*Tu me croiras, si tu veux, old Mic, mais j'ai éprouvé une sorte de dépit à la pensée du pied palmé d'Olivia*) et E3 (*J'aurais dû la faire déchausser, lui examiner le pied, comme on fait pour un cheval*) avec les interrogations dans E2 (*Une si belle créature, comment est-ce possible?*) et E4 (*À qui se fier si la Beauté elle-même cache un défaut dans sa chaussure?*).

Quant à la cohésion lexicale, elle est générée par les reprises lexicales établies par une évaluation de plus en plus négative - *le pied palmé* devenant *un défaut* et *l'hypocrite* se transformant en *une sainte nitouche* - et par l'amplification des termes - *une belle*

créature considérée comme *la Beauté elle-même*. À cette cohésion s'ajoute la collocation des termes comme *pieds - déchausser -chaussure*. De plus, au niveau syntaxique, E6 et E7 se rattachent à E5 par ellipse : ainsi E6 (*Ni plus belle ni plus sage que les autres*) et E7 (*Une sainte nitouche*) reprennent le sujet et le verbe manquant dans E5 (*Cette fille n'est*). Ces ellipses, qui permettent une économie d'expression en évitant la répétition, produisent un effet de cohésion très fort entre ces trois énoncés qui donnent l'impression d'une seule phrase découpée. Schématisons les éléments qui servent à former la progression à thème unique:

E1		le pied palmé d'Olivia
E2	Une si belle créature	
E3		la faire déchausser, lui examiner le pied
E4	La Beauté elle-même	un défaut dans sa chaussure
E5	Cette fille	hypocrite
E6	belle, sage	
E7		une sainte nitouche

Le thème particulier (Olivia) conduit, par extension, au thème général (les filles)

dérivé à partir des éléments contenus dans le cotexte (surtout les syntagmes comme *Cette fille les autres*) et représenté seulement sous forme de pronoms-anaphores objets qui relient les énoncés infinitivaux dans E8 (*Les démasquer toutes*), E9 (*Leur faire sortir l'unique vérité de leur petit derrière prétentieux*) et E10 (*Débarrassées des oripeaux, réduites au seul désir, humides et chaudes, les aligner devant soi, en un seul troupeau bêlant*). Ces filles conduiront aux thèmes particuliers dans E11 (*Maureen, la petite Nora, Olivia sans doute*).

Notons les liens thématiques qui rassemblent les énoncés infinitivaux dans E8-E10. Le parallélisme de structure syntaxique obtenu par l'emploi de ces énoncés infinitivaux est appuyé par un parallélisme du contenu car E8, E9 et le début d'E10 transmettent le même message (démasquer les filles). L'énumération des thèmes particuliers dans E11 (*Maureen, la petite Nora, Olivia sans doute*) semble suggérer ce que Stevens évoque dans E10 (...*les aligner devant soi...*).

Par ailleurs, les énoncés infinitivaux représentent autant d'actes de pensées comportant des manifestations d'intentions ayant une valeur injonctive, ce qui suggère la présence d'un locuteur E_1 qui donne des instructions à un autre à E_2 . Dictée par la voix d' E_1 , E_2 est contraint d'adopter une certaine conduite. D'où sa réapparition, au niveau formel, par l'emploi du pronom-sujet *je* dans le dernier énoncé du paragraphe E12 (*J'ai tout mon temps*), après s'être effacé dans la partie précédente. Cet énoncé elliptique n'ayant pas de rapport apparent avec la progression en cours, s'insère tout de même par inférence.

En outre, ce retour au *je* comme au début du passage donne lieu à l'impression de clôture d'un ensemble.

La notion de temps dans le dernier énoncé provoque, par le hasard d'association, d'autres pensées de Stevens dans le paragraphe suivant (E1-E7), où il adresse la parole directement à son destinataire:

E1: Histoire d'un été plus que lettres véritables puisque le destinataire ne répond jamais.

E2: Tu m'avais bien prévenu avant mon départ.

E3: Tu détestes écrire.

E4: C'est égal, ton silence me gêne pour continuer.

E5: J'ai l'impression d'écrire devant un miroir qui me renvoie aussitôt mes pattes de mouches inversées, illisibles.

E6: Envie de tout brûler avant de mettre les lettres à la poste.

E7: Il faut pourtant que je te dise la suite.

Une cohérence sémantique avec une uniformité énonciative relie les énoncés (E1-E7) composés de phrases à structure canonique (E2-E5, E7) et de phrases non verbales (E1 et E6). L'affirmation contenue dans E1 (*Histoire d'un été plus que lettres véritables puisque le destinataire ne répond jamais*) s'éclaircit rétrospectivement par les énonciations contenues dans les énoncés suivants (E2 à E6). E2 (*Tu m'avais bien prévenu avant mon départ*), E3 (*Tu détestes écrire*) et E4 (*C'est égal, ton silence me gêne pour continuer*) sont unis formellement par la répétition du pronom *tu* qui désigne le destinataire. Ce renvoi sollicite le macro-contexte du récit, qui se déroule sous forme de lettres écrites par Stevens à cet ami américain. En plus, E2 (*Tu m'avais bien prévenu avant mon départ*) et E3 (*Tu détestes écrire*), séparés par l'absence de la conjonction *que* élidée comme dans le style familier et présentés comme deux énoncés, s'opposent à E4 (*C'est égal, ton silence me*

gêne pour continuer) où deux phrases indépendantes juxtaposées forment un seul énoncé.

L'acte illocutoire réactif contenu dans E4 (dans la mesure où Stevens introduit sa réaction dans cet énoncé par rapport aux paroles du destinataire rapportées dans E3) se poursuit avec l'acte expressif que comporte E5 (*J'ai l'impression d'écrire devant un miroir qui me renvoie aussitôt mes pattes de mouches inversées, illisibles*). Stevens fait part de ses sentiments face à la conduite de son destinataire. On passe aussi de *tu* à *je*. Au niveau formel, ce changement est rendu possible par une progression linéaire, le pronom *me* dans la partie rhématique d'E4 (*ton silence me gêne pour continuer*) favorisant l'emploi de *je* comme thème d'E5 (*J'ai l'impression...*). E6 (*Envie de tout brûler avant de mettre les lettres à la poste*) est relié à E5 par l'ellipse du sujet et du verbe (*j'ai*). Cette ellipse, qui permet cette reprise anaphorique, évite la répétition et rend le rapport entre E5 et E6 plus serré.

Le dernier énoncé à valeur prospective E7 (*il faut pourtant que je te dise la suite*) est articulé par le connecteur *pourtant*, qui rattache le segment *p* (la partie précédente) à *q* (E7) et annonce la transition d'étape qui suit. Cette étape commence par les pensées de Stevens sur ses parents et sur son frère :

E1: Pour le moment je me rapproche de plus en plus de mes parents, toute la journée je joue à je brûle et je gèle, en pensant à eux.

E2: C'est à cause de mon petit frère Perceval que je suis à la trace, un peu comme si en mettant mes pas dans les siens sur le sable mouillé, je retrouvais mes propres empreintes d'enfance.

La locution (*Pour le moment...*) qui commence E1 signale la nouvelle étape dans la

narration. La répétition du pronom-sujet *je*, représentant Stevens dans les deux phrases juxtaposées d'E1 (...*je me rapproche...*, *je joue à je brûle et je gèle...*) et d'E2 (... *je suis à la trace... je retrouvais mes propres empreintes d'enfance*), unit formellement ces énoncés. De même, les propos produisent une cohérence sémantique provenant de l'image de la proximité établie par Stevens avec ses parents (*je me rapproche de plus en plus de mes parents...*) et son frère (*mon petit frère Perceval que je suis à la trace...*), qui le rapproche de son enfance (*si en mettant mes pas dans les siens sur le sable mouillé, je retrouvais mes propres empreintes d'enfance*).

Ces pensées sont suivies du récit de l'épisode de gifle dans le reste de la micro-séquence. Ce récit commence par une description du décor dans les deux premiers énoncés du paragraphe suivant (E1-E2):

E1: Depuis la veille au soir le brouillard couvre le pays.

E2: Les cornes de brume se font entendre, de-ci de-là, dans le lointain, pour la plus grande émotion de Perceval qui aime ces sons étranges, venus d'il ne sait où.

E3: Il bat des mains et ses yeux sont pleins de larmes.

E4: On voit bien que les cornes de brume l'enchantent et le désespèrent à la fois.

E5: Ainsi petit garçon autrefois, je m'imprégnais de brume et de mélancolie.

La transition de la séquence descriptive à la séquence narrative est amenée par une progression linéaire entre E2 et E3 : Perceval, un élément rhématique d'E2 (...*la plus grande émotion de Perceval...*) est anaphorisé dans E3 (*Il bat des mains et ses yeux sont pleins de larmes*) et dans E4 (*On voit bien que les cornes de brume l'enchantent et le désespèrent à la fois*). Ce personnage fera l'objet d'une progression à thème constant dans le reste de la séquence. Cette progression sera parfois entrecoupée d'énoncés à valeur

descriptive, d'interventions des personnages et de la représentation d'autres personnages-thèmes participant au récit (Stevens, le père et les soeurs jumelles de Stevens). Un enchaînement par inférence et par association permet l'intégration de ces éléments qui suspendent la progression en cours.

Ainsi dans le paragraphe que nous venons de citer, la progression à thème unique associée à Perceval est interrompue par l'insertion d'E5 (*Ainsi petit garçon autrefois, je m'imprégnais de brume et de mélancolie*) où surgit un changement énonciatif lié au point de vue de Stevens en tant que locuteur-narrateur personnage, à l'opposé des énoncés précédents marqués par le point de vue de Stevens en tant que locuteur-narrateur observateur. Elle s'intègre dans le texte par association, l'impression visuelle de Perceval évoquant dans l'esprit de Stevens sa propre enfance.

De plus, l'association ainsi faite s'accompagne d'une cohésion lexicale assurant la continuité entre les énoncés à valeur descriptive au début du paragraphe et les autres énoncés du paragraphe. Relevons les éléments qui contribuent à cette continuité : la répétition du syntagme *brume* comme complément de nom dans E2 et E4 (*les cornes de brume...*), comme complément du verbe dans E5 (*je m'imprégnais de brume*); le complément de l'adjectif dans E3 (*...pleins de larmes*) et du verbe dans E5 (*je m'imprégnais de mélancolie*) qui possèdent une valeur sémantique rapprochée. Notons également l'emploi de la préposition *de* qui amène tous ces compléments. E5 inauguré par l'adverbe *Ainsi* entraîne un changement énonciatif, comme en témoigne la transition de la

troisième personne dans E3 et E4 à la première personne dans E5. Nous pouvons représenter les éléments qui constituent la progression et ceux qui facilitent la transition d'étape narrative et de contexte par le schéma suivant:

E1			le brouillard
	(thème)	— (progression linéaire)	
E2	Perceval	——— il (thème)	Les cornes de brume
E3		II (progression à thème constant)	pleins de larmes
E4		le	les cornes de brume
E5	ainsi	petit garçon ——— Je	m'imprégnais de brume et de mélancolie
		(changement énonciatif)	

Un paragraphe descriptif contenant un seul énoncé suspend, par la suite, la progression et conduit à une rupture thématique. Mais sa pertinence peut être établie par le biais du syntagme *la nuée épaisse et blanche* et de l'expression *l'air cotonneux* lesquels permettent de prolonger la cohésion lexicale présente dans le paragraphe précédent :

E1: Par moments la nuée épaisse et blanche s'effiloche et découvre le haut d'un mât qui semble filer tout seul sur la mer, séparé de son bateau décapité, suspendu dans l'air cotonneux.

En plus, l'emploi de la locution *par moments* au début de cet énoncé, qui semble jouer le rôle du connecteur, marque un lien temporel. La progression à thème unique reprend dans le paragraphe suivant:

E1: Toute la journée Perceval joue à se perdre dans le brouillard et je joue à me perdre avec mon frère.

E2: Maisons, granges, vaches, chevaux, bidons de lait s'égarer à volonté.

E3: Mais le plus risqué pour Perceval c'est d'essayer de perdre ses père et mère.

E4: Il a beau courir à perdre haleine sur la grève, entre le ciel et la terre, goûter l'embrun salé sur ses lèvres, se laisser envahir par le brouillard, l'avalier par tous les pores de sa peau, s'en emplir les yeux, le nez, les oreilles et la bouche, il ne réussit jamais à échapper à la vigilance de ses parents.

E5: Des voix que je connais, des mots déjà entendus, l'atteignent lancés comme des flèches.

Dans ce paragraphe, cette progression, qui se construit par l'emploi des pronoms-anaphores sujets et objets, réunit les énoncés marqués par deux points de vue : celui de Stevens en tant que locuteur-narrateur personnage dans E1 (*Toute la journée Perceval joue à se perdre dans le brouillard et je joue à me perdre avec mon frère*) et E5 (*Des voix que je connais, des mots déjà entendus, l'atteignent lancés comme des flèches*) ; et celui de Stevens en tant que locuteur-narrateur observateur dans E3 (*Mais le plus risqué pour Perceval c'est d'essayer de perdre ses père et mère*) et dans E4 (*...il ne réussit jamais à échapper à la vigilance de ses parents*) mis en valeur par l'emploi des syntagmes *ses père et mère* et *ses parents* au lieu du déterminant de la première personne du pluriel. En outre, cette progression est articulée par le connecteur *mais* qui amorce E3 (*Mais le plus risqué, c'est d'essayer de perdre ses père et mère...*). Il marque l'opposition entre le contenu implicite qui se dégage de *p* (il n'y pas de risque à jouer à se perdre) et le contenu explicite

de q (E3). À la fin du paragraphe, cette progression mène aux interventions qui constituent autant d'actes directifs des parents adressés à Perceval:

- Percy par ici. - Percy par là. - Percy l'heure c'est l'heure. - L'heure des vaches. La traite. Le sceau. Les bidons. - Percy ! À ras bord, Percy. - Attention ! - Y faut faire attention. - Y faut pas courir surtout.

La répétition du nom de Perceval met en relief le thème du passage instaurant, de cette manière, une continuité entre la séquence narrative et ces interventions.

Seul E2 (*Maisons, granges, vaches, chevaux, bidons de lait s'égarer à volonté*), qui se distingue par un effet d'asyndète engendré par la juxtaposition des sujets, entraîne une rupture thématique, par l'absence de rapport explicite avec le thème du passage (Perceval). Son intégration doit se faire une fois encore par inférence. Nous pouvons déduire, d'après le contexte, qu'il s'agit de la description de l'effet du brouillard dans E2. Elle entre dans la continuité contextuelle d'E1 où il est question de Perceval qui joue à disparaître dans le brouillard. En plus, l'intégration est facilitée par une cohésion lexicale dans son environnement linguistique générée par la répétition de verbes comme *se perdre* - *me perdre* dans E1, *s'égarer* dans E2 et *perdre* dans E3 et par l'emploi du connecteur *mais* qui relie q (E3) avec p (E1- E2). Schématisons tous ces éléments qui entrent dans la configuration du passage:

E1	__ Perceval mon frère	se perdre me perdre	je	brouillard
E2	Maisons, granges, vaches, chevaux... (absence de progression thématique)	s'égarent		
E3	—Perceval	perdre	ses père et mère	
—————				
E4	Il sa peau, ses lèvres les yeux, le nez, les oreilles, la bouche	ses parents	_____	brouillard
E5	le	des voix que	je	
		point de vue de Stevens, locuteur-narrateur observateur		point de vue de Stevens locuteur-narrateur personnage

Le retour au point de vue de Stevens en tant que locuteur-narrateur personnage dans cet énoncé constitutif du paragraphe (*Les voix sifflent maintenant autour de ma tête comme autrefois*) est suivi de cette intervention (- *Attention ! Attention !*). La progression recommence dans le paragraphe suivant:

- E1: Il court, brinquebalant un sceau plein de lait qui lui éclabousse les jambes.
 E2: Il est plein de vapeur blanche, comme un train en marche, un cheval au galop les naseaux fumants, du moins il le croit et court, de plus en plus fort.
 E3: Bientôt il sera tout à fait hors de la portée de ses parents, camouflé de brume tel un petit poulpe dans son encre.
 E4: En réalité il n'a pas dépassé le coin de la laiterie de planches grises, aux murs épais, doubles et triples, séparés entre eux par de la moulée de scie.

Le thème *Perceval* est anaphorisé par le pronom-sujet *il* au début de chaque énoncé de ce paragraphe. Une distanciation du locuteur-narrateur s'effectue dans cette séquence descriptive ayant rapport avec Perceval, l'emploi des pronoms ou des déterminants de la première personne disparaissant. Mais sa présence peut être quand même décelée à travers l'emploi des expressions adverbiales comme *bientôt*, *du moins* et *en réalité* dans E2, E3 et E4, et à travers l'emploi de comparaisons dans E3 (*comme un train en marche, un cheval au galop les naseaux fumants*) et E4 (*camouflé de brume tel un petit poulpe dans son encre*). Cette progression se poursuivra dans les trois énoncés du paragraphe suivant où s'amorce l'épisode de la gifle:

- E1: Perceval n'a pas vu venir la gifle et ne peut l'éviter.
 E2: Une goutte de sang perle au bout de son nez et tombe sur sa chemise à carreaux.
 E3: La tête bourdonnante il contemple avec égarement la goutte de sang sur sa chemise et la grande flaque de lait répandue à ses pieds, sur le sable.
 E4: Un homme voûté et long que je connais bien s'éloigne vertigineusement dans la brume.
 E5: Une voix qui n'a pas changé hurle.

Cette progression est rompue par un changement thématique annoncé brusquement dans E4 (*Un homme voûté et long que je connais bien s'éloigne vertigineusement dans la brume*). E4 ainsi que E5 (*Une voix qui n'a pas changé hurle*), qui ne semblent pas avoir de rapports formels évidents avec le thème Perceval, amènent une rupture apparente. Mais, ils sont inclus dans la continuité du passage par inférence. L'association entre l'information déjà donnée dans E1, E2 et E3 (la gifle que Perceval reçoit) et l'information nouvelle dans E4 (quelqu'un qui s'en va) permet d'inférer qu'il s'agit de la personne qui a giflé Perceval (le père). Le micro-contexte du passage permet l'identification définitive de cet homme qui

est le père de Perceval. E4 et E5 sont également liés par un rapport implicite, la voix décrite dans E5 pouvant être associée à l'homme dans E4. De plus, E5 mène à l'intervention prononcée par le père (I1: *-Va-t-en mon petit maudit ! Je veux pus te voir la face!*) qui possède la force illocutoire d'un acte exercitif dans la mesure où il s'agit de l'acte prononcé par le père qui exerce son pouvoir sur le fils.

Soulignons l'uniformité de la structure syntaxique des énoncés qui ressort du parallélisme : un coordonnant *et* qui relie deux segments à l'intérieur d'E1, d'E2 et d'E3 ; les subordonnants *que* et *qui* qui entraînent des subordonnés déterminantes à l'intérieur d'E4 et d'E5 ; l'emploi de la description indéfinie au début des énoncés E2 (*Une goutte de sang...*) E4 (*Un homme voûté...*), E5 (*Une voix qui ...*).

E1- Perceval n'a pas vu venir la gifle **et** ne peut l'éviter.

E2- **Une** goutte de sang perle au bout de son nez **et** tombe sur sa chemise à carreaux.

E3 - La tête bourdonnante il contemple avec égarement la goutte de sang sur sa chemise **et** la grande flaque de lait répandue à ses pieds, sur le sable.

E4 - **Un** homme voûté et long **que** je connais bien s'éloigne vertigineusement dans la brume.

E5 - **Une** voix **qui** n'a pas changé hurle.

La progression par la suite sera entrecoupée d'interventions de Stevens (I2, I3 et I4) adressées à Perceval et elle alternera avec un autre thème, Stevens, représenté par les pronoms de la première personne dans les petites séquences narratives:

E1: Assis par terre, Perceval s'efforce de ne pas bouger et d'avalier le sang qui lui dégouline dans la gorge.

E1: **Ma** voix, très haut au-dessus de Perceval se retient d'éclater.

E2: Une sorte de douceur sourde qui m'échappe.

I2: -Moi, aussi j'ai eu mes peines quand j'étais petit.

E1: **Ma** main rude et maladroite fourrage dans la tignasse de Perceval.

E2: Il lève la tête et me reconnaît, moi qui suis devant lui, debout, les jambes écartées, la tête se perdant dans le brouillard, lui petit tas de malheur assis par terre, appuyé contre le mur de planches grises.

I3: -Va, tu t'en sentiras pas le jour de tes noces.

E1: Pour le distraire je lui montre un couteau à cran d'arrêt que j'ai dans un étui de cuir, pendu à ma ceinture.

E2: Je lui explique qu'en Floride j'ai déjà pelé des serpents à sonnettes avec ce couteau, comme on épluche des bananes.

I4: -Tu viens avec moi, Perceval, on va courir le monde ensemble ?

E8: Il fait non de la tête, tristement, sans me regarder, l'oeil vague et grand ouvert, dans l'attente des larmes qui ne viennent pas.

Les interventions adressées à Perceval sont marquées tantôt par la présence de la première personne *je* représentant Stevens tantôt par celle de la seconde personne *tu* renvoyant à l'interlocuteur Perceval, tandis que les petites séquences narratives «insérantes» - dans la mesure où elles entraînent dans leur suite des interventions - sont marquées par une progression thématique associée à Perceval ou à la présence de Stevens. Le mode énonciatif des interventions se mêle de cette façon au mode narratif.

En ce qui concerne la structure syntaxique des énoncés, nous constatons, dans cette partie de la séquence, la présence de deux groupes nominaux à valeur descriptive dans E1 (*Ma voix, très haut au-dessus de Perceval se retenant d'éclater*) et dans E2 (*Une sorte de douceur sourde qui m'échappe*). Les énoncés qui attestent le comportement verbal de Stevens se distinguent par un parallélisme : deux phrases complexes ayant le même sujet pour la principale et la subordonnée (*Pour le distraire je lui montre un couteau à cran d'arrêt que j'ai dans un étui de cuir, pendu à ma ceinture. Je lui explique qu'en Floride j'ai déjà pelé des serpents à sonnettes avec ce couteau, comme on épluche*

des bananes).

L'introduction d'un nouveau thème (des petites filles), qui fait l'objet des propos dans l'énoncé suivant, constitutif du paragraphe, marque la clôture de cet échange:

E1: Deux petites filles de taille identique avec des nattes de longueur et d'épaisseur égales, couleur paille, viennent de surgir de chaque côté de Perceval pour l'encadrer et le défendre.

La progression linéaire permettra la réintroduction de Perceval comme thème dans E1 du dernier paragraphe de la séquence, et il est anaphorisé dans E2 où les petites filles identifiées comme les soeurs jumelles feront l'objet des propos:

E1: Mon frère Perceval pleure maintenant à gros sanglots.

E2: Mes deux soeurs jumelles que je croyais encore au berceau, piaulant comme un nid de chouettes épervières, mouchent Perceval et lui essuient les yeux avec un torchon de cuisine.

Bref, l'enchaînement par la progression qui va du particulier au général démarque les pensées de Stevens alors que la progression à thème unique trace le récit d'un épisode. Au cours de cette progression interviennent également d'autres modes d'enchaînements : la progression linéaire qui permet l'alternance thématique et le changement d'étape narrative, l'enchaînement par inférence qui rétablit l'intégration des énoncés en rupture de progression, et l'enchaînement par association qui entraîne également les transitions d'étapes narratives. Nous constatons, de nouveau, la présence des parallélismes et de la cohésion lexicale.

Dans cette séquence, Stevens Brown récapitule et revit ses souvenirs d'enfance souvent entremêlés d'impressions et de pensées du moment présent. Commençons par le premier paragraphe où surgissent les pensées de Stevens déclenchées par association au souvenir de ses parents. La progression linéaire et l'enchaînement par inférence s'entremêlent pour créer des liens entre les énoncés de ce paragraphe (E1-E9):

- E1: L'ombre de mes parents est de plus en plus proche de moi.
 E2: Le soir, lorsque je m'endors dans la grange de Maureen, j'entends la grande ombre double qui chuchote derrière la mince cloison.
 E3: Il est question d'enfants qui ne doivent pas naître et d'enfants déjà nés qu'il faut perdre en forêt, avant qu'ils ne soient grands.
 E4: Je préviendrai Perceval et les jumelles.
 E5: Je les emmènerai tous avec moi dans un camion rouge-pompier-brillant, toutes sirènes hurlantes.
 E6: Nous traverserons en cet équipage l'Amérique, d'un seul tenant, de bout en bout, jusqu'aux plantations d'orangers que tu connais bien.
 E7: Mais, rassure-toi, old Mic, je rêve.
 E8: Tu n'as pas à craindre l'invasion de ma famille.
 E9: Tout ce joli monde est unique et pas transportable.

Considérons d'abord la progression linéaire qui trace le flot continu des pensées de Stevens. Elle sert de lien entre E1 et E2, et les autres énoncés (E4 à E9) : un des éléments rhématiques d'E1, le pronom *moi* (*L'ombre de mes parents est de plus en plus proche de moi*) se transforme en thème (sujet grammatical *je*) d'E2 (*Le soir, lorsque je m'endors... j'entends...*). Ce thème sera repris dans E4 (*Je préviendrai...*). De même, l'élément rhématique d'E4 (*Perceval et les jumelles*) fera l'objet de propos dans E5 (*Je les emmènerai tous avec moi...*) où il sera anaphorisé. Le passage de *je* dans E5 à *Nous* dans E6 (*Nous traverserons...*) et celui de *nous* à *tu* dans E7 (*Mais, rassure-toi, old Mic, je*

rêve) et E8 (*Tu n'as pas à craindre l'invasion de ma famille*) se font de nouveau par la progression linéaire : *nous* étant dérivé des éléments rhématiques, les pronoms *les* et *moi* d'E5 (...*je les emmènerai tous avec moi...*) et le pronom *tu* dans la partie rhématique d'E6 (...*que tu connais bien*) amené par le hasard d'association d'idées permet à Stevens de le reprendre dans E7 et E8. De même, le lien entre E8 et le dernier énoncé E9 s'établit par la progression linéaire : le dernier élément (*famille*) de la partie rhématique d'E8 (*Tu n'as pas à craindre l'invasion de ma famille*), étant repris comme thème sous une autre forme (*tout ce joli monde*) dans E9 (*Tout ce joli monde est unique et pas transportable*).

Ces rapports thématiques sont consolidés par des liens additionnels : un chassé-croisé des éléments entre E1 et E2 par la reprise du sujet grammatical (*l'ombre de mes parents*) d'E1 comme le complément avec l'ajout de nouveaux éléments dans E2 (...*la grande ombre double qui chuchote derrière la mince cloison*) et le complément *moi* d'E1 se transformant en sujet grammatical *je* d'E2 ; la substitution lexicale liée à la reprise du syntagme nominal dans E5 (*camion rouge-pompier-brillant, toutes sirènes hurlantes...*) par un terme générique dans E6 (*cet équipage*).

De plus, l'emploi du connecteur *mais* qui introduit E7 (*Mais, rassure-toi, old Mic, je rêve*) renforce, par le schéma *p mais q* (Ducrot) la progression linéaire entre E6 et E7. Dans un premier temps, nous pouvons dire que ce connecteur sert de lien entre deux actes de paroles que comportent *p* et *q*. Le locuteur fait un acte d'affirmation ayant trait à la réalité dans *p* (le segment qui contient E4, E5 et E6 : *Je préviendrai... Je les emmènerai...*

Nous traverserons...) qui entre en contradiction avec l'acte d'affirmation dans *q* (*Rassure-toi, je rêve*) qui implique que l'acte affirmé dans *p* ne sera pas accompli puisqu'il s'agit d'un rêve. Deuxièmement, nous pouvons dire que le *p* transmet un contenu implicite *r*. Car en parlant de son projet de voyage qui les emmènera jusqu'aux plantations près de chez Mic, nous pouvons dire que Stevens laisse sous-entendre le *r* (Mic sera obligé de les recevoir chez lui). Le *q* (*Mais, rassure-toi, Mic, je rêve*) est annoncé contre cette conclusion *r*, ce *q* étant orienté vers la conclusion implicite *non-r* (Mic ne sera pas obligé de les recevoir puisque ce n'est qu'un rêve). Aussi, *p* et *q* s'opposent-ils indirectement par la conclusion *r* que *q* dément par *non-r*. Compte tenu des deux fonctions attachées à ce connecteur dans cet exemple (l'emploi général qui est de relier l'élément qu'il annonce à celui qui le précède et l'emploi adversatif) nous pouvons dire, que ce connecteur se caractérise par «une force de connexion maximale¹⁶» dans cette partie du texte.

Schématisons ces divers liens établis entre les énoncés de ce paragraphe, les lettres en caractères gras marquant la reprise des termes qui vient renforcer les liens thématiques établis entre les énoncés:

¹⁶Jean-Marc Luscher. *op. cit.*, p. 114.

E1	L'ombre de mes parents		moi (rhème)
			(chassé-croisé)
E2	(p. linéaire) Je (thème)		La grande ombre double
E4		Je	Perceval et les jumelles (rhèmes)
			(p. linéaire)
E5	(rhèmes) les	moi	camion rouge-pompier-brillant
	(p. linéaire)		(reprise lexicale)
E6		Nous	cet équipage tu connais... (rhème)
		(thème)	
E7		rassure-toi Mic...	— (p. linéaire)
		(thème)	
E8		(thème) tu	famille (rhème)
			(p. linéaire)
E9		(thème) ce joli monde..	

Nous constatons que seul E3 (*Il est question d'enfants qui ne doivent pas naître et d'enfants déjà nés qu'il faut perdre en forêt, avant qu'ils ne soient grands*) reste en dehors de ce schéma. Il produit, en fait, une apparente discontinuité par rapport à E2 (...*j'entends...*) et E4 (*Je préviendrai...*) qui l'entourent dans la mesure où il s'agit des enfants dans E3. Celui-ci peut être intégré par inférence; ainsi, à partir d'E2 où il était question des paroles chuchotées par les parents, nous pouvons inférer que Stevens les paraphrase dans E3. En fait la paraphrase qui commence par l'introduction d'*Il est question...* se transforme en discours indirect libre dans le reste de l'énoncé (...*d'enfants déjà nés qu'il faut perdre en forêt, avant qu'ils ne soient grands*) : on constate la voix des

parents présents en tant qu'énonciateurs dans l'énoncé produit par Stevens en tant que locuteur-narrateur observateur. La présence de la voix des parents qui sous-tend E3 établit la pertinence d'E3 dans la progression des idées, renforcée par l'emploi des syntagmes *parents* dans E2 et *enfants* dans E3.

E3 se rattache à E4 par le rétablissement de l'ellipse du complément d'objet indirect du verbe (*prévenir*) d'E4. En restituant ce complément (*je préviendrai Perceval et les jumelles de cela*) qui renvoie au projet des parents de faire disparaître les enfants dans E3, on arrive à créer le lien entre E3 et E4. En plus, l'association entre le substantif (*les enfants*) d'E3 et *Perceval et les jumelles* d'E4 est suggérée par les présupposés contextuels attachés au nom de *Perceval* et au syntagme *jumelles*, qui sont le frère et les soeurs de Stevens. Cette association suggérée neutralise la différence entre le contexte passé associé à E3 (il s'agit des souvenirs de la conversation des parents de Stevens) et le contexte présent dans E4. L'impression d'une suite logique de cause à conséquence entre E3 et E4 s'impose par le passage du temps présent dans E3 au temps futur dans E4.

L'enchaînement par association entraînera un autre ordre d'idée dans les deux paragraphes suivants. Cette transition est déclenchée par le surgissement brusque de l'idée de «devenir quelqu'un d'autre» qui s'est déjà implanté dans l'esprit de Stevens. Les énoncés constitutifs du deuxième paragraphe (E1-E2) de la séquence sont unis par un parallélisme:

E1: Être quelqu'un d'autre, quelle idée est-ce là qui me poursuit toujours.

E2: Organiser les souvenirs, disposer les images, me dédoubler franchement, tout en restant moi-même.

E3: Pouvoir témoigner de ma vie passée, sans danger, sans être obligé d'y rentrer à

nouveau et dire: Voilà c'est moi, Stevens, le fils de John Brown et de Béatrice Jones.
 E4: Une sorte de jeu dont on peut se retirer à volonté.

Un parallélisme de forme, qui s'impose par la récurrence des infinitifs au début d'E1, E2 et E3, est consolidé par un parallélisme de sens, ces énoncés transmettant le même contenu (le désir d'être quelqu'un d'autre). Le dédoublement de forme et de sens suggère le dédoublement du locuteur en deux énonciateurs : E₁ qui exhorte E₂ à travers ces énoncés infinitivaux ayant la valeur modale des impératifs. Cette superposition de la voix du locuteur est reflétée à travers la phrase apposée dans E3 (*Pouvoir témoigner de ma vie passée, sans être obligé d'y rentrer à nouveau et dire : Voilà c'est moi, Stevens, le fils de John Brown et de Béatrice Jones*). Cette dualité des voix qui sous-tend ces énoncés sert à marquer la fragmentation de la personnalité de Stevens Brown. Le désir de dédoublement est ensuite couronné par l'analogie contenue dans le groupe nominal elliptique de la conjonction de comparaison *comme* dans E4 (*Une sorte de jeu dont on peut se retirer à volonté*) où E₁ et E₂ se cachent derrière la voix collective représentée par le pronom neutre *On*. Une telle ellipse, qui permet la juxtaposition de cet énoncé, donne au texte une uniformité dans la structure des énoncés.

Le récit des pensées continue dans le paragraphe suivant (E1-E5):

E1: Inutile de me leurrer.

E2: La mémoire résonne dans tout mon corps, rumeur vivante en ondes sonores, vibre jusqu'au bout de mes ongles.

E3: Ce soir, une sensation du froid me pénètre peu à peu, à mesure que je surveille la nuit entre les fenêtres de la grange et la grande ombre double au-delà des ténèbres.

E4: La nuit fraîche n'explique rien du tout.

E5: Ce froid vient d'ailleurs, des profondeurs confuses de la naissance, du premier

attouchement des mains glacées de ma mère sur mon corps d'enfant.

E1 et E2 amènent un lien avec ce qui précède en restant dans la continuité sémantique du paragraphe précédent : la phrase elliptique dans E1 (*Imutile de me leurrer*) laisse entendre qu'il sera difficile d'échapper à son passé comme Stevens le souhaitait dans le paragraphe précédent. Ce contenu implicite reçoit une justification par E2 (*La mémoire résonne dans tout mon corps, rumeur vivante en ondes sonores, vibre jusqu'au bout de mes ongles*) qui en donne la cause. L'impression sensorielle ressentie par Stevens fait surgir d'autres pensées dont le début est suggéré par l'expression temporelle *Ce soir* qui commence E3.

La progression linéaire qui s'établit entre E3 et E4 par la reprise d'un élément de la partie rhématique d'E3 (*la nuit*) comme thème d'E4 (*La nuit fraîche...*), n'est qu'une représentation formelle de l'association établie dans l'esprit de Stevens, entre la nuit fraîche et le froid qu'il ressent. Cette association conduit à la conclusion exprimée dans le contenu posé d'E5 (*Ce froid vient d'ailleurs... attouchement des mains glacées de ma mère sur mon corps d'enfant*). En outre, une forte cohésion lexicale née de la répétition des termes synonymes et de la collocation des termes ayant trait au physique, souligne l'association qui se construit dans l'esprit de Stevens. Schématisons ces éléments:

E1		résonne	mon corps
E2	La mémoire	vibre	mes ongles
			ce soir
E3	Une sensation <i>de froid</i>	pénètre	la nuit
			la grande ombre
			ténèbres
E4	La nuit <i>fraîche</i>		<i>la nuit fraîche</i>
			des profondeurs confuses
E5	<i>Ce froid</i>	attouchement	des mains glacées de ma mère
	des mains <i>glacées</i>		mon corps d'enfant

Le récit d'un épisode tiré de l'enfance de Stevens se déroulera dans le paragraphe suivant dont les énoncés (E1-E9) sont reliés par une progression à thème constant basée sur la présence de la mère de Stevens:

E1: Cette femme a une très mauvaise circulation, dit le Dr Hopkins.

E2: Elle dégage du froid comme d'autres de la chaleur.

E3: C'est encore étonnant qu'elle puisse mettre au monde des enfants vivants, sortis d'un ventre aussi polaire, on aurait pu croire que seuls des cadavres d'enfants....

E4: Ces deux-là sont bien vivantes.

E5: Deux d'un seul coup c'est trop, dit-elle.

E6: Elle pleure et affirme qu'elle ne veut pas de ces deux enfants.

E7: Elle répète «mes jumelles», une dans chaque bras.

E8: Un frisson lui parcourt l'échine.

E9: Elle secoue la tête.

Cette progression est assurée principalement par un lien anaphorique qui fait référence à

la mère et auquel contribue une hétérogénéité énonciative. Dans E1-E3, il est question des paroles du médecin à propos de la femme rapportées d'abord en style direct dans E1 (*Cette femme a une très mauvaise circulation*), où le locuteur est identifié par l'incise en fin d'énoncé (... *dit le Dr Hopkins*), et ensuite en style indirect libre dans E2 (*Elle dégage du froid comme d'autres de la chaleur*) et E3 (*C'est encore étonnant qu'elle puisse mettre au monde des enfants vivants... des cadavres d'enfants...*), où la voix du locuteur s'éclipse derrière celle du locuteur-narrateur omniscient.

Par ailleurs, les paroles de la mère sont rapportées d'abord en style direct dans E5 (*Deux d'un seul coup c'est trop, dit-elle*) et en style indirect dans E6 (*Elle pleure et affirme qu'elle ne veut pas de ces deux enfants*). Stevens se présente comme observateur et utilisateur des mots de la mère mis entre guillemets dans E7 (*Elle répète «mes jumelles», une dans chaque bras*) et il assume le rôle de locuteur-narrateur omniscient qui décrit l'état d'âme de la mère et son comportement non verbal dans E8 (*Un frisson lui parcourt l'échine*) et E9 (*Elle secoue la tête*). Ainsi, les formes discursives variées, qui révèlent une pluralité des voix, concourent à évoquer l'unicité du thème qui sert de lien entre les énoncés. Cette progression conduit à l'intervention de la mère (I1-*Je peux pas, je peux pas, je peux pas*) placée en dehors du paragraphe afin d'éviter la rupture syntaxique qui sera provoquée par le changement brusque de la troisième à la première personne à l'intérieur du texte.

Cette progression à thème unique dans ce paragraphe est suspendue par

l'introduction d'un nouveau thème (*les enfants*) l'objet des propos du discours du médecin dans E4 (*Ces deux-là sont vivantes*). Cet énoncé est incorporé dans le texte par l'enchaînement par association : le souvenir des paroles du médecin provoquant le rappel des paroles de la mère qui porte également sur les enfants dans E5 (*Deux d'un seul coup c'est trop, dit-elle*). Ainsi, l'enchaînement par association sert d'élément de transition entre les paroles du médecin rapportées en style indirect libre dans E4 et celles de la mère en style direct dans E5.

La rétrospection amorcée dans ce paragraphe est facilitée par l'impression de continuité établie entre ce paragraphe et le paragraphe précédent. Elle provient de la présence de trois éléments : l'emploi du temps présent, la progression linéaire et la présence d'une cohésion lexicale. La progression linéaire - le rhème (*ma mère*) du dernier énoncé du paragraphe précédent est repris comme thème d'E1 (*Cette femme*) dans ce paragraphe - sert de lien formel entre ces deux paragraphes. Ce lien n'est qu'une manifestation formelle de l'association créée dans l'esprit de Stevens car c'est le souvenir des mains froides de sa mère qui déclenche le retour en arrière.

Quant à la cohésion lexicale, elle provient de la réitération des termes : la notion de froid dans E3 (*Ce soir, une sensation du froid me pénètre peu à peu...*) et E5 (*Ce froid vient d'ailleurs..., du premier attouchement des mains glacées de ma mère sur mon corps d'enfant*) du paragraphe précédent, étant reprise dans E2 (*elle dégage du froid*) et E3 (*... sortis d'un ventre aussi polaire...*) du paragraphe suivant. De même, la notion de la

naissance, ayant trait au contexte de la naissance de Stevens dans le dernier énoncé du paragraphe précédent (*Ce froid vient d'ailleurs, des profondeurs confuses de la naissance, du premier attouchement des mains glacées de ma mère sur mon corps d'enfant...*) est reprise dans E3 (*C'est encore étonnant qu'elle puisse mettre au monde des enfants vivants...*) du paragraphe suivant où il est question du contexte de la naissance des soeurs jumelles de Stevens. La présence de tous ces éléments assure une continuité et amène imperceptiblement le retour en arrière dans le texte.

La récapitulation de cet épisode passé continue dans le paragraphe suivant (E1-E12). Elle est marquée par une progression à thème constant associée à Stevens. Elle sera suspendue par la présence d'autres éléments dans E2, E5, E6, E10 et E11.

E1: Je ferme les yeux.

E2: Qu'est-ce qu'on va faire des jumelles, les noyer comme des petits chats, les donner aux cochons peut-être, ou les perdre dans le bois ?

E3: Je quitte la chambre en courant.

E4: Quand je reviens, sur la pointe des pieds, je constate que rien n'a encore été fait.

E5: Les deux jumelles sont toujours là, accrochées, à tour de rôle, au sein de ma mère, blafarde et effarée, regorgeante de lait, pareille à une fontaine glacée.

E6: Toute la chambre s'en ressent de cette source de froid, installée sur le grand lit, avec deux nouveau-nés qui s'égosillent.

E7: Et moi dans mon coin, je prends en glace, comme un bonhomme de neige.

E8: J'entends ma propre voix, petit filon encore liquide, à l'intérieur de la glace.

E9: Et moi et moi et moi....

E10: C'est pas le lait tout cru qu'elle m'a donné, Béatrice ma mère, c'est la faim et la soif.

E11: Le désir.

E12: Je dois hurler aussi fort que Perceval pour que mon père me chasse, à coups de pied, de la chambre froide.

La progression à thème constant marque le comportement non verbal du jeune Stevens dans E1(*Je ferme les yeux*), E3 (*Je quitte la chambre en courant*), E4 (*Quand je*

reviens ...), E7 (*Et moi dans mon coin, je prends en glace...*), où le connecteur *et* ayant «une force de connexion moyenne¹⁷» permet de réintroduire le thème après sa suspension, E8 (*J'entends ma propre voix...*), E9 (*Et moi et moi et moi...*) et le comportement verbal de Stevens dans E12 (*Je dois hurler aussi fort...*).

À trois reprises, cette progression est brisée : d'abord dans E2, ensuite dans E5 et E6 et enfin dans E10 et E11. La suspension thématique résultant de la présence d'E2 (*Qu'est-ce qu'on va faire des jumelles, les noyer comme des petits chats, les donner aux cochons peut-être, ou les perdre dans le bois ?*) doit être rectifiée par inférence, le cotexte qui précède E2 nous permettant d'inférer qu'il s'agit des pensées de Stevens sur les jumelles. Notons le parallélisme de forme qui marque cet énoncé : la juxtaposition des compléments qui commencent par le même pronom-objet.

Le changement thématique amorcé dans E5 (*Les deux jumelles sont toujours là, accrochées, à tour de rôle, au sein de ma mère...*) et E6 (*Toute la chambre s'en ressent de cette source de froid... avec deux nouveau-nés qui s'égosillent*) peut être expliqué par un calcul inférentiel : le cotexte d'E3 et d'E4 (*Je quitte la chambre en courant. Quand je reviens, sur la pointe des pieds, je constate que rien n'a encore été fait*) nous aide à inférer que la vue de la mère avec les jumelles dans la chambre entraîne leur description dans E5 et E6.

E10 et E11, qui suspendent la progression en cours, s'intègrent par association.

¹⁷*Loc. cit.*

Le souvenir de la sensation de froid ressentie par le jeune Stevens et de sa voix (*Et moi dans mon coin, je prends en glace, comme un bonhomme de neige. J'entends ma propre voix, petit filon encore liquide, à l'intérieur de la glace. Et moi et moi et moi...*) fait surgir les propos du grand Stevens sur la mère dans E10 (*C'est pas le lait tout cru qu'elle m'a donné, Béatrice ma mère, c'est la faim et le soif*) et E11 (*Le désir*), ce qui marque le retour au contexte présent.

Soulignons la cohésion lexicale engendrée par la réitération et par la collocation qui établit une continuité entre le présent et le passé : la reprise de la notion de froid (*une fontaine glacée, cette source de froid, prends en glace, comme un bonhomme de neige, à l'intérieur de la glace, chambre froide*); la reprise du syntagme (*le lait*); la collocation obtenue par des verbes ayant un sens semblable (*s'égosiller, hurler*) et par le syntagme (*ma voix*); la substitution lexicale qui marque un chassé-croisé des éléments, le syntagme *ma mère* qui se transforme en *cette source de froid* et le syntagme *les jumelles* en *nouveau-nés qui s'égosillent*. En outre, le retour des éléments dans les positions équivalentes qui marque E2 (*...les noyer comme des petits chats, les donner aux cochons peut-être, ou les perdre dans le bois?*) et E9 (*Et moi et moi et moi*) donne lieu à un parallélisme. Représentons les éléments évoqués par le schéma suivant:

E1.—	Je	(E1-E9- le point de vue de jeune Stevens)			
E2		des jumelles	les noyer...	les perdre...	les donner...
E3	Je	(le parallélisme)			
E4	Je				
E5		les deux jumelles	ma mère	regorgeante	fontaine
			(chassé-croisé)	de lait	glacée
E6	s'égosiller	cette source	nouveau-nés		froid
		de froid			prends en
E7	Je				glace
				bonhomme de neige	
E8	J'entends ma voix				glace
E9	Et moi et moi et moi				
	(le parallélisme)				
E10 -		Béatrice, ma mère, elle	lait		
E11—	(le point de vue de grand Stevens)				
E12 -	Je	hurler			chambre froide

Le récit des pensées de Stevens recommence dans le paragraphe suivant. Une progression linéaire assure une continuité entre ce paragraphe et le paragraphe précédent: un des éléments rhématiques (*mon père*) dans le dernier énoncé du paragraphe précédent étant repris comme thème (*cet homme*) dans E1 du paragraphe suivant. Cette progression linéaire explicite la représentation formelle des rapports associatifs dans l'esprit de Stevens, le souvenir du père qui donne des coups de pied fait jaillir les pensées de Stevens sur son père. Ce dernier servira, par ailleurs, de thème dans le paragraphe suivant (E1-E5):

E1: Cet homme, étroit d'épaules et de poitrine, long, mince et voûté, n'est qu'une ombre après tout, pourquoi m'en offusquer?

E2: Seule la colère fait parfois briller et tonner l'ombre de mon père.

E3: J'attire la foudre tel un arbre mouillé, dressé en plein champ.

E4: John Brown doit avoir de bonnes raisons de cogner si fort sur la tête de son fils, sur le dos de son fils, sur les fesses de son fils, dès que l'occasion se présente.

E5: Il le fait consciencieusement comme s'il s'agissait d'extirper du corps de l'enfant la racine même de la puissance mauvaise, lâchée dans toute la maison, depuis les premiers jours du monde.

La progression à thème constant qui relie E1-E2 et E4-E5 réunit deux points de vue. D'abord, celui de Stevens sur son père en tant que locuteur-narrateur personnage dans E1 (*Cet homme, étroit d'épaules et de poitrine, long, mince et voûté, n'est qu'une ombre après tout, pourquoi m'en offusquer?*) et E2 (*Seule la colère fait parfois briller et tonner l'ombre de mon père*), où Stevens décrit le comportement de son père. Ensuite, celui de Stevens en tant que locuteur-narrateur observateur dans E4 (*John Brown doit avoir de bonnes raisons de cogner si fort sur la tête de son fils, sur le dos de son fils, sur les fesses de son fils, dès que l'occasion se présente*), où Stevens décrit les gestes de John Brown sur son fils. En plus, les compléments annoncés par la même préposition *sur* répétée trois fois dans E4 (*cogner si fort sur la tête de son fils, sur le dos de son fils, sur les fesses de son fils...*) assurent un parallélisme à valeur iconique, la répétition marquant symboliquement les coups donnés par le père. Ce dernier est ensuite anaphorisé comme pronom-sujet dans E5 (*Il le fait consciencieusement comme s'il s'agissait d'extirper du corps de l'enfant la racine...*).

Seul E3 (*J'attire la foudre tel un arbre mouillé, dressé en plein champ*), où il s'agit de Stevens, reste en dehors de cette progression, n'ayant pas de rapport explicite avec le thème du passage (le père). Un calcul inférentiel restitue sa place dans le passage : le thème

thème Stevens entre en rapport indirect avec le père, en se présentant comme l'objet de la colère de celui-ci.

De nouveau, l'enchaînement par association sert de transition entre ce paragraphe et le dernier paragraphe de cette séquence (E1-E4). Le souvenir de ses parents relevant du contexte passé lointain fait naître dans l'esprit de Stevens un autre contexte passé mais récent (le séjour de Stevens avec son ami Mic, en Floride). Il a partagé ce souvenir avec cet ami:

E1: T'ai-je déjà raconté tout ça en détail, brother, lors de nos longues soirées Gulf View Boulevard?

E2: Ai-je déjà essayé de t'expliquer mes père et mère ?

E3: Tentative effrénée et vaine de compréhension filiale.

E4: Simplifier mes parents à l'extrême, les rendre clairs comme de l'eau de roche, méchants par force, eux-mêmes soumis à la force.

Des rapports non dits relient E1-E4 du dernier paragraphe de cette micro-séquence. Soulignons d'abord le contenu présupposé dans E1 (*T'ai-je déjà raconté tout ça en détail, brother, lors de nos longues soirées Gulf View Boulevard?*) et E2 (*Ai-je déjà essayé de t'expliquer mes père et mère?*), dont l'existence est confirmée par l'emploi de l'adverbe *déjà* et la structure d'interrogation, lesquels sont considérés comme des types de support de nature lexicale des présupposés. Ce contenu entre en rapport implicite avec le groupe nominal contenu dans E3 (*Tentative effrénée et vaine de compréhension filiale*) et l'énoncé infinitival dans E4 (*Simplifier mes parents à l'extrême, les rendre clairs comme de l'eau de roche, méchants par force, eux-mêmes soumis à la force*). E3 et E4 permettent une justification ce qui est présupposé dans E1 et E2 marqués par un parallélisme de

construction syntaxique : deux actes d'interrogation semblables adressés au destinataire avec des verbes à un temps passé.

Ainsi, la progression à thème constant démarque aussi bien le récit des événements que celui des pensées. L'enchaînement par inférence remplace l'absence de rapports formels entre les énoncés. La progression linéaire souligne le flot continu des pensées du personnage et se présente comme la manifestation formelle des rapports associatifs dans la conscience du personnage. L'enchaînement par association permet souvent des changements de contexte et d'étape narrative.

6. REPÉRAGE DES ENCHAÎNEMENTS DANS *LES FOUS DE BASSAN* : LA NARRATION DES ÉVÉNEMENTS

L'analyse pragmatique de l'enchaînement des énoncés dans l'extrait des *Fous de Bassan*, révèle que les énoncés s'enchaînent à deux niveaux : le linguistique et l'extralinguistique. Dans le premier cas, les liens sont explicités par la présence des «thèmes» et donnent lieu à trois types de progression : la progression à thème constant, la progression linéaire et la progression à thème dérivé, les deux premières connaissant un emploi plus fréquent que la troisième. De plus, nous retrouvons des variantes de la progression à thème constant qui se manifestent sous forme d'une progression qui va du général au particulier et d'une progression à thèmes alternés et à thèmes multiples.

Dans le second cas (le niveau extra-linguistique), les énoncés s'enchaînent de façon implicite. Le lecteur est obligé constamment de faire intervenir les connaissances micro et macro-contextuelles et le savoir encyclopédique afin de dégager le non-dit et de combler les liens manquants. Ce processus donne lieu à deux modes d'enchaînement implicites : l'enchaînement par inférence et l'enchaînement par association. Les rapports dits et non dits établis par ces divers enchaînements, loin de s'exclure, se complètent et s'entremêlent souvent dans le texte. Par surcroît, ils sont renforcés par la présence d'autres éléments formels comme les connecteurs, les champs lexicaux et les parallélismes qui interviennent comme facteurs de cohésion à l'intérieur de ce discours qu'est ce texte romanesque.

Un discours est souvent déterminé par son contexte d'énonciation. Ainsi, le discours de Stevens Brown le locuteur-narrateur personnage, qui prend la forme des lettres

que nous avons appelées des micro-séquences, est déterminé tour à tour par la narration des événements et par la narration des pensées, ces dernières alternant et se présentant souvent conjointement à l'intérieur de chaque micro-séquence. Les enchaînements que nous avons relevés nous aident à les distinguer et à délimiter leurs frontières. Considérons, d'abord, les enchaînements dans le premier contexte d'énonciation, et soulignons, en même temps, les tendances stylistiques dominantes qui caractérisent l'écriture dans ce contexte.

6. 1. La progression à thème constant

Cette progression se manifeste, souvent, sous forme d'une chaîne anaphorique composée des pronoms anaphores sujet ou objet et des syntagmes nominaux qui font référence, en règle générale, aux personnages. Elle sert de fil conducteur à travers plusieurs paragraphes constitutifs des micro-séquences narratives de notre extrait et trace les diverses étapes événementielles du récit auxquelles participent les personnages-thèmes. Elle est scandée par la présence d'éléments discursifs suivants : les déictiques temporels (*maintenant, à présent, aussitôt, parfois, juste à ce moment-là, ici, l'autre matin, bientôt*), les noms amenés par des démonstratifs (*cette femme, cette source froide*), les connecteurs (*mais, en réalité, puis, et*), les opérateurs sémantiques (*déjà, ne...que, à peine, presque, même, seule, encore, tout à fait, du moins, plutôt*) et notamment les marqueurs discursifs (*voici, voilà*) considérés également comme la manifestation formelle

d'une «hypotypose¹». La présence de tous ces éléments, qui relève du «discours», a pour effet d'actualiser les événements racontés, aussi avons-nous souvent l'impression de suivre les événements au moment même de leur déroulement. Cette impression de *hic et nunc* est renforcée par l'emploi du présent du discours, le «présent d'évocation²». Par cet emploi, nous avons l'impression que «le locuteur oublie, [...] toute référence temporelle et se rappelle l'histoire qu'il rapporte avec autant de netteté que si elle était en train de se dérouler sous ses yeux³».

Les divers épisodes rencontrés - la visite de Stevens chez sa grand-mère, la troisième rencontre de Stevens avec Nora, le récit de l'épisode de la gifle donnée à Perceval - démarqués par ce mode d'enchaînement acquièrent, de ce fait, le statut des unités indépendantes. Souvent, le début de la progression à thème constant correspond au début d'un paragraphe ou d'une micro-séquence et sa fin coïncide avec la fin de d'une micro-séquence. Quelquefois, elle est amenée par une progression linéaire. Toutefois, cette progression, qui est basée principalement sur la présence d'un personnage-thème, est relayée par l'intervention d'autres personnages-thèmes participant à l'épisode. En outre, elle

¹Une figure de style qui peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante. Cf. Sylvianne Rémi-Graud, Michel Le Guern et Louis Brassat et al. (sous la direction de) *Sur le verbe*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986, p. 48.

²Terme cité par Dorrit Cohn pour désigner le présent historique dans un contexte à la première personne bien qu'il fasse référence logiquement à des événements passés. Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981, p. 225.

³*Loc. cit.*

est suspendue de temps en temps par la présence des séquences conversationnelles et par l'insertion des séquences descriptives qui provoquent des ruptures thématiques dans le texte.

Par ailleurs, cette progression assure une continuité à travers la présence d'une hétérogénéité énonciative qui sous-tend le récit des événements et qui provient de la présence de divers points de vue : Stevens en tant que locuteur-narrateur-observateur qui décrit le comportement non verbal des autres personnages-thèmes et qui rapporte leurs paroles en style indirect ou indirect libre ; Stevens en tant que locuteur-narrateur participant qui introduit ses commentaires sur les personnages-thèmes et qui désigne son propre comportement non verbal. Aussi ce mode d'enchaînement suit-il le comportement verbal et non verbal des personnages-thèmes et les commentaires de Stevens sur eux. Illustrons ces faits.

La progression à thème constant, qui démarque le récit de la visite de Stevens chez sa grand-mère et qui est entraînée par une progression linéaire, représente d'abord le comportement non verbal de la grand-mère, le thème du passage:

Dès qu'**elle** m'a vu dans la porte d'entrée, **elle** a poussé une sorte de cri [...].
Elle m'examiné, trait par trait. [...] **L'excitation de ma grand-mère** tombe[...]. p.
 75

ensuite, ses paroles rapportées sous forme de style indirect et de paraphrase:

Tout bas maintenant, en serrant les dents, **elle** affirme que je ne suis pas fiable[...].
Elle me parle de Nora et d'Olivia. [...].
Ma grand-mère me recommande de bien m'essuyer les pieds, la prochaine fois que je viendrai la voir. p. 75

et conduit également à son intervention sous forme de style direct:

Dès qu'**elle** m'a vu dans la porte d'entrée, **elle** a poussé une sorte de cri, plein de mots tendres et sauvages, s'entrechoquant les uns les autres.

- Stevens! Mon petit, mon grand garçon, si grand, mon petit-fils, plus beau que son père, si grand, plus intelligent que sa mère, fin, fin, dans tête, comme un fil fin, dur dans son coeur comme un fil de plomb [...]. p. 75

Entrecoupée de la présence de Stevens et d'Olivia comme thèmes et de groupes nominaux à valeur descriptive qui provoquent une apparente rupture, elle se termine par le commentaire de Stevens sur le personnage-thème (*Ma grand-mère a toujours préféré les filles*).

De même, la progression à thème constant qui esquisse les activités de Perceval est lancée par la progression linéaire. Dans cet exemple, elle réunit la description proposée tantôt selon le point de vue de Stevens en tant que locuteur-narrateur participant:

Toute la journée **Perceval** joue à se perdre dans le brouillard et je joue à me perdre avec **mon frère** [...] Des voix que je connais, des mots déjà entendus, l'atteignent, lancés comme des flèches. p. 83

tantôt selon son point de vue en tant que locuteur-narrateur observateur:

Mais le plus risqué pour **Perceval** c'est d'essayer de perdre ses père et mère. **Il** a beau courir à perdre haleine, il ne réussit jamais à échapper à la vigilance de ses parents.[...]

Il court brinquebalant un sceau plein de lait qui lui éclabousse les jambes. **Il** est plein de vapeur blanche[...]

Perceval n'a pas vu venir la gifle et ne peut l'éviter. Une goutte de sang perle au bout de **son nez** [...] p. 83-84

Cette progression, qui s'étend sur plusieurs paragraphes, est remplacée quelquefois par la présence d'autres personnages-thèmes participant à cet épisode (Stevens, le père et les

soeurs jumelles). Malgré les ruptures thématiques amenées par de petites séquences descriptives et malgré sa suspension engendrée par la présence d'interventions adressées par le père et Stevens à Perceval, ce mode d'enchaînement fournit une cohérence thématique dans le texte.

En outre, cette progression à thème constant rassemble, à l'intérieur d'un seul paragraphe, le récit d'un petit incident et les commentaires de Stevens sur le personnage-thème participant à cet épisode. Cette juxtaposition de deux éléments narratifs impose un mouvement qui va de l'extérieur vers l'intérieur ou vice-versa dans le texte et, en même temps, elle ouvre la fenêtre sur le monde intérieur de Stevens.

Ainsi, la progression à thème constant, qui marque l'épisode des enfants du village, assure une cohérence à travers le récit d'un épisode auquel participent ces enfants et Stevens:

Les enfants me suivent, pas à pas depuis que je joue de la musique à bouche. Je **leur** ordonne de marcher derrière moi, et, sur un air d'harmonica, nous traversons le village, en procession. p. 74

et les pensées de Stevens sur ces enfants dans les deux derniers énoncés du paragraphe:

Je rêve de vider Griffin Creek de **tous les enfants** et de **les** entraîner avec moi au-delà de la ligne d'horizon. Comme ce joueur de flûte qui... p. 74

De cette façon, elle suit le mouvement qui nous fait passer de l'extérieur vers l'intérieur. La continuité formelle marquée par l'emploi du pronom-déictique *je* dans les deux énoncés (*Je leur ordonne... Je rêve...*) qui correspond à la continuité dans la conscience du personnage facilite cette transition. Dans cet exemple, l'emploi de la subordonnée brisée

qui est suivie de la présence d'une «aposiopèse⁴» est caractéristique des phrases inachevées des monologues. Cette subordonnée brisée installe l'effet de communication intrapersonnelle qui marque le monologue par un dédoublement de voix du locuteur-narrateur : la subordonnée détachée (*Comme ce joueur de flûte...*) qui produit l'effet d'une réflexion ajoutée après coup, donne l'impression d'E₂ qui vient compléter la pensée secrète d'E₁, contenue dans la principale (*Je rêve...*). Il s'agit là d'une adaptation de la tendance chez les écrivains contemporains du début du siècle d'insérer des morceaux en monologue dans les récits⁵. Cette phrase signale la présence du discours intérieur de Stevens. La cohérence thématique fournie par l'enchaînement assure une continuité entre ce discours et le récit qui le précède.

Lorsque le récit débute par les commentaires de Stevens, un mouvement qui va dans le sens contraire (de l'intérieur vers l'extérieur) s'amorce dans le texte. Ainsi, la progression à thème constant associée au père de Stevens commence par les commentaires de Stevens sur son père :

Cet homme, étroit d'épaules et de poitrine, long, mince et voûté, n'est qu'une ombre après tout, pourquoi m'en offusquer? Seule la colère fait briller et tonner **l'ombre de mon père**. p. 87

Entrecoupée d'un énoncé où Stevens se présente comme thème (*Je fais...*), cette progression se termine par le point de vue de Stevens en tant que locuteur-narrateur

⁴l'interruption brusque d'une construction, un procédé fréquent dans les monologues qui sert à traduire une émotion, une hésitation. Cf. Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 114.

⁵Édouard Dujardin, *Le monologue intérieur*, Paris, Albert Messein, 1931, p. 109.

observateur qui décrit son père John Brown et lui-même en tant que fils:

John Brown doit avoir de bonnes raisons pour cogner si fort sur la tête de son fils, sur le dos de son fils, sur les fesses de son fils dès que l'occasion se présente. **Il** le fait consciencieusement comme s'il s'agissait d'extirper du corps de l'enfant [...]. p. 87

Le changement de perspective produit l'effet d'une discontinuité dans cet exemple. J. Lintvelt associe cet aspect aux problèmes d'identité des personnages aux moments cruciaux de l'histoire, ce qui permet de présenter son «moi» comme un «lui» étranger⁶. Mais, il s'agit, encore, de l'adaptation d'un procédé employé dans les monologues intérieurs qui témoigne la discontinuité dans l'état de conscience du personnage : le passage de la conscience réflexive de Stevens en tant que locuteur-narrateur-participant à l'état non-réflexif de Stevens qui se transforme en locuteur-narrateur observateur. D'ailleurs, les scripteurs des monologues intérieurs - F. S. Weissman cite l'exemple de Joyce⁷ - emploient cette technique qui consiste à insérer des phrases de narrateur-omniscient dans le passage contenant des phrases en monologue intérieur. Ce procédé transcrit le comportement ou les gestes des personnages et permet à ces derniers, avec la distanciation établie, de se regarder faire, agir. Dans notre exemple, la distanciation obtenue par le changement de perspective provoque assez de recul pour que Stevens puisse se regarder comme le fils qui fait l'objet de la colère de son père. En dépit de l'effet de dislocation que cette distanciation

⁶Japp Lintvelt. «Une approche typologique : le discours transgressif dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert. *Protée*, hiver 1991, p. 42-43.

⁷Frida S. Weissman. *Du monologue intérieur à la sous-conversation*. Paris. Éditions A. G. Nizet, 1978, p. 48.

engendre, le mode d'enchaînement en usage fournit une cohérence thématique dans le texte.

6. 2. La progression à thèmes alternés et à thèmes multiples

Par ailleurs, le mode d'enchaînement construit par la présence des thèmes se manifeste parfois comme une progression à thèmes alternés ou une progression à thèmes multiples. La première variante nous représente, en plus du comportement non verbal des personnages-thèmes, leurs échanges rapportés sur le mode indirect.

Ainsi, une alternance de thèmes basée sur la présence de Stevens et d'Olivia marque le récit de leur première rencontre :

Me voici sur le perron de la cuisine, contre le moustiquaire de la porte. **Olivia** repasse une chemise d'homme [...]

[...]Ce n'est que **l'imagination de ma cousine** qui la travaille, tandis que **moi** apparaissant et disparaissant tour à tour derrière le grillage de la porte, **je** la regarde et **je la** sens, toute chaude, et vivante à deux pas de moi. Tout d'un coup **je** suis là, dans **l'oeil bleu d'Olivia** qui contemple la porte d'un air effaré. **Je** répond de mon image assurante, collée au grillage.

La voici maintenant qui s'approche de la porte résolument. [...]. **Elle** m'examine attentivement comme si c'était un devoir de me regarder et de bien me voir. Depuis le temps que **je** suis là figé sous son regard. [...]. p. 76-79

Cette alternance qui servira, par la suite, à rapporter les répliques d'Olivia en style indirect, tiendra lieu de tours de parole:

Ses yeux effarés, trop grand ouvert, trop bleus, me semble-t-il. **Elle** m'appelle «monsieur» et elle me demande ce que je veux, sans quitter [...]. **Je** ris. **Mon rire** passe par les petits trous de grillage [...]D'une voix à peine perceptible **elle** me

prévient que son frère Patrick est en haut. p. 77

Lorsqu'elle sera entrecoupée de leurs échanges, cette progression remplacera, quelquefois, les interventions inexistantes d'Olivia, créant un lien entre la partie narrative et les dialogues:

- C'est toi, Olivia Atkins que je veux voir, pas ton frère. Je suis ton cousin Stevens. **Ma cousine Olivia** n'a pas l'air de comprendre. Elle reste [...]
- Tu veux pas me laisser entrer?
- Olivia** se durcit de plus en plus, se change en statue de pierre[...] p. 78

Un changement thématique annoncé par l'arrivée de Patrick met fin à cet échange (*Juste à ce moment Patrick est descendu en s'étirant les bras au-dessus de la tête. Il m'a invité à entrer..*). Cette progression, qui sera entremêlée de petites séquences descriptives, et de pensées de Stevens et d'Olivia, prendra fin avec la présence de trois personnages-thèmes participant à l'épisode (*Olivia a repassé six chemises blanches. Patrick et moi avons vidé la bouteille d'alcool*). De cette façon, la progression à thèmes alternés suit tantôt le comportement non verbal tantôt les paroles relatées des personnages-thèmes.

Relevons, maintenant, un exemple de la deuxième variante, la progression à thèmes multiples. Le récit de la visite de Stevens aux champs de fraises tourne autour de plusieurs personnages-thèmes (les enfants, Maureen, Nora et Stevens lui-même). La progression s'amorce par les commentaires de Stevens sur le thème des enfants (*Je commence par les enfants. Ce n'est pas difficile de les connaître presque tous d'un seul coup*). Après la brusque introduction de Maureen comme thème dans l'énoncé suivant (*Maureen a décidé de m'emmener aux champs de fraises*), les enfants et Stevens se relayent comme thème

dans le reste du paragraphe :

Ils sont déjà là accroupis, dans leurs vêtements clairs, tout le long du champ, en bordure de la forêt. [...]. **Je** m'accroupis à mon tour, tandis que **les regards enfantins** quittent ma personne pour retourner à la patiente recherche des petites fraises des champs, cachées sous les feuilles. p. 72

La transition de thèmes (des enfants à Stevens) se fait à l'intérieur de cet énoncé contenant deux phrases juxtaposées:

Des têtes qui se relèvent, **des yeux** qui pointent sous les chapeaux de toile ou de paille, vu, examiné, pesé, jugé, **je** n'en mène pas large. p. 72

Cette progression sera reprise dans le paragraphe suivant où ces personnages-thèmes s'immiscent derrière la description générale:

Le soleil darde sur les nuques et les épaules courbées. Parfum sucrées des fraises, chaleur rousse de la terre, respirée de tout près. p. 72

La présence du déterminant possessif *Nos* explicitera leur présence dans l'énoncé suivant (*Nos doigts teints en rouge*). Du général *nos*, on passe à *je* avec les commentaires de Stevens (*Ce n'est pas là le travail d'un homme et je détonne... Impression étrange d'avoir soudain, tout contre moi...*), ce qui permettra, d'ailleurs, de lancer le récit de la première rencontre entre Stevens et Nora. Une progression qui va du général (les enfants) au particulier (Nora) démarquera ce récit concernant Nora. Après des ruptures thématiques provoquées par des groupes nominaux à valeur descriptive, ce mode d'enchaînement prend fin avec la description du comportement non verbal de Maureen et de Stevens.

Ainsi la présence de plusieurs personnages participants à l'épisode donne lieu à une progression à thèmes multiples. Il en sera ainsi durant la récapitulation des événements

suivant la naissance des soeurs jumelles de Stevens où plusieurs personnages-thèmes - la mère, les soeurs jumelles et Stevens lui-même - feront l'objet des propos. Comme ailleurs, cette progression à thèmes multiples nous conduit à travers le point de vue de Stevens en tant que locuteur-narrateur participant qui introduit ses commentaires et décrit son comportement non verbal, et celui de Stevens en tant que locuteur-narrateur observateur qui décrit le comportement verbal et non verbal de la mère et des jumelles, les personnages-thèmes. Tout en nous sensibilisant au mouvement qui va de l'extérieur vers l'intérieur, ou vice-versa, existant dans le récit, cette progression engendre une continuité dans les passages.

6. 3. La progression thématique qui va du général au particulier

Enfin, la progression à thème constant revêt quelquefois cette forme. Ce type de progression trace certains épisodes du récit, comme la première et la seconde rencontre de Nora avec Stevens. La transition d'un thème à l'autre qui se fait de façon implicite génère un effet parataxique dans le passage, car les énoncés dont les rapports sont marqués par le thème général et ceux marqués par le thème particulier se présentent comme des unités indépendantes sans lien entre elles. Le lecteur doit combler ces liens manquants en effectuant des inférences qui établissent la similarité qui existe entre le thème général et le thème particulier. Rappelons que ce genre de transition du général au particulier est

caractéristique du mouvement qui contrôle le flux de conscience des personnages relevant des romans du courant de conscience⁸. Dans notre texte, cette transition souligne, comme ailleurs, le mouvement discontinu de la conscience du personnage. En outre, elle correspond parfois au passage du récit aux pensées. Considérons quelques cas.

La description du comportement non verbal des petites filles, qui servent de thème général dans la première partie (*Les petites filles me font des frais. Elles s'agglutinent...*), amène le thème particulier *Nora* dans la seconde partie (*Nora a voulu apprendre à jouer de la musique à bouche...*) et par conséquent, le récit de sa seconde rencontre avec Stevens. La similarité de la situation dans laquelle se trouvent ces filles et *Nora* (il s'agit de celles qui désirent Stevens) assure la transition.

De même, ce mode d'enchaînement démarque le récit de la première rencontre entre Stevens et *Nora* aux champs de fraises. Dans cet exemple, le thème général (*Un des enfants s'est approché de moi silencieusement*) est dérivé à partir de l'hyperthème (*les enfants*) présent dans le cotexte. Ce thème est suivi du thème particulier *Nora* qui fera l'objet d'une progression à thème constant. Une petite séquence descriptive viendra suspendre cette progression qui reste dans le prolongement d'une progression à thèmes multiples.

Dans le dernier exemple, la transition du général au particulier marque celle du

⁸Robert Humphrey. *Stream of Consciousness in the modern novel*. Los Angeles. University of California Press. 1962. p. 43.

récit aux pensées. Ainsi, le récit de la réaction des gens du village (le thème général représenté par le pronom *On*) à l'arrivée de Stevens (*On me suit à la trace... On me salue ou parfois on détourne la tête...*) est suivi des pensées de Stevens où il envisage la réaction de ses parents par rapport à son arrivée (*Mes parents sont déjà au courant. Ils doivent m'attendre...*). Le passage du général au particulier réunit le récit et les pensées, cette transition s'accomplissant par la similarité de l'intérêt que ces personnages-thèmes montrent pour le retour de Stevens.

Ainsi, la progression à thème constant et ses variantes, comme la progression à thèmes alternés et à thèmes multiples et la progression qui va du général au particulier, établissent une cohérence thématique durant la narration des événements.

6. 4. La progression linéaire

Ce mode d'enchaînement amène les modifications suivantes sans provoquer de ruptures dans le récit : des alternances thématiques et des transitions d'étape narrative. Ces modifications correspondent souvent à des changements énonciatifs soulignés par le passage de *elle* vers *je tu* ou de *je* vers *elle il* dans le récit. De plus, dans certains cas, cet enchaînement explicite les rapports associatifs établis dans l'esprit de Stevens.

6. 4. 1. Des alternances thématiques

La progression linéaire entraîne, sans briser le fil continu du récit, une alternance de thèmes. Ainsi, au cours du récit de la visite de Stevens chez sa grand-mère, ce mode d'enchaînement signale le passage du thème constant (la grand-mère) à d'autres thèmes (Stevens et Olivia) représentés respectivement par *je* et *elle*:

Elle **me** parle de mes cousines Nora et Olivia. **J'**apprends que trois hommes jaloux gardent **Olivia** dans une grande maison[...] Depuis la mort de sa mère, **elle** n'a jamais été moins libre[...]. p. 75

Dans les deux cas, la transition de thèmes conduit aux changements énonciatifs. Le passage de *elle* vers *je* évoque la présence silencieuse de Stevens avec qui s'entretient la grand-mère et crée, au niveau du texte narratif, la mise en scène d'un échange. Le pronom *elle* qui représente Olivia permet d'intégrer les paroles du personnage-thème sur Olivia rapportées en style indirect libre. Il en va de même dans le passage suivant où ce mode d'enchaînement produit une alternance de thèmes :

Ses yeux effarés, trop grands ouverts, trop bleus, me semble-t-il. Elle **m'**appelle «monsieur et elle me demande ce que je veux [...]. **Je** ris. Mon rire passe [...] se brise en mille éclats sur le plancher de la cuisine, aux pieds d'**Olivia** [...]. D'une voix à peine perceptible, **elle** me prévient que son frère Patrick est en haut. p. 77-78

Cette alternance marque la représentation mimétique des tours de parole des personnages dans la partie narrative, ce qui le rend vivant.

6. 4. 2. Des changements d'étape narrative

Par ailleurs, la progression linéaire, tout en marquant un lien formel, occasionne des transitions d'étape narrative. Durant le récit de la seconde rencontre de Nora avec Stevens, la progression linéaire signale le passage du récit à l'intervention du personnage-thème Nora intercalée à l'intérieur du texte pour ensuite revenir au récit:

Elle prend plaisir [...] après que j'ai cessé de jouer. **Toi, mon cousin Stevens**, je te goûte, ta musique, ta salive et tes lèvres et tu me goûteras aussi, moi, **Nora Atkins, ta cousine. Elle** souffle [...]. p. 74

Ce mode d'enchaînement assure une continuité, malgré la dissociation énonciative engendrée par l'insertion de cette intervention et soulignée par l'emploi des pronoms *elle* et *je* qui font référence à la même personne, Nora. De plus, la présence de la figure d'abrupto⁹ met en valeur cette dissociation. Celle-ci semble, par ailleurs, refléter l'affrontement qui se produira entre Nora, qui tient un discours féministe où elle «revendique le droit de désirer et d'exprimer son désir à égalité avec l'homme¹⁰», et Stevens, un phallocrate qui profère un discours machiste. De ce point de vue, la présence de chassé-croisé formel des éléments, (de *je te* à *tu me*), qui démarque l'intervention, semble évoquer le désir de Nora d'avoir une relation réciproque à égalité avec Stevens.

⁹ Une figure par laquelle on ôte les transitions d'usage entre les parties d'un dialogue, ou avant un discours direct, afin d'en rendre l'exposition plus animée et plus intéressante. Cf. Pierre Fontanier. *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 342.

¹⁰ Neil B. Bishop «Distance, point de vue, voix, et idéologie dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert». *Voix et images*, 9, n° 2, hiver 1984, p. 125.

Ce type de dissociation énonciative provoqué par l'insertion des paroles des personnages-thèmes en style direct au cours de la narration est évité parfois en intégrant, de façon innovatrice, l'intervention dans l'énoncé même. Mais les guillemets qui encadrent les paroles représentées et le verbe de locution en incise permettent de distinguer la voix de l'interlocuteur. Voici un exemple :

Lorsque nous nous battons, il s'arrange pour me laisser gagner, «de crainte de m'écraser comme une mouche», dit-il. p. 116

L'intervention de Perceval (le personnage-thème du passage), est intégrée dans la continuité thématique du passage. Cet emploi hors norme du style direct et du style indirect libre mélangés, qui permet la fusion de l'intervention de l'interlocuteur dans l'énoncé même, assure une continuité aussi bien dans le texte que dans l'état de conscience de la narratrice, Nora. Ce type d'intégration relève de la tendance, (remarquée chez V. Woolf), à faire se chevaucher pensée et parole¹¹. On la retrouve aussi chez les nouveaux romanciers. En guise de comparaison, citons un exemple semblable dans *Portrait d'un inconnu* de N. Sarraute où se trouvent combinés le style direct et le style indirect :

[...] avant même qu'ils m'aient répondu évasivement qu'il «suffirait de les déposer au coin de la rue, ce n'était pas la peine de tourner»¹².

¹¹ Selon David Dowling, «the technique of blurring the distinction between direct and indirect speech is common in Woolf and is part of her attempt to make the transition between speech and thought as fluid and overlapping as they are in our subjective experience». Cf. David Dowling, *Mapping of Stream of Consciousness*, Boston, Twayne Publishers, 1991, p. 151.

¹² Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, 1965, p. 141.

Par ailleurs, la progression linéaire permet la transition de la séquence descriptive à la séquence narrative:

Depuis la veille au soir le brouillard couvre le pays. Les cornes de brume se font entendre, de-ci de-là, dans le lointain, pour la plus grande émotion de **Perceval** qui aime ces sons étranges, venus d'il ne sait où. **Il** bat des mains et ses yeux sont pleins de larmes. p. 82

Dans l'exemple relevé, on passe de la description de paysage à celle du comportement non verbal de Perceval qui fera l'objet d'une progression à thème constant dans le reste de la séquence.

En outre, ce mode d'enchaînement signale le passage du récit aux pensées ou vice versa et sert de pont, en même temps, entre deux contextes (le présent et le passé). Ainsi, dans le premier exemple, il amène le récit de la visite de Stevens chez la grand-mère:

[...]J'ai revu **ma grand-mère** qui m'a embrassé et offert du plum-cake et du thé. Dès qu'**elle** m'a vu dans la porte d'entrée, **elle** a poussé une sorte de cri [...]. p. 74

Dans ce cas, la transition des pensées au récit coïncide avec le passage du présent au passé, car il s'agit d'une récapitulation d'un incident passé.

Un mouvement contraire s'amorce par le biais de ce mode d'enchaînement dans l'exemple suivant:

Je dois hurler aussi fort que Perceval pour que **mon père** me chasse à coups de pieds de la chambre froide.

Cet homme, étroit d'épaules et de poitrine, long, mince et voûté, n'est qu'une ombre après tout, pour quoi m'en offusquer? p. 87

Du récit des événements passés relevant de l'enfance de Stevens, on arrive aux pensées de Stevens sur son père qui sert de thème dans le paragraphe. Cette transition est

accompagnée de celle du contexte passé au contexte présent. Le lien formel établi par la progression linéaire explicite les rapports associatifs dans l'esprit de Stevens, le souvenir du père faisant surgir les pensées de Stevens sur lui par la suite.

De cette façon, la progression linéaire génère une alternance de thèmes et des transitions d'étapes narratives (du récit aux pensées et vice-versa ou/et, le présent vers le passé), tout en assurant une continuité formelle dans le récit. Aussi représente-t-elle, au niveau formel, le flot ininterrompu des mouvements de la conscience réflexive du personnage.

6. 5. La structure syntaxique des énoncés

Malgré l'homogénéisation assurée par ces divers types de progression, le texte produit souvent l'impression de fragmentation qui déconcerte le lecteur. Cette dernière est occasionnée par la présence d'énoncés ayant une structure syntaxique non orthodoxe : des groupes nominaux, des phrases elliptiques du sujet et des phrases segmentées. Leur présence, qui brise la linéarité de la progression, contribue à l'effet de décousu dans le texte. Cette impression s'estompe lorsqu'on prend en considération le mode d'enchaînement employé, celui-ci établissant souvent leur pertinence dans le texte. Commençons par les groupes nominaux.

6. 5. 1. Les groupes nominaux

Nous pouvons distinguer deux usages de groupes nominaux : le premier usage reste dans la continuité thématique du passage dans la mesure où il sert à évoquer le personnage-thème du passage ; le second usage ne possède, en général, aucun rapport avec le thème développé et engendre, de ce fait, des ruptures thématiques au cours du récit. Il doit être intégrée par inférence. Un parallélisme de forme distingue ces deux catégories de groupes nominaux, qui marquent un «mode de notation virevoltant et cursif¹³», des éléments descriptifs au cours du récit.

6. 5. 1. 1. Groupes nominaux : rapports explicites

La première catégorie d'emploi des groupes nominaux permet de varier, de façon innovatrice, dans certains passages, la représentation traditionnelle du thème qui se fait, souvent, par l'emploi d'une chaîne anaphorique. Elle ajoute une dimension métonymique aux passages. «Le développement d'un discours peut se faire le long de deux lignes sémantiques différentes: un thème (topic) en amène un autre soit par similarité soit par contiguïté¹⁴». Dans le cas de contiguïté, il est question d'un pôle métonymique. Les

¹³ la terminologie employée par Mallarmé pour caractériser l'écriture d'Édouard Dujardin, un des pionniers à utiliser le monologue intérieur. Cité par Édouard Dujardin, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴ Roman Jakobson, *Essai de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 61.

groupes nominaux qui entrent en rapport de contiguïté avec leur cotexte font intervenir, de cette façon, le pôle métonymique.

Ces groupes nominaux, qui sont souvent introduits par des déterminants possessifs de la troisième personne, font référence aux personnages-thèmes du passage par effet métonymique. Ils permettent des esquisses rapides de leurs traits physiques et correspondent à l'enregistrement des impressions visuelles de Stevens en tant que le locuteur-narrateur observateur. Ainsi les groupes nominaux suivants:

Son bras nu contre mon épaule, **son** odeur de terre chaude. **Ses** yeux plissés, couleur de mer, **son** sourire éclatant, sa petite face pointue, criblée de taches de son, comme un oeuf de moineau. p. 72-73

Ses dents blanches, **ses** pommettes rouges, comme si elle avait la fièvre. p. 81

s'associent à Nora, le thème du passage, alors que ces groupes nominaux-ci (*Ses gestes précis et sûrs. Sa robe courte d'un bleu délavé*) renvoient à Olivia.

Tous ces groupes nominaux à valeur descriptive, qui font des ébauches instantanées, s'intègrent dans le passage par le rapport métonymique qu'ils entretiennent avec le thème, entre la partie et le tout. Ce trait caractérise l'écriture de Sarraute où la présence physique «évoque, par synecdoque - le membre dans un geste, le détail de la physionomie dans un regard, un sourire - les interlocuteurs¹⁵» : la synecdoque comme moyen de désignation lors de la présentation des personnages comme dans nos exemples. Quant à l'emploi répétitif des déterminants possessifs dans ces groupes nominaux, il

¹⁵Anthony S. Newman. *Une poésie des discours: essais sur les romans de Nathalie Sarraute*. Genève, Librairie Droz, 1976, p. 44.

atteste des rapports cohésifs entre les énoncés, entraîne clairement l'optique de Stevens, l'impression qu'opère sur lui les détails du corps et du visage de ces personnages.

6. 5. 1. 2. Groupes nominaux : rapports implicites

À l'opposé de ces groupes nominaux qui évoquent explicitement le thème du passage, relevons d'autres qui font référence de façon implicite aux personnages-thèmes. Cette absence de rapport formel avec le thème, qui engendre des effets parataxiques dans le passage, a pour but d'évoquer le surgissement brusque des impressions en leur «état naissant et d'aspect tout venant¹⁶» dans l'esprit du personnage, comme les phrases porteuses des pensées dans les monologues. Voici quelques exemples :

Silhouette frêle et têtue, plantée bien en terre, dans un tourbillon de vent. p. 81
 Une petite bête, te dis-je, une petite bête lustrée, à l'affût dans l'herbe. p. 73

Ces groupes nominaux n'ont pas de rapport explicite avec le thème du passage (Nora). Cette absence d'explicitation transcrit l'instantanéité de l'impression que produit la vue des personnages-thèmes sur Stevens.

Notons également une autre forme de groupes nominaux : des phrases nominales attributives, c'est-à-dire, des phrases qui commencent par des prédicats nominaux suivis d'une relative. Les deux phrases nominales suivantes ont trait à l'impression visuelle des

¹⁶Expression empruntée à Édouard Dujardin, *op. cit.*, p. 59.

objets sur la plage:

Des débris de bois argenté qu'on appelle ici le bois sauvé, des algues visqueuses aux grains gonflés que je fais claquer sous mes pieds. p. 70

tandis que ces phrases-ci, qui entrecourent les échanges entre Stevens et son frère

Perceval, :

Ma voix très haut au-dessus de Perceval, se retenant d'éclater. Une sorte de douceur sourde qui m'échappe. p. 84

correspondent à la perception auditive, par Stevens, de sa propre voix et servent de préface à l'intervention qui suivra. Dans les deux cas, ces phrases nominales permettent une transcription rapide des impressions, des images telles qu'elles se présentent à l'esprit du personnage avant toute organisation grammaticale.

Par ailleurs, certains groupes nominaux, qui jaillissent brusquement au cours du récit, entraînent l'effet de discontinuité thématique par l'absence de référence au thème du passage. Le cotexte qui précède ou qui suit, leur fournit le cadrage situationnel à partir duquel le lecteur doit établir des liens d'inférence pour permettre leur intégration dans le texte.

Les groupes nominaux suivants (*Un portrait qu'on regarde à la loupe. Un profond soupir*), qui entrecourent la narration de la visite de Stevens chez sa grand-mère, amènent l'impression de rupture thématique durant le récit de la visite par l'absence de lien explicite avec le thème du passage (la grand-mère). Mais ces énoncés prennent un sens par rapport à leur cotexte (*Elle m'a examiné*) et marquent l'émergence subite de l'impression visuelle

et auditive de Stevens. Par surcroît, ces groupes nominaux, par la valeur atemporelle qu'ils possèdent, donnent lieu, dans cet exemple, à un changement de temps : du passé dans la partie du récit qui précède ces groupes nominaux, on passe au temps présent dans la partie suivante. Ce changement de temps nous sert de signe pour inférer que l'événement passé récapitulé est ramené au temps de la conscience de Stevens.

Aussi tantôt ces groupes nominaux nous font-ils vivre les scènes vécues par le personnage sur le plan des perceptions sensorielles, tantôt nous représentent-ils, de façon fragmentaire, la réalité extérieure telle que la perçoit le personnage. Bref, une description phénoménologique qui marque la saisie brusque de la réalité des impressions qui remontent à la surface de la conscience du personnage.

6. 5. 1. 3. Groupes nominaux : ruptures thématiques

Enfin, certains groupes nominaux engendrent de vraies ruptures thématiques au cours du récit par l'absence de lien avec le thème du passage. Il s'agit des groupes nominaux à valeur descriptive qui surviennent au cours du récit d'un événement et qui amènent la description du décor dans lequel se produit cet épisode. Ils se présentent comme une succession d'images que perçoit Stevens en tant que locuteur-narrateur observateur. Selon D. Cohn, la présence de ce type de description des lieux, qui intervient de façon accidentelle, est fréquente dans les textes qu'elle considère comme des variantes

de monologues. Cette description, affirme cette auteure, se trouve souvent sous forme de groupes nominaux qui, tout en remplaçant la description narrative, permet la «perception brute» des lieux¹⁷. Un genre de description phénoménologique, pouvons-nous dire, comme en font les nouveaux romanciers «pour rendre compte de la chose réelle en termes de subjectivité, c'est-à-dire en termes de perceptions et de poèmes perceptifs¹⁸».

Ainsi les quatre groupes nominaux suivants amènent une rupture thématique au cours du récit de la rencontre de Nora avec Stevens :

Le coup de midi. L'ombre tant désirée depuis ce matin. L'eau tiède qu'on avale dans le sceau de fer-blanc. Le pain mou et le jambon fondant au soleil. p. 73

Ils permettent une notation rapide des images du décor et des sensations ressenties par Stevens en tant que locuteur-narrateur observateur et participant. Ces énoncés reliés entre eux par une contiguïté des faits et par un parallélisme de forme servent à marquer une autre étape dans la narration de l'épisode des champs de fraises, l'arrêt du travail amorcé dans les champs de fraises pour le déjeuner. La progression associée à Nora recommence par la suite.

Il en est ainsi avec les groupes nominaux dans cet exemple-ci : *Le bruit des vagues, leur moutonnement fracassant à perte de vue. Le ciel couleur de soufre.* (p. 81). Ils créent le même effet de notation immédiate des sensations auditives et des impressions visuelles

¹⁷Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 266.

¹⁸Jean Thoraval, Nicole Bothorel, Francine Dugast, *Les nouveaux romanciers*. Paris, Bordas, 1976. p. 104.

de Stevens en tant que locuteur-narrateur observateur. Ces énoncés à l'origine d'une rupture thématique au cours de la narration de la troisième rencontre de Nora avec Stevens, font un rappel bref et rapide du décor dans lequel elle se déroule. L'effet d'imédiateté généré par le jaillissement des images sensorielles est renforcé par le changement du temps verbal dans le paragraphe qui les suit : du passé dans l'énoncé du premier paragraphe qui précède ces groupes nominaux au présent dans les paragraphes suivants. En outre, ces groupes nominaux sont accompagnés d'un changement d'étape dans la narration : après l'étape d'attente de Nora, on passe à l'étape de la conversation entre Stevens et Nora rapportée dans le paragraphe suivant.

Aussi les groupes nominaux à valeur descriptive qui amènent des ruptures thématiques se démarquent-ils par la brièveté de forme et par la précision des détails qu'ils apportent. Ils font des tableaux du décor et du micro-contexte dans lequel se déroule l'événement raconté, de façon parcellaire, et finissent par donner des touches impressionnistes à l'écriture. Soulignons l'emploi de groupes nominaux associé à la technique impressionniste qui a été relevée dans l'oeuvre d'E. Dujardin¹⁹ et l'idée des enchaînements impressionnistes évoqués dans les oeuvres de Sarraute²⁰.

Bref, les groupes nominaux permettent tantôt une expression spontanée des impressions définies, immédiates et fragmentaires produites par la physionomie des

¹⁹Dorrit Cohn. *op. cit.*, p. 266.

²⁰Anthony S. Newman. *op. cit.*, p. 189.

personnages-thèmes, tantôt une notation rapide et vivace des impressions sensorielles qui entraînent la description du décor dans lequel se produit l'événement. Ceux qui ne présentent aucun rapport formel avec les énoncés environnants entraînent des effets parataxiques. Cette absence de rapport et de préoccupation raisonnée leur confère un caractère imprévisible et fulgurant que possèdent les vers en poésie, la preuve de l'entrée indéniable de la poésie dans la prose. L'observation de l'écrivaine elle-même vient appuyer ce constat : «écrire des romans, c'est une autre façon de disposer de la poésie²¹». En outre, par leur caractère poétique, par leur structure syntaxique réduite au «minimum syntaxial» - les traits attribués par E. Dujardin aux phrases employés dans les monologues²² - et par l'impression de l'instantanéité et de la simultanéité entre l'expérience vécue et l'expression, ces groupes nominaux teintent le récit d'une coloration de monologue.

6. 5. 2. Les phrases elliptiques du sujet

Le deuxième élément novateur qui dépayse le lecteur durant le récit, c'est la présence des phrases elliptiques : il s'agit des phrases sans sujet grammatical qui commencent par des verbes et dont la présence contribue à l'effet de morcellement dans le texte. Mais, un lien d'inférence peut être établi : dans nos exemples, le sujet grammatical éliidé renvoie, souvent, au thème du passage représenté formellement dans le cotexte, ce

²¹ Gisèle Tremblay, «*Kamouraska* ou la fureur de vivre» *Le Devoir*, 12 juin, 1971, p. 13.

²²Édouard Dujardin. *op. cit.*, p. 51.

qui crée une continuité dans le texte. Néanmoins, l'absence d'explicitation des rapports entre ces énoncés engendre des effets de juxtaposition dans le texte et donne l'impression de nouvelles informations ajoutées qui décrivent ce que fait le thème.

Ces phrases elliptiques du sujet suivent donc plus l'ordre psychologique, les mouvements de la conscience du personnage que l'ordre grammatical imposé et donnent lieu à des parallélismes, sur le plan formel, par le retour des éléments dans les positions équivalentes (les verbes au début d'énoncés). De plus, l'absence du sujet grammatical sert à porter l'attention plus sur les nouvelles informations contenues dans ces rhèmes que sur le thème lui-même. Cet accent sur les rhèmes occasionne l'effet d'une simultanéité entre l'action accomplie et l'expression, et l'effet des idées naissantes chez le personnage. De ce fait, ces phrases ressemblent à celles qui créent l'impression des nouvelles pensées qui surgissent brusquement dans l'esprit du locuteur durant les monologues. D'ailleurs, cette particularité syntaxique d'omettre le sujet grammatical est perçue par L. S. Vygotsky comme étant caractéristique du discours intérieur²³. L'illusion de l'actualisation du procès effectué par le simple fait de dire confère au récit un caractère dynamique et «performatif». Ainsi par leur esprit et par leur forme, ces énoncés comme les groupes nominaux évoquent le ton de monologues dans le récit. Illustrons ce cas.

²³Lev S. Vygotsky. *Thought and language*. Cambridge, Massachusetts. The M. I. T. Press. 1970. p. 139.

Ce caractère performatif se fait valoir surtout lorsqu'il y a plusieurs phrases elliptiques qui se succèdent comme dans l'exemple suivant:

Mes soeurs jumelles, douces, presque blanches. **Dorment** au presbytère. **S'éveillent** au presbytère. **Lavent** la vaisselle au presbytère. **Frottent** avec une brosse de chiendent les planchers du presbytère... **Reprisent** le linge du pasteur. **Allument** le feu du pasteur. **Font** des ragoûts, **pèlent** des tomates, au presbytère, au presbytère, au presbytère. p. 140

Parfois l'absence du sujet correspond au vrai départ du personnage-thème du passage.

Ainsi, il est question du départ de Nora dans celui-ci :

[...]Nora bondit sur la route. **S'éloigne** sur la route. **Me jette** en courant des mots de colère[...]. p. 81

de la disparition de Nora et d'Olivia dans celui-là:

Nora et moi passons le seuil de la porte, disparaissions dans la nuit. **Basculons** dans le vide. p. 212

Dans tous ces exemples, l'illusion de la simultanéité entre l'expression et les événements rapportés est maintenue.

Compte tenu que ces phrases elliptiques du sujet suivent la logique des pensées du locuteur-personnage, l'élément élidé ne renvoie pas toujours au thème dans le cotexte comme dans les exemples que nous venons de relever. Il fait référence à ce qui est représenté dans l'esprit du personnage qui raconte.

Nous rencontrons deux variantes de ce type de phrases. La première variante concerne les phrases elliptiques qui se complètent non pas par la reprise du thème mais par la reprise de l'élément rhématique du cotexte. Elles démontrent, de cette façon, la

continuité dans les mouvements de la conscience du personnage qui raconte l'événement et amènent, de façon subtile, un changement thématique au cours du récit. Dans l'exemple suivant :

Leurs bonsoirs susurrés sur les dents extrêmement petites et pointues, me rappellent la bouche baveuse de **leur frère Perceval**, interné à Baie Saint-Paul. **A pourtant mené** grand chahut sur la grève de Griffin Creek durant tout un été. **Savait** tout. **Ne pouvait que gueuler** [...]. Un peu après le 31 août **les parents** l'ont fait enfermer. **Ne supportaient** plus d'entendre ses cris. p. 20 -21

les phrases elliptiques (*A pourtant mené.. Savait.. Ne pouvait*) se complètent par la reprise de l'élément rhématique *Perceval* alors que le syntagme verbal (*Ne supportaient plus..*) se rattache au syntagme *les parents*. De cette manière, elles captent la logique des pensées du locuteur-narrateur, Nicolas Jones. Un changement de thème est amené imperceptiblement derrière l'apparence d'une discontinuité provoquée par ces phrases.

Quant à la seconde variante, elle concerne les phrases elliptiques juxtaposées qui possèdent des thèmes différents. L'ellipse du second thème permet d'éviter, au cours du texte, le changement énonciatif qui sera produit par l'introduction du pronom *je*. Mais la mise en place de ces phrases sans sujet, de façon consécutive, qui crée l'impression d'incohérence, camoufle le changement de mode qui s'effectue, souvent du descriptif au narratif.

Ainsi dans cet exemple-ci, le récit est suspendu au profit de la description des oiseaux :

Les oiseaux sortent de la mer blanche d'écume. **Prennent** leur vol sur le ciel gris. [...]. **Tournent** autour de ma tête. **Me cassent** les oreilles. **Fini** de vider mes

souliers. **Reste** assis sur le sable mouillé. **Pense** très fort à mes cousines[...] p. 166

Le premier groupe de phrases elliptiques fait apparaître une saisie immédiate des impressions visuelles et auditives des oiseaux que voit Perceval alors que le second groupe de phrases elliptiques possède comme sujet éliidé *je* qui renvoie à Perceval le locuteur-narrateur personnage. Il marque également la reprise du récit.

Par ailleurs, l'effacement du sujet *je*, lorsque celui-ci ne joue pas le rôle du thème du passage, met en évidence le thème du passage. Celui-ci prend la forme des pronoms-objets placés au début de cette phrase elliptique et aide le lecteur à établir une continuité thématique avec facilité. Dans l'exemple suivant:

Le fou de Bassan modère sa vitesse, ferme à moitié ses ailes, se laisse tomber [...].
Ne ferme ses ailes qu'au moment de toucher l'eau, faisant gicler dans l'air un nuage d'écume. L'ai si souvent contemplé cet oiseau superbe. p. 238

L'absence du sujet *je* dans la dernière phrase elliptique évite le changement énonciatif au cours du récit et permet de commencer l'énoncé par le pronom-objet *le* représentant le fou de Bassan, le thème du passage. Un contact immédiat est ainsi établi avec ce thème.

En outre, certaines phrases elliptiques débutent par des participes présents et passés. Cet emploi donne un style télégraphique au texte et engendre une description vive et rapide de l'action accomplie par le thème. Le va-et-vient de la famille d'Olivia, qui cherche les deux filles disparues, est bien capté par l'emploi des participes présents qui semblent actualiser les événements racontés dans l'exemple suivant :

Les hommes veillent... Mais **entrant** et **sortant** de la maison. **Allant** aux nouvelles. **En revenant**. **Repartant** encore. **S'interpellant** les uns les autres. **Se**

reprochant les uns les autres de ne pas avoir mieux surveillé Olivia. p. 173

tandis que l'emploi des participes passés, qui marque la succession des actes accomplis par Stevens dans ces exemples-ci :

Repris pied dans ma chambre du Victoria. **Éprouvé** le stupeur du réveil dans tout mon corps et ma tête. **Mangé** dix tranches de pain-kleenex bien blanc [...] **Repris** le cahier noir. **Pensé** à toi. p. 238

Accompagné les filles[...]. **Rencontré** le pasteur sur la grève. **Fumé** avec le pasteur. **Discuté** avec lui [...]. **Rentré** chez mes parents. **Pas revu** les deux filles. p. 159

ajoute le ton du journal intime au texte tout en laissant subsister la personne dans la marque verbale²⁴. Ainsi, dans ces exemples, «la synchronisation de l'expression et des événements rapportés crée un terrain d'entente où se rejoignent [...] le récit descriptif et le monologue intérieur²⁵». Nous retrouvons cet emploi dans les nouveaux romans comme un trait stylistique marquant : chez Simon, ce trait contribue au développement de l'action transformée en quelque chose d'immédiat, et mène à «une progression bizarre et saccadée, discontinue, du temps fait apparemment d'une succession de[...] fragmentsolidifiés que sont les actions évoquées par les participes présents²⁶». L'instantanéité de l'action engagée par cet emploi est également évoquée dans le cas de Butor²⁷.

²⁴Danièle Sallenave, «À propos du monologue intérieur : lecture d'une théorie», *Littérature*, 5, février, 1972, p. 73.

²⁵Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 231.

²⁶Brian T. Fitch, «Participes présent et procédés narratifs chez Claude Simon» dans *Un nouveau roman? Recherches et traditions*, sous la direction de J. H. Mathews, Paris, Lettres Modernes, 1964, p. 202.

²⁷Jean H. Duffy, *Butor : La modification*, London, Grant & Cutler Ltd., 1990, p. 85.

Ainsi ces phrases elliptiques donnent l'allure du monologue au récit par la forme syntaxique discontinue qui s'apparente à la forme des énoncés produits en discours intérieur, et par l'illusion de la simultanéité entre l'expression et les faits rapportés. Elles génèrent, par ce fait, l'effet de pensées en formation. Malgré leur aspect incomplet, elles marquent une continuité dans les mouvements de la conscience de celui qui nous rapporte les événements. De plus, elles permettent une économie d'expression en évitant la répétition des thèmes devant chaque énoncé et donnent lieu à des parallélismes au niveau formel.

6. 5. 3. Les phrases segmentées

Dans le prolongement de cette tendance de donner au récit le ton du monologue s'insère l'emploi des phrases segmentées : il s'agit du démembrement des constituants d'une phrase grammaticale en plusieurs énoncés différents. Nous pouvons distinguer deux catégories : la première marque le détachement des circonstanciés et des compléments du verbe de la phrase ; la deuxième concerne la segmentation de la phrase complexe en deux énoncés contenant chacun la proposition principale et la proposition subordonnée. Ces éléments segmentés acquièrent un nouveau statut important de rhèmes comme les phrases elliptiques que nous venons de relever et donnent l'impression du jaillissement de nouvelles

idées au fur et à mesure qu'elles se présentent dans l'esprit du locuteur-narrateur. De plus, tous ces compléments ayant la portée intraprédicative - dans la mesure où ils sont rattachés à la partie prédicative de la phrase - se voient transformés, par cette segmentation, en éléments extraprédicatifs qui entrent en rapport d'extériorité par rapport à la partie de laquelle ils sont détachés²⁸.

Considérons les circonstants qui se présentent comme des énoncés. Ces circonstants, qui apportent d'habitude des informations accessoires à l'intérieur d'une phrase, assument, par le fait de ce détachement, le rôle de rhème. Aussi transforment-ils ces informations facultatives en nouvelles informations importantes et participent à l'impression du surgissement brusque des idées dans l'esprit du personnage. En même temps, ils entrent, rétrospectivement, dans un rapport d'extériorité par rapport aux énoncés qui les précèdent et ils servent de cadrage à ces énoncés. Relevons quelques exemples de ce genre :

Des étrangers l'ont ramassé. *À cap Sec*. p. 179

Ça se déploie maintenant au-dessus de la maison. *En cercles de plus en plus rapprochés*. p. 237

Mes parents jurent qu'ils m'ont enfermé dans ma chambre à huit heures précises, le soir du 31 août. *Comme d'habitude*. p. 163

Parfois ces circonstants sont précédés de phrases elliptiques du sujet, ce qui renforce l'impression de la fragmentation dans le texte:

²⁸Pierre le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1994, p. 457.

Puis **s'en est allé**. *Sur la pointe des pieds*. p. 199

Me chassent de Griffin Creek. *Dans un nuage de sable et de pierres*. p. 240

S'appuie au chambranle. **Se met** en marche dans la cuisine. *Avec peine*. p. 191

Les circonstants détachés produisent, également, des effets de sens spécifiques:

Voici que ce matin cette fille est libre dans la mer... *Seule au monde dans son eau natale*. p. 97.

Mais Irène ne se promène jamais. *Trop occupée à l'intérieur du presbytère*. p. 44

Dans le premier exemple, le détachement correspond à celui que vit le personnage alors que dans le second, il marque l'effet des commentaires rajoutés par le locuteur-narrateur par rapport au thème dans le cotexte.

Passons aux énoncés qui sont des subordonnées détachées. Les rapports d'hypotaxe sont enlevés. Elles se présentent comme des commentaires du locuteur-narrateur rajoutés après coup sur l'énoncé précédent ou elles servent de cadrage rétrospectif sur l'énonciation des phrases précédentes. Voici des exemples :

La voici maintenant qui s'approche de la porte résolument. *Désirant en finir, une fois pour toutes, sans doute*. p. 78

Dès que j'aurai la paire en main, je la chausserai avec plaisir, avant d'enfiler mes bottes pour le voyage. *Pourvu que cette bonne vieille Maureen ait terminé à temps*. p. 100

Ainsi, les phrases segmentées, les phrases elliptiques du sujet et les groupes nominaux, que nous avons relevés, s'assemblent, souvent, au cours du récit et donnent lieu à une progression parfois saccadée et discontinue qui déconcerte le lecteur. Un calcul inférentiel établit leur pertinence et assure leur intégration dans la continuité thématique du passage. La présence de cette structure tronquée est perçue, selon un point de vue

restrictif, comme un signe de l'écriture féminine qui cherche à se libérer et à se détacher de la voie conventionnelle adoptée par les écrivains tant au niveau de la technique narrative qu'au niveau de la syntaxe. Citons J. Collie à ce propos : «conventional narrative techniques, as well as grammar and syntax, imply the unified and mastery of outer reality constructed by a male-oriented culture²⁹». Ce point de vue restrictif est poursuivi par d'autres comme G. Poulin, dont le point de vue encore plus limitatif démontre que ce langage qui se moque des barrières linguistiques est une expression de la vie secrète des passions³⁰. Quant à nous, nous l'associons à un acte créatif qui est né de la violation des principes de la grammaire, d'une exploitation de la libération stylistique qu'offre la technique narrative qu'est le monologue intérieur afin de provoquer «l'impression tout venant³¹», d'une expression d'idées à l'état naissant et de donner au récit, à la fois, le ton des monologues et un caractère dynamique.

6. 6. L'enchaînement par inférence

Outre les liens qu'il fournit pour établir les rapports manquants entre les énoncés ayant une structure syntaxique non orthodoxe, le mode d'enchaînement par inférence

²⁹Joanne Collie. «Anne Hébert's Écriture féminine». *British journal of Canadian studies*, vol. 3, n° 2, 1988, p. 287.

³⁰Gabrielle Poulin. «L'Écriture enchantée : Les fous de Bassan d'Anne Hébert». *Lettres québécoises*, n° 28, 1982-1983, p. 17.

³¹Édouard Dujardin, *op. cit.*, p. 59.

permet d'établir une cohérence principalement lorsque les phénomènes suivants se produisent dans le récit : les ruptures thématiques, le changement thématique inattendu, les étapes narratives élidées et le surgissement brusque des pensées du personnage. Ces inférences sont effectuées à partir du micro-contexte du passage. Illustrons ce type d'enchaînement.

Premièrement, considérons les ruptures thématiques. Comme les groupes nominaux à valeur descriptive qui s'intègrent par inférence, nous rencontrons également des phrases à valeur descriptive qui amènent des ruptures thématiques par l'absence de référence au thème du passage. Ainsi cet énoncé à valeur descriptive (*Maisons, granges, vaches, bidons de lait s'égarant à volonté*), qui ne possède aucune référence à Perceval le thème du passage, engendre une rupture dans le passage. De plus, cette rupture est accentuée par sa forme - la juxtaposition de plusieurs sujets créant un effet d'asyndète - qui le distingue des énoncés unis par des liens thématiques. À partir du micro-contexte de cet énoncé, nous pouvons inférer qu'il s'agit de l'enregistrement de la perception visuelle de Stevens (le locuteur-narrateur observateur) des objets énumérés dans l'énoncé. L'effet parataxique amené par la juxtaposition des divers syntagmes recrée l'effet d'objets qui défilent sous ses yeux, et l'absence de rapport explicite avec ce qui le précède démontre l'instantanéité de la perception des images par Stevens. De cette façon, des énoncés à valeur descriptive, qui viennent souvent interrompre le récit, s'intègrent dans le texte par les inférences que fournit ce mode d'enchaînement.

En outre, ce mode d'enchaînement sert à expliquer le changement thématique brusque qui survient au cours du récit. Ainsi, le récit des activités de Perceval est tout d'un coup interrompu par ces énoncés qui amènent un nouveau thème:

Un homme long et voûté que je connais bien s'éloigne vertigineusement. Une voix qui n'a pas changé hurle. p. 84

Ces énoncés découpent le paragraphe où ils apparaissent en deux segments qui semblent être juxtaposés, n'ayant aucun rapport explicite entre eux, le premier tournant autour de Perceval et les effets de la gifle qu'il a reçue et le second autour du nouveau thème «l'homme». En plus, la configuration syntaxique particulière de ces énoncés les démarque comme une unité autonome. Mais la continuité entre ces deux parties est restituée en faisant un pontage inférentiel à partir du micro-contexte du premier segment : compte tenu de la gifle qu'a reçue Perceval, il faut inférer que l'homme en question est celui qui a giflé Perceval. Qu'il soit le père de Perceval, c'est le micro-contexte du passage qui assurera l'identification définitive. L'effet de juxtaposition dans les deux derniers énoncés du second segment témoigne de l'instantanéité de l'impression visuelle et auditive de Stevens.

De même, durant le récit de la rencontre de Stevens avec Olivia, on passe inopinément de Stevens à Olivia:

Je marche dans le vent qui amortit les bruits de mes pas. Me voici sur le perron de la cuisine, , contre le moustiquaire de la porte. Olivia repasse une chemise... p. 76

Ce mode d'enchaînement nous aide à inférer que cette transition thématique provient de

l'enregistrement de ce que perçoit Stevens à partir du perron de la cuisine, l'effet parataxique saisissant l'immédiateté de la perception de Stevens.

Passons à un exemple d'ellipse narrative que ce mode d'enchaînement aide à rétablir. Le récit de la première rencontre de Stevens avec Nora dans les champs de fraises est immédiatement suivi de la description du comportement non verbal de Maureen (*Cette bonne vieille Maureen fait des chaudronnées de confitures de fraises...*). Le changement de thème (de Nora à Maureen) et de décor (des champs de fraises à la maison de Maureen) marque des étapes éliées que le lecteur doit combler par inférence : nous devons déduire que Maureen et Stevens sont rentrés à la maison après la journée du travail aux champs et que Maureen prépare des confitures avec les fraises cueillies dans les champs. Une économie d'expression est obtenue dans le texte par les ellipses narratives que le lecteur doit reconstituer par un travail de décryptage.

Enfin, ce mode d'enchaînement intervient pour intégrer les pensées qui viennent suspendre le récit. Ainsi, l'inférence fournie par ce mode d'enchaînement assure des liens implicites entre le récit et cet énoncé qui interrompt le récit:

Qu'est-ce qu'on va faire des jumelles, les noyer comme des petits chats, les donner aux cochons peut-être, ou les perdre dans le bois ? p. 86

La pertinence de cet énoncé dans la continuité du passage est rétablie en inférant qu'il s'agit des pensées de Stevens, le thème du passage.

Ainsi, ce mode d'enchaînement aide le lecteur à combler les lacunes créées par l'absence d'explicitation entre les énoncés et fournit une cohérence au texte.

6. 7. L'enchaînement par association

Ce mode d'enchaînement qui fonctionne également sur le mode implicite, marque les incursions faites dans le passé durant le récit. Ces incursions ont rapport avec les incidents passés vécus et sont occasionnées par les impressions sensorielles ressenties par le personnage aux moments présents du récit. Ces retours en arrière insèrent un mouvement qui va tantôt du récit au discours tantôt du discours au récit, soulignant la circularité de la structure narrative. Par ailleurs, une forte cohésion lexicale engendrée par la répétition et par la collocation des termes qui fournit une continuité formelle sert d'indice de la «force associative de liaison³²» qui s'effectue dans la conscience du personnage et facilite ces transitions narratives et contextuelles.

6. 7. 1. Du récit vers les pensées

Cet enchaînement assure l'intégration des faits passés dans le récit et signale, en même temps, la transition du récit au discours intérieur effectué dans le texte. Dans certains cas, les changements énonciatifs accompagnent cette transition qui coïncide avec le passage du présent au passé. La présence d'un champ lexical qui atteste une continuité

³²Louis Francoeur, «Le monologue intérieur narratif (sa syntaxe, sa sémantique et sa pragmatique)», *Études littéraires*, n° 9, 1976, p. 357.

facilite ce va-et-vient dans le texte.

Par exemple, durant le récit de la promenade de Stevens sur la grève de Griffin Creek, cet enchaînement marque l'insertion du fait passé suivant (*Les fins coquillages, la plage lumineuse, l'eau transparente, tu te souviens, brother?*). Ce fait a trait au souvenir du temps que Stevens a passé avec son ami Mic sur la plage en Floride. Ce souvenir est déclenché par l'impression visuelle des choses semblables que Stevens trouve durant sa promenade sur la plage de Griffin Creek. Du récit on passe au discours avec cet énoncé, ce glissement de niveau de conscience de Stevens se manifeste par un changement énonciatif mis en valeur par le passage brusque de *je* à *tu* dans cet exemple. Le récit de la promenade reprend par la suite.

De plus, l'association établie se concrétise dans ce passage par la présence de divers champs lexicaux - ceux qui ont trait aux objets se trouvant sur la plage, à la notion du froid, aux membres du corps, à la reprise des syntagmes et des verbes synonymes :

Je me promène sur la grève de Griffin Creek. Des débris de bois argenté qu'on appelle ici bois sauvé, **des algues visqueuses** aux grains gonflés que je fais claquer sous **mes pieds**. Les rares **coquillages** sont épais et gris, les bêtes à l'intérieur ayant besoin d'une maison bien étanche et solide pour se protéger du **froid**. (*Les fins coquillages, la plage lumineuse, l'eau transparente, tu te souviens brother?*) Aujourd'hui je **marche dans une eau glacée**, sur le **sable détrempe** comme une pâte de boulanger. **L'étau du gel** se resserre autour de **mes chevilles**. p. 70.

L'isotopie ainsi créée découpe ce passage, qui se trouve au début d'une des micro-séquences narratives, en une petite unité autonome. En même temps, elle aide le lecteur

à suivre le glissement de niveau de conscience du personnage qui coïncide avec le passage du présent au passé.

Le fait passé incorporé par cet enchaînement amène non seulement un changement thématique mais aussi une transition d'étape narrative : du récit au discours intérieur. Du récit de la promenade de Stevens sur la plage, on passe aux thèmes de la grand-mère et des cousines dans cet énoncé :

Et ces grandes sauterelles d'adolescentes dans leur maillot de laine, l'autre matin, s'ébattaient là-dedans, avec ma grand-mère[...] p. 71

Il s'agit d'un souvenir passé provoqué par la sensation de l'eau glacée ressentie aux pieds par Stevens durant sa promenade (*Je marche dans une eau glacée... L'étau de gel resserre autour de mes chevilles*). Ce souvenir ainsi déclenché s'enchaîne sur les pensées de Stevens d'abord sur ses cousines et sa grand-mère et ensuite sur le point de vue de Perceval sur la grand-mère et les cousines dans le reste du paragraphe. Une transition se fait de cette façon du récit de la promenade aux pensées de Stevens en passant par le retour en arrière effectué par ce mode d'enchaînement. En même temps, on passe imperceptiblement du cadre extérieur (la plage où se trouve Stevens) au cadre intérieur (les pensées de Stevens) au cours de ce paragraphe. Cette transition est harmonisée par les expressions co-référentielles ayant trait à la grand-mère et à ses petites-filles et par la collocation relative à l'image de *dauphin* associée à la grand-mère dans ce passage :

Et ces deux grandes sauterelles d'adolescentes dans leur maillot de laine, l'autre matin, s'ébattaient là-dedans, avec ma grand-mère, en poussant des cris de joie. Je n'arrive pas à reconnaître ces créatures, mi-femme mi-enfant (cet âge

intermédiaire pervers entre tous), parmi la marmaille de mon enfance [...]. Perceval prétend que **ma grand-mère est un dauphin** et qu'elle n'a qu'un seul désir, entraîner **ses deux petites-filles vers la haute mer, sur des coursiers d'écume**. De là à leur inventer **des queues de sardine, des nageoires agiles et des cervelles de la grosseur d'un grain de framboise**, il n'y a qu'un pas. p. 71

En plus, ce champ lexical qui confère une autonomie à ce passage représente le rapprochement qui s'établit dans l'esprit de Stevens.

6. 7. 2. Des pensées vers le récit

Par ailleurs, ce mode d'enchaînement, en insérant des faits passés, amorce un mouvement contraire, c'est-à-dire, du discours intérieur à la narration des événements. Il en est ainsi dans l'exemple suivant où il installe un lien entre les pensées de Stevens :

Ce soir, **une sensation de froid** me pénètre peu à peu, à mesure que je surveille la nuit entre les fentes de la grange et la grande ombre double au-delà des ténèbres. **Ce froid** vient d'ailleurs, des profondeurs confuses de **la naissance**, du premier attouchement des mains **glacées de la mère** sur mon corps d'**enfant**. p. 86

et le récit des événements ayant trait à la naissance des soeurs jumelles de Stevens:

Cette femme a une mauvaise circulation, dit le Dr. Hopkins. Elle dégage du **froid** comme d'autres de la chaleur. C'est encore étonnant qu'elle puisse **mettre au monde des enfants** vivants, sortis d'un ventre aussi **polaire**, on aurait pu croire que seuls des cadavres d'**enfants**... p. 86

Il s'agit d'un retour en arrière qui est généré par la sensation de froid ressentie par Stevens. Ce retour en arrière, qui est camouflé par la continuité établie par l'emploi du présent et du champ lexical, peut être repéré à l'aide de ce mode d'enchaînement. Le champ lexical provenant de la réitération des termes ayant trait à la notion du froid et de la naissance,

tout en explicitant l'association établie, crée l'impression d'une continuité entre les deux paragraphes où s'effectue imperceptiblement la transition des pensées au récit amenée par ce mode d'enchaînement.

En outre, cet enchaînement marque le retour du passé au présent, un peu plus loin dans le passage. Dans ce cas, il sert de lien entre le souvenir de la mère allaitant les jumelles évoqué par le jeune Stevens:

Les deux jumelles sont toujours là, accrochées, à tour de rôle, au sein de ma mère, blafarde et effarée, regorgeante de lait, pareille à une fontaine glacée[...]. p. 86

et les commentaires de grand Stevens sur sa mère (*C'est pas le lait tout cru qu'elle m'a donné, Béatrice ma mère, c'est la faim et la soif. Le désir*). Ces commentaires, qui sont occasionnés par le souvenir de la mère, ramènent, en même temps, le récit au contexte présent, marquant la transition du récit aux pensées. Aucune différence de temps verbal n'étant faite dans le passage, seul cet enchaînement aide à démarquer les deux contextes qui restent voilés derrière la continuité du temps présent. Dans ce passage également, l'association établie est reflétée par la reprise de la notion de froid. À cela s'ajoutent l'emploi du syntagme (*le lait*) et des verbes synonymes ayant trait à la voix (*crier, s'égosiller*):

Les jumelles sont toujours là, accrochées, à tour de rôle, au sein de **ma mère**, blafarde et effarée regorgeante de **lait**, pareille à **une fontaine glacée**. Toute la **chambre** s'en ressent de **cette source de froid**, installé sur le grand lit, avec deux nouveau-nés qui **s'égosillent**. Et moi, dans mon coin, je prends **en glace**, comme **un bonhomme de neige**. J'entends ma propre **voix**, petit filon liquide, à l'intérieur de **la glace**. Et moi et moi et moi... C'est pas **le lait** tout cru qu'elle m'a donné, Béatrice **ma mère**, c'est la faim et la soif. Le désir. Je dois **crier** aussi fort que

Perceval pour que mon père me chasse, à coups de pieds, de la **chambre froide**.
p. 86

Ainsi, ce mode d'enchaînement nous aide à voir le rapprochement des faits qui se fait dans l'esprit de Stevens. D'ailleurs, ce processus associatif se manifeste, comme nous l'avons constaté, par la présence d'une cohésion lexicale qui harmonise les transitions, celles du récit au discours intérieur, du présent au passé et vice-versa et qui maintient une progression dans le texte.

Ce mode d'enchaînement nous signale le procédé d'introspection employé dans le récit, une technique à l'usage dans les romans du courant de conscience³³, qui sera reprise par les nouveaux romanciers, par exemple Simon³⁴. R. Ewing a déjà tiré le parallèle entre le roman à l'étude et *The sound and the fury* de Faulkner en rapprochant la structure et la technique narrative employée dans ces deux romans, plusieurs personnages évoquant le même épisode³⁵. Ce rapprochement s'avère encore plus fondé par ce mode d'enchaînement qui souligne l'exploration de la pensée intime du personnage.

En outre, ce mode d'enchaînement nous démontre le mouvement de circularité dans la narration, ce qui reflète le monde clos de Stevens qui semble être emmuré dans sa conscience d'où émergent souvent les souvenirs passés qui sont racontés au présent. La

³³Robert Humphrey. *Stream of consciousness in the modern novel*. Los Angeles, University of California Press, 1962, p. 43.

³⁴Mentionné par Dorrit Cohn. *op. cit.*, p. 280-281.

³⁵Ronald Ewing. «Griffin Creek. The english world of Anne Hébert». *Canadian literature*, n°105, 1985, p. 102.

présence de la structure anaphorique dans les romans d'Anne Hébert, relevée par J. M. Paterson³⁶ comme une stratégie narrative constante qui entraîne des retours en arrière, peut être reliée à l'incorporation de la technique employée dans les romans du courant de conscience, servant à tracer le parcours psychique du personnage.

Ce genre de circularité qui marque la structure narrative, nous le retrouvons sous forme de passages qui commencent et se terminent par le même terme dans ce roman. Citons le cas d'une des micro-séquences narratives qui commence par le groupe nominal (*Le très court espace d'été*) et se termine également par ce syntagme (*l'été*). Ce type de circularité des formulations et l'auto-suffisance des passages apparaissent également dans *Ulysse* de Joyce, et chez les nouveaux romanciers comme Butor, Robbe-Grillet, Simon et Sarraute.

Relevons un échantillon de ce type de formulation circulaire attribué à la présence des schémas de répétition dans *La Modification* de Butor. Voici la comparaison introduite au début du roman:

[...]la raffinerie de pétrole avec sa flamme et les ampoules qui décorent comme un arbre de Noël ses hautes tours d'aluminium[...]³⁷.

Elle sera reprise vers la fin du roman:

³⁶Janet M. Paterson, «Anne Hébert : une poétique de l'anaphore» dans *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, sous la direction de François Gallays, Sylvain Simard, Robert Vigneault, Québec, Saint-Laurent, Fides, 1992, p. 292.

³⁷Michel Butor, *La modification*, Paris, Éditions de minuit, 1957, p. 32.

De l'autre côté du corridor passer la grande raffinerie de pétrole avec sa flamme et les ampoules qui décoorent comme un arbre de Noël ses hautes tours d'aluminium³⁸.

Le rythme cyclique provient donc de l'intégration d'un procédé employé dans les nouveaux romans et sert à montrer, comme l'a souligné l'écrivaine elle-même, le rythme cyclique de la vie dans le roman : «Il y a la mort, la vie. Et la vie naît de la mort. Et ça continue comme ça exactement comme dans la nature³⁹».

Ainsi la progression à thème constant avec ses variantes et la progression linéaire s'entremêlent pour tracer le récit des événements et établissent une continuité dans l'écriture, malgré la présence des divers changements narratifs et énonciatifs et de la structure syntaxique parfois morcelée dans le texte. Quant aux deux modes d'enchaînement implicite, l'enchaînement par inférence et l'enchaînement par association, ils suppléent des liens non dits entre les segments du texte et assurent une cohérence dans le texte. Les effets de discontinuité générés par les transitions narratives et contextuelles s'effacent grâce à ces deux modes d'enchaînement.

³⁸ *Ibid.*, p. 275.

³⁹ Jean Royer, «Anne Hébert, la passion est un risque indispensable», *Le Devoir*, 11 décembre 1982, p. 21.

7. Repérage des enchaînements dans *Les fous de Bassan* : la narration des pensées

Ayant considéré les enchaînements dans le premier contexte d'énonciation, la narration des événements, considérons les enchaînements dans le second contexte du récit: la narration des pensées. Ce contexte permet à Stevens le locuteur-narrateur personnage de transmettre le contenu de sa conscience, d'exprimer toute une gamme d'émotions, ses pensées intimes, ses rêves, ses projets d'avenir, ses conflits intérieurs, ses réflexions par rapport aux autres personnages du récit. Nous leur accordons une importance particulière parce que ces ruminations sont également marquées par les enchaînements suivants : la progression à thème constant, la progression qui va du général au particulier, la progression linéaire, l'enchaînement par inférence et par association. De plus, ces enchaînements mettent en relief la structure syntaxique non canonique et certaines pratiques stylistiques courantes dans ce contexte, telles le parallélisme et la cohésion lexicale, lesquelles renforcent les rapports entre les énoncés. Commençons d'abord par la progression à thème constant.

7. 1. La progression à thème constant

Cette progression, qui se distingue par la présence d'une chaîne anaphorique constituée des pronoms-anaphores sujet et objet et des syntagmes nominaux, articule les pensées de Stevens sur les personnages qui se transforment en thèmes du passage. Un

portrait physique et moral de ces personnages-thèmes se dégage quelquefois. À la différence de la progression dans le premier contexte d'énonciation qui rassemble les points de vue différents, la progression dans le présent contexte développe un seul point de vue, celui de Stevens en tant que locuteur-narrateur observateur et participant. Illustrons ce cas.

La progression à thème constant trace les pensées de Stevens sur son frère Perceval. Elle amène sa description morale:

L'imagination de **mon frère Perceval** n'a pas de garde-fou [...]. Tout avec **lui** se termine par des larmes et des cris. Trop de contraintes, d'empêchement, d'interdictions dans sa vie l'ont sans doute conduit à cet état larmoyant [...]. p. 71

et sa description physique:

Un corps d'homme, une cervelle d'enfant. Des yeux bleus trop ronds dans une face de bébé, une caboche lourde qui penche sur l'épaule. Tout cela n'a pas changé depuis mon départ, sauf que cette tête enfantine est maintenant posée sur un corps exceptionnellement grand et robuste. Une sorte de géant avec une face de chérubin. p. 71

Malgré l'unicité du point de vue, il existe une impression de décousu dans le texte car il se construit par l'assemblage des divers éléments ayant rapport au thème qui semblent se présenter au fur et à mesure à l'esprit de Stevens, le locuteur-narrateur : des détails appris, perçus, et connus comme dans les énoncés suivants:

Perceval a quinze ans. C'est Maureen qui me l'a dit. Sa tête laineuse dans ma main, **il** se frotte contre moi tel un chien frisé. **Mon frère** est idiot. p. 71

À cela s'ajoutent des éléments narratifs occasionnels passés ayant rapport avec ce thème. L'introduction de ces éléments narratifs, qui se fait par l'emploi du déictique *je* représentant l'énonciation de Stevens, amène un changement énonciatif durant la

progression marquée par l'emploi de la troisième personne. Ce changement peut être relié à une prise de conscience subite de la part de Stevens en tant que locuteur-narrateur observateur d'un fait passé, vu ou vécu, relié à la première apparition du personnage-thème. Dans cette instance, le *je*, qui enferme, en général, Stevens dans son intimité, l'amène vers le monde extérieur et marque un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur dans le texte. Cette fusion des pensées avec un élément narratif s'oppose à la tendance inverse remarquée dans la narration des événements: la fusion du récit avec les pensées de Stevens sur le personnage-thème du passage. Ainsi, les réflexions de Stevens sur Perceval se trouvent entrecoupées de cet énoncé :

Lui, au moins, je l'ai reconnu tout de suite l'autre matin, parmi les joncs, reluquant ses cousines au bain et bavant de désespoir.

Celui-ci, qui s'intègre dans la chaîne anaphorique établie par la progression, donne un aperçu du décor extérieur. Il s'agit d'une prise de conscience subite d'un fait narratif passé par association au thème développé qui provoque la brusque apparition de *je* au cours des pensées. Ces changements inopinés marquent le glissement de niveau de conscience de Stevens et produisent l'effet des réflexions faites «à bâtons rompus», l'impression de décousu qui caractérise les mécanismes psychiques d'un individu. Ce type de glissement est, selon F. S. Weissman, très caractéristique de l'écriture de Sarraute et de Woolf¹. Malgré cet effet de décousu qui caractérise les pensées de Stevens, le mode

¹Frida S. Weissman. *Du monologue intérieur à la sous-conversation*. Paris. Éditions A. G. Nizet, 1978, p. 73.

d'enchaînement fournit une cohérence thématique dans le texte.

7. 2. La progression qui va du général au particulier ou vice-versa

En plus de la progression à thème constant, sa variante qui va du général au particulier marque les rapports entre les énoncés constitutifs des pensées de Stevens. Cette oscillation entre le particulier et le général est considérée comme «un des traits les plus caractéristiques de la liberté d'association du discours monologique²». Elle génère des effets parataxiques dans le texte par l'absence de rapport formel entre les deux parties reliés par deux thèmes différents. De plus, la présence d'une structure syntaxique tronquée dans certains passages participe à l'effet de décousu et transforme ces passages en véritables monologues intérieurs. Mais, la cohérence thématique établie par cet enchaînement et les rapports implicites créés par rapprochement qui assurent la transition du général au particulier instaurent une continuité dans le texte.

Ainsi le thème particulier Olivia, qui fait l'objet des propos dans la première partie du paragraphe:

[...]j'ai éprouvé une sorte de dépit à la pensée du **pied palmé d'Olivia. Une si belle créature**, comment est-ce possible? J'aurais dû **la faire déchausser**[...] A qui se fier si **la Beauté** elle-même cache un défaut dans sa chaussure? **Cette fille** n'est qu'une hypocrite. Ni plus **sage** ni plus **belle** que les autres. **Une sainte nitouche.**
p. 81-82

²Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*. Paris, Seuil. Collection Poétique. 1981. p. 257.

amène brusquement le thème général représenté formellement par les pronoms-objets

les leur dans le reste du texte:

Les démasquer toutes. **Leur** faire sortir l'unique vérité de leur petit derrière prétentieux. Débarrassés des oripeaux, [...]les aligner devant soi, en troupeau bêlant. p. 82

Olivia qualifiée comme une hypocrite évoquant dans l'esprit de Stevens les femmes de ce genre (d'ailleurs représentées formellement par le syntagme *les autres*) qu'il cherche à démasquer. Elles seront précisées après coup, (*Nora, Maureen, Olivia sans doute*). La transition tripartite (particulier-général-particulier) engendre des effets parataxiques dans le texte auxquels s'ajoutent des effets de fragmentation provenant de la présence des énoncés infinitivaux et des phrases segmentées. Malgré cette impression, les liens thématiques relevés procurent une homogénéisation au texte.

De plus, notons le parallélisme occasionné par l'alternance de structure syntaxique qui renforce le statut de monologue que donnent les phrases ayant une structure syntaxique non orthodoxe. Les actes d'affirmation :

Tu me croiras, si tu veux, old Mic, mais j'ai éprouvé une sorte de dépit[...].
J'aurais dû la faire déchausser, lui examiner le pied, comme on fait pour le cheval.
p. 81-82

alternent avec des interrogations :

Une si parfaite créature, comment cela est-il possible?
A qui se fier si la Beauté elle-même cache un défaut dans sa chaussure? p. 82

Cette alternance récrée le conflit que ressent Stevens qui est d'une part attiré par la beauté d'Olivia et d'autre part dégoûté par son pied palmé. Elle semble représenter le changement

alternatif de deux voix de Stevens E_1 et E_2 qui se débattent : E_1 qui est répugné par le pied palmé d'Olivia et E_2 qui croit à la beauté d'Olivia, ce qui engendre un effet de communication intrapersonnelle comme dans un monologue.

Nous rencontrons un mouvement inverse dans l'exemple suivant où on constate une transition qui s'effectue du général au particulier. Dans ce passage, ce mode d'enchaînement découpe une partie des pensées de Stevens en une unité indépendante. Le thème général *les femmes*:

Une telle excitation, une rage inexplicable. Il y a trop de **femmes** dans ce village, trop de **femmes** en chaleur et d'enfants pervers qui s'attachent à mes pas [...]. **Des femmes**. Toujours **des femmes**. p. 80

entraîne par rapprochement (il s'agit des femmes qui soupirent après Stevens) les thèmes particuliers Maureen, Nora et Olivia:

Il ne s'agit plus de cette vieille **Maureen** ou de la petite **Nora**. **Olivia** est plus coriace, résistante dans sa peur de moi, sa peur de ce qui lui vient de moi[...] p. 80

Olivia fera, dans le reste du paragraphe, l'objet d'une progression à thème constant qui sera entrecoupée d'autres réflexions de Stevens.

Ce genre d'affrontement entre le particulier et le général se produit également dans l'écriture de Sarraute, plus particulièrement dans ses deux romans *Le Planétarium* et *Martereau*, où «le narrateur offre des réflexions d'ordre général qui partent des cas particuliers [...] ou qui se concrétisent soudain dans une évocation particulière, comme

dans l'apposition d'un discours typique et descriptif».

7. 3. La cohésion lexicale

Les liens formés par la progression à thème constant et sa variante sont rendus plus étroits par la présence de deux éléments formels : la cohésion lexicale et le parallélisme qui se présentent comme des pratiques stylistiques récurrentes dans le texte. Ces pratiques sont souvent créatrices du sens dans la mesure où elles évoquent une représentation mimétique du contenu du passage, des conflits par lesquels passe le personnage et de ses états d'âme. Ces procédés langagiers, qui caractérisent également certaines oeuvres des nouveaux romanciers tels Butor, Simon, Robbe-Grillet et Sarraute³, s'accumulent tant au niveau phrastique qu'au niveau transphrastique et retiennent notre attention en créant souvent un effet de redondance dans le texte. Considérons d'abord la cohésion lexicale.

Nous avons déjà constaté cette présence dans la narration des événements. Elle s'y manifestait comme la représentation formelle des rapports associatifs formés dans l'esprit du personnage qui facilitaient les transitions narratives et contextuelles effectuées. Dans le contexte présent, cet emploi génère une forte redondance dans le texte qui a pour but

³Anthony S. Newman. *Une poésie des discours : essais sur les romans de Nathalie Sarraute*. Genève, Librairie Droz, 1976, p. 188.

⁴Pierre A. G. Astier. *La crise du roman français et le nouveau réalisme*, Paris, Nouvelles Éditions Debresse, 1968, p. 266.

de souligner la nature obsessionnelle du locuteur lui-même. En outre, il met en évidence certains traits des personnages qui font l'objet de réflexions et se présente comme le langage émotif et expressif du monologue intérieur⁵.

Nous constatons ce phénomène de récurrence au cours de pensées de Stevens sur les femmes et sur Olivia. Notons l'emploi réitéré du syntagme *des femmes* (le thème général) dans le premier exemple:

Il y a trop de **femmes** dans ce village, trop de **femmes** en chaleur et d'enfants perverses qui s'attachent à mes pas. [...] Des **femmes**. Toujours des **femmes**. p. 80

et celui du nom d'Olivia (le thème particulier) présent à l'intérieur des groupes nominaux dans le second exemple:

La sagesse d'**Olivia**. Sa crainte de moi. Les gardiens d'**Olivia**. [...] Le père d'**Olivia**. Les frères d'**Olivia**. p. 80

Cette réitération à intervalle court, tout en créant des rapports thématiques serrés entre les énoncés, capte l'obsession de Stevens à l'égard des femmes et d'Olivia.

Soulignons également l'emploi des déterminants possessifs de la troisième personne qui va dans le même sens :

Olivia est plus coriace, résistante dans **sa peur de moi**, **sa peur** de ce qui peut venir **de moi**, **de mon corps sauvage**, **de mon coeur mauvais**. Cette fille est déchirée entre **sa peur de moi** et **son attirance de moi**. Je l'ai vue dans **sa maison transparente**, **sa robe arrachée**, **son coeur tout nu**. [...] **Sa crainte de moi**. [...] Un vague bruit de chaînes remués à chacun de **ses gestes**. p. 80

Quant à la récurrence du syntagme *sa peur* et de la préposition *de* suivie de son

⁵Frida S. Weissman, *op. cit.*, p. 37.

complément, elle met en valeur respectivement l'état d'âme d'Olivia vis-à-vis de Stevens et la source de cette peur d'Olivia. D'ailleurs, la réciprocité de l'intérêt entre Olivia et Stevens est suggérée par la présence d'un chassé-croisé formel des éléments entre ces énoncés - le sujet (*cette fille*) et le complément (*moi*) dans cet énoncé (*Cette fille est déchirée entre sa peur de moi...*) devenant tour à tour l'objet (*la*) et le sujet (*je*) dans l'énoncé suivant (*Je l'ai vue...*).

En outre, la cohésion lexicale, qui resserre les liens entre les énoncés, souligne les traits physiques et moraux des personnages. Notons l'abondance des syntagmes nominaux synonymes dans cet exemple:

L'imagination de mon frère Perceval n'a pas de garde-fou [...] basculer dans **l'extravagance et les larmes**. Tout avec lui se termine par des **larmes et des cris**. Trop de **contraintes, d'empêchements, d'interdictions** l'ont conduit sans doute à cet état **larmoyant**. **Un corps d'homme, une cervelle d'enfant**, le désir et la peur [...]. **Des yeux bleus trop ronds dans une face de bébé, une caboche lourde qui penche sur l'épaule**. Tout cela n'a pas changé [...] **cette tête enfantine** est posée sur **un corps exceptionnellement grand et robuste**. Une **sorte de géant avec une face de chérubin**. **Sa tête laineuse** dans ma main [...].
p. 71

Cette présence, qui engendre l'effet de «métabole», amène une redondance qui a pour but de mettre en relief l'apparence physique, les traits psychologiques de Perceval, le thème du passage et la raison de son état psychologique. De même, un portrait physique et moral d'Olivia se dégage à travers la collocation et la réitération des syntagmes synonymes dans ce passage:

Tu me croiras, si tu veux, old Mic, mais j'ai éprouvé une sorte de dépit à la pensée de **pied palmé d'Olivia**. Une si **parfaite créature**, comment cela est-il possible?

J'aurais dû la faire **déchausser**, lui examiner le **pied**, comme on fait pour le cheval. A qui se fier si **la Beauté** elle-même cache un **défaut** dans **sa chaussure**? Cette fille n'est qu'**une hypocrite**. Ni **plus belle plus sage** que les autres. **Une sainte nitouche**. p. 81-82

Ainsi le discours progresse, surtout durant les moments de conflits que vit le personnage, en se répétant et en se redoublant comme dans *La modification* de Butor où les récurrences de ce genre servent à souligner l'état d'âme du personnage⁶.

7. 4. Les énoncés infinitivaux

Considérons la deuxième pratique stylistique dominante, le parallélisme. Il se concrétise surtout par le retour des éléments dans les positions semblables au niveau aussi bien phrastique que transphrastique. Nous pouvons distinguer deux catégories d'énoncés qui se distinguent par un parallélisme au niveau transphrastique : des énoncés infinitivaux et des phrases segmentées, essentiellement des compléments accessoires, et des compléments essentiels découpés en énoncés. Ces énoncés, qui possèdent la forme «des phrases peu construites [...] aussi cicéroniennes que possible, des phrases réduites au minimum grammatical⁷», très caractéristiques des énoncés des monologues intérieurs, transforment les passages en monologues. Ils captent les pensées en leur état naissant avant toute organisation grammaticale, les pensées «non encore filtrées et décantées, à

⁶Jean H. Duffy. *Butor : La modification*, London. Grant & Cutler Ltd., 1990, p. 88.

⁷Édouard Dujardin. *Le monologue intérieur*, Paris. Albert Messein, 1931, p. 51-52 .

l'état brut⁸» Considérons d'abord les énoncés infinitivaux.

Les énoncés infinitivaux employés en abondance dans le discours intérieur des personnages se distinguent par un parallélisme de forme provenant de la récurrence des infinitifs au début des énoncés. Il s'agit, en fait, des infinitifs employés comme des propositions indépendantes constitutifs des énoncés, qui sont «une sorte d'expression nominale, modalement vide par elle-même qui prend en contexte une (pseudo-) valeur modale ainsi qu'une (pseudo-) valeur d'acte de langage⁹». De plus, les rapports entre ces énoncés infinitivaux sont cimentés par la présence d'une cohésion lexicale. Cette dernière sert de signe d'introspection, car le discours introspectif est souvent chargé d'images¹⁰.

Nous pouvons distinguer deux catégories d'énoncés infinitivaux, ceux qui prennent une valeur modale et la valeur d'un acte de langage et ceux qui prennent une pseudo-valeur modale qui sont toujours précédés d'un cotexte dont ces énoncés dépendent. La première catégorie prend, au niveau grammatical, la valeur modale d'un impératif et contient, au niveau pragmatique, la valeur des actes «exercitifs» ayant trait à l'exercice de pouvoir et à l'exhortation. Ces deux valeurs se correspondent, les énoncés infinitivaux de la première catégorie possédant, dans l'ensemble, une valeur exhortative et contenant tantôt des actes accomplis tantôt des actes non-accomplis. Nous verrons que l'accomplissement et le non-accomplissement de ces actes sont souvent révélateurs des conflits des personnages. La

⁸*Ibid.*, p. 47.

⁹Pierre Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1994, p. 127.

¹⁰Frida S. Weissman, *op. cit.*, p. 37.

présence de ces actes, par lesquels un locuteur cherche à influencer le comportement d'un autre, instaure une communication intrapersonnelle implicite entre deux énonciateurs, «un dialogue intérieur où les deux phases de l'Ego se posent en s'opposant¹¹» si caractéristique du «discours autique intérieur». De plus, la cohésion lexicale, qui marque ces énoncés, «possède une certaine prégnance ou force associative de liaison avec les autres mots [et sert de] «procédé de séduction mis en place par E' pour influencer E" de quelque manière¹²». Il s'agit donc d'un locuteur qui se dédouble en deux énonciateurs. Par leur forme et leur esprit, ces énoncés, qui permettent la reproduction exacte des pensées en formation, constituent des monologues intérieurs où le «je s'adresse à moi¹³».

Nous pouvons distinguer deux occurrences de ces énoncés, suivant les circonstances d'énonciation. Le premier type intervient, en général, au moment où le personnage est aux prises avec un conflit. Et le second peut être associé à la transcription des gestes et du comportement du personnage. Dans les deux cas, le parallélisme et la cohésion lexicale consolident les liens entre eux. Relevons quelques exemples.

Les réflexions de Stevens sur les femmes prennent la forme des énoncés infinitivaux reliés par la présence des pronoms-anaphores qui représentent les femmes :

Les démasquer toutes. Leur faire sortir l'unique vérité de leur petit derrière prétentieux. Débarrassés de leurs oripeaux, réduites au seul désir, humides et

¹¹Louis Francoeur. «Le monologue intérieur narratif (sa syntaxe, sa sémantique et sa pragmatique)». *Études littéraires*. août 1976. p. 342.

¹²*Ibid.*, p. 351.

¹³Dorrit Cohn, *op. cit.*, p.

chaudes, **les aligner** devant soi, un seul troupeau bêlant. p. 81

Ces énoncés qui possèdent une valeur injonctive mettent en scène deux énonciateurs, E₁ s'adressant à E₂, ce qui évoque la dislocation de la personnalité de Stevens et son attitude quelque peu contradictoire vis-à-vis des femmes pour lesquelles il ressent à la fois de la rage et du désir. Les actes exercitifs dont ces énoncés sont porteurs seront accomplis rétrospectivement dans la mesure où Stevens donnera suite à ce qui est exprimé par le viol et le meurtre de Nora et d'Olivia.

Par contraste avec cet exemple où les actes seront accomplis rétrospectivement, relevons un exemple du même genre où l'acte reste *nul et non avénu*. Considérons les pensées d'Olivia la revenante qui tournent autour de Stevens et qui se distinguent par la force associative des verbes synonymes:

Qu'il me **regarde** encore [...] Le **voir**. Être **vue** par lui. **Vivre** ça encore. **Exister** encore une fois. **Vivre!** p. 220

Le désir exprimé ne peut être accompli puisqu'il s'agit des paroles d'une revenante. Et cette énonciation «malheureuse¹⁴», dans la mesure où il y a le non-accomplissement des actes, souligne le conflit qu'a vécu Olivia.

Souvent ces énoncés infinitivaux, où l'acte reste *nul et non avénu*, peuvent être associés à l'expression du désir de l'évasion des personnages. Dans le premier exemple, ce désir de fuite est formulé par Stevens :

¹⁴Expression empruntée à John. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*. Paris, Seuil. 1970, p. 48.

Être quelqu'un d'autre. Ne plus être Stevens Brown, fils de John Brown et de Bea Jones[...]. Ne pas laisser la suite de mon histoire à Griffin Creek se dérouler jusqu'au bout. Fuir avant que... p. 79-80

Le parallélisme de forme et de fond dans cet exemple reflète le conflit et la dualité qui marquent la vie intérieure de Stevens et crée une circularité qui évoque le retour cyclique de la pensée qui hante Stevens, le désir d'être une personne autre que lui-même. On retrouvera le retour de ces pensées à un autre moment du récit (*Être quelqu'un d'autre, quelle idée est-ce là qui me poursuit toujours. Organiser les souvenirs, disposer les images ...*).

Nous retrouvons le même désir de fuir le passé chez les autres personnages: ainsi Nicolas Jones cherchera à échapper au souvenir de sa femme qui s'est suicidée en disant ceci :

Faire le **noir**. Lâcher la **nuit** visqueuse dans toute la maison. M'en emplir **les yeux** et **les oreilles**. Ne plus **voir**. Ne plus **entendre**... Laisser les **morts** ensevelir les **morts**. p. 49

et à sa vie passée en tant que prêtre en énonçant cela :

Allumer une autre pipe, les **oreilles** pleines de musique. Surtout de pas **entendre** à nouveau le prêche du révérend Nicolas Jones qui **roucoule** et s'enchanté à mesure de l'**écho** de sa propre **voix**. p. 29

Tandis qu'Olivia la revenante tentera de fuir les souvenirs des événements vécus :

Fuir. Rejoindre la **marée** qui se retire jusqu'au plus haut point de l'épaisseur des **eaux**... Filer sur la **ligne d'horizon**. Épouser le **vent**, glisser sur les **pentés lisses du vent** comme un **goéland**. Palpiter sur la **mer** [...]. p. 207.

Dans tous ces exemples, notons la cohésion lexicale engendrée tantôt par la collocation

tantôt par la réitération des termes qui produit des rapports étroits entre les énoncés. En outre, ces énoncés infinitivaux instaurent une communication intrapersonnelle entre E_1 et E_2 ; E_1 qui exerce son pouvoir sur l'autre E_2 par exhortations. Les actes exercitifs dont tous ces énoncés sont porteurs ne seront pas exécutés avec succès, car les personnages qui cherchent à fuir leur identité ou leur passé n'y arriveront pas. Ce non-accomplissement d'actes contenus dans ces énoncés souligne les conflits que vivent ces personnages. En plus, l'absence du sujet dans ces énoncés, qui leur donne un aspect incomplet, semble évoquer l'état d'absence auquel les personnages aspirent.

D'ailleurs, cet emploi des infinitifs comme «centre prédicatif autonome¹⁵» peut être associé à la transcription du comportement et des gestes du personnage. Il s'agit d'une solution technique adoptée par les scripteurs des monologues intérieurs pour noter le comportement du locuteur afin que celui-ci puisse se regarder agir. Dans nos exemples, ce comportement n'est pas noté au moment où il est accompli mais au moment où il est projeté comme l'a fait V. Larbaud¹⁶, un des pionniers dans l'emploi des monologues. Il se présente, d'abord, comme l'expression des instructions que E_1 donne à E_2 . Ces instructions s'actualiseront par la suite. C'est souvent le contexte des énoncés suivants qui rétablit ce fait rétrospectivement. Comme ailleurs, une cohésion lexicale occasionnée par la reprise des syntagmes vient resserrer les liens entre les énoncés. Relevons quelques exemples.

¹⁵Pierre Le Goffic. *op. cit.*, p. 36.

¹⁶*Cf.* Michel Raimond, *La crise du roman*. Paris, J. Corti, 1966. p. 283.

Considérons ces pensées de Nicolas Jones :

M'appuyer aux **bras** de fauteuil. M'y prendre à deux fois pour me relever[...]. Craindre pour mes vieux **os**, perdus dans la masse de ma **chair** lourde. Me mettre debout. Percevoir à nouveau le bruit de mon **cœur** dans toute [...]. Appeler. p. 22

Que Nicolas Jones se soit vraiment levé pour appeler sera précisé par la suite (*Je réveille.*

Du pied de l'escalier, les mains en porte-voix, je hurle). Il en sera ainsi dans l'exemple suivant :

M'échapper de la maison, tout seul, en pleine **noirceur** [...]. Sentir la **noirceur** s'ouvrir au passage de moi [...]. Goûter la **nuit** sur mon visage [...]. Sentir la **nuit** fondre en **gouttelettes noires** sur mes vêtements [...]. Appeler Nora et Olivia. p. 172

Une actualisation de ces énoncés se fera rétrospectivement : le locuteur, Perceval sortira de la maison à la recherche de Nora et d'Olivia. Nous retrouvons ce type d'emploi des infinitifs pour décrire le comportement du locuteur chez V. Larbaud :

Elles dorment encore [...] Ne pas bouger [...] Les regarder dormir. M'étendre sur le canapé; retourner ce coussin [...] ¹⁷.

ainsi que dans *Le vent* de Simon où cet emploi fait partie des procédés employés pour procurer un recul devant les actions des personnages¹⁸. Sarraute s'en sert également. Voici un exemple:

Il faut absolument que cela recommence. Se laisser couler de nouveau [...]. Attendre que s'ébauchent dans l'épaisseur de la vase ces déroulements tâtonnants[...] ¹⁹.

¹⁷Frida S. Weissman. *op. cit.*, p. 88.

¹⁸Cf. Jean Thoraval, Nicole Bothorel, Francine Dugast, *Les nouveaux romanciers*. Paris. Bordas, 1976, p. 207.

Bref, par leur caractère agrammatical typique de la syntaxe des énoncés figurant dans le monologue intérieur, par leur caractère imprévisible dans la mesure où ils jaillissent sans aucun préambule, par la communication intrapersonnelle qu'ils instaurent et par le biais des actes qu'ils contiennent, ces énoncés infinitivaux transforment les passages où ils apparaissent en monologues intérieurs. En plus, ils évoquent les conflits vécus par les personnages et représentent le dédoublement qui caractérise leur personnalité. Ce dédoublement désigne la contradiction qui marque la personnalité des personnages dans le récit et qui est d'ailleurs soulignée par Anne Hébert : «Peut-être que l'être humain est un être plein de contradictions. Il y a des gens qui réussissent à faire l'unité en eux. Moi, je n'ai pas fait d'unité en moi. Heureusement, car cela signifierait la mort de beaucoup de mes personnages²⁰».

Ces énoncés infinitivaux à valeur injonctive se confondent avec ceux qui possèdent une pseudo-valeur injonctive et une pseudo-valeur d'acte de langage. On parle de pseudo-valeur pour ces énoncés car ceux-ci n'ont pas la même fonction que les énoncés infinitivaux employés comme «centre prédicatif autonome». Mais, il s'agit des énoncés elliptiques qui restent dans la continuité syntaxique et sémantique de leur cotexte. Séparés de leur cotexte, ces énoncés possèdent l'apparence des énoncés infinitivaux ayant une valeur injonctive et se présentent, comme des rhèmes, des nouvelles informations qui

¹⁹Nathalie Sarraute, *Entre la vie et la mort*, Paris, Gallimard, 1968, p. 92.

²⁰André Vanasse, «L'écriture et l'ambivalence. entrevue d'Anne Hébert», *Voix et images*, vol. vii, n° 3, p. 442.

remontent à la conscience du personnage. Voici des exemples où les énoncés infinitivaux se rattachent syntaxiquement à leur cotexte:

Vais-je à nouveau mettre le nez dans le péché? Avouer que tout contre le corps endormi d'Irène, mon vêtement ecclésiastique[...]? p. 24

Je n'aurais qu'à allonger le bras. Tendre la main. Ouvrir les doigts. Verser les perles et les capsules. Refermer le poing. Le porter à mes lèvres. Ouvrir les doigts.

Avancer la bouche et la langue. p.

Il suffirait de réintégrer mon nom comme une coquille vide. Reprendre le fil de ma vie. p. 212

Parfois ces énoncés infinitivaux apposés à leur cotexte restent dans la continuité sémantique de ce dernier comme dans les exemples suivants :

Réalisation d'un vieux rêve enfin justifié. Ne plus avoir d'enfant du tout. Se retrouver mari et femme comme avant. p. 21

N'ont qu'une idée en tête. Prendre mon frère Stevens en faute. Le jeter tout vivant. p. 193

Ainsi, ces énoncés infinitivaux à pseudo-valeur modale se confondent avec ceux ayant la vraie valeur modale des impératifs qui transforment les passages en véritables monologues intérieurs. Mais dans tous les cas, ces énoncés, qui se trouvent répandus tout au long du texte, se présentent comme des parallélismes. Ils donnent la coloration des monologues au texte et servent à «traduire les émotions, le cri du cœur qui jaillit de la pensée avant qu'elle ait eu le temps de se coordonner syntaxiquement²¹». Il en est ainsi avec les phrases segmentées que nous aborderons dans la partie suivante.

²¹Marcel Cressot. *Le style et ses techniques : précis d'analyse stylistique*, Paris. Presses Universitaires de Paris. 1974, p. 144.

7. 5. Les phrases segmentées

Les phrases segmentées, qui sont des compléments accessoires et des compléments essentiels, sont précédés d'un cotexte qui leur fournit l'ancrage situationnel, dont elles dépendent syntaxiquement et sémantiquement. Ces énoncés, qui sont marqués par l'effet de disjonction, relèvent du «processus de fragmentation qui conditionne la mise en oeuvre de l'énonciation²²» évoqué par J. M. Paterson. En même temps, cette fragmentation donne un statut nouveau à ces énoncés qui se présentent comme autant de rhèmes apportant des nouvelles informations. Cela produit l'effet de pensées qui font surface tout d'un coup à la conscience du personnage, de pensées marquées quelquefois par une tonalité émotive et expressive du discours intérieur. Illustrons ce cas.

Le découpage des circonstants accessoires dans l'exemple suivant engendre l'effet de pensées en formation, des raisons énumérées pour le retour de Stevens:

Si je suis revenu, c'est juste pour voir. Par curiosité, te dis-je. Par désœuvrement.
Par nostalgie sans doute. p. 74

Le parallélisme obtenu par la répétition de la même préposition au début de chaque énoncé procure l'effet d'un leitmotif, comme les phrases du monologue qui, selon E. Dujardin, ont partie liée avec la musique wagnérienne²³.

La disjonction, qui génère l'impression de pensées jaillissantes dans le second

²²Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 161.

²³Édouard Dujardin, *op. cit.*, p. 54.

exemple, souligne les moments transgressifs vécus par le personnage:

Pas eu le temps de jouir d'elle. De sa fureur. De sa terreur. De l'odeur de sa terreur sous ses aisselles. De sa senteur de fille sous ses jupes, au creux roux de son ventre. p. 245

Il est question de la récapitulation, par Stevens, de la scène de la mort de Nora par strangulation. Le parallélisme est engendré par la répétition insistante de la préposition *de* qui amène les compléments du verbe *jouir*. Ces derniers sont transformés en rhèmes rangés en une gradation ascendante suivant un ordre émotionnel et causant l'effet d'un crescendo.

De même, le détachement des compléments essentiels du verbe *soigner* dans cet exemple:

Trop occupée à l'intérieur du presbytère. À soigner la maison du pasteur. Les habits noirs du pasteur. Le linge blanc du pasteur. Les pipes du pasteur. p. 44

évoque l'impression d'énumération des objets dont la femme de Nicolas Jones (le thème du passage) s'occupe et celle de nouvelles pensées telles qu'elles se présentent à l'esprit de Nicolas Jones (le locuteur-narrateur personnage). Cette syntaxe décousue reflète aussi l'état conflictuel dans lequel se trouve ce personnage, en récapitulant la vie de sa femme qui s'est suicidée ; cet esprit troublé provenant du sentiment de culpabilité qu'il ressent face à cet acte de suicide de sa femme.

Bref, la présence de ces diverses structures fragmentées donne lieu à une notation rapide des pensées surgissantes. Cette structure tronquée peut être expliquée par le fait que les énoncés suivent la logique intérieure des personnages qui n'est point celle de la grammaire : «il s'agit d'une syntaxe affective qui a pour but de suivre [...] des actes de la

vie psychique dans l'ordre - ou le désordre du jaillissement²⁴».

Par ailleurs, nous retrouvons la présence de parallélisme dans les énoncés ayant une structure syntaxique conventionnelle. Voici quelques exemples de parallélisme au niveau transphrastique :

Encore un peu de temps et vous me verrez et encore un peu temps et vous ne me verrez plus [...]. Encore un peu de temps et je disparaîtrai comme je suis venu. p. 88-87

T'ai-je déjà raconté tout ça en détail, brother, lors de nos longues soirées Gulf View Boulevard? Ai-je déjà expliqué mes père et mère? p. 87

Pour le distraire je lui montre un couteau à cran d'arrêt que j'ai dans un étui de cuir, pendu à ma ceinture. Je lui explique qu'en Floride j'ai déjà pelé des serpents à sonnettes avec ce couteau, comme on épluche des bananes. p. 84

La récurrence des éléments dans les positions semblables s'effectue également au niveau phrastique et souligne les étapes marquantes ou les préoccupations actuelles dans la vie des personnages. Notons l'effet d'adjonction lié à la réitération du nom de Maureen comme complément de nom dans cet exemple:

La maison **de Maureen**, le jardin **de Maureen**, les bâtiments **de Maureen** n'ont jamais eu meilleure mine. p. 73

Cette répétition accentue les préoccupations actuelles dans la vie de Stevens qui s'occupe des choses énumérées dans l'énoncé. Constatons les compléments introduits par la même préposition (*sur*) et la reprise du même syntagme (*son fils*) comme complément de nom dans l'exemple suivant :

²⁴Frida S. Weissman en analysant un passage d'*Ulysse* de James Joyce. *op. cit.* p. 24.

John Brown doit avoir de bonnes raisons pour cogner si fort **sur** la tête de son fils, **sur** le dos de son fils, **sur** les fesses de son fils, dès que l'occasion se présente. p. 87

Cette reprise met en valeur l'événement marquant dans la vie d'enfance de Stevens. Bref, dans ces exemples, la redondance soulignée par le parallélisme sert à accentuer le registre du réel dans la mesure où il s'agit des éléments relevant de la vie des personnages.

Parfois le parallélisme prend la forme d'une «réduplication» à l'intérieur d'un énoncé et mène à une expression plus forte et plus énergique des sentiments et des idées que le personnage veut transmettre. Ces récurrences donnent un ton incantatoire au texte en figurant comme des leitmotifs. Ainsi le refus d'accepter la situation difficile provenant de la naissance des soeurs jumelles de Stevens est exprimé par la mère dans son intervention où elle reprend trois fois la même phrase (*Je peux pas, je peux pas, je peux pas*). La réaction de Stevens face à la vue de sa mère allaitant les jumelles se démarque également par une reprise (*Et moi et moi et moi..*). Parfois, la réduplication porte sur une partie de la phrase comme dans cet exemple (*Ouverte aux quatre vents, cette fille est ouverte aux quatre vents, je n'aurai qu'à paraître pour...*) tandis que le soulagement que ressent Stevens en envisageant son départ de Griffin Creek et son refuge auprès de son ami en Floride est évoqué par la réduplication dans cet énoncé (*Sauvé, je serai sauvé*). Ainsi le discours progresse en se redoublant au niveau phrastique et en amenant des effets de sens dans le texte.

En outre, le parallélisme résulte de la présence d'un rythme binaire ou ternaire

qu'entraîne la juxtaposition de membres en séries de deux ou de trois dans les énoncés.

Parfois il s'agit de l'emploi des circonstants juxtaposés:

Ils sont déjà là, *accroupis* dans leurs vêtements clairs, *tout le long du champs, en bordure de la forêt*. p. 72

Aujourd'hui je marche *dans une eau glacée, sur le sable détrempe comme une pâte de boulanger*. p. 71

La tête bourdonnante il contemple avec égarement la grande flaque de lait répandue *à ses pieds, sur le sable*. p. 84

ou des épithètes coordonnés:

Moi en face d'eux, tout seul, *forcené et joyeux*. p. 80

Ses gestes *précis et sûrs*. p. 76

Cet homme, étroit d'épaules et de poitrine, *long, mince et voûté*, n'est qu'une ombre après tout. p. 87

Parfois ce rythme reflète le fond du passage. Durant le récit des pensées de Stevens sur Perceval, la dualité, qui marque aussi bien l'état intérieur que l'apparence physique de Perceval, est suggérée par la présence des paires de syntagmes nominaux (*le désir et la peur, des larmes et des cris, l'extravagance et les larmes*), de participes présents (*reluquant ses cousines au bain et bavant de désespoir*), d'épithètes (*grand et robuste*) et de groupes nominaux (*Un corps d'homme, une cervelle d'enfant, Des yeux bleus trop ronds... une caboche lourde...*).

La condensation issue de la juxtaposition et de la coordination des éléments s'oppose à la redondance découlant des répétitions dans le texte. Cette opposition semble représenter les contradictions qui marquent la vie intérieure des personnages. Le rythme binaire engendré par la présence des récurrences, des éléments juxtaposés et coordonnés

évoque la dualité générée par la présence des personnages comme les soeurs jumelles, les deux cousines germaines de Stevens, et les deux frères tandis que le rythme ternaire représente la triade du récit (Nora, Olivia et Stevens).

Ainsi, le parallélisme, qui provient de l'emploi des structures syntaxiques semblables peut être attribué à l'influence de la Bible qu'a subie l'auteure d'après ses aveux: «[...] la Bible m'a apporté beaucoup. C'est peut-être l'oeuvre qui m'a marquée le plus²⁵», car le parallélisme, comme nous l'avons souligné dans la partie théorique, est un phénomène qu'on trouve dans la versification de la poésie biblique²⁶. En outre, le fait noté par la romancière que ses personnages possèdent une culture qui leur vient de la fréquentation quotidienne de la Bible et qui a été illustré par A. Sirois, vient appuyer ce constat²⁷. En outre, nous avons relevé dans la partie théorique la possibilité de rapprochement qu'on peut faire, selon R. Jakobson, entre la présence de parallélismes dans la prose et la caractérisation des personnages²⁸. En allant dans ce sens, il sera pertinent de dire que ces parallélismes font surgir plus la nature obsessionnelle des personnages que l'aspect obsessionnel du texte, lui-même repéré par M. Randall²⁹. Toute incursion de

²⁵ André Vanasse, «L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert», *Voix et images*, 7, n° 3, printemps 1982, p. 444.

²⁶ Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 235.

²⁷ Antoine Sirois, «Bible, mythes et *Fous de Bassan*», *Canadian literature*, 104, Spring 1985.

²⁸ Roman Jakobson et Krystyna Pomorska, *Dialogues*, Massachusetts, The MIT Press, 1983, p. 107.

²⁹ Marilyn Randall, «Les énigmes des *Fous de Bassan* : féminisme, narration et clôture», *Voix et images*, n° 43, automne 1989, p. 68.

l'auteur étant exclue dans ce texte à caractère homodéigétique, c'est par la forme que l'écrivaine cherche à récréer, de façon parcellaire, les traits psychiques des personnages, le mimétisme de leur vie intérieure.

7. 6. La progression linéaire

Ce mode d'enchaînement intervient au cours du récit des pensées de Stevens et entraîne des alternances thématiques sans que le fil continu de ces pensées ne soit rompu. Cette progression linéaire se manifeste, au niveau formel, par le passage de *je* à d'autres pronoms *elle il* ou *tu nous* et fonctionne en tant que signe de «thought transferences³⁰». Aussi nous aide-t-elle à suivre, de façon systématique, le flux ininterrompu des pensées qui traversent l'esprit du personnage, donnant lieu à l'impression du personnage renfermé dans sa conscience et ses pensées.

Soulignons les divers changements thématiques apportés par ce mode d'enchaînement dans le passage suivant. Durant la première étape des pensées, on passe du thème des parents à Stevens représenté par *je*:

L'ombre de mes parents est proche de **moi**. Le soir, lorsque **je** m'endors dans la grange de Maureen, j'entends la grande ombre double [...]. p. 85

Ensuite, ce mode d'enchaînement marque le passage de *je* à *nous* (ce pronom *nous* étant

³⁰Cité par Dorrit Cohn. *op. cit.*, p. 284.

dérivé à partir des pronoms-compléments *moi les*):

Je préviendrai. Je **les** emmènerai tous avec **moi** dans un camion rouge-pompier-brillant, toutes sirènes hurlantes. **Nous** traverserons en cet équipage [...]. p. 85

ensuite la transition de *nous* à *tu* :

Nous traverserons en cet équipage l'Amérique d'un seul tenant, de bout en bout, jusqu'aux plantations que **tu** connais bien. Mais rassure-**toi** Mic, je rêve. p. 85

et enfin de *tu* au thème de la famille dans le dernier énoncé:

Tu n'as pas à craindre l'invasion de **ma famille**. **Tout ce joli monde** est unique et pas transportable. p. 85

Ainsi la progression linéaire signale un genre d'association «verbale» qui se fait dans la conscience de Stevens, car la présence d'un terme mène, par rapprochement, à un autre. Et elle souligne, de cette façon, le flot continu des pensées de Stevens.

De plus, ce mode d'enchaînement, qui entraîne les changements thématiques, se caractérise par le passage de *je* à la troisième personne ou vice-versa. Au cours du récit des pensées de Stevens lorsqu'il se trouve devant la maison d'Olivia, ce mode d'enchaînement nous fait passer de *je* (Stevens) à *il* (le frère d'Olivia):

Depuis un moment déjà **je** regarde la maison d'Olivia comme si elle était transparente[...] **Je** suis là, planté comme un piquet de clôture, devant la maison d'Olivia, au grand soleil qui m'aveugle. **Je** sais qu'**un des frères d'Olivia**, celui qui est garde-côte, dort à l'étage épuisé [...] **Il** doit dormir comme un mort. Seul **sa** barbe vit encore et **lui** noircit le visage. p. 76

Un mouvement inverse (le passage de *elle* à *je*), s'amorce dans cet exemple:

[...] **elles** seront livrées aux rancoeurs des femmes, cachées dans leurs maisons fermées. Ce que **je** déteste le monde feutré des femmes[...]. p. 88

Le syntagme *les femmes* déclenche les pensées de Stevens sur ce thème dans l'énoncé suivant, ce qui marque le retour vers *je*.

Dans tous ces passages, la progression linéaire, qui trace sans interruption les méandres des pensées de Stevens, met en relief la simultanéité entre l'expression et l'expérience, la coïncidence entre «le vécu et le narré³¹». La notion d'associations verbales s'apparente au style des romans du courant du conscience. S'agit-il d'une simple expérimentation narrative qui exploite délibérément les ambiguïtés de la narration à la première personne au présent ou d'une adoption des procédés employés dans les romans du courant de conscience? La frontière s'avère difficile à délimiter. Mais quoi qu'il en soit, l'effet de contemporanéité du discours et celui de la subjectivité sont indéniables. Ayant considéré les enchaînements qui établissent un lien formel entre les pensées, relevons les enchaînements qui fonctionnent sur le mode implicite.

7. 7. L'enchaînement par inférence

Le récit des pensées est souvent marqué par des effets d'incohérence engendrés par la présence des énoncés qui n'ont pas de rapport direct et explicite avec les réflexions en cours. L'intégration de ces énoncés se fait par calcul inférentiel effectué en évoquant soit

³¹Danièle Sallenave. «À propos du monologue intérieur: lecture d'une théorie». *Littérature*, n° 5, février 1972, p. 74.

le micro-contexte du passage soit le macro-contexte du récit. L'inférence ainsi établie aide le lecteur à restituer le discours non-formulé et à former une continuité dans le texte. Voyons quelques exemples pour souligner ces faits et considérons d'abord comment le micro-contexte du passage intervient pour fournir une cohérence dans le texte.

Les pensées de Stevens sur les femmes qui servent de thème général sont interrompues par l'affirmation de Stevens (soulignée en italique) dans l'exemple suivant:

Il y a trop de femmes dans ce village, trop de femmes en chaleur et d'enfants pervers qui s'attachent à mes pas. *Je visite la parenté et je vais de l'une à l'autre.* Des femmes. Toujours des femmes. p. 80

alors que la progression qui va du particulier (Olivia) au général (les femmes) se termine par le commentaire de Stevens qui n'a pas de rapport explicite avec les thèmes du passage:

[...]j'ai éprouvé une sorte de dépit à la pensée du pied palmé d'Olivia. Une si belle créature, comment est-ce possible? [...] A qui se fier si la Beauté elle-même cache un défaut dans sa chaussure? Cette fille n'est qu'une hypocrite[...]. Les démasquer toutes. Leur faire sortir l'unique vérité de leur petit derrière prétentieux. [...]les aligner devant soi, en troupeau bêlant. Maureen, Nora, Olivia sans doute. *J'ai tout mon temps.* p. 81-82

Le micro-contexte aide le lecteur à construire la pertinence de ces énoncés. Ainsi, dans le premier exemple, il faut inférer que l'affirmation de Stevens localise le thème général, *les femmes* que Stevens rencontre. Tandis que dans le second cas, il s'agit d'un discours que Stevens s'adresse à lui-même afin de se rassurer de la possibilité qui existe quant à la mise en oeuvre du désir de démasquer les filles.

Parfois, l'intégration des énoncés, responsables d'une suspension thématique au cours des pensées, se fait par des inférences tirées du macro-contexte du récit. Rappelons

que le texte prend la forme des lettres écrites par Stevens adressées à son ami Mic qui vit en Floride. Cette inférence explique, en grande partie, la transition insolite de *je* à *tu* qui s'effectue au cours des pensées, ce pronom représentant le destinataire à qui Stevens adresse la parole directement.

Dans le passage suivant, les pensées de Stevens sur Olivia sont suspendues par les deux énoncés que nous avons soulignés en italique:

Olivia est plus coriace, résistante dans sa peur de moi, sa peur de ce qui peut venir de moi, de mon corps sauvage, de mon coeur mauvais. Cette fille est déchirée entre sa peur de moi et son attirance de moi. Je l'ai vue dans sa maison transparente, sa robe arrachée, son coeur tout nu qui se débat. *Tu sais bien que j'ai un pouvoir pour sentir... Mais je te jure qu'en ce point précis de ma vie je désire plus que tout épuiser ce pouvoir[...].* La sagesse d'Olivia. Sa crainte de moi [...].
p. 80

Leur pertinence peut être établie en ayant recours au macro-contexte : Stevens prend son ami qui sert de destinataire virtuel comme témoin de l'expression de ses pensées intimes. Cette inférence leur accorde une place dans la progression du texte.

J. M. Paterson considère ces «demandes d'écoute» de Mic par Stevens comme les signes de la présence de l'autre dans le discours et comme «une tentative d'échapper dans le dire à l'aliénation³²». Pour nous, ces relances phatiques servent surtout à instaurer l'impression d'un discours improvisé comme dans les monologues, «un solipsisme inhérent au processus du monologue intérieur» comme cela a été souligné par D. Cohn³³. D'ailleurs,

³²Janet M. Paterson *L'architecture romanesque*. Ottawa. Éditions de l'université d'Ottawa. 1985, p. 173.

³³Dorrit Cohn. *op. cit.*, p. 204.

elles font sortir ce personnage de la solitude que lui imposent le monde clos de Griffin Creek et le monde intérieur clos de la narration de *je*, comme s'il s'agissait de faire sortir un monologueur de sa solitude. De plus, elles ont «pour but de simuler la multiplicité simultanée des opérations psychiques³⁴» et notamment le glissement d'un niveau de conscience à un autre comme cela se passe dans le cas de *La Modification* de Butor par le jeu des pronoms³⁵. Compte tenu de ces éléments, nous pouvons dire qu'à travers ces changements qu'impose le cours sinueux des pensées spontanées de Stevens, le texte se présente dans ces moments comme «un monologue silencieux se faisant passer pour un dialogue à haute voix, un discours constamment adressé à soi-même et déguisé en confession adressée à l'autre³⁶» comme dans le cas de *La chute* de Camus.

7. 8. L'enchaînement par association

Ce mode d'enchaînement amène les pensées de Stevens dans le récit et le changement d'étape durant ces pensées. Trois éléments servent d'élément déclencheur de ces changements : le souvenir, les impressions sensorielles et le hasard ou l'imagination. L'inférence tirée par la prise en compte de ces éléments comble l'absence de rapport formel entre les segments du texte.

³⁴ Frida S. Weissman, *op. cit.*, p. 47.

³⁵ *Ibid.*, p. 64.

³⁶ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 204.

Ainsi, le sentiment de dégoût qu'éprouve Stevens à la pensée du pied palmé d'Olivia dans le premier exemple (*Tu me croiras, si tu veux, old Mic, mais j'ai éprouvé une sorte de dépit à la pensée du pied palmé d'Olivia*), et le souvenir de ses parents dans le second exemple (*L'ombre de mes parents est de plus en plus proche de moi...*) font surgir ses réflexions qui inaugurent les micro-séquences.

Passons aux exemples où cet enchaînement marque la transition d'étape durant les pensées. Des conflits intérieurs exprimés au début du paragraphe:

Être quelqu'un d'autre. Ne plus être Stevens Brown, fils de John Brown et de Bea Jones. Il n'est peut-être pas trop tard pour changer [...]. Fuir avant que... p. 79-80

on passe aux pensées de Stevens sur les femmes:

Une telle excitation dans mon corps, une rage inexplicable. Il y a trop de femmes dans ce village, trop de femmes en chaleur et d'enfants pervers qui s'attachent à mes pas. Je visite la parenté et je vais de l'une à l'autre. Des femmes. Toujours des femmes. p. 80

Cette transition est engendrée par la sensation de rage et d'excitation ressentie par Stevens (*Une telle excitation dans mon corps, une rage inexplicable*) et que celui-ci attribue, de façon implicite, aux femmes.

En outre, cet enchaînement amène un changement de contexte. Il sert de lien entre les souvenirs associés aux parents de Stevens et le rappel de ses confidences auprès de Mic sur ses parents:

T'ai-je déjà raconté tout ça en détail, brother, lors de nos longues soirées Gulf View Boulevard? Ai-je déjà expliqué mes père et mère? Tentative effrénée et vaine de compréhension filiale. p. 87

Dans cet exemple, le passé lointain évoque, par association, un passé plus récent, le passé partagé avec son ami en Floride.

Par ailleurs, le hasard d'association génère une transition d'étape dans ses pensées.

Cette inférence souligne l'oscillation des pensées de Stevens entre le souvenir de ses parents, ses rêves, et le réel dans ce paragraphe:

L'ombre de mes parents est proche de *moi*. Le soir, lorsque je m'endors dans la grange de Maureen, j'entends la grande ombre double. [...]. Je préviendrai. Je les emmènerai tous avec moi dans un camion rouge-pompier-brillant, toutes sirènes hurlantes. Nous traverserons en cet équipage l'Amérique d'un seul tenant, de bout en bout, jusqu'aux plantations que tu connais bien. Mais rassure-toi Mic, je rêve. [...]. p. 85

et le rappel brusque de ses conflits intérieurs dans le paragraphe suivant:

Être quelqu'un d'autre, quelle idée est-ce là qui me poursuit toujours. Organiser les souvenirs, disposer les images, me dédoubler franchement, tout en restant moi-même. p. 85-86

Ainsi, l'enchaînement par association entraîne les réflexions de Stevens dans le récit et met en relief les transitions effectuées au cours de ces réflexions.

Bref, quatre types d'enchaînements - la progression à thème constant et sa variante comme la progression qui va du général au particulier, la progression linéaire, l'enchaînement par association et l'enchaînement par inférence - s'enchevêtrent souvent et établissent les rapports entre les énoncés porteurs des réflexions du locuteur-narrateur.

Par ailleurs, l'analyse de l'enchaînement des énoncés nous a permis de cerner certaines caractéristiques dominantes de l'écriture hébertienne dans ce roman. En se basant essentiellement sur l'énonciation, cette écriture adopte une nouvelle forme d'expression

romanesque, le discours qui privilégie l'instantanéité et qui s'aligne sur l'oralité. À cette fin, nous avons constaté une exploitation judicieuse de la dimension fondamentale des monologues qui favorise deux éléments : d'une part la simultanéité entre l'expression et les pensées et d'autre part la syntaxe décousue. L'usage de ce dernier élément, qui résulte en un éclatement de la phrase canonique, participe à l'impression d'immédiateté dans le texte, ce qui donne toute la force illocutoire à l'écriture. Mais là où l'écriture innove, c'est dans l'emploi de cette émancipation stylistique non seulement pour marquer, comme il est d'usage, la syntaxe affective du discours intérieur du personnage, mais aussi pour représenter les événements du récit et pour engendrer des parallélismes dans le texte. Ces derniers viennent se surajouter aux parallélismes provenant des phrases canoniques au niveau tant phrastique qu'interphrastique. Ces parallélismes amènent une dimension intertextuelle par leur lien avec le discours biblique et mettent en valeur, par les récurrences qu'ils engendrent, la nature obsessive des personnages. À cela s'ajoute l'expression imagée du discours intérieur : une forte redondance générée par la réitération des images et des syntagmes, qui contribue à produire une cohésion lexicale qui renforce les liens entre les énoncés. Voilà les pratiques stylistiques que l'étude des enchaînements a mises en valeur dans ce roman.

8. Les enchaînements dans les autres oeuvres hébertiennes

8. 1. *Les chambres de bois*

Ayant relevé quatre principaux enchaînements dans *Les fous de Bassan*, (1) la progression à thème constant et ses variantes comme la progression à thèmes multiples et alternés, la progression qui va du général au particulier ou vice-versa, (2) la progression linéaire (3) l'enchaînement par association et (4) l'enchaînement par inférence dans les deux modes énonciatifs, (la narration des événements et celle des pensées) nous verrons comment se présente l'enchaînement des énoncés dans les autres romans hébertiens et quel rôle ce dernier y assume : *Les chambres de bois* (1958), *Kamouraska* (1970), *Les enfants du sabbat* (1975), *Héloïse* (1980) et *Le premier jardin* (1988). Cette étude que nous ferons selon l'ordre chronologique des romans nous permettra également de voir si l'écriture hébertienne a subi une évolution. Commençons par le tout premier, *Les chambres de bois*. Rappelons que ce roman date de 1958 et qu'il est antérieur aux *Fous de Bassan* (1982). On peut donc s'attendre à une différence marquée d'écriture et nous tenterons de voir quelle forme cela prend dans ce roman.

La progression à thème constant et ses variantes s'avèrent être l'enchaînement principal dans *Les chambres de bois*. Elles tracent les diverses étapes événementielles du récit. À cet enchaînement principal s'ajoute la progression linéaire comme enchaînement secondaire. Cette dernière intervient, de temps en temps, au cours du récit et est responsable d'une circulation de thèmes et des changements d'étapes narratives.

8. 1. 1. La progression à thème constant et ses variantes

Cette progression sert de fil conducteur à travers le récit des événements répartis en trois sections. La première section (p. 27-64) est consacrée à la rencontre du jeune pianiste Michel qui habite «le pays de brume et de forêt» avec Catherine. Dans la seconde section (p. 67-142), il s'agit de la vie de couple de Catherine et Michel dans l'appartement de Paris. Aline, la servante, et Lia, la soeur de Michel, y figureront également. La vie de claustration qu'ils mènent dans cet appartement finira par pousser Catherine jusqu'au seuil de la mort. Dans la troisième section (p. 145-190), il sera question de la rencontre de Catherine avec Bruno, de la mort d'Aline et de l'union de Catherine avec Bruno.

Cette progression, marquée par un mode d'énonciation relevant de «l'histoire», revêt un aspect traditionnel, à l'opposé de la progression dans *Les fous de Bassan* qui se distingue par un mode d'énonciation relevant du «discours». Scandée par la présence d'indicateurs temporels - *un soir, un matin, vers ce temps, à ce moment, le soir même, d'abord, un jour, bientôt* - et par la présence de connecteurs - *puis, pourtant, et, mais*, cette progression est basée principalement sur la présence des personnages principaux, Catherine, Michel et sa soeur Lia et épisodiquement sur la présence des personnages secondaires comme la servante Aline, Bruno et les membres de la famille de Catherine. Selon le nombre de personnages participant aux épisodes racontés, elle assume, au cours

du récit, des formes différentes - une progression tantôt à thème constant (réservée souvent à la description des activités faites par un seul personnage-thème) tantôt à thèmes multiples et alternés, et elle se transforme, parfois, en une progression qui va du général au particulier. Tout en nous laissant suivre les déplacements et la description du comportement non verbal de ces personnages-thèmes, ce mode d'enchaînement nous donne accès également à leur vie intérieure. Il nous rapporte leurs échanges, leurs pensées, et la description de leurs mouvements intérieurs inconscients. Ces éléments se mêlent souvent dans le récit et apportent des changements sur le plan de l'énonciation : il s'agit plus souvent des transitions du plan de «l'histoire» à celui de «discours». Malgré ces changements, une cohérence thématique maintenue par ce mode d'enchaînement confère au texte sa dimension linéaire et son caractère dépouillé. Elle ne sera interrompue qu'occasionnellement par la présence parcimonieuse de passages descriptifs.

Cette linéarité est renforcée par la présence d'énoncés ayant une structure syntaxique canonique : les propositions indépendantes, des phrases complexes dont un grand nombre contenant des participiales, et quelques propositions coordonnées. Les rapports entre les énoncés sont rendus plus étroits dans certains passages par la présence sporadique d'une cohésion lexicale. Considérons d'abord la présence des échanges dans la progression.

8. 1. 1. 1. Les échanges

La présence abondante des échanges dans le roman a été déjà relevée par M. Blain qui l'attribue au désir de l'écrivaine de se conformer aux lois élémentaires qu'impose l'univers romanesque¹. Selon notre perspective, cette présence assure, en grande partie, la dimension linéaire du texte dans la mesure où elle se trouve, souvent, incorporée dans la continuité thématique du texte. Lorsque ces échanges sont rapportés sur le mode indirect, ce mode d'enchaînement est marqué par une alternance de thèmes ou d'une succession de thèmes, ce qui correspond, respectivement, à l'alternance des tours de parole de deux personnages ou à la succession des interventions de divers personnages. Lorsque les paroles adressées à des interlocuteurs silencieux sont reformulées sous forme de style indirect libre ou de paraphrase, cet enchaînement se transforme en une progression à thème constant. Mais dans tous les cas, cette progression englobe les dialogues des personnages avec la description de leur comportement non verbal et suit leurs interventions, dépouillées et sur un mode indirect. Relevons un exemple en guise d'illustration.

Au cours de la première micro-séquence narrative du roman, la progression à thèmes multiples, qui nous représente le récit de la rencontre de Catherine et ses soeurs avec le chasseur et ses enfants et le récit de leur visite chez leur oncle, propose également les échanges qui ont lieu entre ces personnages sur le mode indirect : d'abord l'échange

¹Maurice Blain, «Anne Hébert ou le risque de vivre», dans *Présence de la critique*, sous la direction de Gilles Marcotte, Montréal, Librairie Beauchemin, 1966, p. 161.

entre Lucie la soeur de Catherine et le chasseur:

Ce fut **Lucie** qui demanda sa route. **L'homme** répondit d'une voix brève, avec ennui, puis, comme il regardait Lucie, quelque chose de vif et de rusé se réveilla sur son visage las [...]. **Il** dit à Lucie qu'il la trouvait forte pour son âge et **il** lui expliqua le chemin du village. p. 29

et ensuite les interventions successives des enfants du chasseur adressées à des interlocuteurs silencieux:

La fille du chasseur avait un visage couleur de muscade, des yeux minces très noirs lui remontant vers les tempes. **Elle** dit d'un air pointu, sans regarder Catherine et ses soeurs, qu'elle avait chassé dès avant le jour, à travers les marais et que la gibecière était pleine de cailles. **Le petit garçon** dit qu'il avait la fièvre. **Il** leva vers Catherine son visage effrayé, baigné de larmes, et **il** ajouta, tout bas, que son père l'obligeait à porter la gibecière lourde d'oiseaux blessés. p. 29

Cette progression à thèmes multiples, qui marque la première partie de la micro-séquence, est relayée dans ces deux derniers paragraphes par une progression à thème constant qui paraphrase d'une part, le comportement verbal de Lucie :

Le soir, à la veillée, **Lucie** fit parler l'oncle qui n'aimait rien tant que de se taire comme s'il aspirait à devenir un mur bien lisse, une pierre lourde, un mort renfrogné. **Lucie** regarda l'oncle par en dessous et **elle** lui parla du chasseur qui l'avait trouvée forte pour son âge. p. 30

et d'autre part, les propos de l'oncle sur la maison des seigneurs:

La parole se frayait de durs chemin à travers le silence de l'oncle; les veines se gonflaient à son cou, à ses tempes. **Il** jura, s'étouffa, puis il parla, à moitié avec ressentiment, moitié avec joie aigre, des droits usurpés de chasse et de pêche, de toute la campagne ravagée par un seul seigneur, des bêtes blessées pourrissant dans les fourrées et des filles pures rendues mauvaises en une seule nuit. **Il** évoqua la maison trapue aux fenêtres longues et étroites. **Il** baissa la voix et dit que la femme qui vivait là, en un désœuvrement infini, s'entourait souvent de faste et de cruauté. **Il** avait lui-même aperçu sa figure de hibou immobile contre la vitre de la maison des seigneurs, un soir de pluie. p. 30-31.

De cette façon, le mode d'enchaînement employé rapporte souvent les échanges entre les personnages, ce qui participe à la linéarité du texte.

Toutefois, la séquence conversationnelle n'est pas toujours relatée sur le mode indirect. Elle est citée également sur le mode direct : tantôt sous forme de dialogues qui entrecoupent le récit tantôt sous forme de citations directes qui y sont intercalées. Souvent, ces deux modes (direct et indirect) s'entremêlent pour représenter une séquence conversationnelle entière. Mais l'insertion de dialogues et de citations directes amène des changements dans le récit : d'abord un changement sur le plan d'énonciation - on passe du mode de «l'histoire» (l'emploi de l'aoriste) à celui du «discours» (l'emploi du présent), ce qui entraîne une dissociation énonciative mise en valeur par le passage de la troisième personne à la première personne; ensuite un changement de points de vue - celui du narrateur-omniscient à celui du locuteur-personnage. Ces modifications souvent annoncées par deux points ne brisent pourtant pas la progression du texte ; les dialogues rentrent dans la continuité thématique du passage par les contacts phatiques et conatifs fréquents établis par les interlocuteurs durant l'échange, en reprenant dans leurs interventions les noms de leurs interlocuteurs qui servent de thème dans la partie narrative ; les citations directes par des formules d'introduction qui font référence au thème du passage. Une continuité est ainsi maintenue dans le texte. Relevons quelques exemples.

Ce mode d'enchaînement sous forme d'une progression à thèmes alternés, qui relate une des rencontres entre Catherine et Michel, développe une partie de leur échange sur le

mode indirect:

Lorsque **Catherine** eut dit à **Michel** qu'elle le connaissait depuis longtemps, **il** s'étonna, se rembrunit, répondit qu'il ne s'en souvenait pas et que, d'ailleurs, **il** n'aimait pas qu'on lui rappelle les choses anciennes. **Catherine** continua, parla de la pluie, de ses soeurs, du chasseur et des enfants... **Michel** parut s'ennuyer pendant le récit de **Catherine**. Puis, **il** se retourna brusquement vers elle, la regarda droit dans les yeux, d'un seul coup d'oeil, jaune, aigu. p. 50

Le reste de l'échange prend la forme de dialogues qui entrecouperont cette progression:

- Ah! **Catherine**, pourquoi réveiller ce qui est passé? Avec vous je devenais léger comme celui qui n'a jamais eu d'enfance.

Catherine se mit à fixer obstinément deux cailloux à ses pieds.

-**Michel**, je veux savoir. Il faut que je sache. Qu'est-ce qui se passe dans votre maison et dans la forêt qui est autour? Que devenez-vous lorsque vous quittez la ville? Je veux savoir, **Michel**! Et votre petite soeur si noire?

- Cette petite soeur noire et violente, **Catherine**, si jeune et presque maudite... Mais qu'allez-vous chercher là? Est-ce que je vous demande des nouvelles de votre maison, moi? p. 50-51

Les relances conatives qui réintroduisent les noms des personnages-thèmes dans les interventions par l'apostrophe assurent une cohérence thématique entre les dialogues et la partie narrative. La fin de la progression à thèmes alternés coïncide avec la fin du récit de la rencontre entre **Catherine** et **Michel**.

Michel redressa la tête de **Catherine**, la tint dans ses deux mains, bien en face de lui, écartant les cheveux, éprouvant le petit crâne dur [...]. **Catherine** regarda aussi **Michel**, longuement, sans baisser les yeux. **Michel** se mit à trembler comme s'il avait eu peur. p. 51

Une progression à thème constant amorcée par la suite annonce une nouvelle étape dans le récit. Elle souligne le comportement verbal et non verbal de **Catherine** chez elle:

Par trois fois, **Catherine** refusa de sortir à l'heure habituelle. **Elle** défendit aux petites de quitter la maison. **Elle** ordonna que l'on fermât plus tôt les volets et la

porte, prétextant la brume et cette odeur de terre montant tout alentour de la ville [...]. p. 51

et elle sera remplacée par une progression qui va du général au particulier. Le passage du général au particulier correspond à la transition d'état d'esprit de Catherine, de l'état de l'inconscient à l'état conscient et ces thèmes conduisent aux interventions, établissant un lien entre ces dernières et la partie narrative. Le thème général se présente sous forme d'un «choeur de voix enfantines» que Catherine entend dans son état de demi-sommeil:

Le quatrième soir, Catherine se coucha, tandis que Lucie reprenait la haute main sur la maison. **Un chœur de voix enfantines** alternées assaillait Catherine en son demi-sommeil, rejoignant à mesure la voix même de ce sombre enchantement auquel, au plus profond d'elle-même, elle se trouvait livrée.

Cette pluralité des voix enfantines qu'entend Catherine se concrétisera sous forme d'interventions regroupées en un paragraphe ensuite:

- Pourquoi Catherine nous défend-elle de sortir? - C'est Michel qui la rend mauvaise comme l'herbe à puces! - Catherine va se marier avec Michel? - Je ne veux pas qu'il emmène Catherine dans cette maison au fond du bois! - On entre là-dedans et cela sent l'armoire de cèdre et la fougère mouillée. On peut se perdre dans la cuisine [...]. p. 51-52

Ce thème général amènera le thème particulier la voix de sa soeur Lucie, ce qui facilitera l'introduction de son intervention :

Depuis un instant **la voix de Lucie** s'élevait, seule, grisée par ses propres paroles; Catherine tout à fait réveillée s'était levée pour écouter le récit de sa soeur:
- La mère est morte seule, au petit matin, les enfants endormis, au bord du feu ne s'en sont pas aperçus. La servante s'était enfuie, la veille, et le père n'était pas rentré de la chasse. Le père est mort à son tour, dans un pays étranger. La petite fille grandit. C'est une maison où les femmes règnent. Elle a gravé son nom sur les vitres et les glaces, Lia qu'elle s'appelle, la soeur de Michel. [...]. p. 52-53

Et cette séquence se terminera par les échanges entre Catherine et sa soeur Lucie. Quelquefois, une séquence conversationnelle tout entière sous forme de dialogues entrecoupe le récit. La progression à thèmes alternés dans l'exemple suivant, qui suit la description de comportement non verbal de Michel et de Catherine (les personnages-thèmes), nous mène aux échanges proposés sur le mode direct :

Lorsqu'après une longue suite de jours et de nuits, **Michel** leva la tête, son oeil de hibou fixa Catherine avec étonnement:

- **Catherine, ma petite Catherine**, que se passe-t-il comme tu es belle et poignante?

- C'est une petite mort, **Michel**, ce n'est rien qu'une toute petite mort.

Le langage de **Catherine** surprenait Michel et le ravissait à la fois. **Il** balbutia:

- Comme tu as appris à bien dire des choses atroces, **Catherine**.

Catherine, debout près de la fenêtre, le nez contre la vitre, le rideau de mousseline sur son dos, regardait obstinément ce pan de mur gris derrière lequel le monde emmêlait sa vie véhémente et tumultueuse.

- Pourquoi ne sortons-nous jamais, **Michel**? Et tous ces concerts que tu m'avais promis..

Michel devint très sombre. Il sembla chercher quelque chose de cruel et de précis dans les volutes bleues de sa cigarette. Puis, **il** articula à voix basse, mais très nettement:

- C'est bien cela, **Catherine**, pas un seul concert...

Catherine se retourna brusquement. Tout le rideau moussa sur elle [...]. p. 88-89

Notons la présence des noms des personnages-thèmes (Michel et Catherine) aussi bien dans la partie narrative que dans les dialogues qui assure une homogénéité dans le texte. Ainsi, ce mode d'enchaînement dans ses diverses formes nous achemine, de façon continue, à travers la description du comportement non verbal des personnages et leurs conversations narrées tantôt sur le mode direct tantôt sur le mode indirect, ce qui procure, au texte, son aspect dénudé et uni.

Voyons, maintenant, comment les citations directes sont intercalées dans le récit. Très souvent, ce sont des interventions adressées à des interlocuteurs silencieux qui prennent cette forme. Leur insertion, comme dans le cas des dialogues, marque le passage du récit au discours, les formules d'introduction autorisant leur intégration dans le passage narratif. Donnons un exemple.

La progression à thèmes alternés, qui indique le comportement non verbal de Catherine et de Michel dans une des micro-séquences, débouche sur les interventions de Catherine et de Michel présentées sous forme de citations directes (nous les marquons en italique) :

Un soir, en mettant Catherine au lit, Michel lui enleva sa longue chemise.[...]

Lorsque Catherine fut au lit, les draps tirés jusqu'au menton, elle pleura à voix haute. Michel l'entendit qui disait à travers ses larmes: «*Je suis liée à un homme qui n'aime pas...*» [...].

Vers le matin, Catherine était devenue femme. Michel s'écroula à ses côtés comme un noyé et il répétait : «*Tu es le diable, Catherine, tu es le diable.*» p. 76

Parfois, ce passage du récit au discours est évité, de façon innovatrice, par l'emploi de guillemets pour encadrer ce discours rapporté en style indirect et inséré dans la progression comme s'il relevait d'énoncés en style direct. Il s'agit là d'une exploitation nouvelle de l'emploi traditionnel des guillemets qui démarquent les citations directes en désignant cette fois la citation indirecte. La progression ne subit pas pour autant des modifications : la linéarité du texte reste intacte. Cet usage présente l'avantage de mettre en valeur la voix du locuteur-personnage qui se trouve occultée derrière celle du narrateur-

omniscient lorsque celui-ci rapporte ses paroles en style indirect. Il entraîne un effet discursif dans le texte sans briser sa continuité, tout en conservant le plan narratif qui relève de l'histoire. Ce ton discursif est attesté par une dualité de voix, celle du narrateur-omniscient et du personnage-locuteur comme dans le cas de style indirect libre, mais avec une prédominance de la voix du dernier renforcée par la présence des caractéristiques typographiques associées au style direct. Illustrons ce cas

La progression à thèmes alternés, qui désigne les interventions de Catherine et de Bruno, reformule certaines interventions sous cette forme du discours rapporté :

Ils attendirent le jour. **Bruno** demanda à Catherine si elle aimait son mari. **Elle** fit signe que «non» fascinée par cette pâleur, ces lèvres sèches, tout ce beau ravage de la soif envahissant un visage d'homme penché sur elle. **Bruno** dit encore d'un ton bref «**qu'il** était libre, qu'il aimait Catherine et qu'il la désirait pour femme». **Catherine** détourna la tête, dit d'une voix à peine perceptible «**qu'on** lui demandait plus qu'elle ne pouvait donner». Une sorte de rage montait en elle, submergeant toute douceur...

La voix obstinée du garçon continuait, ajoutant «**qu'il** n'avait pas eu tant de choses dures dans sa vie, mais qu'il savait reconnaître la vérité». Et sa main touchait doucement le visage de Catherine comme s'il se fût agi de la chose la plus étonnante du monde. p. 171-172

Parfois, les signes de ponctuation sont placés après le subordonnant qui amène ce discours, et celui-ci prend, de cette façon, le véritable aspect de discours rapporté en style direct. Ainsi, la progression à thèmes alternés, qui marque l'échange entre Aline la servante et Catherine, se termine par l'intervention de cette servante qui prend cette forme. Cette intervention est enchâssée à l'intérieur d'un énoncé dans cet exemple-ci :

La servante mit ses mains sur ses oreilles, dit **que** : «C'était là un chant maudit», laissa son drap sur l'herbe et se mit à marcher avec peine dans l'allée, vieille chèvre

butée menant son âge sous la sécheresse du jour. p. 166

tandis que, dans l'exemple suivant, l'intervention de Catherine, qui se distingue par la présence des guillemets encadrant uniquement les paroles rapportées en style indirect, constitue un énoncé:

Elle était revenue un peu haletante, avec du pain noir et des olives, et se mit à parler d'un petit enfant qu'elle avait pris dans ses bras. **Aline** se figea de colère, évoquant entre ses dents l'abaissement des pauvres et l'odeur aigre de leurs petits qui s'attache à vous comme la peste.

Catherine répondit avec une sorte de rage joyeuse que cette odeur des pauvres lui rappelait son enfance. **Elle** ajouta **que** «les vacances finies, dès son retour à la ville, elle se chercherait du travail». **Elle** refusa le dîner préparé par Aline. p. 157

Bref, dans tous ces exemples, on constate un emploi qui va à l'encontre des normes traditionnellement établies par la grammaire. Cet usage non orthodoxe évoque des effets de sens spécifiques dans le texte : il fait ressortir la voix du locuteur-personnage normalement éclipsée derrière la voix du narrateur-omniscient dans le discours en style indirect, tout en restant sur le mode indirect. En outre, cet effet est obtenu sans sortir du mode d'énonciation relevant de l'histoire et sans vraiment rompre la linéarité du texte tracée par la progression. Rappelons la présence de ce genre d'emploi relevé dans *Les fous de Bassan* où il servait à souligner le chevauchement de la pensée avec la parole.

8 . 1. 1. 2. Le récit des pensées

La progression à thème constant et ses variantes, nous l'avons vu, se construisent à partir de comportements verbaux et non verbaux des personnages. De plus, elles nous

sensibilisent à leur discours intérieur, et nous donnent, ainsi, accès aux profondeurs de leur conscience, voire même à leur inconscient, ce qui nous permet de saisir l'essence du roman. Ce discours se présente sous forme de pensées et de mouvements inconscients non verbalisés des personnages sertis dans le récit et pris en charge de façon conventionnelle par le narrateur-omniscient. Par cette présence, la progression nous rend conscients de la dimension de «psycho-récit». Ce dernier, comme dans notre texte, «ne dépend pas, pour sa formulation discursive, de la capacité de verbalisation du personnage. Non seulement il est en mesure de mettre en ordre et d'expliquer les pensées conscientes du personnage mieux que celui-ci ne le ferait lui-même, mais il peut aussi donner une expression efficace à une vie mentale qui reste non-verbalisée, confuse, voire obscure²». Considérons d'abord le cas des pensées incrustées dans la progression.

La progression thématique nous ouvre la fenêtre sur la vie intérieure du personnage-thème, Catherine, en nous laissant suivre ses pensées qui se manifestent souvent sous forme d'un ou deux énoncés insérés dans la continuité thématique du passage. Leur présence est explicitée par l'emploi des verbes de réflexion tels *penser*, et *songer*. Voici un exemple:

Catherine songeait que cet homme attendait un signe d'elle qui eût pu changer leur vie à tous deux, mais son coeur était noué dans sa poitrine. p. 184

Parfois, ces pensées sont présentées comme des citations indirectes. Il en est ainsi dans les

²Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1981, p. 63.

cas suivants:

Catherine **se demandait** quelle puissance souveraine venait ainsi saisir la jeune femme au milieu de si pauvres soirées et, doucement, sous les yeux de Catherine et Michel, la faisait passer de l'autre côté du monde. p. 110

Catherine **se répéta** que c'était sans doute bien ainsi, rien ne pouvait lui arriver, ni bonheur, ni peine, si elle restait immobile sous les arbres, gardée par la servante. p. 165

Par ailleurs, la progression signale les pensées qui apparaissent, quelquefois, comme une sorte de micro-«monologue rapporté³» implanté dans le récit ; nous parlons de micro-monologue car il s'agit plus souvent d'un énoncé - et ce micro-monologue contient des signes explicites de la citation directe : l'emploi de guillemets et les formules d'introduction qui signalent qu'il s'agit de la vie mentale des personnages-thèmes rapportée par le narrateur-omniscient. L'insertion de ces micro-monologues entraîne, comme dans le cas des citations directes, une dissociation énonciative. Cette dissociation est soulignée par le passage de la troisième personne à la première personne. De plus, le changement de mode énonciatif qui nous fait passer du plan de l'histoire à celui du discours vient renforcer cette dissociation qui précise la dualité des points de vue, celui du narrateur-omniscient et celui du personnage, imposant de temps en temps un rythme discontinu au récit. Malgré ces modifications, leur intégration se fait par des formules en incise qui contiennent des verbes suivis de pronom ou de nom qui renvoient au thème du passage. Voici quelques exemples où la progression représente les pensées du personnage principal sous forme de

³*Ibid.*, p. 26.

micro-monologue rapporté:

«Comme tout est grave soudain», **songeait-elle**, disposant le pain, le sel et le vin sur la table, tandis que Bruno debout sur le seuil, la tête levée, semblait n'être plus sensible qu'à cette seule voix à peine perceptible d'un rossignol perdu dans la montagne. p.182

Catherine redouta soudain de se trouver enfermée non loin du corps désarmé de Michel. L'obscurité lui sembla intolérable. Elle se leva pieds nus, et chacun de ses pas lui devenait à charge. «Comme tout me tourmente, ici», **pensa-t-elle**, tandis que l'odeur de la première cigarette de Lia se glissait sous la porte. p. 133

L'insertion des micro-monologues rapportés est parfois mise en évidence par la référence à une voix intérieure dont la présence est suggérée par l'emploi des verbes de locution tels *se répéter*, *se dire*: un cas d «*je* qui s'adresse à *moi*⁴» rapporté par le narrateur comme le montrent les exemples suivants:

Elle parlait bas, regardant le jeune homme à la dérobée, n'osant l'interroger au sujet de sa longue absence. **Elle se disait** : «Qui fait qu'il m'a oubliée si facilement, pendant de longs jours, comme une très vieille morte? Quelle étrange occupation de seigneur l'a gardé au milieu de sa maison et empêché de venir vers moi?» p. 44

«Rien au monde ne fera que je me retourne», **se répétait Catherine**, à mesure que s'éloignait derrière elle cette maison où personne ne l'avait invitée à entrer. p. 60

Parfois, la référence à cette voix est explicitée par l'emploi du syntagme *la voix*:

La jeune femme devenait molle, lente, usée, sans force: elle allait se fondre, céder à l'envahissement des larmes, lorsque **la voix** de son délire s'éleva de nouveau, nette et précise, montant du fond de son coeur alerté : «Elle est si belle, cette femme, que je voudrais la noyer». p. 141.

Catherine songeait que cet homme attendait un signe d'elle qui eût pu changer leur vie à tous deux, mais son coeur était noué dans sa poitrine. **Une voix répétait** en

⁴*Ibid.*, p. 113.

elle : «C'est à vous de décider, Catherine.» p. 184.

À deux reprises, l'enchaînement incorpore des lettres échangées entre les personnages. Leur présence produit le même type de dissociation énonciative qu'entraîne l'insertion des citations directes et des micro-monologues dans le récit et elle marque le passage du récit au discours. Il s'agit des lettres de Michel adressées à Catherine:

La lettre était signée : «**Michel**». Elle se lisait ainsi: «Je connais pas votre nom. Je ne sais rien de vous. Si j'ai appris à reconnaître votre maison c'est parce que je vous ai suivie, l'autre soir, sans que vous le sachiez. [...]». p. 42

Elle donna les feuilles à Catherine et personne ne vit la lettre qui y était cachée. Je ne vous vois plus, **Catherine**? Serait-il possible que je vous aie perdue? Venez, vite, le jardin peut sombrer d'un moment à l'autre, abattu par le vent et le gel. [...]. p. 55.

Dans tous ces exemples, le mode d'enchaînement pratiqué par la progression nous initie à la vie mentale des personnages à travers leur discours intérieur. Leur incorporation provoque des changements au cours de cette progression : la dissociation énonciative et une alternance entre le récit et le discours, ce qui permet, par ailleurs, de capter l'immédiateté des impressions fugaces du personnage.

8. 1. 1. 3. Le récit des mouvements psychiques

En plus des pensées, la progression nous donne un aperçu des mouvements psychiques du personnage-thème. La description de ces mouvements se présente, comme dans le cas des pensées, comme des micro-récits contenant un ou deux énoncés intercalés

dans la progression. J. M. Paterson évoque la dimension onirique que ces énoncés porteurs de ces expériences ajoutent au texte⁵. Plus que cette dimension onirique dont ils témoignent, ces énoncés incrustés dans la progression du passage nous aident à faire un portrait psychologique du personnage-thème, Catherine à l'esprit rêveur. De plus, cette vie psychique rapportée par le narrateur-omniscient démontre que les personnages restent enfermés dans le langage, comme l'a soutenu l'écrivaine elle-même⁶.

La progression éclaire, d'une part, la vie psychique du personnage-thème en nous présentant ces mouvements psychiques non verbaux comme des rêveries auxquelles il se livre. Voici quelques exemples:

Elle se garda bien de parler à ses soeurs de sa rencontre avec le pianiste, se demandant tout bas pourquoi le jeune homme n'était pas venu au concert. Un pays de brume et de forêt se levait en Catherine. Elle y retrouvait un seigneur hautain, en bottes de chasse, une fille noire, affilée comme une épine, tandis qu'un petit garçon effrayé s'illuminait soudain et prenait taille d'homme» p. 40

Catherine ne pouvait détacher ses yeux de cette singulière lourde demeure reprise par la nuit. Elle songeait que là reposait peut-être le coeur obscur de la terre, avec le piano de Michel, sa palette de couleurs, son amer loisir et toute la vie de château. Elle évoquait ces femmes de grande race, cruelles et oisives, maintenant couchées en leurs moelles crayeuses, et soudain, l'image vivante et aiguë de Lia, soeur de Michel, se dressa dans le coeur de Catherine. p. 59

D'autre part, la progression ouvre la fenêtre sur l'inconscient du personnage-thème en nous rapportant ces faits psychiques intérieurs comme une véritable expérience onirique

⁵ Janet M. Paterson. *Anne Hébert. Architexture romanesque*. Ottawa. Éditions de l'Université d'Ottawa, 1985. p. 61.

⁶ Gisèle Tremblay. «Une entrevue exclusive avec Anne Hébert : Kamouraska ou la fureur de vivre». *Le Devoir*. 12 juin, 1971, p. 13.

vécue par le personnage-thème Catherine et soulignée par l'emploi du verbe *rêver*. Aussi la progression nous atteste-t-elle la dimension onirique présente dans le récit qui a été tant soulignée par les critiques⁷. Relevons ces perceptions de nature subliminale, ces rêves insérés sous forme de micro-récits dans la progression:

Une nuit, **Catherine rêva** que Michel, **sans parvenir à la rejoindre**, se mettait en route vers elle, empruntant, l'une après l'autre, des rivières sauvages qui soudain se rejoignaient, s'emmêlant toutes en un fracas extraordinaire. p. 71

La jeune femme, dans sa faiblesse, **rêva** qu'elle mangeait des pêches mûres, seule, en un immense verger où les arbres ronds faisaient des ombres profondes comme des trous sur l'herbe chaude. Puis, le **songe continuant**, **elle** retrouva en elle le ton de l'adoration de Michel qui montait, montait comme une vague pour la submerger. Bientôt c'en serait fait de sa vie. **Elle** se débattait contre de belles longues mains sans poids effleurant son visage [...]. 140

Quelquefois, la progression nous annonce par un prologue cette expérience onirique. Celle-ci, qui est amenée par deux points, fait l'objet des propos dans le texte qui suit, un trait typique du psycho-récit⁸. Cette présentation, selon J. M. Paterson, «mime le processus de l'activité onirique [...] puisque nos rêves ne sont après tout que des textes qui s'inscrivent à l'intérieur du texte plus large de notre psyché⁹». Pour nous, une telle présentation souligne l'activité de l'intégration de l'expérience onirique en tant que micro-récit dans la progression. Voici les deux exemples que nous avons trouvés dans le roman:

Elle eut un songe:

«Sur le plus haute tablette de l'armoire, parmi l'ordre du linge empilé, la maison des

⁷Gérard Tougas (1964), Pierre Pagé (1965), Grazia Merler (1971) et Janet M. Paterson (1985).

⁸Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 69.

⁹Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 57.

seigneurs était posée au creux d'une boule de verre, comme un vaisseau dans une bouteille. Le parfum des arbres y demeurait captif et la peine d'un petit garçon durait à l'abri de toute compassion. Lorsque Catherine eut saisi la boule de verre entre ses mains, la pluie et le brouillard descendirent, peu à peu, sur la maison, les arbres et la peine de l'enfant. L'image entière fut noyée dans un sablier renversé». p. 33

Cette nuit-là, **elle eut un rêve** : «La maison de seigneurs était maudite et vouée au feu. La haute demeure flambait sur le ciel et s'écroulait avec fracas. Pendant quelque temps une écharde roussie brûla Catherine au poignet, puis disparut tout à fait lorsque la jeune femme se fut éloignée sur la route». p. 128

Ainsi, ce mode d'enchaînement, en nous laissant voir les profondeurs infra-verbales de l'esprit du personnage à travers le récit des mouvements subconscients, rend manifeste la dimension de psycho-récit et l'essence même du roman.

8. 1. 2. La progression linéaire

Cet enchaînement principal qui trace les événements tant extérieurs qu'intérieurs du roman est appuyé épisodiquement par la progression linéaire qui engendre une alternance de thèmes et des changements d'étape narrative (le passage d'une étape à une autre, du récit aux pensées et d'un contexte à un autre) sans créer de ruptures dans le déroulement du récit. Aussi ne sert-elle qu'à renforcer la dimension linéaire du texte mise en valeur par l'enchaînement principal. De plus, elle explicite, quelquefois, les mouvements associatifs de l'esprit du personnage. Illustrons, d'abord, l'alternance de thèmes engendrée par cette progression.

Ainsi, ce mode d'enchaînement entraîne, par définition, le passage d'un thème

(Michel) à un autre (Lia):

Michel était blessé par cette perfection qu'il n'atteindrait jamais et, en même temps, il se trouvait soulagé, comme si **Lia** l'eut déchargé d'un effort au-dessus de ses forces. **Lia** jouait à sa place.

Lia fera l'objet d'une progression à thème constant par la suite. La reprise du personnage

Michel comme thème se fera également par cet enchaînement:

Les toiles de Lia tourmentaient Michel à un tel point qu'il la pria de ne plus peindre. **Lia** regarda **son frère**, bien en face, et se dépêcha d'annoncer qu'elle donnerait bientôt un concert. À cette nouvelle, **Michel** éprouva une amertume [...].

Aussi une alternance de thèmes est-elle produite dans le récit par ce genre de transition provoqué par ce mode d'enchaînement.

En outre, cette alternance thématique amenée par la progression linéaire correspond à un changement d'étape dans le récit. Notons la transition de thèmes qui se fait entre ces deux paragraphes (de Catherine et ses soeurs au chasseur et ses enfants) :

Elle suivit le regard de Catherine, et toutes les deux virent **le chasseur et les enfants** qui sortaient du bois.

L'homme marchait devant, en de longues enjambées. **La fille** suivait, s'efforçant d'aller vite et droit, malgré le fusil qu'elle portait en bandoulière. **Le fils** venait loin derrière, tête basse, accablé sous le poids de la gibecière. p. 29

Ce passage annonce une nouvelle étape dans le récit : le récit de la rencontre de Catherine et ses soeurs avec le chasseur et ses enfants. Alors que dans l'exemple suivant, l'alternance thématique (de Catherine à la tante Anita représentée par *elle*) coïncide avec le passage du récit aux pensées:

Comme cette maison lestée de sommeil est lourde», pensa **Catherine** qui bordait ses petites soeurs endormies. Elle se déshabilla très vite. Puis, **elle** hésita à se

coucher, gênée par cette présence tardive d'**Anita** dans la salle.
 Mais qu'attend-**elle** donc pour rentrer, elle qui ne quitte sa demeure que les yeux maquillés, quelque dessin précis gravé sur son front buté? Depuis le dîner qu'**elle** tourne autour de moi. **Elle** montre du doigt la boue sur mes souliers. [...]. p. 48

Dans cet exemple, ce mode d'enchaînement se présente comme un signe formel des rapports d'association dans l'esprit du personnage : les pensées de Catherine étant déclenchées par association à la présence d'Anita dans la salle.

Par ailleurs, cette progression linéaire engendre un changement de contexte. Elle permet un retour en arrière dans l'exemple suivant:

Chaque soir, Catherine **retrouvait** ainsi, impalpable et sûre, **la foi sévère de la servante la choisissant pour maîtresse**. La première fois, **cela** s'était passé au moment de la maladie de Catherine, un peu après la visite du médecin.
 Michel et Lia discutaient l'ordonnance, engageant Catherine à quitter ces lieux étroits le plus vite possible. p. 151

Le dévouement d'Aline envers Catherine conduit, par similarité de situation, au rappel des incidents passés pendant lesquels Aline a fait preuve du même dévouement, en voulant quitter l'appartement avec Catherine. On obtient ainsi une récapitulation, par le biais de ce mode d'enchaînement, sans que le fil du récit soit rompu. Ainsi, ce mode d'enchaînement s'interpose, de temps en temps, au cours du récit et opère des changements sans créer d'interruptions dans le déroulement du texte.

Bref, la progression à thème constant et ses variantes soutenues par la progression linéaire mettent en valeur la dimension linéaire de l'écriture dans *Les chambres de bois*. Cette dernière est accentuée par l'absence d'audace formelle dans la structure syntaxique des énoncés en accord avec la construction canonique. Malgré cette apparence orthodoxe

à laquelle contribue également un mode d'énonciation traditionnel, celui de l'histoire, l'écriture tend à s'émanciper par la présence de certains éléments : l'adoption d'une nouvelle forme du discours rapporté qui combine les trois formes classiques du discours rapporté employées dans les romans, la présence parcimonieuse des séquences descriptives et la dimension de psycho-récit. À cela s'ajoutent les caractéristiques de l'écriture déjà soulignées par les critiques : un style concis, très dépouillé qui va à l'essentiel, un «style de la pudeur et de l'allusion» qui «bannit les explications, les plaidoyers, les confessions, et tous ces bavardages [...]»¹⁰; «au lieu de dénoter, les mots connotent, au lieu d'exprimer, les phrases suggèrent et ainsi l'expression reste toujours en deça de l'explicite et du déterminé»¹¹; la rigueur d'expression qui laisse le soin au lecteur d'inférer le sens à partir des informations implicites. Cette façon de suggérer les choses a, par ailleurs, mérité à ce roman l'appellation d'un «poème en prose». L'enchaînement principal dans ce roman nous a permis de faire ressortir ces caractéristiques de l'écriture.

¹⁰ Anne Hébert, *Les Chambres des bois*. Paris, Seuil, 1958, p. 21.

¹¹ Janet M. Paterson. «L'écriture de la jouissance dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert». *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 50, 1980, p. 70-71.

8. 2. *Kamouraska*

La progression à thème constant et ses variantes (la progression à thèmes alternés, à thèmes multiples, et la progression du général au particulier), la progression linéaire, l'enchaînement par association, et l'enchaînement par inférence s'avèrent être des enchaînements majeurs et récurrents dans *Kamouraska*. Ils s'entrecroisent souvent pour former la structure narrative complexe du roman.

La progression à thème constant et ses variantes interviennent dans les deux contextes d'énonciation : dans le premier contexte, à savoir la narration des événements, cette progression démarque les diverses étapes événementielles du récit tandis que dans le deuxième contexte, à savoir la narration des pensées, elle articule le discours intérieur des personnages. La progression linéaire apporte des alternances thématiques et narratives. Par contraste, les deux autres modes d'enchaînements majeurs, celui par inférence et par association insèrent des rapports implicites entre les énoncés. L'enchaînement par inférence vient souvent suppléer l'absence de rapports formels entre le récit et le discours intérieur des personnages tandis que l'enchaînement par association amène souvent des retours en arrière et nous permet de suivre les mouvements de la conscience du personnage principal. La structure narrative complexe du récit se construit principalement sur ce mode d'enchaînement. Considérons d'abord, la progression à thème constant et ses variantes dans le premier contexte d'énonciation.

8. 2. 1. La progression à thème constant et ses variantes

Ce mode d'enchaînement démarque les deux macro-séquences narratives du roman. Dans le premier cas, cet enchaînement, que nous désignons comme PT-1, suit les événements qui se produisent dans la maison des Rolland, «la rue du Parloir» à Québec tandis que dans le second cas, cette progression désignée comme PT-2 représente les événements relevant de la vie passée de M^{me} Rolland. Dans les deux cas, l'enchaînement se fait, majoritairement, sur le mode du discours en empruntant le présent.

Le récit des événements dans les deux contextes ne se fait pas de façon suivie comme dans *Les chambres de bois*. Il se distingue par un caractère fortement morcelé créé, en grande partie, par l'introduction des éléments suivants : des énoncés ayant une structure syntaxique elliptique comme les groupes nominaux, les phrases segmentées, les phrases elliptiques du sujet, et les subordonnées détachées ; la présence abondante du discours intérieur des personnages qui entrecoupe le récit et qui se distingue, lui aussi, par une grande variété des énoncés non orthodoxes ; une hétérogénéité énonciative; des séquences conversationnelles ; des séquences descriptives qui provoquent des ruptures dans le récit ; des retours en arrière; et des séquences proleptiques. L'insertion de tous ces éléments engendre souvent des effets parataxiques et donne l'impression de décousu dans le texte, celle d'un récit narré à bâtons rompus. Mais, le mode d'enchaînement pratiqué assure une continuité durant le récit par la cohérence thématique qu'il fournit et facilite

l'interprétation.

8.2.1.1 La PT-1 : unicité énonciative

La PT-1, qui sert de fil conducteur à travers la première macro-séquence narrative, se singularise par le point de vue du narrateur-omniscient comme dans *Les chambres de bois*. Elle se construit à partir de la présence des personnages se trouvant dans la maison de la rue Parloir à Québec. Basé principalement sur la présence de M^{me} Rolland, le personnage principal et, épisodiquement, sur celle des personnages secondaires comme son mari M. Rolland et leurs enfants, le médecin et Léontine Mélançon l'institutrice de ces enfants, ce mode d'enchaînement prend, souvent, la forme d'une progression à thème constant associée à M^{me} Rolland qui alterne avec la présence des personnages-thèmes secondaires. Il permet, empruntons les termes de G. Merler, d'«ébaucher les traits dominants de la réalité matérielle et psychique¹» en nous laissant suivre essentiellement deux éléments : la description du comportement non verbal de M^{me} Rolland, les actions accomplies par elle, les gestes qu'elle fait dans la chambre où se trouve son mari mourant, ses allées et venues dans la maison; la description de sa psyché, des mouvements psychiques intérieurs.

De plus, elle rassemble deux modes d'énonciation : le mode de l'histoire dans les

¹Grazia Merler, «La réalité dans la prose d'Anne Hébert», *Écrits du Canada français*, n° 33, p. 73.

deux premiers paragraphes de la première micro-séquence narrative:

L'été passa en entier. **M^{me} Rolland**, contre son habitude, ne quitta pas sa maison de la rue du Parloir. Il fit très beau et très chaud. Mais ni **M^{me} Rolland**, ni ses enfants n'allèrent à la campagne cet été-là.

Son mari allait mourir et elle éprouvait une grande paix. [...]. p. 7

et le mode du discours dans le reste du récit étalé sur huit premières micro-séquences narratives:

M^{me} Rolland, très adroite, sans bouger le buste, les mains immobiles sur sa jupe à crinoline, approche son visage de la jalousie, jette un regard vert entre les lattes, prête l'oreille, sous les bandeaux de cheveux lissés.

[...]

Léontine tire sur les bottines d'Elisabeth de toutes ses forces. **Son lorgnon** s'agite violemment sur sa poitrine étroite. p. 12 -39.

Lorsque la première macro-séquence sera suspendue après la huitième micro-séquence, au profit du second récit, cette progression nous aidera à reprendre le fil de la première macro-séquence lorsque celle-ci sera réintroduite sporadiquement par la suite : d'abord au cours de la micro-séquence narrative 19, lorsque **M^{me} Rolland** sortira de ses cauchemars:

M^{me} Rolland montre une tête de méduse, émergeant de la robe de chambre en bataille. Anne Marie contemple sa mère d'un air grave et effrayé. p. 93

et vers la fin de la dernière micro-séquence narrative du récit :

Jérôme Rolland, réclame sa femme auprès de lui.

[...]

Léontine Mélançon (à moins que ce ne soit Agathe ou Florida?) murmure doucement.

- Voyez donc comme Madame aime Monsieur! Voyez comme elle pleure... p. 247-250.

De plus, elle réunit le point de vue du narrateur-omniscient avec celui de M^{me}

Rolland en tant que locutrice-narratrice qui interviendra à quelques reprises :

Anne Marie tient dans l'encadrement de la porte, un gros bouquet dans les bras. Je parle à ma fille à travers un brouillard. **Je** lui dis qu'une seule grappe blanche et fraîche suffit (à cause du parfum très fort) pour la cérémonie. [...]. Quelqu'un qui a une voix forte (cela vient du corridor) déclare qu'on viendra me chercher en temps et lieu. p. 162.

Ma fille Anne-Marie toujours elle, insiste pour me sortir de la nuit, tout à fait. [...]. p. 246

Ainsi cette progression nous permet d'identifier la première macro-séquence narrative à travers la présence abondante du discours intérieur des personnages et de la seconde macro-séquence narrative qui entrecoupe souvent la première macro-séquence. L'intervention narrative à laquelle cette PT-1 nous sensibilise, relève, en fait, de la technique employée dans les romans appartenant au genre du «courant de conscience» Définie de la façon suivante par R. Humphrey : «novelistic technique used for representing the psychique content and process of a character in which an omniscient author describes that psyche through conventional methods of narration and description²», cette technique a été souvent exploitée par les romanciers de langue anglaise tels Richardson, Joyce, Faulkner, et Woolf³. Une telle intervention du narrateur-omniscient s'avère nécessaire, dans notre texte, non seulement, pour représenter, la psyché complexe de M^{me} Rolland mais aussi pour différencier la première macro-séquence narrative. Nous verrons que, par

²Robert Humphrey. *Stream of consciousness in the modern novel*. California. University of California Press. 1962. p. 33-34.

³*Loc. cit.*

contraste, la PT -2 se distingue par une hétérogénéité énonciative.

8. 2. 1. 2. La PT-2 : hétérogénéité énonciative

Cette progression s'associe aux diverses étapes événementielles relevant de la vie passée de M^{me} Rolland : depuis son enfance jusqu'à son second mariage avec Jérôme Rolland en passant par son premier mariage avec Antoine Tassy, sa liaison avec Georges Nelson et le meurtre d'Antoine Tassy et le procès. À la différence de la PT-1 qui se caractérise par un seul point de vue, la PT-2 se distingue par la présence d'une pluralité de points de vue : M^{me} Rolland en tant que locutrice-narratrice observateur qui décrit les autres personnages-thèmes et qui fait ses commentaires ; M^{me} Rolland en tant que locutrice-narratrice participante ; M^{me} Rolland en tant que locutrice-narratrice omnisciente. Cette multiplicité d'instances locutrices contribue à produire un effet de décousu dans le texte qui se manifeste par des changements énonciatifs créés par l'intervention du pronom-déictique «je» qui renvoie à diverses instances locutrices au cours de la description faite à partir de la troisième personne. Malgré cette impression de décousu, la cohérence thématique attestée par ce mode d'enchaînement établit une connexion dans le texte. Considérons, en guise d'illustration, un exemple.

Une progression à thèmes multiples basée sur la présence de plusieurs personnages participants comme la jeune Elisabeth d'Aulnières, sa mère et ses trois tantes marque le récit de l'enfance et de l'adolescence de M^{me} Rolland. Entrecoupée d'échanges, de discours

intérieur des personnages et de petites séquences descriptives, cette progression représente les différentes petites étapes constitutives de l'épisode : les incidents produits d'abord dans la maison de la rue Georges, et ensuite dans la maison de la rue Augusta, la rencontre avec Aurélie Caron et le bal du Gouverneur.

Cette progression ne se construit pas uniquement par une chaîne anaphorique constante comme dans le cas de la première macro-séquence narrative. Divers points de vue s'entremêlent pour créer une cohérence thématique dans le texte : (1) la description du comportement non verbal des personnages-thèmes (la mère et les tantes) par M^{me} Rolland en tant que locutrice-narratrice participante :

Ma mère en grand deuil me porte dans son ventre comme un fruit son noyau. [...].

Le cercueil de **mon jeune père** quitte la maison. **Ma mère** s'évanouit.

[...]

Mes petites tantes font pressantes. Usent de leur droit d'aïnesse.

[...]

Mes petites tantes m'embrassent et me cajolent. **Elles** sentent la naphthaline et le pain d'épice. [...] **Mes trois tantes**, la peau presque fraîche, sur des os d'oiseaux.

Leurs yeux de jais tout ronds et brillants, fixés sur moi. Toute l'adoration. p. 53

(2) la description du comportement non verbal du personnage-thème (la mère représentée par son nom M^{me} d'Aulnières et par le syntagme «la jeune veuve») et de M^{me} Rolland elle-même en tant que participante désignée par les syntagmes comme «la petite», «la communiant» et «l'enfant» selon le point de vue de M^{me} Rolland en tant que locutrice narratrice observatrice. Celle-ci se mêle au point de vue de M^{me} Rolland en tant que participante, souligné par l'emploi de la première personne qui surgit de temps en temps:

Pas moyen de s'habituer à une face de bonne que déjà il en surgit une nouvelle.

M^{me} d'Aulnières change de bonne comme elle respire. C'est à cause de **la Petite**. **La Petite** échoit aux domestiques, corps et âme.

Une jeune veuve monte les marches du perron usé. **Sa démarche** est à la fois enfantine et compassée. Un instant **elle** tourne vers moi son visage penaud. Ma jeune mère! **Elle** tient par la main une petite fille, tête nue, aux cheveux tondus. p. 54

Dans cet espace réduit, dans cet air gris qui se raréfie, surgit **une communiant**e. Tout de blanc vêtue, de la tête aux pieds. **Son long voile** pend jusqu'à terre. **Sur sa tête** une couronne de roses blanches. **Une enfant** qui est moi me regarde, bien en face, et me sourit gravement. M'oblige à écouter la voix que je croyais perdue. **La communiant**e se déshabille devant moi, dans le vestibule. [...]. p. 58

À ces deux points de vue s'ajoutent les commentaires des autres personnages et ceux de M^{me} Rolland elle-même par rapport aux personnages-thèmes (la bonne, la tante et la Petite) du passage. Certains de ces commentaires restent dans la continuité thématique du passage tandis que d'autres sont incorporés par inférence:

La bonne est partie! Vive la bonne! Celle-ci est propre et sans pitié!

*Ces lourds cheveux qu'elle a, la Petite, il vaudrait mieux les lui couper. Il n'y a qu'un remède pour chasser cette vermine. Couic, couic, boucle après boucle. Les cheveux de la Petite sont coupés ras. La jolie tête tondu*e que voilà! *On dirait un forçat!* p. 52

Tante Angélique demeure troublée, confuse et ravie. "La loi du monde". Une profonde et mystérieuse solidarité féminine semble lui promettre tout un destin fabuleux et romanesque. Chaque ovule perdu de sa vie stérile va-t-il incessamment être fécondé? Galamment. Par de tendres maris? Par de tendres amants? Toute la magie de l'amour fou la rendra-t-elle grosse enfin, malgré son âge, de cent enfants joyeux, aux yeux bleus? p. 55

De plus, les commentaires de M^{me} Rolland amènent, quelquefois, des changements énonciatifs par le passage de *elle* à *je* au cours du récit et des changements d'étapes narratives : l'épisode des bonnes qui s'occupent de la «Petite» prendra fin, avec le

commentaire de M^{me} Rolland: «Je vous jure que j'entends la cuisinière grogner cela, penchée sur son fourneau noir et brûlant» provoqué par l'intervention de la cuisinière rapportée en style indirect dans l'énoncé précédent. Parfois, ce commentaire prend la forme de question :

Mes petites tantes m'embrassent et me cajolent. Elles sentent la naphtaline et le pain d'épice. *Est-ce que je les retrouve vraiment, en cet instant? Émouvantes, odorantes, telles qu'en ma toute petite enfance?* Mes trois tantes, la peau presque fraîche, sur des os d'oiseaux. p. 53

Cette instance locutrice représentée par *je* qui renvoie à M^{me} Rolland en tant que locutrice -narratrice observatrice se confondra avec l'autre instance désignée également par le même pronom-déictique et qui fait référence au personnage qu'elle joue. Ce pronom permet d'introduire la description du comportement non verbal de M^{me} Rolland dans ses divers rôles: en tant que bébé:

Et **moi**, bien enfermée à double tour, **je** lui donne des coups de pied dans le foie. Pour la réveiller. **Je me** démène comme un cabri. Nous pourrions en mourir toutes les deux, ma mère et **moi**, d'un évanouissement aussi terrible et prolongé. p. 51

et en tant que communiant:

Dans cet espace réduit, dans cet air gris qui se raréfie, surgit une communiant. Tout de blanc vêtue, de la tête aux pieds. Son long voile pend jusqu'à terre. Sur sa tête une couronne de roses blanches. **Je** ne puis faire un mouvement. Dans sa main lourde, dans mon bras pétrifié, doucement meurt l'esquisse vaine d'un signe de croix. Une enfant qui est moi me regarde, bien en face, et me sourit gravement. M'oblige à écouter la voix que je croyais perdue. p. 58

De plus, comme dans cet exemple, le point de vue de M^{me} Rolland en tant que locutrice-narratrice participante se mêle à celui de M^{me} Rolland en tant que locutrice-

narratrice observatrice. Cette superposition des points de vue, qui engendre un flou dans le discours, se manifeste au niveau formel par les éléments suivants : l'emploi de *je* qui renvoie tantôt à la jeune Elisabeth («Je ne puis faire un mouvement») tantôt à M^{me} Rolland («Une enfant qui est moi **me** regarde, bien en face, et **me** sourit gravement. **M'**oblige à écouter la voix que **je** croyais perdue») ; l'emploi des adjectifs possessifs de la troisième et de la première personne à l'intérieur de la même phrase («Dans **sa** main lourde, dans **mon** bras pétrifié, doucement meurt l'esquisse vaine d'un signe de croix»). Cette juxtaposition des points de vue donne lieu à une ambiguïté dans le discours qui reflète le flou entre la réalité et le songe, la présence et l'absence⁴ existant dans l'esprit du personnage. Malgré ce flou dans le discours, la cohérence thématique qui accompagne ce mode d'enchaînement permet au lecteur d'établir une continuité dans le texte.

8. 2. 1. 3. La PT-2 - unicité énonciative

La progression à thèmes multiples qui se distingue par une pluralité énonciative est relayée parfois par une progression à thème constant désignée par un seul point de vue, celui de M^{me} Rolland en tant que locutrice-narratrice omnisciente, lors de la description d'un personnage-thème. Relevons un exemple.

La progression à thème constant suit le trajet du retour de Georges Nelson identifié

⁴Janet M. Paterson. *Architexture romanesque*. Ottawa. Éditions de l'Université d'Ottawa, 1985. p. 143.

par le syntagme ce «voyageur», après le meurtre d'Antoine Tassy :

Un voyageur assis dans un traîneau noir, enveloppé de fourrures sanglantes, file le long du fleuve. Bien loin de Kamouraska. Tournant le dos à Kamouraska. Ayant fini de Kamouraska. Après avoir tiré de Kamouraska tout ce qu'il y avait à en tirer de nécessaire et d'urgent. **L'homme** ressent, peu à peu, un soulagement infini. Une paix étrange. Débarrassée d'un coup, du poids qui **lui** oppressait la poitrine depuis si longtemps. L'impulsion terrible qui l'a tenu durant ce long voyage (peut-être durant toute sa vie) **le** lâche tout à coup. **L'abandonne**, comme une défroque vide. **Lui** laisse une impression de dépossession, de faiblesse extrême. Une telle fatigue. L'envie pressante de se coucher dans la neige.

Il regarde les guides qui traînent mollement sur le dos de son cheval et qui sont tachées. (Il faudrait pourtant se débarrasser, une fois pour toutes, de tout ce sang).

[...]

Dans la matinée du 1^{er} février, vers les onze heures du matin, **le voyageur** s'est arrêté à l'auberge de Saint-Roch-des-Aulnaies. p. 222-223

Entrecoupée de pensées de Georges Nelson et de celles de M^{me} Rolland qui seront incorporées dans le texte par inférence et par la progression linéaire, cette progression se terminera avec les propos de M^{me} Rolland sur le personnage-thème

Quelquefois cette progression à thème constant se change en une progression à thèmes alternés, lorsqu'il est question de deux personnages-thèmes, cette alternance étant générée par la progression linéaire. Ainsi une progression à thèmes alternés représente le trajet d'Élie Michaud, un des témoins des incidents reliés au meurtre, avec Blanchet le vagabond, de Sainte-Anne-de-la-Pocatière vers Kamouraska. Élie Michaud sera présenté au début de ce passage :

Les lentes nouvelles paysannes se mettent en marche vers Kamouraska. Venant de Sainte-Anne-de-la-Pocatière. Au pas d'une vieille jument gris pommelée. **Élie Michaud**, cultivateur de Kamouraska, a bien voulu prendre avec lui, dans son traîneau, *Blanchet*, le vagabond qui a passé la nuit chez Louis Clermont. p. 225

La progression linéaire amènera une alternance thématique: du personnage-thème Élie Michaud dans premier paragraphe, on passe à un autre thème, Blanchet dans le paragraphe suivant:

Blanchet repasse dans sa tête vague les images singulières qu'il vient de voir à l'auberge. Un attelage noir, plein de sang, un voyageur qui n'avait pas l'air du commun... [...] p. 225

Entremêlé de pensées qui seront assimilées dans le texte par inférence, ce mode d'enchaînement permettra de reprendre le récit par la suite: «**Blanchet** écarquille les yeux, contemple le monde réel tout autour de lui...». De nouveau, une progression linéaire marquera le retour d'Élie Michaud comme thème:

Il réveille **son compagnon** qui ronfle légèrement, la tête tombée sur la poitrine. **Élie Michaud** ouvre un oeil et s'empresse de le refermer aussitôt [...]. **Élie Michaud** entre à l'auberge Wood. p. 226

ce mode d'enchaînement prend fin avec l'entrée d'Élie Michaud dans l'auberge:

Le lendemain, samedi 2 février, **Élie Michaud** est tiré très tôt de la bonne chaleur de sa maison. Mis dehors, sans raison apparente. La vision des taches de sang, sur la batture, devient de plus en plus intolérable dans **sa tête**. **Le** tourmente et l'agite **Le** force à chercher la compagnie de ses semblables. **Élie Michaud** entre à **l'auberge Wood**.

L'auberge Wood est pleine de monde malgré l'heure matinale. p. 226

La progression linéaire entraînera un changement d'étape dans le récit : du récit du voyage d'Élie Michaud et de son arrivée chez lui, on passe au récit des scènes qui ont lieu dans l'auberge Wood. La progression qui va du général au particulier distinguera le récit des scènes dans l'auberge Wood dans le reste de la micro-séquence.

8. 2. 1. 4. La progression du général au particulier

Cette variante mérite notre attention à cause son emploi récurrent dans le roman. Elle représente en général le récit des événements relevant du meurtre d'Antoine Tassy et du procès du meurtre. Les «témoins» de ces événements, se présentent d'abord comme thème général pour se transformer ensuite en thème particulier. Ces thèmes particuliers amèneront la déposition de ces personnages-thèmes sous forme d'interventions qui suspendent, de temps en temps, cette progression.

Ainsi, la progression à thèmes alternés qui marque le récit du voyage d'Élie Michaud au début de la séquence est remplacée par la progression qui va du général au particulier dans le reste de la séquence. Cette dernière démarque le récit des scènes qui se passent dans l'auberge Wood. Les gens dans l'auberge Wood - représentés par le syntagme *le monde* et par le pronom neutre *on* et *les domestiques* - qui évoquent la disparition d'Antoine Tassy servent de thème général:

L'auberge est pleine de **monde** malgré l'heure matinale. **On** parle beaucoup de M. Tassy qui est parti, jeudi soir, en traîneau, avec un jeune homme inconnu. **On** ne l'a pas vu revu depuis. **Les domestiques** du manoir le cherchent partout, dans le village et les rangs. p. 226

Ce thème général entraînera, par rapprochement de situation, divers thèmes particuliers, des individus tels Robert, Blanchet de Saint-Denis, Wood, Bertrand Lancoignard, qui relatent, souvent sous forme de style direct, les incidents précédant la disparition d'Antoine Tassy. Leur présence établit un lien entre la partie narrative et les interventions.

Le petit Robert raconte, pour la centième fois, d'une voix de plus en plus aiguë et effrayée:

-Jeudi soir, vers les 6 heures et demie, comme je menais M. Tassy au village, à peine arrivé sur le chemin du Roi, après avoir quitté l'allée du manoir, nous avons rencontré un traîneau [...].

C'est le dénommé **Blanchet de Saint-Denis** (peut-être de Saint Pascal) qui va de village en village, vidant son verre. [...] p. 226-227

Parfois ces interventions sont rapportées en style indirect par la narratrice-omnisciente:

L'aubergiste Wood dit que ce même jeudi, entre cinq et six heures de l'après midi, un étranger s'est arrêté à son auberge. [...] p. 228

ou elles sont regroupées sous forme d'un paragraphe comme dans *Les chambres de bois*:

- Je le reconnaîtrais partout, si je le rencontrais. - Son traîneau était remarquable, pas comme ceux de par ici... - Il avait un capot d'étoffe de par en haut... - C'est un Anglais... -Il a dit qu'il apportait des nouvelles de la femme de M. Tassy. [...]. p. 228

Par un genre de mise-en-abyme, ces interventions tantôt longues tantôt courtes sont marquées, à leur tour, par une progression qui tourne autour d'un «étranger» et de M. Tassy. Ces thèmes particuliers dans l'auberge seront regroupés vers la fin de cette micro-séquence narrative:

Ils sont tous là dans l'auberge de James Wood. Échangeant leurs propos, à voix basse. Évitant de se voir les uns les autres. Regardant droit devant eux. [...] p. 228

L'épisode se terminera avec les propos du thème particulier Élie Michaud : «**Élie Michaud** assemble dans sa tête, à grandes aiguillées, les éléments qu'il a sous la main [...]. p. 229

De même, ce mode d'enchaînement intervient, souvent, au cours de la narration des pensées pour démarquer le souvenir des dépositions des témoins. Dans ce cas, il amène des

«prolepses répétitives⁵». Les témoins des événements reliés au meurtre se présentent comme thème général et lorsque leurs noms seront précisés par la suite, ils se changeront en thème particulier. Leur déposition prendra la forme des interventions qui interrompent le récit. Ainsi, du thème général (les tantes) entraîné par la progression linéaire dans le texte :

Les servantes de Sorel ont fini de rassembler les objets sur la commode. Elles apportent maintenant des manteaux, des chapeaux, des gants pour vêtir **les trois petites Lanouettes** qui vont témoigner chez le magistrat. **Mes tantes**, sans homme et sans espoir. [...]. p. 44-45

on passe à la récapitulation de leur déposition durant le procès. Chacune d'entre elles assumera le rôle de thème particulier et elle fera l'objet d'une progression à thème constant :

Mademoiselle Angélique Lanouette fille majeure usant de ses droits résidente au bourg de Sorel après serment dûment prêté sur les Saintes Évangiles dépose et dit : [...]

Ma petite tante Angélique éclate en sanglots. Les larmes coulent sur ses joues creuses, atteignent le coin de sa bouche serrée. **Elle** essuie le visage avec sa main gauche, gantée de chevreau. Cette odeur de cuir fin passant sous son nez. [...].

Mademoiselle Luce-Gertrude Lanouette fille majeure usant de ses droits déclare et dit : [...]

Ma tante Luce-Gertrude ne pleure pas. **Sa** voix est sèche et mesurée. **Elle** a enlevé ses gants. Ses mains sont moites et glacées. Son coeur bat à son poignet, un train d'enfer qui s'étend dans tout le bras [...].

Mademoiselle Adélaïde Lanouette fille majeure usant de ses droits après serment dûment prêté sur les Saints Évangiles dit et déclare : [...].

Ma tante Adélaïde si digne jusque-là fière de son petit morceau de roman, débité sur un ton chantant, légèrement emphatique, perd contenance. [...]. p. 46

Cette progression conduira à leur déposition faite pendant le procès :

⁵Expression empruntée à Gérard Genette. Cf. Gérard Genette, *Figures III*. Paris. Seuil. Poétique. 1972. p. 111.

"Je suis la tante maternelle de ladite Elisabeth d'Aulnières [...].

"Je proclame très hautement la réputation sans faille de ma nièce, dame Elisabeth d'Aulnières [...].

"La dame Elisabeth d'Aulnières, épouse du feu Antoine Tassy est une grande dame [...]. Je n'accorderais aucun crédit aux déclarations de la dénommée Aurélie Caron." p 45-46

Les changements énonciatifs générés par l'alternance de *je/elle* au cours de cette progression correspondent à l'alternance de la prise en charge du discours par ces tantes lors de leur déposition avec la prise en charge du discours par M^{me} Rolland qui décrit les tantes. Même si ces changements installent l'impression d'incohérence, la progression thématique permet de maintenir une unité dans le texte. La reprise des pensées de M^{me} Rolland marquera la fin de cet épisode.

Parfois, la transition du général au particulier atteste le passage du discours intérieur au récit à l'opposé de la tendance remarquée dans *Les fous de Bassan* où cette transition coïncidait, parfois, avec celle du récit au discours. Dans ce roman, «les témoins» qui servent de thème général font partie des pensées hallucinatoires que vit M^{me} Rolland tandis que l'introduction des thèmes particuliers renvoie aux événements proleptiques ayant trait à la déposition des témoins durant le procès

Dans l'exemple suivant, le thème général qui surgit brusquement au cours des pensées de M^{me} Rolland prend diverses formes, d'abord en tant qu'habitants du bas du fleuve dénonçant le passage d'un étranger à travers le village:

Les habitants du bas du fleuve, en rangs serrés, suivent, décrivent et dénoncent, à voix de plus en plus précises et hautes, le passage d'un jeune étranger, dans son extraordinaire traîneau. p. 206

Ces habitants se transformeront en «témoins» et ensuite, en une liste énumérée des personnes:

Les témoins attendent impatiemment, derrière la porte de ma chambre...**Aubergistes, hommes et femme, filles engagées, domestiques et garçons d'écurie, pêcheurs, paysans**, tous, tous, me parlent à l'oreille. Jurent de m'entraîner avec eux. De me jeter sur la route glacée. À la poursuite d'un voyageur dont moi seule pourrais révéler l'identité...»p. 207

Suivront les témoignages des individus qui servent de thèmes particuliers. Certains seront nommés:

Bruno Bouche de la Rivière-Ouelle, garçon engagé. Le jeudi, le 31 de janvier dernier, vers deux heures et demie, revenant du bois...

-Jean-Baptiste Saint-Onge, de la Rivière-Ouelle, garçon engagé chez Pierre Bouchard. Un étranger est arrivé, vers trois heures et demie de l'après-midi, à l'auberge. Il m'a demandé de faire boire son cheval [...]. p. 207-208

Les interventions anonymes seront, par la suite, réunies sous forme d'un paragraphe:

-L'étranger a caché les grelots de son attelage sous le siège de son traîneau, avant de partir pour Kamouraska.

-Un petit capuchon noir, une cloque en étoffe du pays d'en haut, un surtout bleu foncé de pilote... Moi, je le trouve très joli homme, de taille moyenne, bien proportionné, des favoris noirs, le teint brun coloré. Il paraissait avoir vingt-cinq ou vingt-six ans. - Le maintien et l'habillement de l'étranger et son parler m'ont convaincu que ce n'était pas un homme du commun. - Vous avez remarqué ses dents blanches? - Ils m'ont répondu d'un air dur qu'il était pressé -Il paraissait méfiant et inquiet, plus au retour de Kamouraska [...]. p.208

Les pensées de M^{me} Rolland sur ces témoins reprendront et termineront cette séquence.

Aussi cette variante s'interpose-t-elle au cours de la narration des événements ou de celle des pensées et détache, en une unité autonome, les événements liés au procès du meurtre et les présente comme des prolepses répétitives.

Ainsi, le mode d'enchaînement pratiqué (la progression à thème constant et ses variantes) établit une continuité dans le texte en procurant une cohérence thématique qui sert de guide au lecteur pour suivre les événements.

8. 2. 1. 5. La structure syntaxique des énoncés

Les enchaînements pratiqués mettent en relief la structure syntaxique fortement tronquée des énoncés durant le récit. Nous retrouvons en abondance les énoncés à caractère elliptique déjà relevés dans *Les fous de Bassan* : des phrases elliptiques du sujet, des groupes nominaux à valeur descriptive, des phrases segmentées et les énoncés infinitivaux. Cette présence, qui génère l'effet parataxique, contribue à l'impression de démembrement du texte. Elle sert, d'après les aveux de l'écrivaine elle-même, à imiter «le ton haletant qu'a Elisabeth, une sorte de respiration. [...] elle devait sentir comme ça, de façon très brève, très fulgurante. Des flashes⁶». Malgré cet effet voulu, une unité peut être établie : certains énoncés entrent en rapport explicite avec les personnages-thèmes et d'autres sont incorporés par inférence.

Les groupes nominaux prennent une valeur descriptive et font des esquisses de l'aspect physique ou moral des personnages-thèmes comme dans *Les fous de Bassan*. Voici des exemples:

⁶ Gisèle Tremblay «Entrevue avec Anne Hébert sur Kamouraska». *Le Devoir*. 12 juin 1971, p. 13.

Mes trois tantes, la peau presque fraîche, sur des os d'oiseaux. Leurs yeux de jais tout ronds et brillants, fixés sur moi. p. 53

Son visage de face, gras et rose. Cette lippe d'enfant boudeur. Cette lueur sensuelle qui illumine ses joues, comme de petites vagues claires. p. 67

Elle répète in-traita-bles, en séparant chaque syllabe, avec ostentation. **Son sourire ébréché. Son allure insolente.** Ses bras maigres me font signe d'avancer. p. 96.

Parfois, ils donnent des précisions sur les détails vestimentaires, accessoires de ces personnages-thèmes:

Mes tantes extravagantes. Fourrures noires, violettes noires, colliers de jais, emmêlés autour de leur cou de poulet. p. 48

Aurélié monte dans la voiture de la malle-poste. **Habillée de neuf, de la tête aux pieds, comme une mariée qui part en voyage de noces. Un manteau d'étoffe du pays, une robe de serge verte, une paire de souliers indiens, des grands bas, tricotés et le châle de laine rouge, à pompons.** p. 186

Souvent, la description de diverses actions accomplies successivement par les personnages-thèmes prend la forme de phrases elliptiques du sujet grammatical. Elles se rattachent, par inférence, au thème dans leur cotexte. Voici un exemple:

Antoine dort pendant trois jours. **Se réveille** au bout du troisième jour et demande à dîner, d'une voix tonnante, sans quitter son lit. Il dîne tout seul dans sa chambre, comme un prisonnier. **Semble** se complaire dans sa quarantaine. **Regarde** avec étonnement dans la glace son visage envahi par une barbe mousseuse. **Ordonne** qu'on lui taille cette barbe immédiatement. **Réclame** de l'eau chaude et du savon. **Se laisse** tremper une bonne heure. **Déclare** à son domestique que tous les relents d'Horse Marine sont à jamais effacés. p. 145

Quelquefois, ces phrases elliptiques du sujet commencent par les participes passés entraînant un style télégraphique:

Elisabeth d'Aulnières, veuve d'Antoine Tassy, entre en scène, à cet instant précis. **Pénétrée** de l'inconvenance de son geste. **Poussée** à la limite extrême du cauchemar. Sans aucun refuge à l'intérieur de soi. **Chassée** hors de soi. Jetée

dehors. **Amenée** à dire des choses monstrueuses à Mme. mère Tassy. **Obligée** de regarder en face le visage brûlé, au plus haut point de sa brûlure. p. 231-232

De plus, ces phrases elliptiques se mêlent parfois aux énoncés constitués de compléments essentiels et accessoires, de subordonnées détachées, et de groupes nominaux accentuant le caractère déconstruit du texte :

Aurélie bourre sa pipe. **Approche** une allumette. **Fait** tuf... tuf... avec sa grosse bouche. **Comme si elle tétait.** p. 63

Mon mari Antoine Tassy vient en second. Il perçoit l'avertissement de Justine Latour. **Du fin fond du bout du monde et de la mort.** **Joue** son rôle. **Tente** de hurler les mains en porte-voix. p. 111

Aurélie soupire, cherche son rêve dans le feu. **Fouille** des braises qui s'effondrent. **Pièges de minuscules débris de feu, avec les pincettes.** Soudain **pousse** un cri. **Se redresse.** **Laisse** tomber les pincettes sur la dalle de la cheminée. **Dans un bruit d'enfer.** p. 174

Se présentent seuls quelquefois les éléments suivants : des compléments accessoires:

Mon premier fils est né. Une maladie de trente-six heures. Il a fallu mettre les fers. Antoine a disparu. On l'a retrouvé ivre mort, le quatrième jour. Couché, recroquevillé, grelottant de froid et de fièvre. **Sur le sable mouillé. Dans les joncs. Au bord du fleuve.** p. 84

On l'a retrouvé enseveli dans la neige et la glace. **Sur la batture de Kamouraska. Près d'une clôture faite en fascines. À environ dix à douze arpents des habitations. Non loin de sa petite maison de Paincourt. Vers deux heures, ce matin.** p. 230

des subordonnées détachées:

Nous décidons d'attendre la naissance de l'enfant avant de rien entreprendre. Il faudrait pourtant nous presser. **De peur que** notre résolution ne se gâte à la longue, au contact des nerfs et du sang. p. 161

Brusquement le cauchemar déferle à nouveau, secoue Elisabeth d'Aulnières dans une tempête. **Sans que** rien n'y paraisse à l'extérieur. p. 250

des compléments essentiels:

Bien qu'il soit peu probable que mon mari provoque mon amant en duel, nous choisissons avec soin un pré, en bordure de la forêt. Imaginons à loisir **le petit matin. La lumière tremblante sur la rosée. Les chemises blanches. Les témoins à 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.** p. 148

La prolifération des énoncés non orthodoxes participe grandement à l'effet d'incohérence dans le texte. Les enchaînements pratiqués restituent leur pertinence dans la progression du passage.

Par ailleurs, cet effet de morcellement provenant des énoncés à caractère non canonique est accentué par des ruptures thématiques provoquées par la présence de nombreuses séquences descriptives. Ces dernières qui apparaissent comme des flashes suspendent la progression en cours. Ces séquences contenant souvent des groupes nominaux peuvent être liées à l'enregistrement des impressions reçues. Elles donnent un bref aperçu du décor dans lequel se déroule l'épisode.

Ainsi, les groupes nominaux dans le passage suivant amènent une rupture au cours du récit de la rencontre entre Antoine Tassy et Elisabeth d'Aulnières. Ils évoquent le cadre dans lequel se produit cette rencontre:

Les îles. Le bateau à fond plat. Le bruit des rames dans le silence de l'aube. Les gouttes d'eau qui retombent, épaisses et rondes. Les canaux, étroits méandres d'algues vertes. Les longues heures d'attente cachée dans les joncs. La pluie, la boue, le bon coup de fusil. L'odeur de la poudre. L'oiseau qui tombe, comme une

Pierre emplumée. Les chiens à l'affût, la voix rauque des chiens. Le goût de la brume sur mon visage. p. 66

Les nombreuses ruptures et la structure syntaxique hachée rencontrées dans la narration des événements sont responsables des effets d'incohérence dans le texte. Ces effets s'éclaircissent grâce à la progression thématique et à l'enchaînement par inférence qui rétablissent leur place dans la continuité du texte. Passons, maintenant, à la progression thématique dans le second contexte d'énonciation, à savoir, la narration des pensées.

8. 2. 2. La progression à thème constant et ses variantes dans la narration des pensées

Dans ce contexte, ce mode d'enchaînement, qui se manifeste souvent comme la progression à thème constant et comme la progression du général au particulier, rassemble les énoncés constitutifs du discours intérieur des personnages. Ces pensées présentent un aspect très embrouillé. Cet effet d'embrouillement émane des éléments suivants : une grande circulation de pronoms qui provoque souvent des changements énonciatifs ; une abondance de groupes nominaux, de phrases non-verbales, de phrases segmentées, de phrases elliptiques, d'énoncés infinitivaux, d'énoncés monorhématiques, d'énoncés marqués par une forte tonalité émotive, et de questions ; le recours aux techniques employées dans les romans du courant de conscience comme la représentation des pensées intimes du personnage sous forme d'un échange fictif, le soliloque qui amène les paroles adressées à un destinataire imaginé ; la brusque apparition des faits passés et proleptiques qui ne

s'éclaircissent que rétrospectivement. Les pensées affichent de ce fait un caractère hermétique. Cependant, la progression à thème constant et sa variante, souvent soutenues par d'autres modes d'enchaînements tels la progression linéaire, l'enchaînement par association et par inférence, nous aident à restituer des liens et à construire une homogénéité dans le texte. Illustrons ces faits.

8. 2. 2. 1. Le discours intérieur : hétérogénéité énonciative

La progression à thème constant étayée par la progression linéaire, l'enchaînement par inférence et par association nous dirige à travers les pensées de M^{me} Rolland sur Georges Nelson, qui prennent la forme de soliloque et où on remarque une grande circulation des pronoms provenant de la présence d'une multiplicité des points de vue. Ainsi, ces pensées commencent par la description du comportement non verbal de la locutrice. La brusque apparition du pronom sujet *il* qui amène le thème correspond à ce qui est représenté dans l'esprit de la locutrice:

Je guette en vain le pas d'un cheval, le passage d'un traîneau. Se peut-il qu'**il** ne revienne plus rôder sous mes fenêtres?

L'enchaînement se construit, par la suite, à partir des commentaires de la locutrice sur le thème et de la description du comportement non verbal du thème. S'ensuivent des changements énonciatifs soulignés par le passage de *je* à *il* ou vice-versa :

Un instant, **il** m'attire vers lui, **il** m'appelle "Elisabeth". Puis **il** me rejette aussitôt. **Il** fuit. **Je** n'aurais pas dû lui avouer que, la nuit, penchée à ma fenêtre... Comme **il**

m'a regardée. **Son oeil** perçant. **Son air** traqué.

Il s'enferme dans sa maison. **Il** se barricade comme un criminel. **Je** m'approche de sa solitude, aussi près qu'il m'est possible de le faire. **Je** le dérange, **je** le tourmente. Comme **il** me dérange et me tourmente. [...]. p. 127

L'enchaînement par association entraîne subitement le rappel de l'échange entre M^{me}

Rolland et sa bonne Aurélie qui porte sur le personnage-thème:

- Cet homme est un étranger. Il n'y a qu'à se méfier de lui, comme il se méfie de nous.

-Tais-toi Aurélie. Va-t'en Aurélie. Je suis profondément occupée. p. 127

Ensuite, M^{me} Rolland poursuit le fil de ses pensées qui prennent la forme de paroles adressées au thème Georges Nelson, tantôt en le vouvoyant tantôt en le tutoyant et le passage se transforme de ce fait en un soliloque. Lorsqu'elle le vouvoie, une distanciation survient, reflétant le point de vue collectif. En même temps, cette progression nous expose les antécédents du personnage-thème, et le passage prend une valeur analeptique:

On ne **vous** perd pas de vue, élève **Nelson**. On **vous** suit à la trace [...].

La merveilleuse charité. La médecine choisie comme une vocation. La pitié ouverte comme une blessure. Tout cela devrait **vous** rassurer. **Vous** combattez le mal, la maladie et les sorcières, avec une passion égale. D'où vient donc, qu'en dépit de votre bonté, on ne **vous** aime guère, dans la région? On **vous** craint, **docteur Nelson**. [...].

Chassé, **votre** père **vous** a chassé de la maison paternelle (ses colonnes blanches et son fronton colonial) avec **votre** frère et **votre** soeur, comme des voleurs. Trois petits enfants innocents, traités comme des voleurs. **Votre** mère pleure contre la vitre. À Montpelier, Vermont. [...].

L'indépendance américaine est inacceptable pour de vrais loyalistes. N'est-il pas préférable d'expédier les enfants au Canada [...]. p. 127-128

Les commentaires de M^{me} Rolland à la fin de cette partie s'intègrent par inférence.

Lorsqu'elle adresse la parole à Georges Nelson en le tutoyant, le passage prend une valeur

proleptique dans la mesure où M^{me} Rolland le voit déjà dans le rôle de son amant. La transition de *vous* à *tu* s'effectue par le souvenir de l'intervention de Nelson amené par association. Cette intervention déclenche les pensées de M^{me} Rolland par association avec le souvenir des faits proleptiques :

- Vous ne connaissez pas ma famille, Elisabeth? Vous avez tort. Vous verrez comme nous nous ressemblons...

Un jour tu me diras "**tu**", mon amour. **Tu** me raconteras que ta soeur Cathy est entrée chez les dames Ursulines, à l'âge de quinze ans. **Tu** évoqueras son nez aquilin et ses joues enfantines, criblées de son. **Tu** parleras aussi de ton frère Henry, jésuite, qui prêche des retraites convaincantes. p. 128

Les paroles de M^{me} Rolland adressées à Nelson alterneront avec la description du comportement non verbal de Nelson:

De nouveau un jeune homme studieux, penché sur mes livres, dans une maison de bois [...] Tu te lèves précipitamment, range tes livres. [...]. On pourrait croire que le médecin est appelé aux malades. Il sait bien que, cette fois encore, il va atteler et errer dans les rues de Sorel au risque de... p. 129

L'intervention du thème, Georges Nelson lui-même (nous le soulignons en italique) et ses pensées qui entrecoupent cette progression seront interprétées comme telles par inférence:

- Et moi, Elisabeth, j'ai juré d'être saint. Je l'ai juré! Et je n'ai de ma vie éprouvé une telle rage, je crois.

Une rengaine dérisoire tourne dans sa tête. "*Ne pas être pris en faute! Surtout ne pas être pris en faute.*"

Le passage de discours de M^{me} Rolland sur Georges Nelson à celui de Georges Nelson lui-même sur Antoine Tassy vers la fin de la séquence sera effectué par le biais de la progression linéaire:

Dans la crainte et l'espoir, inextricablement liés, de voir apparaître **le mauvais**

mari, chassé de la maison de sa femme, surgissant au coin de la rue. *Le mettre en joue. L'abattre comme un perdrix. Antoine Tassy est né perdant. "A celui qui n'a rien, il sera encore enlevé quelque chose." Je lui prendrai sa tour. Je lui prendrai sa reine. Je lui prendrai sa femme, il le faut. Je ne puis supporter l'idée que... Une femme aussi belle et touchante, torturée et humiliée. Couchée dans le lit d'Antoine, battu par Antoine, caressée par Antoine, ouvert et fermé par Antoine, violée par Antoine, ravie par Antoine. Je rétablirai la justice initiale [...]* p. 129

De nouveau, une progression linéaire («cette femme» devenant «je») amènera les pensées de M^{me} Rolland qui marqueront la fin de la séquence:

Posséder cette femme. Posséder la terre.
Je suis celle qui appelle Georges Nelson, dans la nuit. La voix du désir nous atteint, nous commande et nous ravage. p. 129

Ainsi, la progression à thème constant appuyée par d'autres modes d'enchaînement tels la progression linéaire, l'enchaînement par inférence et par association guident le lecteur à travers le flot des pensées du personnage marquées par une hétérogénéité énonciative.

8. 2. 2. 2. Le discours intérieur : unicité énonciative

En outre, soulignons l'emploi de la progression à thème constant qui articule les pensées démarquées par l'unicité énonciative. Ainsi, cette progression représente les pensées des tantes de M^{me} Rolland dont l'objet sera Elisabeth Tassy dénommée «la Petite». Ces pensées amenées par une progression linéaire prennent la forme d'«une narration à l'unisson en monologue intérieur⁷» soulignée par l'emploi de *nous*, l'emploi du pronom *vous*

⁷Grazia Merler. *op. cit.*, p. 78.

permettant à ces personnages d'adresser la parole à des interlocuteurs imaginaires et celui du pronom *elle* à décrire le comportement non verbal du thème. Cette progression, à laquelle s'ajoutent la progression linéaire et l'enchaînement par inférence en cours du texte, trace les différentes étapes de la vie d'Elisabeth d'Aulnières par le biais de la jeune Elisabeth Tassy qu'elles cherchent à protéger:

Risquer son âme, mais sauver l'honneur de la famille. Ramener **la Petite** à la maison, **la** sortir du déshonneur et de la prison. Sauver **la Petite**, elle est si belle. On **lui** donnerait le bon Dieu sans confession [...]. Vous ne pouvez comprendre. **Elle** est au-dessus des lois ordinaires de la terre. Soutenez donc son regard vert, couleur d'herbe et de raisin, si **vous** le pouvez? **Nous la** ramènerons à la maison, nous la consolerons. Nous **la** laverons de la tête aux pieds, ses longs cheveux aussi [...]. Nous **la** roulerons dedans, **comme un nouveau-né**. p. 47

Une progression linéaire («un nouveau-né repris comme «une petite fille nouvelle née») provoquera un retour en arrière : de l'étape de la grande Elisabeth à celle de la petite Elisabeth et ensuite celle de l'adolescence:

Une petite fille nouvelle-née, notre nièce au sortir du ventre de sa mère. Sa petite face plissée, ses yeux bridés. [...]. **Cette enfant** est adorable. Trois petites fées pointues se penchent sur son berceau. Nous élèverons **cette enfant**. Nous **lui** apprendrons à lire. Nous **lui** ferons faire sa première communion. Nous l'amènerons au bal du gouverneur. Nous **lui** ferons faire un grand mariage.

L'idée de mariage déclenchera, par association avec les événements déjà vécus, un surgissement brusque des idées indirectement liées au thème du passage car il s'agit de son mari (Antoine Tassy) et les incidents liés à son meurtre:

Antoine Tassy seigneur de Kamouraska. Seigneur, Antoine... Kamouraska... Ah mon Dieu! Un grand mariage... C'est un bien grand péché. Elisabeth! Qui a tué ton pauvre mari dans la neige [...]. p. 47

La reprise du discours de M^{me} Rolland sur le thème (les tantes) marquera la fin de cette progression. Ainsi, à l'aide de la progression à thème constant soutenue par la progression linéaire et par l'enchaînement par association, on arrive à construire une homogénéité dans le texte.

8. 2. 2. 3. Le discours intérieur : échanges

Par ailleurs, cette progression établit une continuité à travers les pensées des personnages qui se présentent sous forme d'échange où le *je* s'adresse à *moi*⁸. G. Merler attribue la présence de cette instance locutrice qui adresse la parole aux personnages à celle de l'auteur-observateur qui s'adresse directement à un personnage, en «se faisant porte-parole en partie de la conscience du personnage auquel il s'adresse et en partie d'une lucidité qui nécessairement dépasse son interlocuteur⁹». A. Whitfield évoque «l'instance anonyme» qui se transforme par la suite comme «l'instance punisseuse»¹⁰. Cette présence considérée par ailleurs, comme «le choeur», n'est que, pour nous, la manifestation explicite de la division du moi entre l'ego et l'alter-ego du personnage¹¹. Ainsi se fait un dédoublement qui met en scène la présence de deux énonciateurs. Cette tendance du

⁸Dorrit Cohn, *Transparence intérieure*, Paris. Seuil. Poétique, 1981. p. 113.

⁹Grazia Merler, *op. cit.*, p. 56.

¹⁰Agnès Whitfield, «Kamouraska ou la confession occultée» dans *Le je(u) illocutoire, forme et contestation dans le nouveau roman québécois*. Québec. Les presses de l'Université Laval, 1987. p. 125.

¹¹Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 278.

personnage à se prendre pour un interlocuteur permet de représenter, de façon objective, avec la distanciation créée par l'emploi de «vous», les mouvements psychiques intérieurs du personnage, une technique innovatrice employée dans les romans du courant de conscience. Le commentaire de R. Humphrey sur *Ulysse* de Joyce s'avère valable pour notre texte : «What is accomplished by the use of drama techniques in this stream-of-consciousness novel is the objective representation of the unspoken mental life of the characters while they are in a condition which makes their mental process even more chaotic and fluid than they ordinarily are¹²». L'emploi de cette technique participe à l'impression d'incohérence dans le texte. Mais, le mode d'enchaînement pratiqué procure une cohérence au texte. Illustrons ce cas.

Ainsi la progression à thème constant marque une continuité à travers les pensées de M. Rolland sur sa femme présentées sous forme d'un dialogue entre deux énonciateurs:

Il ne faut pas que **je** boive une seule gorgée quand elle est là. Non. Rien quand elle est là. Elle me tuera. Surtout qu'elle ne prépare pas mes gouttes elle-même! Voir le sucre se mouiller... Non, non, **je** ne le supporterai pas. Plutôt mourir tout de suite.

Quelle femme admirable **vous** avez, Monsieur Rolland. Huit enfants et une maison si bien tenue. Et puis voici que depuis que **vous** êtes malade la pauvre Elisabeth ne sort plus. Elle ne quitte pas votre chevet. Quelle créature dévouée et attentive, une vraie sainte, monsieur Rolland... Quelle femme admirable. p. 15

Ce dialogue entre E₁ et E₂, l'ego et l'alter-ego, intervient souvent au cours du

¹²Robert Humphrey, *op. cit.*, p. 39.

discours intérieur du personnage principal. Il ajoute un élément de théâtralité¹³ et instaure surtout des effets de décousu qui décontenaient le lecteur. Mais, avec le savoir encyclopédique de la technique employée dans les romans du courant de conscience et le mode d'enchaînement pratiqué, ces effets d'incohérence s'effacent.

8. 2. 2. 4. La progression du général au particulier

La progression à thème constant est, quelquefois, remplacée par la variante, la progression qui va du général au particulier pour relier les pensées du personnage. Ce mode d'enchaînement permet souvent une présentation des personnages. Ainsi, la progression à thème constant qui rassemble les pensées de M^{me} Rolland sur le thème du sucre, est relayée par la progression qui va du général au particulier. Cette transformation se fait par le biais de l'enchaînement par association, la disparition du sucre associée aux enfants entraînant l'introduction de ces derniers comme thème général:

Comment ai-je pu laisser le sucre disparaître ainsi? Mon Dieu! **Les enfants!**
Comment n'y ai-je pas pensé plus tôt? Ce sont sans doute **les enfants** [...]. p. 19

De ce thème général «les enfants», on passe aux thèmes particuliers:

Anne Marie peut-être? Ou le petit **Eugène** qui emplit toujours ses poches de sucre? p. 19

La transition du général au particulier reprendra de nouveau par la suite:

¹³L'élément de théâtralité relevé par Françoise Maccabée-Iqbal. «Kamouraska : la fausse représentation démasquée». *Voix et images*, n° 4, 1979, p. 440 et par Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 145-146.

Les enfants ! M^{me} Rolland éprouve soudain le désir impérieux de **les** réveiller immédiatement, de **les** faire descendre tous de leur troisième étage ensommeillé, tel un grand dortoir. Elle voudrait grouper **les enfants** autour d'elle, bien serrés dans les jupes. **Leur** demander assistance et secours. Faire face avec eux en un seul bloc indestructible. Il faudrait peut-être aller chercher **les deux aînés, étudiants à Oxford?**

Réveiller **les enfants**, s'en faire un rempart. Tous ces chers petits nourris à la mamelle [...]. Répondez **mes enfants**, tous sans exception. Même le tout noir et mince enfant de l'amour. Mon petit **Nicolas**. Et les deux jeunes seigneurs aînés à la tête bien faite par l'Angleterre hautaine. Et vous **Eugène** et **Sophie** et vous **Anne-Marie**, si sage et empesée, qui toujours surveillez la dentelle de votre pantalon de nansouk, dépassant votre jupe à crinoline. Et vous, **Jean-Baptiste** qui bégayez un peu et rêvez, la bouche pleine de cailloux, de prêcher la retraite à la Basilique. Et vous **Éléonore**, toute petite fille au bavoir brodé, qui n'avez jamais quitté la nursery [...]. p. 20

Dans cet exemple, cette progression réunit le point de vue du narrateur-omniscient et celui de M^{me} Rolland elle-même. L'intervention du narrateur-omniscient au cours des pensées constitue une variation de la technique employée dans les monologues intérieurs. La thèse avancée par R. Humphrey à ce propos s'avère révélatrice: «the appearance of the author is more frequent and necessary in monologues of psychologically complex characters, or those which depict a deeper level of consciousness¹⁴». Il s'agit d'une technique employée par Joyce dans *Ulysses* et par Woolf dans *Mrs. Dalloway* qui est reprise ici. La cohérence thématique engendrée par le mode d'enchaînement neutralise l'effet de discontinuité émanant de la présence de deux points de vue différents et produit une unité dans le passage. La reprise du thème du sucre marquera la fin de ce mode d'enchaînement.

¹⁴Robert Humphrey, *op. cit.*, p. 29.

De même, la progression qui va du général au particulier permet la présentation d'autres personnages : la bonnes et les tantes de M^{me} Rolland. La vue des objets sur la commode provoque, par association, les réflexions de M^{me} Rolland sur «les vieilles filles pauvres» qui servent de thème général:

Tout l'arsenal des **vieilles filles pauvres** [...]. **Des femmes minuscules en tabliers et bonnets blancs** passent à travers mes paupières fermées. Comme des rayons bardés de feu. **Des espèces de petits êtres** s'agitent entre mes cils. **Ils** me brouillent la vue. p. 41.

Cela conduira, par similarité de situation, aux thèmes particuliers - les bonnes Justine Latour, Sophie Langlade, Aurélie Caron - qui feront l'objet des pensées dans le paragraphe suivant:

Justine Latour, Sophie Langlade, je les connais bien ces deux-là, toutes timides et affolées. La troisième porte un masque de papier gris.. La troisième de ces femmes s'appelle **Aurélie Caron**. Aurélie Caron! Je vais appeler Mademoiselle et Agathe pour qu'elles ferment les persiennes et chassent ces créatures [...]. p. 41

Une progression linéaire interviendra au cours de cette progression pour faire un changement d'étape qui correspond au commencement d'un nouveau paragraphe. Surgiront les pensées de M^{me} Rolland sur «les saintes vieilles filles riches» présentées comme le thème général :

C'est étrange. **Les objets de Léontine** eux-mêmes changent doucement. Je suis sûre que ce ne sont plus tout à fait les mêmes. Imperceptiblement, ils deviennent autres. L'appareil des **saintes vieilles filles riches** se déploie maintenant sur la commode de Léontine. p. 41

le général mènera au particulier (les Lanouettes):

Vierges d'argent, missels dorés sur tranche, broche d'émeraude, chapelets de

perles. Les trésors de **mes tantes, les trois petites Lanouettes**, s'étalent sur le marbre noir, veiné de blanc. p. 41-42

La réintroduction des bonnes suivra et l'une d'entre elles fera l'objet d'une progression à thème constant par la suite.

Bref, durant la narration des pensées, la progression à thème constant et sa variante s'appuient sur d'autres types d'enchaînement comme la progression linéaire, l'enchaînement par association et par inférence pour représenter le flot continu des pensées, en dépit d'une écriture complexe qui se particularise par une structure syntaxique disloquée et par des effets d'incohérence provenant de l'incorporation de diverses techniques employées dans les romans du courant de conscience. Considérons un autre mode d'enchaînement, à savoir la progression linéaire et relevons ses autres attributs.

8. 2. 3. La progression linéaire

Ce mode d'enchaînement, comme nous l'avons déjà constaté, amène souvent des alternances thématiques et des changements d'étape au cours du récit des événements et des pensées. En plus, il permet des transitions de mode narratif (du récit aux pensées et vice-versa) et de contexte (du présent vers le passé ou du passé vers le futur du passé). Dans tous les cas, le lien formel qu'il établit se présente comme une reprise lexicale et explicite les rapports associatifs qui se font dans l'esprit du personnage.

8. 2. 3. 1. L'intervention et les pensées

Ce mode d'enchaînement fait le pont entre l'intervention et les pensées du personnage : le lien formel ainsi constitué souligne l'association que le personnage crée dans l'esprit. Ainsi, dans l'exemple suivant, cet enchaînement souligne le rapport entre l'intervention d'Antoine Tassy adressée à sa femme, «Ne me regarde pas comme ça. Va-t'en. Va-t'en. Je suis **un salaud**...» et les pensées de sa femme:

Un salaud! Voilà comment il parle, mon jeune mari. Un salaud voilà ce qu'il est en vérité. Il avoue. C'est lui le coupable. Je n'y suis pour rien. Innocente. Je suis innocente. Humiliée et offensée. [...]. p. 83

La reprise lexicale met en valeur le rapprochement effectué entre l'intervention et les pensées.

8. 2. 3. 2. Le récit et les pensées

En outre, la progression linéaire sert de lien explicite entre le récit et les pensées.

Ainsi, elle entraîne la transition du récit aux pensées dans l'exemple suivant:

À la demande de M^{me} Tassy, James Wood, aubergiste de Kamouraska et le petit Robert Dunham domestique du manoir, sont assermentés auprès du juge de paix. [...] Il n'y a qu'à suivre la route d'en bas, en direction de **Sorel**. p. 236
Sorel! Voyez comme ce nom clair, transparent, limpide, vous atteint soudain en plein coeur, dame Caroline des Rivières Tassy? [...].
 Mon obscur, profonde, inexplicable, fraternelle complicité avec eux. Mon épouvante. p. 236-237

Le lien formel construit par la reprise du terme est représentatif de la liaison établie dans

l'esprit du personnage. Puis, le récit se poursuit.

Par ailleurs, cet enchaînement, tout en établissant une continuité formelle, provoque imperceptiblement un changement contextuel (du passé vers le futur du passé): au cours de la récapitulation de l'arrivée des mariés (Antoine et Elisabeth) au manoir de Kamouraska:

Voyez comme je me serre contre Antoine (une vraie chatte) lorsqu'il me présente à sa mère, debout sur le seuil du **manoir**, venue accueillir les jeunes époux. p. 75

cet enchaînement amène des épisodes proleptiques : d'abord, le voyage de Georges Nelson représenté par le syntagme «quelqu'un» en mission pour tuer Antoine Tassy:

Le manoir, quelqu'un demande où se trouve le manoir. Une voix d'homme, avec une pointe d'accent américain. C'est l'hiver [...]. p. 75

et celui d'Aurélie Caron représentée par le syntagme «une fille aux cheveux crépus» vers le manoir, également avec la même mission:

À l'auberge Dionne, une fille aux cheveux crépus (qui n'est pas du village) demande **le manoir**. Elle pose sa main sur la vitre gelée et gratte avec ses ongles, pour faire fondre le givre. Longtemps elle regarde dans la nuit, en direction du manoir. p. 75

Il provoquera, en outre, les pensées de M^{me} Rolland, le syntagme «manoir» permettant à l'alter-ego de M^{me} Rolland d'adresser la parole à son ego:

Le manoir. Vous ne risquez pas grand-chose d'y retourner, Madame Rolland. Vous savez bien qu'il n'y a plus rien. Tout a brûlé [...]. p. 75

La progression linéaire marque, dans cet exemple, la transition du passé remémoré à un moment ultérieur dans le passé et ensuite aux pensées. La reprise lexicale qui accompagne

la progression linéaire marque «les thoughts transferences¹⁵» qui se font dans l'esprit du personnage comme dans les romans du courant de conscience et explicite les rapports associatifs qui s'effectuent dans la conscience du personnage.

Ayant traité deux modes d'enchaînements qui établissent des rapports explicites entre les énoncés, passons aux modes d'enchaînements - l'enchaînement par association et par inférence - qui soulignent les rapports implicites entre les énoncés et commençons par l'enchaînement par association.

8. 2. 4. L'enchaînement par association

Cet enchaînement joue un rôle primordial dans le récit et contribue à sa structure narrative complexe. Comme la progression linéaire, il permet l'intégration des pensées dans le récit et amène des changements contextuels tels des retours en arrière et des projections vers l'avenir du passé sans qu'ils soient marqués temporellement. Ces modifications sont souvent déclenchées par deux éléments considérés comme des catalyseurs dans le processus associatif qui se fait dans l'esprit du personnage¹⁶ : (1) des impressions sensorielles dont la présence dans le roman a été d'ailleurs soulignée par G. Merler¹⁷ et G.

¹⁵Expression citée par Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 286.

¹⁶Robert Humphrey, *op. cit.*, p. 43.

¹⁷Grazia Merler, *op. cit.*, p. 73.

P. Ouellette¹⁸ (2) le souvenir des choses vécues. La prise en compte de cette interprétation fournit une cohérence lors de diverses incursions dans le déroulement chronologique du récit. Quelquefois, les reprises lexicales viennent souligner ce processus associatif. Considérons, d'abord, des retours en arrière provoqués par des impressions sensorielles.

8. 2. 4. 1. Du présent vers le passé : la sensation auditive

La transition du présent vers le passé se fait par le passage du récit aux pensées provoquées par la sensation auditive. Les pensées ainsi déclenchées amènent souvent des souvenirs des faits passés vécus. De plus, des reprises lexicales dans le passage renforcent l'association établie. Dans l'exemple suivant, l'association engendrée par la sensation auditive (le bruit de la gouttière, la voix de M. Rolland et le bruit des sabots de cheval et de la charrette qu'entend M^{me} Rolland debout près de la fenêtre) crée des liens non énoncés entre la réalité du contexte présent:

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

et le songe-souvenir ayant trait aux faits passés vécus par M^{me} Rolland :

¹⁸Gabriel-Pierre Ouellette. «Espace et délire dans Kamouraska d'Anne Hébert». *Voix et images*, v. 1, n° 2, 1975, p. 257.

Cheval et voiture vont déboucher, d'un instant à l'autre, sous mes fenêtres. C'est pour moi que l'on vient! Je suis sûre que c'est pour moi. Un jour, une voiture, non, **un traîneau** plutôt. C'est l'hiver. Derrière moi **le bruit des patins sur la neige durcie**. On me prend en chasse avec ma tante Adélaïde. **Le galop lourd des chevaux**, attelés en paire. [...]. *Vivre à tout prix*. p. 12-13

Notons également la présence des reprises lexicales qui soulignent le processus associatif et qui tissent une continuité dans le passage. La superposition de la réalité par le songe-souvenir, qui est mise en valeur par ce mode d'enchaînement et qui produit un «fade-out», constitue, encore une fois, une technique cinématographique employée dans les romans de courant de conscience¹⁹. Par ailleurs, la réalité du bruit de charrette qui relève du contexte présent ne pourra être établie que beaucoup plus tard dans le texte, comme dans *Ulysse* de Joyce, le roman par excellence du genre de courant de conscience où les associations faites s'éclairent très loin dans le texte²⁰. G. P. Ouellette²¹ et J. M. Paterson²² soulignent l'ambiguïté créée dans ce passage par le cumul du songe et de la réalité, ce qui est éclairé par ce mode d'enchaînement.

De même, ce mode d'enchaînement marque le rapport entre l'intervention de la fille de M^{me} Rolland :

-Mais maman est en robe de chambre! Ses cheveux sont en désordre. Et puis son visage a l'air tout rouge!

¹⁹ Robert Humphrey, *op. cit.*, p. 49.

²⁰ *Ibid.*, p. 68.

²¹ Gabriel-Pierre Ouellette, *op. cit.*, p. 243.

²² Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 145.

et les pensées de M^{me} Rolland qui amènent le souvenir d'une autre intervention semblable:

Quelle peste que cette petite fille sage et trop lucide. En un clin d'oeil le charme est rompu, la fausse représentation démasquée. Le désordre de la toilette. [...]

Anne Marie ma petite tu trouves que j'ai le **visage rouge**? Tu ne peux 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.

- Pendant le voyage du docteur Nelson à Kamouraska, Madame était encore plus **rouge** et plus agitée que d'habitude. p. 35

Dans cet exemple, l'intervention de sa fille qui aiguillonne la sensation auditive de M^{me} Rolland sert d'élément déclencheur de sa mémoire associative, ce qui lui permet de remonter en arrière afin de récapituler le souvenir d'une autre intervention contenant des faits semblables. L'association établie entre le vécu et le revécu est, par ailleurs, représentée par des reprises lexicales.

8. 2. 4. 2. Du présent vers le passé : l'impression visuelle

En plus de la sensation auditive, l'impression visuelle fait surgir les pensées qui ont trait aux souvenirs passés. La vue des objets sur la commode de Léontine Mélançon évoque «l'arsenal des vieilles filles pauvres», le souvenir des bonnes qui travaillaient dans la maison de Sorel. Les réflexions sur elles suivront:

Un chapelet attaché aux entrelacs compliqués du petit lit de fer. Sur la commode, un missel usé, une statue de la Vierge, une broche d'un sou, un bloc de camphre. Léontine Mélançon est bien gardée. **Tout l'arsenal des vieilles filles pauvres.**

[...]

Des femmes minuscules en tabliers et bonnets blancs passent à travers mes

paupières fermées [...] Des espèces de petits êtres s'agitent entre mes cils. Ils me brouillent la vue. **Justine Latour, Sophie Langlade**, je les reconnais bien ces deux-là, toutes timides et affolées. [...] La troisième de ces femmes s'appelle **Aurélié Caron**. [...]. p. 41

De plus, ces mêmes objets transformés en d'autres objets par l'imagination de M^{me} Rolland par la suite, rappellera dans l'esprit de M^{me} Rolland «l'appareil des filles riches» (les tantes d'Elisabeth Tassy):

C'est étrange. **Les objets de Léontine eux-mêmes changent doucement**. Je suis sûre que ce ne sont plus tout à fait les mêmes. Imperceptiblement, **ils deviennent autres**. **L'appareil des saintes vieilles filles riches se déploie maintenant sur la commode de Léontine**. Vierges d'argent, missels dorés sur tranche, broche d'émeraude, chapelets de perles. Les trésors de mes tantes, les trois petites Lanouettes, s'étaient sur le marbre noir, veiné de blanc. p. 42

Les pensées sur les bonnes et sur les tantes ainsi suscitées conduiront, ensuite, par une série d'associations au rappel des événements relevant de la vie passée de M^{me} Rolland au cours de cette séquence : d'abord le souvenir de quelques scènes avec les tantes, la mère et les bonnes dans la maison de Sorel, et ensuite celui de la déposition de ces bonnes et de ces tantes durant le procès.

8. 2. 4. 3. Du présent vers le passé : le souvenir

Par ailleurs, le retour en arrière est provoqué par le souvenir. D'abord, ce sont des souvenirs récents qui servent de détonateur, ce qui permet à une avalanche de souvenirs d'un passé lointain de surgir à l'esprit du personnage. Ainsi, les souvenirs plus récents de la vie de M^{me} Rolland, ceux du procès, serviront d'élément déclencheur du discours

remémoratif de M^{me} Rolland qui constitue la seconde macro-séquence narrative où il sera question de la récapitulation des grandes étapes de sa vie. Cet enchaînement entraîne, de cette façon, l'intégration de la seconde macro-séquence dans la première.

En outre, le rappel de ces diverses étapes est stimulé par le retour en esprit aux lieux où se sont produits les événements tels la maison de la rue Georges, celle de la rue Augusta, le manoir, et l'auberge par où Georges Nelson est passé, et par le souvenir des noms des villages par où Georges Nelson est passé. Ainsi, l'interprétation que fournit cet enchaînement démontre que les diverses étapes du second récit se passent au niveau de la conscience du personnage laquelle devient le lieu central du texte comme dans les romans du courant de conscience à l'opposé de la thèse proposée par G. P. Ouellette où la chambre serait le lieu central de l'action²³. Aussi cet enchaînement met en valeur ce que J. Féral soutient avec justesse, «le discours procède [...] par des nombreux retours en arrière et avance obstinément tourné vers son passé²⁴».

Par ailleurs, cet enchaînement assure l'insertion des faits passés au cours de la narration des pensées de M^{me} Rolland. Ce passage du présent au passé est parfois souligné par l'emploi des verbes au passé, mais souvent aucun changement temporel ne signale ce glissement. Ainsi, une série d'associations articule les pensées de M^{me} Rolland dans le passage cité ci-dessous : d'abord la pensée de Florida qui s'occupe de son mari, Jérôme

²³Gabriel-Pierre Ouellette, *op. cit.*, p. 241.

²⁴Josette Féral, «Clôture du moi, clôture du texte dans l'oeuvre d'Anne Hébert», *Voix et images*, n° 1, 1975, p. 292.

Rolland conduit, par une progression linéaire, aux réflexions sur son mari. Celui-ci, qui est mourant évoque, dans l'esprit de M^{me} Rolland, par contraste de situation, le souvenir de la mort de son premier mari, Antoine Tassy et ensuite celui de son amant, Georges Nelson.

Dans ce cas, ce fait passé est marqué par un changement de temps du verbe:

À l'étage au dessous le pas solennel de **Florida** s'affaire autour de **Jérôme**. **Mon mari** serait-il plus mal? [...]. Mon mari meurt à nouveau. Doucement dans son lit. **La première fois, c'était dans la violence, le sang et la neige**. Non pas deux maris se remplaçant l'un l'autre, se suivant l'un l'autre, sur les registres de mariage, mais un seul homme renaissant sans cesse de ses cendres. Un long serpent unique se reformant sans fin dans des anneaux. L'homme éternel qui me prend et m'abandonne à mesure. Sa première face cruelle. J'avais seize ans et je voulais être heureuse. Voyou! Sale voyou! **Antoine Tassy** seigneur de Kamouraska. **Puis vient l'éclat sombre de l'amour**. Oeil, barbe, cils, sourcils, noirs. L'amour noir. **Docteur Nelson**, je suis malade et ne vous verrai plus. Quel joli triptyque. p. 31

De nouveau, les pensées de M^{me} Rolland sur la bonne, Florida, qui prend soin de son mari mèneront à d'autres faits passés. Alimentée par son imagination et sa mauvaise conscience, M^{me} Rolland dramatisera l'incident : Florida en train de la dénoncer auprès «des passants de la messe de sept heures»:

Jérôme, Florida s'occupe de toi. [...]. Elle porte une hallebarde sur l'épaule droite, un vrai suisse à l'église. Ce tablier amidonné qu'elle a mis ce matin, tout papillonnant sur son corps sec. Elle proclame des horreurs à l'adresse des passants de la messe de sept heures: "Oyez! Brave gens, oyez! Monsieur meurt. C'est Madame qui l'assassine. Venez. Venez tous. Nous passerons Madame en jugement. Nous passerons Madame à la casserole comme un lapin qu'on fend au couteau dans toute sa longueur. Cric son sale ventre plein de sales tripes. Oyez! Braves gens oyez! [...]. p. 32

Cette accusation imaginaire, qui n'est qu'une représentation objective de la mauvaise conscience de M^{me} Rolland, fera jaillir par association le souvenir de la vraie accusation

contre Elisabeth :

L'acte d'accusation est écrit en anglais. Par les maîtres de ce pays:

At her majesty's court of chine's bench the jurors for our Lady the Queen upon their oath present that Elisabeth Eléonore d'Aulnières late of the Parish of Kamouraska, in the county of Kamouraska in the district of Québec, wife of one Antoine Tassy...

Oyez! La cour est ouverte!"» [...] p. 32

Ensuite, Florida évoquera le souvenir d'une autre bonne, Aurélie Caron, qui travaillait dans la maison de Sorel. Ce souvenir sera entraîné par l'alter-ego de M^{me} Rolland : un échange illusoire entre l'alter-ego et l'ego marque la fin de cet acte du discours:

Quel cri aigu et guttural à la fois, j'en ai le crâne transpercé. Florida est le diable. J'ai pris le diable à mon service. C'est la seconde fois, madame Rolland. C'est la seconde fille de l'enfer que vous engagez chez vous. La première s'appelait Aurélie Caron. Aurélie Caron, madame s'en souvient-elle? Non, ce n'est pas vrai. Je ne sais de qui vous voulez parler. p. 33

De même, au cours du monologue remémoratif durant la première micro-séquence narrative du roman, ce mode d'enchaînement fournit des rapports non dits entre la récapitulation des faits récents de la vie de M^{me} Rolland et ceux de sa vie passée. L'emploi des images qui a rapport avec l'idée du double servira de point de départ pour le retour en arrière effectué dans le reste de la micro-séquence:

Sentir le monde se diviser **en deux haies** pour me voir passer. La mer Rouge qui se fend **en deux** pour que l'armée sainte traverse. C'est ça la terre, la vie de la terre, ma vie à moi. Un jour, c'est entre **deux policiers** que j'ai dû affronter cette terre maudite[...]. p. 8

Ainsi, en comblant par des inférences des liens non énoncés, l'enchaînement qui procède par association assure une cohérence dans le récit des pensées.

8. 2. 4. 4. Du passé au présent : les impressions sensorielles

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

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

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

alors que dans le second exemple, le rappel de l'odeur du parfum provoque le retour à la maison de la rue du Parloir :

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

Anne-Marie se tient dans l'encadrement de la porte, **un gros bouquet** dans les bras. Je parle à ma fille à travers un brouillard. Je lui dis qu'une seule grappe blanche et fraîche suffit (**à cause du parfum très fort**) pour la cérémonie. [...].

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

Après cette brève incursion de la première macro-séquence narrative, la seconde macro-séquence reprendra. D'ailleurs, dans le second exemple, le retour vers le passé s'amorcera, de nouveau, par association : «J'habite ailleurs. Un **lieu** précis. Un **temps** révolu [...]». p. 163. Les reprises lexicales (marquées en caractères gras) entre ces passages explicitent ce processus associatif. Ainsi, ce mode d'enchaînement, qui rétablit des liens non dits entre deux niveaux du récit ayant trait aux contextes différents, guide l'interprétation.

8. 2. 4. 5. Du passé vers le futur du passé : le souvenir

Outre ce va et vient entre le passé et le présent qu'il souligne, cet enchaînement déclenché par le souvenir permet d'introduire, paradoxalement des passages «proleptiques» durant la narration des pensées et des événements passés. Il s'agit de souvenirs ultérieurs vécus et associés à une étape de la vie qui se présentent à l'esprit de M^{me} Rolland, juste avant la récapitulation de cette étape de la vie passée. Ces souvenirs proleptiques intercalées, qui ne s'éclairent que rétrospectivement, brouillent la chronologie des événements racontés et participent à l'impression d'incohérence dans le texte. Le mode d'enchaînement pratiqué nous aide à identifier ces passages proleptiques. Illustrons à l'aide d'exemples.

Ainsi, durant la narration des pensées qui viennent suspendre la récapitulation de

la vie passée avec Antoine Tassy dans Kamouraska, le souvenir du meurtre ultérieur d'Antoine Tassy qui hante M^{me} Rolland donne lieu à des hallucinations dans son esprit:

Deux balles dans la tête. La cervelle lui sort par les oreilles. On lui a bandé son horrible blessure. On l'a couché dans l'église sous le banc seigneurial. Je l'entends qui geint doucement les nuits de tempête. Ce pays est ravagé par le vent. Antoine se lève en secret. p. 80

Survient également le souvenir d'Aurélié Caron envoyée à Kamouraska en mission pour tuer Antoine Tassy, et celui des domestiques au manoir:

-Par ici, si Madame veut bien se donner la peine de me suivre.
Cette voix suraiguë. C'est Aurélié Caron. Telle qu'en ce mois de décembre 1839. Vêtue de neuf de la tête aux pieds. Prête à affronter le long et dur voyage à Kamouraska. Prête à remplir la redoutable mission. p. 81

[...]

Voici Rose Morion et le petit Robert, Marie Voisine, Alma Ouellette, Charles Deguire, Desjardins, Dionne....Rangés sur deux lignes...Et cet homme qui m'attend là-haut! Mon Dieu faites qu'il soit vivant. p. 81

Ce genre de faits proleptiques est également inséré durant le récit des événements passés constitutifs de la seconde macro-séquence narrative du récit. Cette interpolation souvent imperceptible provient du fonctionnement désordonné de la mémoire de M^{me} Rolland. Celle-ci, par le fait d'avoir vécu les événements, fait appel, par association avec certains éléments de l'épisode récapitulé, à d'autres faits marquants qui se produiront ultérieurement. Ces faits ont souvent rapport avec les événements reliés au procès du meurtre d'Antoine. Leur insertion donne lieu à une série de collage au cours du récit, un genre d'«analepse via prolepse²⁵» et embrouille la chronologie des événements même si

²⁵Gérard Genette. *op. cit.*, p. 118.

ces faits restent souvent dans la continuité thématique de l'épisode narré et qu'ils sont présentés comme s'ils provenaient d'une seule situation d'énonciation. Ce mode d'enchaînement facilite l'identification de ces faits. Illustrons à l'aide d'exemples.

Ainsi, ce mode d'enchaînement aide le lecteur à différencier le récit de la rencontre entre Elisabeth d'Aulnières et Aurélie:

Je n'ai que juste le temps de courir le long du chemin de halage à la suite d'**Aurélie**. [...].

- Comme tu es pâle, **Aurélie**.

- J'ai toujours eu un teint de **prisonnière**, **Madame** sait bien.

de celui des incidents ultérieurs ayant rapport à ces mêmes personnages mais dans une situation différente. Les pensées de M^{me} Rolland conduisent au rappel de ces faits proleptiques:

Un vrai pressentiment...

Rien ne va plus. Du premier coup le fond de l'histoire est atteint. Aurélie me parle de **prison**. Elle m'appelle "**Madame**" [...]. Mon âme pour retrouver que cela n'arrive pas une seconde fois! Ma vie pour retrouver intact le temps où nous étions **innocentes**, l'une et l'autre. - Je n'ai jamais été **innocente**. Ni Madame non plus. [...] Deux ans et demi que j'ai été en **prison**, moi. À cause de vous. À la disposition de la justice, comme ils disent. Tandis que Madame est libre sous caution...

- Deux longs mois de **prison**, pour moi aussi, Aurélie. Tu oublies cela?

[...]

- Désistement. Confondus les juges! Renvoyés les témoins. Le bec cloué les journalistes! Madame est sauvée et moi avec! Libres! Libres! Nous sommes libres!

p. 61-62

Les reprises lexicales dans le passage représentent, d'ailleurs, les associations établies.

Après l'insertion de cet épisode, la narration de la première rencontre reprend par la ré-introduction du nom d'Aurélie:

Aurélie tout essoufflée de rire, se laisse tomber à terre. Ses épaules sont secouées, comme si elle pleurait. Je m'agenouille à ses côtés, sur le chemin de halage. p. 62

De même, ce mode d'enchaînement reformule les liens non énoncés entre, d'une part, le souvenir des interventions d'Aurélie Caron adressées à Elisabeth Tassy et à Nelson où Aurélie évoque sa tentative d'empoisonner Antoine Tassy :

- Je lui ai fait boire le poison avec le brandy et je l'ai laissé dans son traîneau, comme mort. Et il l'était mort.

[...]

- Des petites fêtes, mon doux Jésus! Il a bu la moitié du poison dans le gobelet de fer-blanc. Et je l'ai laissé dans son traîneau comme... Cet homme là a donc neuf vies, comme les chats. p. 189

et, d'autre part, le souvenir de la déposition ultérieure de la servante au manoir durant laquelle cette dernière raconte la suite de cette tentative d'Aurélie Caron:

Rose Morion, servante au manoir de Kamouraska, déclare ne pas savoir signer. Fait sa croix.

-Le jeudi vers onze heures du soir, M. Tassy est rentré au manoir, bien malade. Il vomissait continuellement. Il me dit qu'il venait de l'auberge Dionne où une fille qu'il connaissait lui avait fait boire quelque chose. Il a été bien malade. p. 190

Le récit de départ de Georges Nelson reprendra ensuite. Ainsi, au cours de la narration des événements passés, nous rencontrons souvent d'autres souvenirs proleptiques intercalés comme s'ils provenaient de la même situation d'énonciation, ce qui forme des collages cohérents. Cet enchaînement en est grandement responsable.

8. 2. 4. 6. Du passé vers le futur du passé : les impressions sensorielles

Par ailleurs, ces faits proleptiques sont provoqués par des impressions sensorielles. Ce mode d'enchaînement rassemble comme dans les exemples précédents, à l'intérieur d'une micro-séquence, divers incidents séparés chronologiquement dans le temps en une sorte de collage.

Dans l'exemple relevé, l'assemblage des incidents ayant trait à différents moments du récit (le passé, le futur du passé et le présent) se fait par association aiguillonnée par la sensation auditive. Le rappel de la voix accusatrice de la belle-mère mettra en marche un réseau d'associations:

Elle me répond d'**une voix** à peine audible: "Vous savez bien qu'Antoine est mort. C'est vous qui l'avez tué."

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

J'entends **la voix du docteur Douglas**, médecin légiste, qui monte peu à peu. Devient de plus en plus précise et forte. Comme si ma présence au manoir avait pour effet de tirer **cette voix sèche** des ténèbres du temps où elle repose..
-Une des balles du pistolet est entrée au-dessus de l'oreille, sous le bord de la casquette, pénétrant à un pouce de profondeur dans la matière cérébrale [...].
La voix de plus en plus froide et impassible (se pétrifiant à mesure semble-t-il) du docteur Douglas enchaîne les phrases du procès-verbal. Quelque part, dans une maison fermée, on a commencé de réciter la prière des agonisants. Serait-ce dans la maison de Charles-Édouard Tassy? À moins que ce ne soit dans la cuisine du manoir? Je prête l'oreille au murmure des litanies des saints. Je rêve d'échapper ainsi à **la voix glacée** du docteur Douglas.

- Le premier coup de feu a été tiré de côté. Comme si l'assassin eût été assis tout près de sa victime, dans le traîneau. Le deuxième coup a été tiré lorsque Antoine Tassy était déjà mort, ou mourant, couché la face contre terre. Le meurtrier a ensuite frappé à coups redoublés, avec la crosse de son pistolet. p. 232

Ensuite, la voix du médecin sera superposée à la voix qui récite «la prière des agonisants»

dans la maison du Parloir à Québec:

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

Cette chaîne des voix conduira au souvenir de la voix de docteur Nelson:

La plus poignante et la plus prenante d'entre toutes les voix (son léger accent américain), tente pourtant de me retenir encore dans un pays de fièvre. Tu me supplies... de bien vouloir écouter ton histoire jusqu'au bout. p. 233

- Ecoute bien, Elisabeth. J'ai mis Antoine debout, sur ses pieds, pour m'assurer qu'il était bien mort. Et il l'était, mort. Je te le jure! p. 233

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

Le bruit de la première détonation sur le chemin du Roi se perd dans la neige épaisse qui tourbillonne. **Dans les sifflements du vent.** Je crois que je porte mes mains à mes oreilles...Trois hommes se rangent pourtant avec moi au bord de la route. Menacé par un train d'enfer (prétendent-ils) qui fonce sur nous au grand galop d'un cheval noir. **Chantant à tue-tête** pour couvrir une plainte sourde, dans le fond du traîneau, sous les robes de fourrure.

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

Ainsi la sensation auditive qui guide la mémoire associative rassemble divers épisodes

chronologiquement séparés en une sorte de collage cohérent car ces épisodes ont trait au meurtre d'Antoine Tassy et à la mort de Jérôme Rolland. Même si ce mode d'enchaînement introduit une série d'«anachronies narratives²⁶» dans le récit, il assure une continuité thématique dans le texte.

Bref, l'enchaînement par association amène au cours du récit une oscillation constante dans le temps effectuée par la conscience du personnage et de cette façon, il facilite le lecteur dans l'interprétation de la structure narrative complexe de ce roman. De plus, il nous sensibilise à la présence de la technique cinématographique employée dans les romans du courant de conscience du personnage. Cette technique se manifeste, selon R. Humphrey, dans la fiction de la façon suivante : «the subject can remain fixed in space and his consciousness can move in time- the result is time-montage or the superimposition of images or ideas from one time on those of another²⁷». Ainsi, dans notre texte, M^{me} Rolland reste figée dans la chambre de Léontine Mélançon et sa conscience activée par divers éléments voyage souvent dans le temps, créant «le montage» dont il est question et qui est mis en relief par cet enchaînement. Passons au deuxième mode d'enchaînement qui tisse également des rapports implicites entre les énoncés.

²⁶ Gérard Genette. *op. cit.*, 1972. p. 79.

²⁷ Robert Humphrey. *op. cit.*, p. 50.

8. 2. 5. L'enchaînement par inférence

Le récit est constamment interrompu par le surgissement brusque des pensées des personnages. Cela produit des effets de rupture par l'absence de rapports formels avec le récit qui les précède. Ces effets de rupture sont d'ailleurs soulignés par les changements énonciatifs amenés par la transition de *elle* à *je*. Le lecteur peut ainsi, guidé par l'enchaînement, faire des inférences à partir du micro-contexte du passage et établir une cohérence dans le texte. Ainsi, un lien de cohérence est construit par ce mode d'enchaînement entre les éléments suivants : (1) le récit et les pensées (2) les interventions et les pensées.

8. 2. 5. 1. Le récit et les pensées

Le passage brusque du récit aux pensées qui suspend la progression en cours se fait fréquemment dans le texte. Une telle transition survient à l'intérieur du paragraphe comme dans cet exemple:

Elisabeth redevient paisible. Elle redresse son chignon, entoure ses épaules d'un grand châle. Pourquoi ne pas prendre parti? Se décharger de cet homme à la fin? Tant pis. C'est lui qui l'aura voulu. Que tout se règle donc entre Florida et lui, entre la mort et lui. N'a-t-il pas réclamé Florida à plusieurs reprises? Eh bien qu'elle s'en occupe à présent, moi je m'en lave mes mains. J'abandonne mon mari sans retour à Florida. Me reposer enfin. M'étendre dans le grand lit, en long et en travers. Vivre. Quel crime est-ce là quand on a surpris une seule fois le regard avide de Florida flairant la mort? p. 28

ou entre les paragraphes :

L'été passa en entier. M^{me} Rolland, contre son habitude, ne quitta pas sa maison de la rue du Parloir. Il fit très beau et très chaud. Mais ni M^{me} Rolland, ni ses enfants n'allèrent à la campagne cet été là.

Son mari allait mourir et elle éprouvait une grande paix. [...]. Mais déjà l'angoisse exerçait ses défenses protectrice. Elle s'y raccrocha comme à une rampe de secours. Tout plutôt que cette paix mauvaise.

Il aurait fallu Québec. Ne pas rester ici. Seule dans le désert du mois de juillet. Il n'y a plus personne que je connaisse en ville. Si je sors, on me regarde comme une bête curieuse. Comme ces deux voyous m'examinaient ce matin, en revenant du marché. Longtemps ils m'ont suivie des yeux. Je ne devrais pas sortir seule.

[...]

Amour. Amour. Unique vie de ce monde. La folie de l'amour. Je vous en prie dites-moi l'état de votre santé et celle du pauvre petit enfant. Sa dernière lettre interceptée par les juges. p. 7-11

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

8. 2. 5. 2. L'intervention et les pensées

Par ailleurs, cet enchaînement fournit un lien de cohérence entre les interventions et les pensées. L'absence de lien apparent entre ces éléments est aisément suppléée par une inférence. La reprise du récit marque la fin du flot de ces pensées. Les exemples de ce genre sont abondants dans le texte. Relevons quelques-uns en guise d'illustration.

Ce mode d'enchaînement instaure des rapports implicites entre l'intervention du médecin adressée à M^{me} Rolland :

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

et les réflexions de M^{me} Rolland :

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

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

- La sonnette de la porte d'entrée? À cette heure-là? Tu es **folle!**
 Oui, je suis **folle**. C'est **de la folie**, se laisser emporter par un rêve [...]. p. 23.
 - Écoute bien, Elisabeth. J'ai mis Antoine debout [...] Et il l'était, mort. Je te le **jure!**
 Inutile de **jur**er. Vois comme je frissonne. Je te crois, mon amour [...]. p. 233

Relevons cet exemple où les pensées s'enchaînent sur le contenu propositionnel des interventions par un contraste énonciatif souligné par des termes ayant des sens opposés: le verbe *partir* dans l'intervention du médecin adressée à M^{me} Rolland s'oppose à *Ne plus quitter* qui inaugure le discours intérieur de M^{me} Rolland :

- Votre mari peut **partir** d'un moment à l'autre.
Ne plus quitter Jérôme Rolland de l'oeil, le veiller comme le mystère [...]. p. 35

Ainsi, les pensées qui viennent suspendre le récit en cours sont englobées dans le texte par des inférences que ce mode d'enchaînement fournit au lecteur.

Bref, la progression à thème constant et ses variantes, la progression linéaire, l'enchaînement par association et par inférence, qui s'entremêlent souvent, assurent, par leurs grandes articulations, une unité dans le texte. Cette unité est obtenue malgré la

présence des éléments qui rendent le texte hermétique : les divers changements énonciatifs et narratifs, le caractère fortement morcelé de l'écriture, l'adaptation des procédés employés dans les romans du courant de conscience.

8. 3. *Les enfants du sabbat*

Ce roman connaît les mêmes types d'enchaînements que nous avons identifiés dans *Kamouraska*, à savoir la progression à thème constant (avec ses variantes telles la progression à thèmes alternés, à thèmes multiples et la progression du général au particulier), la progression linéaire, l'enchaînement par inférence et par association. Commençons par le premier mode d'enchaînement.

8. 3. 1. La progression à thème constant et ses variantes

Cette progression intervient dans les deux contextes d'énonciation du roman (la narration des événements et la narration des pensées). Dans le premier contexte, elle différencie les deux macro-séquences narratives du récit étalées sur 54 micro-séquences constituées de divers petits épisodes. Nous distinguons, comme dans *Kamouraska*, deux types de progression, PT-1 et PT-2, selon qu'elle suit les événements de la première ou de la seconde macro-séquence narrative. Cette progression n'a pas un caractère linéaire dans la mesure où elle est souvent interrompue par l'insertion de petites séquences descriptives et conversationnelles, et des pensées des personnages. Quant à la structure syntaxique des énoncés liés thématiquement, elle est beaucoup moins déconstruite par rapport à celle rencontrée dans *Kamouraska*. Seuls les groupes nominaux et les phrases segmentées viennent quelquefois rompre la linéarité provenant de la présence des phrases majoritairement canoniques. Dans le second contexte d'énonciation (le récit des pensées),

ce mode d'enchaînement, qui prend souvent la forme d'une progression à thème constant, rassemble les énoncés constitutifs du discours intérieur des personnages qui se distinguent par un caractère non canonique. En outre, la cohérence thématique fournie par ce mode d'enchaînement sert de pont, parfois, entre ces deux contextes d'énonciation, les événements et les pensées, et assure une progression dans le texte.

8. 3. 2. La PT-1

La PT-1 nous représente les divers événements qui se produisent dans le couvent des dames du Précieux-Sang et qui tournent autour de la présence de la soeur Julie. Cette progression est donc basée essentiellement sur la présence de ce personnage principal et quelquefois, sur celle d'autres personnages se trouvant dans le couvent, la soeur Gemma, Mère Marie-Clotilde, les aumôniers, l'abbé Migneault et Léo-Z. Flageole, Dr. Painchaud etc. Ce mode d'enchaînement, qui se distingue par le point de vue du narrateur-omniscient traditionnel comme dans *Les chambres de bois* et comme dans la première macro-séquence narrative de *Kamouraska*, crée une unité dans le texte en rassemblant deux modes d'énonciation, celui du discours et celui de l'histoire qui alternent tout au long du texte. Tantôt ces deux modes se présentent indépendamment durant la narration des épisodes constitutifs des micro-séquences tantôt ils se mêlent à l'intérieur d'une micro-séquence narrative.

8. 3. 2. 1. La PT-1 : un lien entre deux modes d'énonciation

Durant la première micro-séquence narrative du roman, la progression à thème constant associée à la présence du personnage principal soeur Julie réunit le mode de l'histoire employé au début de la séquence:

Tant que dura la vision de la cabane, **soeur Julie de la Trinité**, immobile, dans sa cellule, les bras croisés sur la poitrine, dans toute l'ampleur et la rigidité de son costume de dame du Précieux-Sang, examina la cabane en détail, comme si elle devait en rendre compte, au jour du Jugement dernier. C'était la première fois que, depuis son entrée au couvent, **elle** se permettait un tel regard, non plus furtif, aussitôt réprimé, mais volontaire et réfléchi. p. 7

et le mode du discours lorsque le récit entrecoupé de la seconde macro-séquence sera repris dans le reste de la séquence:

Soeur Julie voit de tout près l'homme, la femme et les deux enfants, d'une façon nette et précise[...]. p. 8

Soeur Julie éprouve l'angoisse des enfants. Elle se prend à dire, avec la petite fille. [...]. p. 10

Soeur Julie revient brusquement à elle, dans la nudité de sa cellule. [...].

Elle ressent une douleur aiguë à la tête et à la nuque. p. 11-12

De cette façon, ce mode d'enchaînement assure une continuité en dépit de changements de plans d'énonciation qu'on rencontre souvent au cours du récit des événements de la première macro-séquence narrative.

8. 3. 2. 2. Le récit des visions

Outre ces modes d'énonciation qu'elle réunit, la PT-1 nous transmet d'une part la

description de comportement non verbal des personnages-thèmes et d'autre part les expériences psychiques intérieures non verbalisées vécues par eux et rapportés par le narrateur-omniscient comme dans *Les chambres de bois*. Ces expériences se présentent comme des «visions» et des «apparitions» que vivent les personnages et qui sont intercalées dans cette progression.

Ainsi, la progression à thèmes alternés qui trace la rencontre entre la mère Marie-Clotilde et soeur Julie:

Mère Marie-Clotilde de la Croix, derrière son bureau, examine soeur Julie avec une application démesurée.

[...]

Soeur Julie, les deux genoux en terre, s'abîme dans la contemplation du parquet bien ciré. La tête **lui** tourne. Le parquet miroite et prend une importance excessive, emporte **soeur Julie** dans son éblouissement, **lui** fait chavirer l'esprit. Vertige. p. 19-21

nous apporte également le récit de la vision de soeur Julie:

Un sceau plein d'eau de Javel est là, soudain posé par terre. Voici que **mère Marie-Clotilde** se dédouble et descend de sa chaise, s'approche sans bruit de soeur Julie, s'agenouille à son côté. **Soeur Julie** a déjà commencé de laver le parquet, selon les ordres reçus. **La supérieure** trempe la serpillière dans le sceau et, sans tordre le linge, longuement, baigne le visage de soeur Julie qui éprouve à la fois une douleur et une volupté extraordinaires. Tandis que tout autour d'elle le plancher se décape et devient rude, tout plein d'échardes. p. 21

Quelquefois, l'insertion de ces visions est mise en valeur par un changement de mode d'énonciation au cours de la micro-séquence narrative, le mode de l'histoire étant souvent lié au récit des visions. Dans tous les cas, la cohérence thématique fournie par ce mode d'enchaînement nous aide à suivre aussi bien les événements extérieurs que les

expériences psychiques intérieures vécues par les personnages et ce, malgré les deux régimes énonciatifs différents employés pour la narration.

8. 3. 3. La progression du général au particulier

En outre, la progression à thème constant ou à thèmes multiples et à thèmes alternés, qui expose les événements extérieurs et intérieurs que vivent les personnages, est relayée par une progression qui va du général au particulier. Cette dernière met en évidence la présence des soeurs dans le couvent et nous sensibilise aux pouvoirs de sorcellerie de la soeur Julie et à l'ambiance maléfique et surnaturelle qui règne dans le couvent.

La progression à thèmes multiples qui tourne autour de la présence de la soeur infirmière, de la mère supérieure, de l'aumônier Léo-Z. Flageole alternera au cours d'une des micro-séquences avec une progression du général au particulier : du thème général «les soeurs» qui fait l'objet d'une progression à thème constant:

Les soeurs font des voeux en passant près de la porte de soeur Julie.
Elles viennent la nuit de préférence sans rompre le silence conventuel, ni même s'arrêter. À peine un léger ralentissement de leurs pas dans le corridor. Le temps de se concentrer. **Elles** supplient tout bas Dieu ou le diable aucune importance. Pourvu qu'on les entende et qu'on les exauce! L'avidité insatiable de celles qui ont renoncé à tout, dans l'espoir du miracle éternel. p. 124

on passe aux thèmes particuliers (les différentes soeurs):

Le silence de ce couvent bruit comme le silence nocturne de la forêt. **Soeur Julie** écoute et exauce.

Soeur Marie-Rose sera prise de fortes diarrhées, au moment d'entrer au confessionnal, et **soeur Antoinette** retrouvera sa place attitrée, aux pieds de son confesseur. Mère Marie-Clotilde décidera de changer l'ordre habituel au réfectoire, et **soeur Blanche** boira désormais le dessus crémeux du lait, tous les jours, jusqu'à l'écoeurement. Pour **soeur Marie du Bon-Secours**, elle n'aura qu'à avaler les crachats pleins de sang de soeur Angèle de Merci. La tuberculose sera galopante. Et **les deux petites soeurs** expireront le même jour et à la même heure, comme une seule et unique chandelle, soufflée d'un coup. p. 125.

Les propos sur chacune de ces soeurs facilitent l'identification de ces dernières comme les locutrices qui ont formulé les voeux présentés sous forme d'interventions qui entrecouperont la transition du général au particulier:

- Que je respire seulement le même air qu'elle s'échappant à travers le trou de la serrure de sa chambre et je serai vengée de soeur Marie-Rose qui me vole toujours ma place, devant toute la communauté, pour aller à confesse. Que la voleuse soit confondue et punie sévèrement!
- Que j'effleure seulement, avec ma jupe, le panneau de la porte, là où elle est enfermée, et je ne serai plus servie la dernière au réfectoire, quand il ne reste que du petit-lait, tout bleu, au fond du pot, et quand la soupière ne contient que de l'eau de vaisselle, mêlée à la terre des légumes mal lavés. p. 124-125.

Un lien s'établit de cette façon entre la partie narrative et ces interventions. Cette progression se terminera avec la description du comportement non verbal des personnages-thèmes, la soeur Julie et la soeur infirmière. Dans cet exemple, ce mode d'enchaînement, tout en soulignant la présence des soeurs religieuses dans le couvent, fait ressortir les pouvoirs de sorcellerie de la soeur Julie.

Parfois, cette variante représente un incident constitutif d'une micro-séquence entière. Elle désigne le comportement verbal et non verbal des soeurs dans le couvent et nous sensibilise, en même temps, à l'atmosphère maléfique qui règne dans l'infirmierie. Du

thème général, «les soeurs» au début de la séquence:

Cela commença par l'infirmerie, lieu cloîtré entre tous, où viennent mourir **toutes les soeurs** du Précieux-Sang, dispersées dans une quinzaine de couvents, à travers le pays. Telle est la Règle. L'Alma Mater doit recueillir **celles** qui ne sont plus bonnes qu'à souffrir et à mourir. p.76 [...].

on passe aux thèmes particuliers et la description de leur comportement verbal et non verbal:

Soeur Jean de la Croix immense, se lève de son lit-cage, vacille sur ses grands pieds...

Soeur Agathe entonne une chanson de corps de garde qui lui ont appris ses frères il y a bien cinquante ans..

Soeur Lucie des Anges monte et descend les escaliers d'un pas chancelant. Elle frappe à toutes les portes et demande, chaque fois...

Soeur Sophie qui est pleine de plaies purulentes de par tout le corps, répète, tout essoufflée...

Soeur Angèle qui a vingt ans pleure doucement presque tendrement d'une voix nasillarde, lancinante, sans jamais s'arrêter [....].

Mais le plus dur à supporter, c'est sans doute le cri de **soeur Constance de la Paix**, qui est aveugle et à demi paralysée [...]. p.76-77

Cette progression qui sera entrecoupée de pensées prendra fin avec des propos sur un autre thème particulier, la mère supérieure:

Mère Marie-Clotilde fait un acte de contrition, en attendant de pouvoir se confesser. Le nouvel aumônier doit arriver le lendemain.

Elle donne l'ordre de doubler les doses de calmants prescrits, pour toutes les malades à l'infirmerie [...]. p. 78.

Ainsi, cette progression qui va du général au particulier met en évidence, par la description du comportement verbal et non verbal des soeurs, la présence des soeurs religieuses et l'ambiance insalubre et surnaturelle dans le couvent.

En outre, certains passages descriptifs qui entrecourent la progression sont

marqués par ce type d'enchaînement. Dans ce cas, le passage du général au particulier entraîne une énumération des éléments. Voici deux exemples :

Les trois cercles magiques sont indiqués avec des pierres, bien serrés les unes sur les autres. **Le premier** cercle fait le tour du ravin. **Le second**, plus petit, se rapproche du centre, à environ cinq pieds du premier. **Le troisième** entoure les grosses pierres empilées en forme d'autel bas, là où dorment des couleuvres à têtes cuivrées. p. 37

Par terre, **des amas de vêtements, pitoyables ou grotesque**. Corsets, ceintures de cuir et d'étoffe, cravates bigarrées, robes de femme et pantalons d'homme, chaussettes, culottes et soutiens-gorge. p. 38-39

Bref, la PT-1, sous ses différentes formes, représente tantôt les événements extérieurs qui se passent dans le couvent tantôt les expériences psychiques que vivent les personnages, et facilite l'identification de la première macro-séquence narrative du roman.

8. 3. 4. La PT-2

Cette progression, qui entrecoupe la PT-1, marque les événements relevant de l'enfance de la soeur Julie de la Trinité passée dans *la montagne...B* et s'associe à la présence des membres de la famille de la soeur Julie tels sa mère Philomène, son père Adélard, son frère Joseph et Julie elle-même en tant que petits enfants, représentés souvent par divers syntagmes - «la femme», «l'homme», «les parents», «le petit garçon»/le frère et «la petite fille»/«la soeur», «les enfants », «les adolescents» - et quelquefois par leurs noms. Cette progression qui se manifeste souvent sous forme d'une progression à thèmes multiples, est entremêlée, tout comme la PT-1, de séquences descriptives et

conversationnelles, de séquences relevant de la première macro-séquence narrative et de pensées des personnages. Elle rassemble deux modes d'énonciation, celui du discours l'emportant sur celui de l'histoire.

Ainsi, la progression à thèmes multiples produit une continuité à travers l'épisode de la cérémonie de l'eau narré tantôt sur le mode du discours:

Une femme habillée en rose, portant sur la tête un chapeau de paille bleue, garni d'une fleur et d'un oiseau, grimpe allégrement le raidillon de sable et de cailloux qui mène à la cabane. Elle tient, à bout de bras, deux énormes valises de carton jaune. Elle respire vite et sourit de toutes ses dents. p. 28

tantôt sur le mode de l'histoire:

Les parents ne reparurent qu'au bout de trois jours. Ils s'étirèrent et bâillèrent sur le seuil de la porte. Au grand soleil. Ils avaient faim. Avec leurs dents blanches et leurs bouches meurtries, on aurait pu les prendre pour deux ogres. p. 29

De plus, ce mode d'enchaînement assure une cohérence thématique lorsque les événements sont narrés soit selon le point de vue de la soeur Julie en tant que locutrice-narratrice participante soit selon le point de vue du narrateur-omniscient traditionnel, celui-ci marquant la distanciation créée dans l'esprit de la soeur Julie par rapport à certains événements vécus par elle. Voyons un exemple.

La narration de la cérémonie de l'initiation de la jeune Julie passe du point de vue de la soeur Julie en tant que locutrice-narratrice participante:

L'homme roux se couche sur moi. Il prétend qu'il est le diable. Moi, je crois que c'est mon père. Mon père est le diable
Il ne me menace plus de me tuer si je crie. Il me laisse crier parce qu'il n'y a plus personne dans la cabane ni aux alentours. Et puis il aime que je crie.

[...]

Nul poids sur mes reins, ni sensation de brûlure. Je suis légère et douce, obéissante et ravie, l'égale de ma mère et l'épouse de mon père. p. 64-67

à celui du narrateur-omniscient traditionnel:

Une femme s'appuie au mur pour ne pas tomber, hurle qu'elle n'en peut plus et qu'elle veut s'en aller. On la gifle et on la soûle.

Sur la table, la fille couchée à plat ventre, commence de geindre. Elle frémit sous le poids du feu qui la brûle. Philomène rit.

[...].

Ils communient tous sous les deux espèces. [...]. Le père et la mère donnent leur fille à boire et à manger. p. 68-69

Malgré l'emploi de points de vue différents, la cohérence thématique procurée par ce mode d'enchaînement assure une harmonisation dans le texte.

8. 3. 5. La structure syntaxique des énoncés

Quant aux énoncés constitutifs des passages démarqués par ce mode d'enchaînement, ils sont, pour la plupart, construits sur un mode canonique. Nous retrouvons toutefois la présence des groupes nominaux et quelques phrases segmentées constituées de subordinées détachées et des compléments accessoires qui donnent un caractère parfois discontinu au texte.

Les groupes nominaux, comme ailleurs, amènent des esquisses de certains détails physiologiques des personnages-thèmes. Ils sont incorporés dans la progression du texte par la continuité thématique établie. Voici quelques exemples:

Philomène. Ses seins rebondis, sa croupe splendide, sa tête jaune réjouie,

tenue haute, sa robe rose. p. 32

Soeur Gemma disparaît lentement emportant le dernier cierge. **Sa démarche hésitante, son dos courbé, son air de chien battu.** La flamme clignote dans sa main. p. 82

Il est là dans la pièce. **De toute sa haute taille. Sa barbe de bouc. Ses yeux en amande. Sa face en lame de couteau.** Une aisance à nulle autre pareille, dans le rire et la moquerie. p. 104

Outre ces groupes nominaux qui entrent en rapport direct avec le thème, relevons ceux qui s'intègrent dans la continuité du passage par inférence. Dans l'exemple suivant, les groupes nominaux entretiennent un rapport indirect avec le personnage-thème du passage:

Philomène prétend qu'**elle a entendu** le krach de New York, il y a quelque temps. **Un craquement sinistre. Un déchirement plutôt, comme celui de cent draps de toile, fendus d'un seul coup, dans toute leur longueur. Un écroulement de gratte-ciel dans le fleuve Hudson.** p. 36

Parfois, un groupe nominal ou une épithète est mis en valeur par différenciation syntaxique grâce à sa seule présence à l'intérieur d'un paragraphe:

Le docteur sort précipitamment de l'infirmerie. On entend son pas qui résonne dans le corridor et dans l'escalier. **Un silence.** Puis la porte d'entrée se referme lourdement. p. 97

Un bon moment, Philomène gît à plat ventre sur l'autel, gluante de sang. **Morte.** p. 43

De même, les phrases segmentées au cours du récit sont englobées dans le récit par inférence. Parmi elles, on retrouve des circonstants détachés:

Soeur Julie s'agenouille sur le parquet. **Aux pieds de la supérieure.** p. 20
Soeur Julie de la Trinité est transportée en esprit dans la montagne, tandis que son corps reste, debout en croix, tel un calvaire de pierre. **Dans la chapelle blanche et dorée des dames du Précieux-Sang.** p. 27

Les soeurs du Précieux-Sang se signent pieusement. **Sur le front, la bouche et le coeur.** p. 37

et des subordinées «brisées»:

Il l'embrasse de semence froide. **Afin qu'elle** sache à jamais qu'il est le dieu froid.
p. 116

Aucune voix ou bruit n'est à l'unisson. **De sorte qu'il** est très difficile de comprendre ce que disent les litanies. p. 99

Le poids de soeur Julie se fait plus oppressant. **Tandis que** la volupté monte en vagues pour emporter le docteur au-delà de la mort, à la fois redoutée et désirée.
p. 73

Ces énoncés ajoutent une dimension, occasionnellement, discontinue à l'écriture. La progression thématique et le calcul inférentiel restituent leur place dans la continuité du texte.

Par ailleurs, les séquences descriptives, qui engendrent des ruptures thématiques dans le récit, sont parsemées de groupes nominaux. Ceux-ci se mêlent parfois aux phrases canoniques et entraînent une notation rapide du décor. Voici un exemple d'une séquence descriptive qui suspend le récit en cours:

Les rues sont ouvertes, les gens sont dehors. Des hommes, des femmes et des enfants. Du soleil par larges étendues. Des taches d'ombre, bien dessinées. Le monde est clair et net. Le ciel incroyablement bleu. Ici et là, des affiches nous engagent à souscrire à l'emprunt de la victoire. C'est l'été. Des voitures sont alignées le long des trottoirs, d'autres filent à toute vitesse. Le jour est là, mouvant et coloré. Éclat. Flashes rapides. Des fragments de vie tourbillonnent autour de la voiture des soeurs. Nuées d'éphémères. Les glaces sont soigneusement fermées.
p. 15-16

De plus, un ou deux groupes nominaux constituant des paragraphes possèdent la valeur d'une succession dans le temps et fixent le décor du récit comme le montrent les

exemples suivants :

Office des ténèbres.
Trois jours. Trois nocturnes. p. 81
Le lavoir. p. 57

Ainsi, les ruptures thématiques amenées par ces passages descriptifs et quelques phrases non canoniques ponctuent la narration des événements.

8. 3. 6. La PT dans la narration des pensées

Outre les deux macro-séquences narratives qu'il sert à différencier, ce mode d'enchaînement sous forme d'une progression à thème constant intervient au cours de la narration des pensées pour relier les énoncés porteurs des pensées des personnages comme dans *Kamouraska*. Ces passages se distinguent par la présence d'éléments suivants : une structure syntaxique non canonique qui contient des groupes nominaux, des énoncés infinitivaux, des énoncés monorhématiques et des phrases marquées par une forte tonalité émotive ; diverses instances locutrices telles que la voix de la locutrice-narratrice participante, la voix commune de la communauté des soeurs, celle des habitants du village et la voix anonyme. Ces diverses instances, qui adressent parfois la parole aux autres, introduisent une circulation de divers pronoms et transforment certains passages en soliloques ou en monologues intérieurs. En dépit des variations syntaxiques et des changements énonciatifs qui démarquent ces passages, la progression à thème constant engendre une homogénéité.

Elle réalise des portraits des personnages-thèmes : le portrait de la soeur Julie tel que dressé dans le rapport de l'abbé rédigé à l'intention de l'archevêché, donne lieu à une présentation de Julie, de ses antécédents et de ses pouvoirs de sorcellerie:

Elle, toujours, **elle**, renaissant sans cesse de ses cendres, de génération en génération, de bûcher en bûcher, **elle-même** mortelle et palpable, et pourtant surnaturelle et maléfique: **sa** chair et **ses** os, **son** sourire perfide, **ses** dents, **ses** ongles et **ses** os... **Sa** chevelure tondue repousse les cheveux des morts. (Six pieds sous terre, l'herbe folle et vivace sur le crâne blanc). [...] **Elle** qu'on emprisonne et qui file, à travers les murs, comme l'eau, comme l'air. **Elle** est partout à la fois.. **Elle**, enceinte de je ne sais quel foetus sacrilège. Homme ou diable, c'est une abomination. **Elle**, dans le blasphème et l'ordure. **Elle**, jour et nuit, dans ce couvent, agissant comme un levain pourri dans l'âme de ses compagnes sans défense. **Elle!** toujours elle! **Sorcière!** Et **sa** mère l'était aussi. (Tout le monde sait que la sorcellerie est héréditaire). Et **son** arrière-grand-mère. Et **son** arrière - arrière-grand-mère. [...]. p. 179-180

Quelquefois, ce mode d'enchaînement articule les pensées énoncées par la voix commune comme dans l'exemple suivant où il s'agit de la voix de la communauté des soeurs qui pense à la soeur Gemma:

Notre petite soeur Gemma est en train de mourir. Gardons-nous bien de **la** contrarier dans son désir de mort. Ce désir est saint et ne peut venir que de Dieu. Contentons-nous de **lui** apporter des roses blanches. **Qu'elle** ne mange, ni boive, ni ne communie, si tel est le bon vouloir de Dieu! Encore un peu de temps et tout sera consommé. Préparons un linge blanc pour essuyer **sa dernière larme** et la dernière goutte de sueur perlant sur son front. Nous en ferons des reliques.

De plus, la cohérence thématique provenant de ce mode d'enchaînement fait le pont entre le récit et le discours intérieur. La présence de Joseph comme thème aussi bien dans les pensées de la soeur Julie:

Je leur ferai apparaître mon frère Joseph, un instant, debout dans une encoignure de la pièce. Plus nu que le Christ sur la croix. Trop beau, sans doute, pour être un

homme. Son corps entier, de la tête aux pieds, étiré comme une flamme haute. Des yeux immenses, transparents, si pâles. De longs cils noirs. Des cheveux noirs bouclés. Des dents blanches et fortes [...]. p. 149-150

Mon cher petit garçon, mon doux petit Jésus! Rassure-toi. Je suis ta soeur de lait, de lit et de miséricorde. Dors en paix! Je ne fais qu'effleurer (pour ton plus grand bien et pour le mien), du bout des doigts et des lèvres, toute ta peau, depuis la racine de tes cheveux jusqu'aux ongles de tes pieds. [...]. p. 153-154

que dans le récit des événements, fournit une continuité thématique entre les pensées et la narration des événements:

Les beaux adolescents sélectionnés par Dieu, à moins que ce ne soit par l'Autre, pour garnir l'arche de Noé. Ne vous y méprenez pas. Ce garçon et cette fille sont des squatters. Ils n'ont pas osé ouvrir les volets.

[...].

Le regard de Joseph s'attarde au loin, ressemble à ces cailloux du fond de la rivière, embués de liquide olive, et pourtant durs et opaques, gris. p. 150-154

Ainsi, la cohérence thématique sert souvent de guide au lecteur pour suivre les événements relevant de deux contextes narratifs différents.

8. 3. 7. La progression linéaire

Ce mode d'enchaînement intervient au cours du récit et génère souvent une alternance de thèmes et des transitions d'étape narrative - d'une étape à une autre durant la narration d'un épisode, de la séquence narrative à la séquence descriptive ou vice-versa, et du récit aux pensées ou vice-versa - sans créer de discontinuité dans le déroulement du texte. Illustrons ces cas.

Notons l'alternance thématique (du médecin à la soeur Julie et vice-versa)

engendrée par le biais de ce mode d'enchaînement dans le passage suivant:

Le médecin consulté parle de fibrome possible dans la matrice. [...]. Même lorsqu'il découvre la brûlure dans le bas du dos de soeur Julie, pressentant je ne sais quelle mortification insensée de bonne soeur, **il** l'interroge rudement sur l'origine de cette brûlure.

Soeur Julie ne répond pas. **Elle** a l'air de ne rien entendre. Une créature en état de coma, semble-t-il. Dans un visage blême, pétrifié, deux yeux dévorants, fixés sur **le médecin**. **Celui-ci** emploie toute sa volonté à ne pas baisser les yeux. p. 71

En outre, cet enchaînement entraîne un changement d'étape durant la narration d'un épisode. Dans l'exemple suivant, il marque le passage de la description du comportement non verbal du nouvel aumônier dans la première partie de la séquence au récit de l'expérience psychique vécue par lui dans le reste de la séquence, le pronom neutre *cela* qui renvoie à l'élément rhématique (*toute apparition et terreur nocturne*) inaugurant cette étape du récit:

Léo-Z. Flageole, le nouvel aumônier des dames du Précieux-Sang, a soixante-treize ans.

[...]

Après une longue journée de prière et de jeûne (se contentant de boire un peu d'eau), la longue nuit insomniause du nouvel aumônier s'avère brûlante. Il lit et prend des notes, se prépare insidieusement à **toute apparition et terreur nocturne**.

Cela se produisit au petit matin, un peu avant matines et laudes. p. 101-102

Quelquefois, il désigne la transition de la séquence narrative à la séquence descriptive : de la narration de l'anecdote du départ d'Adélarde, la mère de la soeur Julie, on passe à une séquence descriptive dans l'exemple suivant:

Tandis que la menace du départ de la mère plane dans la cuisine et que le père s'enferme dans son silence, on peut s'échapper par **la porte du fond**. **Cette porte**, mal rabotée, possède une poignée de porcelaine blanche, éblouissante. p. 9

Par ailleurs, ce mode d'enchaînement sert de marqueur de lien entre le récit et le discours intérieur ou vice-versa. Dans le premier exemple suivant, il effectue la transition du récit aux pensées de la soeur Julie à l'intérieur du paragraphe:

Cela fait si longtemps que soeur Julie est sans nouvelles de **son frère**. Et s'il était en train de se battre à Dieppe? Et s'il lui était déjà arrivé malheur? Se peut-il que sa soeur Julie soit responsable (à cause de sa mauvaise conduite au couvent) de la mort de son frère? Ce n'est rien savoir de ce qui nous importe le plus au monde. Soeur Julie se mord les poings de dépit. Pourvu que Joseph ne soit pas à Dieppe! Comment savoir ? Que faire pour conjurer le sort? p. 79

alors que dans le second exemple, il amorce un mouvement contraire entre les paragraphes. Du discours intérieur de la soeur Julie:

L'intention d'user à jamais une image obsédante. Se débarrasser de la cabane de son enfance. S'en défaire, une fois pour toutes. Et surtout, ah, surtout! être délivrée du **couple sacré** qui présidait à la destinée de la cabane, quelque part, dans la montagne de B..., parmi les roches, les troncs d'arbres enchevêtrés, les souches et les fardoches.

on passe à la narration des événements, la progression linéaire permettant la reprise du syntagme «le couple sacré» par les syntagmes «un homme et une femme» au début du paragraphe suivant:

Un homme et une femme se tiennent debout, dans l'encadrement de la porte, souriant de leur grande bouche rouge aux dents blanches [...]. p. 7

En même temps, cette transition signale celle du contexte présent au contexte passé dans la mesure où il est question de la récapitulation d'un épisode relevant de la vie d'enfance de la soeur Julie. Aussi ce mode d'enchaînement amène-t-il, imperceptiblement dans cet exemple, un changement de contexte et se présente-t-il comme la manifestation formelle

des rapports associatifs dans l'esprit du personnage. Ainsi, ce mode d'enchaînement instaure des liens formels entre les différents moments narratifs du récit.

8. 3. 8. L'enchaînement par inférence

Cet enchaînement permet l'intégration des pensées des personnages qui surgissent brusquement au cours de la narration des événements. L'émergence du discours qui prend l'allure du monologue intérieur occasionne souvent les modifications suivantes : la suspension du récit en cours; les changements énonciatifs (*de elle vers je nous tu vous* dans les pensées) générés par la transition subite du récit au discours intérieur. Ces changements inattendus amenés au cours du récit déconcertent souvent le lecteur par les effets de découpsu qu'ils provoquent. Ces effets s'effacent par la cohérence que fournit ce mode d'enchaînement qui aide le lecteur à interpréter les pensées comme étant telles à partir du micro-contexte du récit. Ainsi, ce calcul inférentiel supplée les rapports explicites manquants d'une part entre les pensées et le récit et d'autre part entre les pensées et les interventions.

8. 3. 8. 1. Le récit et les pensées

Les inférences que le lecteur tire servent de raccord entre le récit et le discours intérieur des personnages lorsque ce dernier vient souvent interrompre la narration des

événements. Le micro-contexte du récit au début du paragraphe dans l'exemple suivant aide le lecteur à inférer qu'il s'agit des pensées de la locutrice-personnage dans le reste du paragraphe:

C'était la première fois que depuis son entrée au couvent, elle se permettait un tel regard, non plus furtif, aussitôt réprimé, mais volontaire et réfléchi. L'intention d'user à jamais une image obsédante. Se débarrasser de la cabane de son enfance. S'en défaire, une fois pour toutes. Et surtout, ah, surtout! être délivrée du couple sacré qui présidait à la destinée de la cabane, quelque part, dans la montagne de B..., parmi les roches, les troncs d'arbres enchevêtrés, les souches et les fardoques. p. 7

De même, les pensées des personnages constitutives des paragraphes entiers viennent souvent suspendre le récit:

Je leur fais peur parce que j'ai les yeux jaunes, comme ma mère et comme ma grand-mère. Toute une lignée de femmes aux yeux vipérins, venues des vieux pays, débarquées, il y a trois cents ans, avec leurs pouvoirs et leurs sorts en guise de bagages, s'accouplant avec le diable, de génération en génération, du moins choisissant avec soin l'homme qui lui ressemble le plus, de barbe rousse ou noire, d'esprit maléfique et de corps lubrique, le reconnaissant, le moment venu, entre tous les hommes à des lieues à la ronde [...] p. 92

Qu'il s'agisse des pensées de soeur Julie est déduit à partir du micro-contexte du récit qui précède ce paragraphe. Ce mode d'enchaînement, qui permet au lecteur de faire une telle inférence, fournit une cohérence entre les pensées et le texte qui les précède.

Parfois, le rapport implicite qui s'installe entre le récit et le discours intérieur est doublé d'une reprise lexicale. Soulignons l'emploi de l'épithète *hideux* dans le récit:

«Hideux». Le visage de ma mère est «hideux», pense la fille qui n'a jamais entendu ce mot et pourtant le voit inscrit sur le visage de sa mère. La vie n'est plus que cauchemars et apparition. Un instant, le mot «hideux» s'envole du visage de Philomène. p. 68

et au début du discours intérieur de la soeur Julie:

«Hideux», «Hideux», «Hideux». Je leur ferai à tous sortir le méchant du corps. Je les confesserai tous. Je les délieraï de leurs péchés. Ainsi l'horreur sur le visage de ma mère. Mon pouvoir se décide et se fonde, en ce moment même où le feu, pareil à une bête, toutes griffes dehors, s'agrippe à mes reins. Moi-même feu et aliment de feu, je fais l'hostie de notre étrange communion. p. 69

Cette reprise lexicale, qui établit une continuité formelle, souligne les rapports entre le récit et les pensées que ce mode d'enchaînement restitue. Il en est de même dans les exemples suivants où la transition (du récit aux pensées) est mise en valeur par une soudure provenant de la reprise des idées et des termes:

Soeur Gemme forme **un rond avec le pouce et l'index**, soeur Julie se précipite pour lui servir de l'eau.

S'exprimer par gestes. Tel est le règlement au réfectoire. Ne pas toucher au silence, le moins possible. Les sourds-muets ont un vocabulaire plus complexe que le nôtre. Espérer atteindre un jour, la non-parole absolue tendre à cette perfection. p. 50

Soeur Gemma souffre **mille morts quotidiennes**. Son dégoût est extrême, comme si on l'avait précipitée dans un tas de fumier pour y vivre et pour y **mourir**. Que je devienne une sainte et que tout cela finisse! Je veux **mourir** dans une apothéose de rose blanches sans épines, à l'odeur suave. [...]. Faut-il donc que je **meure** dans le désespoir? p. 137

8. 3. 8. 2. Les interventions et les pensées

Par ailleurs, cet enchaînement forme des liens implicites entre les interventions et les pensées des personnages qui suivent ces interventions. Il relie l'intervention du médecin

adressée à la soeur Julie et les pensées de celle-ci dans cet exemple-ci:

-Vous pouvez quitter l'hôpital, ma soeur. Je vous donne votre congé. N'oubliez pas: de l'air pur, du lait pasteurisé, du fer et de la vitamine C. Ni thé ni café. Du calme et de la bonne humeur et tout ira bien.

Il faut se considérer guérie, démystifiée plutôt, réduite à sa plus simple expression, débarrassée des fausses douleurs et de la parodie du désespoir.

Quitter l'hôpital le plus rapidement possible, cesser d'être tournée et retournée, dans tous les sens, comme un objet suspect, ne plus être soupçonnée d'aucune tare dans le sang ou les os, ne plus craindre aucune opération à coeur ouvert, regarder sa prison avec son secret intact [...]. p. 14-15

Ainsi, le lecteur doit, souvent, procéder par inférence afin d'assurer une continuité dans le texte qui est marqué par des effets de décousu émanant de l'absence de liens formels entre les pensées des personnages et les éléments qui les déclenchent.

8. 3. 9. L'enchaînement par association

Cet enchaînement permet d'insérer par association, dans le récit, le mouvement décrit au début d'une des micro-séquences narratives :

aller et venir librement, du couvent à la montagne de B..., et de la montagne de B... au couvent. Faire la navette dans le temps, des années trente aux années quarante.
p. 71.

Cette transition, qui correspond au passage du premier récit ayant trait aux événements qui se produisent dans le couvent, au second récit qui traite des événements relevant de l'enfance de la soeur Julie, s'effectue par la prise en compte de l'inférence suivante : le souvenir et les impressions sensorielles ressenties par le personnage sont responsables de ce mouvement. Le souvenir entraîne un retour vers la montagne tandis que les impressions

sensorielles ramènent le récit au couvent. Dans les deux cas, cet enchaînement souligne le point de rencontre entre les deux récits et le fait que le second récit est une expérience psychique intérieure vécue par le personnage et rapportée par le narrateur-omniscient. Aussi le texte prend-il, comme dans *Les chambres de bois*, les caractéristiques du psychorécit dans la mesure où celui-ci reformule selon les termes du narrateur cette expérience personnelle du personnage et tient compte «des sensations qui viennent s'inscrire dans l'esprit du personnage, à partir de son corps ou à partir du monde extérieur¹».

8. 3. 9. 1. Le retour vers le passé

Souvent, c'est le souvenir de la montagne de B... où la soeur Julie a passé son enfance et son adolescence qui déclenche le retour en arrière : celui-ci est souvent annoncé dans le texte, surtout par l'emploi d'un syntagme se référant à la montagne, juste avant le commencement de la narration de cette expérience. Voyons ces exemples :

Soeur Julie de la Trinité est transportée **en esprit dans la montagne**, tandis que son corps reste, debout en croix, tel un calvaire de pierre. Dans la chapelle blanche et dorée des dames du Précieux-Sang. p. 27

C'est **dans la montagne de B...** que soeur Julie obtient toutes sortes de faveurs et qu'elle refait ses forces et son pouvoir. p. 63

Soeur Julie n'a que le temps de retourner à la cabane avant qu'il ne soit trop tard. Les événements vont se précipiter **dans la montagne de B...**, d'un instant à l'autre, et suivre leur cours. Vite! Pendant que l'adoration perpétuelle retient tout le

¹Dorrit Cohn. *Transparence intérieure*. Paris. Seuil. Collection Poétique. 1982. p. 67.

couvent enfermé dans la chapelle. p. 106

Prise sur le fait par soeur Julie, la soeur infirmière rougit. Mais pas plus que soeur Julie elle ne paraît se douter que seule une fuite éperdue à travers **la forêt de la montagne de B...** pouvait aussi profondément griffer les gens, de par tout le corps. p. 126

Ces quatre textes sont suivis de la narration de divers épisodes passés relevant de la vie de la soeur Julie. Notons l'emploi du syntagme (*la montagne*) qui sert de guide au lecteur pour déduire qu'il s'agit de la récapitulation dans la partie qui suit ces passages. Parfois aucun indice explicite de cette sorte ne signale le retour vers le passé. Le lecteur doit, dans ce cas, procéder par inférence tirée à partir du micro-contexte du passage qui précède le récit.

Ainsi, à partir de la description de l'état d'absence de la soeur Julie dans l'exemple suivant:

Une religieuse dans le désordre de ses vêtements, repose, attachée sur un lit d'infirmier. Son sommeil est profond, son absence parfaite. Une très vieille morte qu'on n'oserait toucher de peur de la voir tomber en cendres. Une apparence. Rien qu'une défroque couchée, ficelée sous nos yeux. Une image de religieuse. p. 94

et de ce qui suit, on doit déduire qu'il s'agit d'une récapitulation faite par la soeur Julie.

Quelquefois, l'association établie est explicitée par la présence d'une cohésion lexicale dans le texte. La sensation de la buée ressentie dans le lavoir du couvent évoquera dans l'esprit de la soeur Julie les bancs de brume dans la montagne de B... :

Est-ce un effet de **la buée** étouffante et chaude du lavoir qui simule à merveille **les bancs de brume** si fréquents dans les creux de **la montagne**? L'espace mystérieux de **la montagne de B...** s'ouvre à nouveau et accueille soeur Julie de la Trinité. **Une vapeur blanche, cotonneuse**. Bientôt on peut voir par terre, là où il faut poser les pieds. on a la nette impression de grimper une pente assez raide. La sable gris. Les cailloux qui roulent. Le petit chemin monte à la cabane. **La brume** s'effiloche et se dissipe tout à fait. p. 58

Notons, dans cet exemple, la cohésion lexicale engendrée par l'emploi des termes qui ont trait à la même notion tels *la buée, les bancs de brume, une vapeur blanche et cotonneuse, la brume*, et par la reprise du syntagme *la montagne*. Cette cohésion met en valeur l'association provoquée par l'impression sensorielle ressentie par la soeur Julie. S'ensuivra le récit d'un épisode passé.

8. 3. 9. 2. Le retour au présent

De plus, les impressions sensorielles déclenchent le processus associatif qui amorce un mouvement inverse : du passé au contexte présent. Parfois, une cohésion lexicale qui marque une continuité rend manifeste l'association créée. Ainsi, ce mode d'enchaînement établit le lien entre le rappel de l'odeur ressentie par la jeune Julie et son frère Joseph face à la cabane brûlée dans la montagne B... :

Ce n'est qu'à la nuit tombée que Joseph et Julie osent s'approcher **des décombres fumants dont l'odeur âcre prend à la gorge**. p. 128

et l'intervention de la soeur Julie qui se trouve dans l'infirmerie du couvent :

- Là! **Du bois mort!** Là!

hurle soeur Julie de la Trinité que la soeur infirmière a de la peine à maintenir sur **la couchette** étroite.

Soeur Julie s'agite, tend le bras, indique quelque chose caché, dans l'ombre, au pied de **son lit**. Elle répète, d'une voix changée et sourde.

- **Du bois mort !** Là! p. 129

Ces deux passages qui se trouvent respectivement à la fin et au début de la micro-séquence, créent l'impression d'une succession dans le déroulement du récit, ce qui est

renforcé par la présence d'une cohésion lexicale ayant trait à la notion de bois mort. Après cette incursion du premier récit au début de la première section de cette séquence, la narration de l'événement passé reprendra dans le petit paragraphe suivant:

L'édredon, tout **noirci**, tombe en poussière dès qu'on y touche. **La chambre** des parents n'a plus ni toit, ni murs, ni plancher. À ciel ouvert, **le lit de fer** tordu se dresse [...]. p. 129

et il sera suivi de nouveau par la reprise du premier récit, dans le paragraphe suivant:

La soeur infirmière tremble de peur. Elle supplie qu'on la relève de son service auprès de soeur Julie.

Et je n'ai pu m'empêcher de voir ce que soeur Julie me donnait à voir, là par terre au pied du lit.[...]

- J'ai vu couchée par terre, **un idole de bois, à moitié carbonisée** [...]. p. 130

La cohésion lexicale provenant de l'emploi des termes que nous avons marqués en caractères gras se présente, durant ce va-et-vient, comme la manifestation formelle de l'association établie et contribue à l'impression d'une suite continue des événements.

Soulignons également que cet enchaînement, tout en mettant en valeur le fait que la sensation auditive est en jeu, marque le retour au contexte présent. Lors de la narration des événements passés liés à la célébration du sabbat dans la montagne de B..., cet enchaînement signale l'insertion de segments relevant du contexte du couvent :

Dominus vobiscum

Et cum spiritu tuo

Sursum corda

Oremus

Dans la chapelle **soeur Julie** extatique et blanche, semble dormir sur son banc.
[...]

Munda cor meum, ac labia mea, omnipotens Deus qui labia Isaie prophetae calcula mundasti ignito

Les soeurs du Précieux-Sang se signent pieusement. Sur le front, la bouche et le coeur. [...]

Lavabo inter innocentes manus meas et circumdabo altere tuum, Domine.

Les religieuses peuvent bien écouter le célébrant en silence. C'est moi, soeur Julie de la Trinité, qui tiens la cuvette avec Joseph, mon frère. p. 38

[...]

*Sanctus, sanctus, sanctus,
Pleni sunt coeli et terra
Gloria tua,*

chantent **les bonnes soeurs**, escamotant le nom de Dieu sans s'en rendre compte, guidées par la toute petite voix somnambulique et toute-puissante de **soeur Julie de la Trinité**.

[...]

*Hic est enim calix sanguinis mei
novi et aeterni testamenti
mysterium fidei*

psalmodie **le célébrant** à chasuble verte, brodée d'or. Les cornettes blanches s'inclinent à l'unisson, sauf, une d'entre elles qui a l'air de dormir toute droite. Dessous sa cornette, la face éblouie de **soeur Julie de la Trinité** rit aux anges.

Hoc est enim corpus meum

Il se produit une grande confusion dans **la chapelle du couvent**. L'ordre des paroles de la consécration a été inversé. [...] p. 34-45

La sensation auditive de la soeur Julie aiguillonnée par la récitation des prières latines dans la chapelle du couvent la ramène de la montagne au couvent. À la fin de cette séquence, c'est de nouveau la prière qui signale le retour au couvent : *Ite missa est*. p. 45. Aussi cet enchaînement entraîne-t-il l'incursion de la première macro-séquence narrative au cours de la narration des événements passés.

De même, il aide le lecteur à identifier les situations relevant de deux contextes différents lorsqu'elles sont présentées comme si elles provenaient d'une seule situation d'énonciation. Dans l'exemple suivant, le souvenir de la mère de Julie qui appelle son fils

(Joseph) est suivi de l'intervention de Julie qui se trouve dans le lit d'infirmierie du couvent et qui interpelle également Joseph, créant l'impression d'une succession dans la narration des événements:

Elle appelle son fils d'une voix tonnante. p. 96

- Joseph, Joseph! gémit une voix brisée, étrangement enfantine. p. 97

L'inférence assurée par l'enchaînement par association nous permet de différencier ces contextes différents juxtaposés.

Ainsi, ce mode d'enchaînement met en valeur le va et vient entre deux contextes: les retours en arrière provoqués soit par le souvenir, soit par les impressions sensorielles; le retour au contexte du couvent déclenché par les impressions sensorielles. Il marque de cette façon l'entrecroisement de deux récits et aide le lecteur à distinguer le second récit comme l'expérience intérieure vécue par la soeur Julie.

Aussi, dans *Les enfants du sabbat*, constatons-nous une récurrence des enchaînements relevés dans *Les fous de Bassan* et *Kamouraska* : les deux modes d'enchaînement (la progression à thème constant avec ses variantes et la progression linéaire) qui fonctionnent sur le mode explicite, confèrent, par la cohérence thématique qu'ils apportent, une unité au récit, malgré les changements énonciatifs et les changements de modes narratifs dans le texte alors que l'enchaînement par inférence permet au lecteur d'établir une cohérence lorsque les liens formels font défaut durant la transition d'étape narrative. Quant à l'enchaînement par association, il désigne le va et vient entre deux contextes différents.

8. 4. *Héloïse*

Dans ce roman, la progression à thème constant et ses variantes (telles la progression à thèmes multiples et à thèmes alternés) constituent comme dans *Les chambres de bois* l'enchaînement principal . À cet enchaînement qui trace, comme ailleurs, les étapes événementielles du récit, s'ajoutent la progression linéaire et l'enchaînement par inférence comme enchaînements secondaires.

8. 4. 1. La progression à thème constant et ses variantes

Ce mode d'enchaînement sert de fil conducteur à travers les divers épisodes constitutifs du récit qui tournent autour de la vie du jeune couple formé par Christine et Bernard, et de la rencontre malencontreuse de Bernard avec Héloïse et son acolyte, Xavier Bottereau, «les morts-vivants» dans le métro. Cette progression, qui représente ces épisodes étalés sur 40 micro-séquences narratives, peut être liée à la présence de ces quatre personnages principaux et à celle des personnages secondaires comme la mère de Bernard, les amis et la famille de Christine, la vieille femme au métro etc. En fonction du nombre des personnages participant à l'épisode raconté, ce mode d'enchaînement revêt diverses formes : la progression à thème unique, à thèmes alternés et à thèmes multiples. Actualisée par les marqueurs discursifs (*voici* et *voilà*) et ponctuée parfois de connecteurs (*mais, et, puis* et *pourtant*), cette progression se fait notamment sur le mode du discours qui privilégie le présent, le mode de l'histoire n'intervenant que dans certains passages.

8. 4. 1. 1. Les pensées

Cette progression, qui privilégie le point de vue du narrateur-omniscient traditionnel, suit, le plus souvent, la description du comportement non verbal des personnages-thèmes, quelquefois leurs pensées sous forme de micro-monologues rapportés et conduit souvent à leurs échanges. Elle souligne, de cette façon, l'aspect conventionnel du texte. La présence des échanges et des pensées engendre des changements énonciatifs dans le texte soit par le passage de *elle* à *je*, soit en créant un mouvement entre le récit et le discours comme dans *Les chambres de bois*. Dans le cas des pensées, ce mouvement marque, parfois, la transition de contexte. Ces pensées qui sont amenées par les verbes de réflexion tels *penser*, *croire* sont incluses dans la progression par l'emploi du pronom-sujet ou du nom qui renvoie au personnage-thème du passage et qui sert à introduire ces verbes en incise. Cette transition brusque du récit au discours permet de capter l'immédiateté des choses ressenties par les personnages. Voici quelques exemples où ce mode d'enchaînement incorpore les pensées dans la continuité thématique du passage:

Bernard appelle le garçon. Commande deux cafés. Ni ses gestes ni sa voix ne paraissent lui appartenir. Je suis hors de moi, **pense-t-il**. Ma vraie vie est ailleurs.
p. 25

Bernard rayonne de paix. Comme si son destin se trouvait soudain fixé. Le bras de vitesse, le volant, les phares étincelants, les coussins de cuir noir lui plaisent infiniment. Séduit, je suis séduit, **pense-t-il**. Il n'est pas jusqu'au teuf-neuf

spasmodique du moteur qui ne lui paraisse délicieux. p. 48

En outre, cette continuité thématique qui relie le récit et les pensées sert de pont entre deux contextes différents. Elle crée, dans l'exemple suivant, un lien entre la narration de l'événement passé où il est question de la mère de Bernard:

Cette femme a été abandonnée par son mari, voyez comme elle travaille pour élever son fils.

[...].

La voilà au bout de la table qui toque avec son dé d'argent sur la nappe pour réclamer la parole.

et les pensées de Bernard sur sa mère:

Ma mère est morte depuis deux ans déjà, mais son âme besogneuse se mêle à la fête. Sa petite silhouette noire et frêle ne pouvait manquer d'apparaître au repas de fiançailles. Christine appuie sa tête sur mon épaule pour attirer mon attention. [...].

ce qui ramène le récit au contexte présent. Ainsi, la cohérence thématique qui englobe les pensées dans le récit, établit une continuité dans le texte tout en assurant une progression narrative.

8. 4. 1. 2. Les échanges

Par ailleurs, cette progression est souvent entrecoupée de dialogues comme dans *Les chambres de bois*. Elle entraîne, de ce fait, des changements énonciatifs par le passage du récit au discours.

Ainsi, la progression à thèmes alternés qui évoque le comportement non verbal de Christine et de Bernard, les personnages-thèmes dans la première partie de la séquence :

Christine attend toujours au coin des boulevards Saint-Michel et Saint-Germain. Quelques garçons l'abordent. Elle fait «non» de la tête. Dégage son bras. Prend un visage fermé. On fait cercle autour d'elle. On rit.

Bernard descend le boulevard Saint-Michel, à pas lents. Se dirige vers Christine comme quelqu'un qui ne peut éviter de le faire. Cri de Christine. p. 39

est entrecoupée d'échanges entre ces deux personnages-thèmes qui se transforment en interlocuteurs:

- Mais qu'est-ce que tu fais?

Bernard semble sortir d'un rêve.

- Et le taxi?

Fureur de Christine.

- Figure-toi qu'il n'a pas voulu attendre. Qu'est-ce qui se passe à la fin?

- J'avais cru apercevoir Jean-Claude. Je lui dois des sous. Alors comme je sais qu'il est très serré en ce moment..

- Tu me caches quelque chose, c'est certain

- Je suis fatiguée, voilà tout. Très fatigué. p. 39-40

La progression reprend ensuite après être suspendue par les pensées :

[...]

La première Christine aperçoit le taxi. Elle lève le bras, très haut, au-dessus de sa tête, comme on lui a appris à le faire, à l'école de danse. p. 40

De cette façon, ce mode d'enchaînement conduit souvent aux dialogues, ce qui crée un va et vient constant entre la narration et les dialogues dans le texte. Ainsi, il rend manifeste la dimension conventionnelle du texte.

8. 4. 2. La progression linéaire

Cette progression linéaire, qui intervient occasionnellement dans le texte, soutient le mode d'enchaînement principal en effectuant (1) une alternance de thèmes (2) et des

transitions d'étape narrative sans briser le déroulement du récit. De cette façon, elle contribue à maintenir une continuité dans le récit.

Notons l'alternance thématique (de Bernard à Christine et vice-versa) générée par ce mode d'enchaînement dans l'exemple suivant:

Boulevard Saint-Germain. Son bouquet à la main **Bernard** passe une première fois devant la terrasse du Grillon vert là où est assise **Christine**, mais sans la voir. **Christine** appelle **Bernard**. **Bernard** revient sur ses pas. Il embrasse sa fiancée machinalement et semble très las. Il veut offrir son bouquet mais les fleurs ont disparu. Il ne reste qu'un cornet de papier vide. Ce cornet vide Bernard le tend à **Christine** comme si les fleurs étaient toujours dedans. **Christine** est sidérée. Elle rejette le cornet sur la table. p. 30

Relevons les changements d'étape narrative amenés par la progression linéaire. Elle entraîne le passage de la séquence descriptive à la séquence narrative ou vice-versa. Ainsi, elle nous fait passer de la description détaillée de l'appartement à la séquence narrative vers la fin du passage où Bernard et Christine sont introduits comme thème :

L'immeuble de trois étages dressait ses moulures de pierre, ses ornements outrés, sa blancheur originelle et crayeuse étrangement conservée. [...]. Dans son ensemble l'appartement produisait une sorte de malaise, pareil à une demeure déjà quittée et cependant hantée. Tel qu'il était dans son ambiguïté, l'appartement attendait **Christine** et **Bernard**. Mais **Christine** et **Bernard** s'en souciaient guère, ayant déjà visité quantité de studios et d'appartements, pour finalement se fixer, rue du Commandeur, dans un immeuble neuf. p. 9-12.

De plus, tout en marquant un changement d'étape, ce mode d'enchaînement fait le pont entre deux contextes différents. Ainsi, il installe une continuité formelle entre les pensées et le récit:

Je suis sauvé, pensa Bernard, en serrant très fort la main de **Christine** dans la

sienne.

Christine était coryphée à l'Opéra. La première fois avec Bernard c'était il y a six mois. De simples camarades ils étaient devenus amants. p. 15.

En même temps, cette continuité amène imperceptiblement un changement de contexte : du présent on passe au contexte passé (la narration de la première rencontre entre Bernard et Christine). Un mouvement inverse s'amorce dans l'exemple suivant où ce mode d'enchaînement construit un lien entre le récit et le discours intérieur de Christine:

Sophie et Philippe s'assoient sur le sofa et entourent Christine de **leurs bras**. **Ces bras** sur mes épaules, ces haleines d'alcool et de tabac dans ma figure, toute cette bonne, grosse vie, attendrie, non, non, je ne le supporterai pas. Je veux être seule. Crier tout mon souï. [...]. p. 91

Ainsi ce mode d'enchaînement, tout en posant des liens formels, provoque une alternance thématique et des transitions d'étapes narratives dans le récit sans rompre sa continuité.

8. 4. 3. La structure syntaxique des énoncés durant le récit

L'aspect conventionnel du texte provenant du point de vue du narrateur-omniscient et de la continuité formelle tissée par les deux modes d'enchaînement relevés s'estompe par la présence d'une structure syntaxique non canonique qui démarque quelquefois le récit. Nous rencontrons, comme dans les oeuvres précédentes, l'emploi des groupes nominaux, des phrases elliptiques du sujet et des phrases segmentées. Cet emploi qui génère des effets parataxiques dans le texte confère une dimension discontinue à l'écriture. Mais des liens peuvent être forgés par les enchaînements pratiqués ; ainsi certains énoncés restent dans

la continuité thématique du passage tandis que d'autres s'appuient sur des inférences pour faire leur place dans la progression du texte. Considérons les groupes nominaux.

Ces groupes nominaux, qui possèdent souvent une valeur descriptive, installent des portraits parcellaires des personnages-thèmes. Il est souvent question de quelques détails physiologiques et vestimentaires des personnages-thèmes comme le montrent les exemples suivants:

Christine debout contre Bernard. **Son caban bleu marine tout neuf. Sa bonne odeur de fille lavée dans une baignoire haute sur pattes. Son eau de toilette fraîche. Son souffle léger.** Bernard, **sa barbe de copeaux châains. Son visage crispé.** [...]. p. 67

Christine croyait retrouver Bernard. **Ses lèvres douces, ses joues piquantes, ses longues jambes contre les siennes, son ventre tendre.** p. 65

La mariée chaussée de ballerines, a l'air de vouloir danser Giselle. **Robe mousseuse à mi-mollets. Sur ses cheveux courts une couronne de roses blanches.** Le marié semble échapper d'une comédie de Labiche. **Longue redingote, chapeau haut de forme.** p. 56

Quant aux phrases elliptiques du sujet, elles mettent en relief la succession des actes accomplis par le personnage-thème représenté formellement dans le cotexte et participent au rythme discontinu du texte par l'absence de référence explicite au thème. Un calcul inférentiel restitue des liens implicites qui assurent leur intégration dans le passage.

Voici quelques exemples:

Christine se dégage brusquement. **Se lève. Se prépare** à hurler qu'elle veut être seule. p. 91

Elle marche légèrement comme une automate. **Va** à l'armoire. **Prend** des vêtements par brassées qu'elle jette sur le lit. **Grimpe** sur une chaise pour atteindre une valise, en haut de l'armoire. **Empile** ses vêtements dans la valise. p. 93

Parfois, les participes présents amorcent les énoncés et actualisent l'action accomplie par le personnage-thème :

L'image sanglante d'Héloïse se penchait au-dessus de son lit. **Cherchant** son coeur avec des mains maigres. **Fouillant** entre ses côtes.
Christine baignait le visage de Bernard d'eau fraîche. **Tentant** de le tirer de ses songes atroces. p. 105

Soulignons également les phrases segmentées qui présentent des éléments grammaticaux accessoires comme «rhèmes» porteurs de nouvelles informations. Parmi elles, il y a les subordonnées détachées :

Elle attend Bernard. Elle l'attendra jusqu'au bout. **Jusqu'à ce que** ce ne soit pas possible, sans mourir. p. 90.
Mais le propre désir d'Héloïse domine nettement dans l'appartement. **Comme si** tout ce qui se trouvait là n'eut existé qu'en fonction de ce désir. p. 99.
Elle l'entoure de ses bras. **Tandis que** la foule des morts se rapprochent, les enferment étroitement. p. 123-124.

et les compléments essentiels et accessoires détachés :

Elle porte une jupe longue à la taille cintrée. **Un chemisier à manches gigot. Un col haut. Un chapeau à fleurs.** p. 22
Bernard est maintenant au centre du cercle avec Héloïse. **Pris au piège avec elle. En plein théâtre avec elle. Ne sachant quel rôle lui est destiné. L'acceptant d'avance ce rôle absurde et terrifiant.** p. 69
Héloïse s'est remise à chanter. **Sans accompagnement. Tout en regardant Bernard, bien dans les yeux.** p. 68-69
La lourde porte se referme sur lui. Bientôt l'écho de ses pas résonne sur le trottoir. **Dans la nuit.** p. 75

En outre, toutes ces phrases tronquées se présentent conjointement et accentuent l'impression de fragmentation dans le texte:

Le métro est bondé. Hommes et femmes pressés les uns contre les autres, ne peuvent plus bouger. **Évitent** de se regarder en face. Chacun **éprouvant** la masse

du corps étranger, son poids de chair et d'os contre soi. **Dans son dos. Sur sa poitrine. Sur son ventre. Respirant** l'haleine du voisin. **Examinant** ses ongles sales, sa main velue. Bernard et Héloïse aussi près l'un de l'autre qu'il soit possible [...]. p.72.

Les voici qui quittent la noce. **Passent** en courant le portail de l'impasse des Acacias. **S'engouffrent** dans l'ascenseur. **Le bruit de leurs coeurs essoufflés par la course.** p. 56.

Christine ferme sa valise. **S'emplit** les yeux de l'image de Bernard étendu de tout son long sur le lit. **Éprouve** une grande pitié. **Une poignante tendresse.** p. 95.

La présence de tous ces énoncés donne, par moments, un rythme saccadé au texte. Malgré ces effets de discontinuité, le calcul inférentiel fait par le lecteur fournit une cohérence et permet leur intégration dans la progression du texte. D'ailleurs, ne transmettant que l'essentiel, ces énoncés confèrent au dernier un ton dynamique et un langage «performatif».

8. 4. 4. Les ruptures thématiques

La dimension discontinue du texte provient, en outre, des passages descriptifs qui provoquent des ruptures thématiques au cours du récit. Les groupes nominaux sont employés en abondance dans ces séquences descriptives qui représentent, en général, le décor dans lequel se déroule le récit. Ainsi, la progression, qui marque le retour de Christine et de Bernard après leurs fiançailles, est ponctuée de ruptures thématiques amenées par les groupes nominaux à valeur descriptive :

Le retour en train. Les paysages paisibles. Le fil calme de la Loire où percent des îlots de sable blond. La douce lumière tamisée.

Les fiancés se serrent l'un contre l'autre. [...].

Gare d'Austerlitz. Foule d'après le congé de Pentecôte. Fracas des machines. Mouvements de trains, de voitures et de métros. Voyageurs courbés sur

leurs bagages. Transhumaine vers Paris.

Christine et Bernard descendent du train. Ils se tiennent par la main. Les voilà sur le quai. [...]. p. 17.

Nous rencontrons également de petits passages descriptifs contenant un mélange de phrases canoniques et non canoniques qui viennent, souvent, suspendre le récit en cours et contribuent au rythme saccadé dans le texte.

8. 4. 5. L'enchaînement par inférence

Le rythme discontinu engendré par les séquences descriptives et les phrases non canoniques au cours du récit est accentué, périodiquement, par le surgissement brusque des pensées qui se distinguent, elles aussi, par une structure syntaxique hachée contenant des énoncés infinitivaux, des énoncés monorhématiques. Ces pensées, qui marquent la suspension du récit en cours, génèrent des effets de décousu par l'absence de rapport formel entre ces dernières et les éléments qui les précèdent. De plus, les changements énonciatifs qu'entraîne leur présence soulignent ces effets. Dans ce cas, le lecteur doit avoir recours à ce mode d'enchaînement pour rétablir le rapport, les inférences permettant d'assurer la continuité. Ce type de rapports implicites doit être produit, d'une part, entre le récit et les pensées et, d'autre part, entre les interventions et les pensées comme dans *Kamouraska* et *Les enfants du sabbat*.

8. 4. 5. 1. Le récit et les pensées

D'abord, ce mode d'enchaînement sert de lien de cohérence entre le récit et le discours intérieur qui se présente sous forme de phrases interrogatives. Il supplée l'interruption énonciative que créent ces questions comme dans l'exemple suivant :

Oubliant sa colère, comme un vent subit aussitôt retombé, Bernard paye le garçon et quitte le café. Il se sent léger, rendu à son unique raison d'être: marcher dans la ville, dévisager chaque femme qui passe, dans l'espoir de découvrir celle qu'il cherche. Mais à mesure qu'il avance dans les rues encombrées et que les femmes défilent devant ses yeux, le découragement et l'angoisse s'emparent de lui. *Comment demeurer au plus haut point de l'attention? Comment maintenir cet état de vive tension? Qui sait quelle défaillance du cœur, quelle lassitude, quelle baisse d'énergie peuvent survenir et empêcher qu'il la reconnaisse dans la foule?*
p. 26

Parfois, le lien de cohérence s'établit entre le récit et les pensées qui se distinguent par une structure syntaxique caractéristique des monologues : des énoncés infinitivaux, des énoncés monorhématiques etc. De plus, ces pensées, qui suspendent le récit de l'intérieur, se distinguent par la présence d'une cohésion lexicale provenant de la réitération des termes:

Bernard voudrait revoir Héloïse, ne fût-ce qu'un instant. *La voir seulement. S'emplier les yeux de son image parfaite. S'en repaître profondément. Avant de reprendre la vie quotidienne avec Christine. Vivre avec l'image renouvelée d'Héloïse, bien cachée dans son cœur. Ne pas quitter Christine puisqu'il est marié avec elle, mais s'émouvoir en secret sur un visage aux pommettes dures, aux yeux en amande. La revoir bien vite. Retrouver au plus tôt sa maigreur souveraine. Tromper Christine en rêve. En rêve seulement. Revoir Héloïse. La revoir.* p. 63

De même, il faut avoir recours à cet enchaînement lorsque les pensées qui constituent des

paragraphes entiers viennent suspendre le récit en cours. La progression à thèmes alternés, qui représente les mouvements de Bernard et de Christine à l'hôpital, est entrecoupée de pensées de Bernard contenues dans le paragraphe suivant :

Sorti d'une ombre aussi obscure et totale comment vivre désormais au grand jour? Tout oublier et faire comme de rien n'était. Maintenant que l'identité d'Héloïse ne fait plus de doute, la fuir comme la mort. Se défendre. Se barricader contre elle. Quitter l'appartement au plus vite. [...]. Agir comme si l'amour était encore possible entre Christine et lui. Poser ses pas doucement, l'un devant l'autre, marcher sur un fil tendu, faire les gestes qu'il faut, avec application. Rappeler l'amour ainsi qu'on réclame la vie. p. 110.

Ce mode d'enchaînement permet au lecteur de faire des inférences qui fournissent un lien entre le discours intérieur et le micro-contexte du récit qui le précède.

8. 4. 5. 2. L'intervention et les pensées

Enfin, le calcul inférentiel aide le lecteur à créer des rapports implicites entre l'intervention et les pensées dans la mesure où celles-ci sont déclenchées par celle-là. Ainsi, dans l'exemple suivant, des liens implicites s'installent entre les pensées de Bernard et l'intervention de son interlocuteur, Xavier Bottereau :

*- Héloïse n'est pas plus ma fille que la vôtre, jeune homme. Simple rencontre sous terre. Les hasards du métro. Vous n'avez qu'à tenter votre chance.
Ne pas saisir la perche tendue par ce vieux démon. Faire volte-face. Remettre l'entremetteur à sa place. Défendre Christine contre l'étranger. Me défendre avec elle. Nous opposer tous les deux aux manigances de Bottereau. Affirmer bien haut l'ordre ancien qui me lie à Christine. Pour le meilleur et pour le pire.
p. 54*

Par ailleurs, des reprises lexicales facilitent la transition de l'intervention aux pensées

amenée par ce mode d'enchaînement. L'épithète *fatigué* dans l'intervention de Bernard et le syntagme *la fatigue* dans les pensées font ressortir la connexion entre l'intervention et les pensées dans cet exemple-ci:

-Tu me caches quelque chose, c'est certain.

- Je suis **fatigué**, voilà tout. Très **fatigué**.

Se laisser couler dans la fatigue. N'avoir plus pied. Le gouffre. L'absolue vérité qui se cache au fond là où aucun mensonge ni pitié ne peuvent subsister. Répudier Christine. p. 40

Ainsi, les inférences que le lecteur doit tirer, marquent des rapports implicites tantôt entre les pensées et le récit tantôt entre les interventions et les pensées.

La progression à thème constant et ses variantes telles la progression à thèmes alternés et à thèmes multiples soutenues par la progression linéaire et l'enchaînement par inférence guident le lecteur, à travers une écriture à la fois dépouillée, parataxique et performative, en établissant des rapports souvent explicites et parfois implicites.

8. 5. *Le premier jardin*

Nous trouvons dans ce roman, quatre modes d'enchaînement relevés dans les oeuvres précédentes : la progression à thème constant avec ses variantes (telles la progression à thèmes alternés, à thèmes multiples et celle qui va du général au particulier), la progression linéaire, l'enchaînement par association et l'enchaînement par inférence. La progression à thème constant et ses variantes et l'enchaînement par association se présentent comme des enchaînements principaux alors que l'enchaînement par inférence et la progression linéaire jouent le rôle d'enchaînements secondaires dans le texte. En outre, tous ces enchaînements connaissent également les mêmes fonctions.

8. 5. 1. La progression à thème constant et ses variantes

Ainsi, la progression à thème constant et ses variantes représentent les événements relevant de trois moments différents du récit étalés typographiquement sur 51 micro-séquences, chacune des séquences étant divisée en petites «sections» qui sont composées d'un ou plusieurs paragraphes correspondant à une étape ou à un moment dans la vie du personnage. Pour différencier la progression qui marque ces trois moments, nous les désignons respectivement comme PT-1, PT-2 et PT-3. Scandée par l'emploi d'actualisateurs tels *voici* et *voilà*, cette progression se fait, dans les trois moments du récit, selon le point de vue du locuteur-narrateur omniscient comme dans *Les chambres de bois*, *Héloïse* et dans la première macro-séquence de *Kamouraska* et des *Enfants du*

sabbat.

La PT-1 suit les déplacements du personnage principal, Flora Fontanges : son départ de la retraite en Touraine vers son pays natal provoqué par la lettre de sa fille Maud et la lettre du directeur du théâtre lui offrant un rôle, l'arrivée dans son pays natal, sa rencontre avec le directeur de théâtre, les amis de sa fille et sa fille elle-même qui retourne après une fugue vers la fin du roman, les tours de la ville qu'elle fait avec Raphaël, l'ami de sa fille, et le retour de Flora Fontanges vers son pays de séjour. Cette progression se forme donc à partir de la présence du personnage principal, Flora Fontanges et des autres personnages qu'elle rencontre, sa fille Maud, les amis de Maud, tels Raphaël, Céleste et Éric, et le directeur de théâtre, qui servent tous, tour à tour, de thème au cours du récit, ce qui donne lieu à une progression soit à thème unique soit à thèmes alternés soit à thèmes multiples.

En traçant les événements, cette progression désigne principalement le comportement non verbal des personnages-thèmes, leurs pensées et leurs échanges rapportés par le narrateur-omniscient. Les pensées qui parsèment le récit, se présentent sous diverses formes : des monologues rapportés, des citations indirectes, des monologues narrativisés¹. Les monologues rapportés sont incorporés dans le récit par des verbes de réflexion suivis de leur sujet en incise. Ce sujet, en assumant le rôle de thème, reste dans

¹ il s'agit d'énoncés marqués par une dualité de voix : celle de la locutrice-personnage qui s'éclipse derrière celle du narrateur-omniscient. Cf. Dorrit Cohn. *Transparence intérieure*. Paris. Seuil. 1981. p. 28.

la continuité thématique du passage. De plus, leur insertion permet de capter l'instantanéité des sentiments éphémères des personnages comme dans *Les chambres de bois* et *Héloïse* et marque la transition du récit au discours intérieur au cours de la progression mise en valeur par des changements énonciatifs (le passage de *elle* à *je*). Voici quelques exemples:

Rien à déclarer, **pense-t-elle**, franchissant le contrôle de police, d'un pas léger, rechargeant son sac sur son épaule avec la poudre, les fards, le miroir indispensable à toute image d'elle redessinée. p. 10

Mon Dieu, **pense Flora Fontanges**, faites que je sois voyante, une fois de plus, que je voie avec mes yeux, que j'entende avec mes oreilles, que je souffre mille morts et mille plaisirs avec tout mon corps et toute mon âme, que je sois une autre à nouveau. Cette fois-ci, il s'agit d'une religieuse de l'Hôpital général, et je referai sa vie depuis le commencement. p. 85

Les citations indirectes qui sont intercalées dans la progression, se distinguent par l'emploi des verbes de réflexion tels *se demander* et *se dire* comme dans les exemples suivants:

Elle regarde les maisons victoriennes, transformées en cafés et en restaurants. **Elle se demande quand est-ce que** cela a commencé, tous ces parasols, ces marquises bariolées, ces petites tables, ces chaises plantées comme sur une plage, tout le long de la Grande-Allée. p. 19

Flora Fontanges se dit que, maintenant qu'elle s'est fait la tête de Jeanne au bûcher, elle pourrait très bien jouer la passion d'une pucelle de dix-neuf ans que le feu dénude avant de la réduire en cendres. p. 27

Quant aux pensées des personnages qui prennent parfois la forme de monologues narrativisés, elles se présentent sous forme d'interrogation, comme nous en avons déjà relevé dans *Héloïse*. Nombreux sont les exemples de ce genre dans le texte. En voici quelques-uns où la voix du personnage se fait entendre à travers le discours narratorial:

Le nom de la ville de son enfance n'est pas affichée au tableau des départs. Le numéro du vol, la porte d'embarquement, le point d'atterrissage, tout y est, sauf... *Depuis le temps qu'elle l'a quittée, d'ailleurs, peut-être la ville s'est-elle résorbée*

sur place comme une flaque d'eau au soleil? p. 10

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

Outre ces différentes manifestations des pensées des personnages auxquelles il nous sensibilise, ce mode d'enchaînement reformule parfois les échanges entre les personnages sur le mode indirect et conduit aux échanges rapportés sur le mode direct. Ainsi, les interventions des amis de Maud où ils font le récit de la vie passée de Maud entrecouper la progression:

La voix de la fille, sous une masse sombre de cheveux frisés, s'élève à nouveau, s'adresse à Flora Fontanges:

- C'était moi qui ai trouvé Maud. C'était à l'aéroport de Lorette. Elle était là depuis trois jours, la nuit sur un banc, dans son sac de couchage, le jour, comme un fantôme errant par-ci par-là, dans l'aéroport. Elle m'a demandé du feu.[...]

Raphaël raconte comme s'il voyait Maud devant lui et ne cessait pas de s'étonner de la trouver là:

- C'était l'heure du souper. On s'est tassés pour lui faire place. On s'est tous arrêtés de manger pour la regarder manger [...].

De nouveau la fille avec la voix stridente:

- On a tous essayé de la consoler et de la réchauffer avec des chandails, des écharpes, des gros becs, mais c'est Raphaël qui l'a mise dans son lit [...].

- Je l'ai gardée trois nuits dans mon lit. La première nuit, elle s'est pelotonnée contre le mur et tout son corps était secoué de sanglots [...].

Céleste enchaîne d'un air bougon, comme si la conduite de Maud la plongeait encore dans la réprobation la plus profonde.

- La quatrième nuit, je lui ai fait remarquer que Raphaël n'était pas le seul garçon disponible ici. Elle n'a pas fait de manières pour quitter le lit de Raphaël [...].

Et la progression à thèmes alternés rapporte le reste de leurs échanges sur le mode indirect:

Éric dit que la commune a été un grand rêve dans sa tête avant de se réaliser rue Mont-Carmel.

Céleste fait remarquer que Raphaël et Maud ont bien failli faire éclater la commune. Un beau soir, ils sont partis tous les deux pour vivre ensemble en couple, comme papa-maman autrefois, dans la nuit des temps.

Céleste rit, répète que c'est minable et rétrograde en Christ et que ça n'a pas d'allure.

Bientôt, Céleste avoue qu'elle adore se trimbaler partout avec son sac de couchage sur le dos [...]. p. 60

Il en est ainsi pour la PT-2 qui nous représente aussi bien le comportement non verbal des personnages que leurs pensées et leurs échanges. Cette progression, qui prend la forme d'une progression à thème constant, à thèmes multiples et la progression du général au particulier, souligne quelques étapes importantes de la vie passée du personnage principal, Flora Fontanges: d'abord dans l'hospice de Saint-Louis où elle vivait orpheline, ensuite chez ses parents adoptifs les Eventurel - dans la maison de Bourlamaque et dans celle de la rue Plessis - la rupture avec ses parents adoptifs, son départ pour la France, son premier rôle en tant qu'Ophélie, la rencontre avec le père de sa fille à vingt-deux ans, la rupture avec celui-ci, la naissance de sa fille, Maud. Cette progression peut être rattachée essentiellement à la présence de Flora Fontanges dans ses divers rôles aussi bien dans sa vie personnelle (la petite fille, l'adolescente, l'actrice, l'amoureuse, la maîtresse, la mère) que dans la vie professionnelle (dans ses rôles d'Ophélie, et de la Fantine etc.) et parfois à la présence de divers personnages secondaires participant à l'événement raconté tels sa fausse grand-mère, ses parents adoptifs M. et Mme Eventurel, les petites filles et les religieuses de l'hospice de Saint-Louis, le docteur Simard, et la fille de Flora, Maud.

Quant à la PT-3, elle retrace, sous forme d'une progression à thème constant et d'une progression qui va du général au particulier, l'histoire de la ville, celle de ses fondateurs tels Louis Hébert, Marie Rollet et la vie des héroïnes obscures tirées de cette histoire telles Barbe Abbadie, la fille du Gouverneur, la religieuse, Aurore, et les filles du roi. Tous ces personnages servent de thèmes durant la narration. Ainsi, PT-1, PT-2 et PT-3 différencient les diverses étapes événementielles relevant de trois moments différents du récit.

8. 5. 1. 1. La progression thématique : un lien entre deux modes d'énonciation

Ces trois moments du récit sont narrés sur deux modes énonciatifs différents, tantôt sur le mode «histoire» tantôt sur le mode «discours», celui-ci l'emportant sur celui-là. Malgré les changements qu'entraînent ces deux régimes énonciatif, la cohérence thématique qu'offre ce mode d'enchaînement assure une continuité dans le texte. Durant la PT-1, le mode d'énonciation dominant est celui du discours, le mode de l'histoire étant employé une seule fois au cours du récit pour rapporter le rêve du personnage-thème Flora. Il en va ainsi pour la PT-3 où le mode de l'histoire n'intervient qu'occasionnellement. Alors que durant la PT-2, certains épisodes sont racontés sur le mode de l'histoire et d'autres sur le mode du discours : on passe ainsi du plan de l'histoire à celui du discours ou vice-versa, le plan du discours venant souligner les événements qui restent près de la conscience du personnage.

Ainsi, durant la narration de l'épisode de l'enfance de Flora, du plan du discours qui marque sa première partie:

Une petite fille est assise sur un tabouret, aux pieds d'une vieille femme, dans le silence calcaire de la maison de l'Esplanade. [...] p. 124

on passe au plan de l'histoire dans la seconde partie:

Bientôt, de dimanche en dimanche, les histoires de la vieille dame s'étendirent à toute la ville, se plaisant à rappeler la vie des habitants, dans toutes ses ramifications. L'ambition de la petite fille croissait à mesure que les histoires de la vieille dame prenaient de l'ampleur.

[...]

Si Mme. Eventurel n'adressait jamais la parole à la petite fille, il lui arrivait cependant de parler d'elle, devant elle, et de l'appeler «la petite intrigante». p. 125-126

Parfois un mouvement contraire s'amorce au cours du récit : du mode de l'histoire on passe à celui du discours. Malgré l'emploi de deux modes énonciatifs différents, la cohérence thématique atteste une progression dans le texte.

8. 5. 1. 2. La progression à thème constant : un lien entre deux contextes

Par ailleurs, ce mode d'enchaînement relie les trois moments différents du roman et permet de maintenir une continuité dans le récit. Ainsi la narration des événements passés ayant trait aux parents adoptifs de Flora se termine par la description liée au comportement non verbal de Flora en tant qu'adolescente représentée par le nom «Marie Eventurel» et le pronom-sujet *elle* et par la référence à Flora Fontanges, l'actrice qu'elle deviendra par la suite:

Si **Marie Eventurel** grandit en sagesse, une sagesse farouche qui la rend silencieuse, studieuse et butée, elle demeure sans grâce, empêtrée dans ses gestes. [...] N'ayant plus de chambre à elle, dormant dans la salle à manger, sans plus aucun refuge dans l'appartement exigu de la rue Plessis, **Marie Eventurel** vit son adolescence comme si elle s'enfonçait dans la nuit. Ses mouvements étriqués sont ceux des prisonniers qu'on ne quitte pas des yeux. Ce n'est que beaucoup plus tard, lorsqu'**elle** sera devenue **Flora Fontanges**, au-delà des mers, que son corps lui sera rendu dans toute sa légèreté. p. 145-152

Le retour au contexte présent se fera dans la séquence suivante où il sera question de Flora adulte représentée également par le pronom *elle* :

Et voilà qu'**elle** est vieille maintenant. De retour dans sa ville originelle. La boucle est bouclée. **Son** dernier rôle est devant elle à apprendre et à laisser infuser comme ces amères feuilles de thé, au fond des tasses, lorsqu'on veut dire la bonne aventure. **Elle** feuillette la mince plaquette de *Oh! les beaux jours*. [...] p. 153

La continuité établie par le même pronom sujet *elle*, qui renvoie à deux instances différentes, produit l'impression d'un déroulement chronologique, marquant le passage d'une étape à l'autre dans la vie de Flora Fontanges.

Nous retrouvons ce type d'extension effectué par ce mode d'enchaînement entre la narration des événements relevant de la vie de Flora et les événements du passé lointain. Cette continuité est attestée par un prologue ou un épilogue qui annonce le contexte qui suit. La narration de l'histoire de la religieuse signalée au cours d'une des micro-séquences:

Il s'agit, pour Raphaël et Flora Fontanges, de réveiller **une petite nonne, sans visage et sans nom, de la maintenir vivante, sous leurs yeux, le temps d'imaginer son histoire**. [...] p. 85-86

commencera au début de la section suivante de cette micro-séquence narrative. Une petite

séquence descriptive précédera cette narration:

La marée haute s'étale à plein bord, d'une rive à l'autre: on peut entendre son clapotis léger contre les quais quand le bruit de la forge se calme et que la flamme reste un instant immobile et toute droite. C'est **une fille** avec un tablier de cuir jusqu'aux pieds qui fait un ouvrage de garçon dans la forge de son père, rue Saint-Paul. Debout dans la chaleur et l'éclat du feu, **elle** manie le soufflet, le marteau et les tenailles, bat le fer, ruisselle de sueur et de lueurs, quitte le fourneau pour la bassine d'eau fraîche où elle plonge son ouvrage.

[...]

Ce qu'**elle** craignait plus que tout au monde, qu'on lui prenne son nom, est arrivé par la suite. Après deux ans de noviciat, **elle** est devenue soeur Agnès-de-la-Pitié, et on n'a plus jamais entendu parler de Guillemette Thibault. p. 86-87

Par contre dans l'exemple suivant, le retour au contexte présent est confirmé par les propos sous forme d'épilogue. La narration de la vie des fondateurs (Louis Hébert et Marie Rollet):

Est-ce donc si difficile de faire un jardin, en pleine forêt, et de l'entourer d'une palissade comme un trésor? **Le premier homme** s'appelait Louis Hébert et **la première femme**, Marie Rollet. **Ils** ont semé le premier jardin avec des graines qui venaient de France. **Ils** ont dessiné le jardin d'après cette idée de jardin, ce souvenir de jardin, dans leur tête, et ça ressemblait à s'y méprendre à un jardin de France, jeté dans la forêt du Nouveau Monde.

[...] p.76-78

sera suivi d'un épilogue qui précise qu'il s'agit d'un épisode narré par Raphaël. Une mise en scène suivra où Flora incarnera le rôle de Marie Rollet:

Flora Fontanges est saisie par ce commencement des temps qu'il y eut dans la ville et dont lui parle Raphaël. Il s'anime. Il croit que la vie ancienne est à rattraper dans toute sa fraîcheur, grâce à l'histoire. **Elle** dit que le temps retrouvé, c'est du théâtre, et qu'elle est prête à jouer **Marie Rollet** sur-le-champ. p. 78.

La micro-séquence prendra fin avec la description du comportement verbal de Céleste qui reprend cette histoire des fondateurs :

Le soir, à la veillée, **Céleste** a pris un air offensé pour déclarer que toute cette histoire inventée par Raphaël et Flora Fontanges au sujet des fondateurs de la ville était fausse et tendancieuse.

-Le premier homme et la première femme de ce pays avaient le teint cuivré et des plumes dans les cheveux [...]. p. 79.

Ainsi, une continuité thématique établit, souvent, une extension entre les trois moments différents dans le roman.

8. 5. 1. 3. La progression qui va du général au particulier

En plus des diverses formes de progression qui représentent les événements aussi bien intérieurs qu'extérieurs, nous rencontrons une autre variante, la progression du général au particulier qui intervient dans les trois contextes différents du roman. Elle démarque certains épisodes et met en valeur la vie des disparus de l'histoire ou «la galerie de portraits féminins²» dans le récit : les filles du roi, les bonnes qui ont entretenu la grande-allée, et des compagnons de Flora dans l'orphelinat. Elles servent toutes de thème général, l'introduction de thèmes particuliers permettant une énumération de leurs noms ou une description de leur vie. Plus que l'engagement féministe que voit L. Milot dans cette présence des femmes qu'elle considère comme étant intentionnelle³, c'est la présentation des noms de ces femmes qui retient notre attention, dans la mesure où elle se distingue par une typographie particulière. Même si celle-ci rompt, comme cela a été

²Marcel Fortin, «Cette ville qui fut l'Éden», *Voix et images*, n° 39, printemps 1988, p. 503.

³Louise Milot, «Un demi-retour au passé», *Lettres québécoises*, n° 50, p. 28.

souligné par J. M. Paterson, «la linéarité du sens et la logique de référentiel en orientant la lecture vers une poésie du nom⁴», elle s'inscrit dans une continuité thématique.

Le passage du général au particulier reflète le constant «va-et-vient» qui se fait dans l'esprit de Flora qui cherche, de cette façon, à éloigner les souvenirs plus pénibles de sa propre vie. Cette pléthore des femmes, qui est mise en évidence par cet enchaînement, n'est que, selon R. Mésavage, «des fragments archétypiques qui soulignent la dissociation de la psyché⁵» du personnage. En outre, elle sert à cacher le drame intérieur que vit Flora, le refus de retourner à ses origines, et à se construire un passé qui la fait oublier le sien, malheureux. Relevons les exemples.

«Les filles du Roi», le thème général amené au début d'une des micro-séquences narratives:

Debout sur le quai de l'anse aux Foulons, dans l'odeur du goudron et le soir qui descend, Raphaël et Flora Fontanges ont commencé à réciter **les noms des filles du Roi**, comme une litanie de saintes, ces noms qui sont à jamais enfouis dans des archives poussiéreuses.

conduisent aux thèmes particuliers :

Graton, Mathurine
 Grau, Jeanne
 Guerrière Marie-Bonne [...] p. 99

Un thème particulier «Ève» fera l'objet des propos dans le paragraphe suivant:

⁴Janet M. Paterson, «Anne Hébert : une poétique de l'anaphore» dans *Le roman contemporain au Québec (1960-1885)*, sous la direction de François Gallays, Sylvain Simard, Robert Vigneault, Québec, Saint-Laurent, Fides, 1992, p. 300.

⁵Ruth Mésavage, «L'Archéologie d'un mythe», *Québec Studies*, n° 10, 1990, p. 71.

En réalité, c'est d'elle seule qu'il s'agit, la reine aux mille noms, la première fleur, la première racine, Ève en personne (non plus incarnée par Marie Rollet, épouse de Louis Hébert), mais fragmentée en mille vrais visages, Ève dans toute sa verdeur multipliée, son ventre fécond, sa pauvreté intégrale, dotée par le Roi de France pour fonder un pays, et qu'on exhume et sort des entrailles de la terre. [...].
p. 99-100

La fin de cet enchaînement marque le retour au contexte présent et la reprise de la PT-1. Ce mode d'enchaînement sera repris à la fin de cette micro-séquence narrative, le thème général (les filles du roi) amènera d'autres thèmes particuliers et ces deux thèmes alterneront dans le reste de la séquence. De même, cet enchaînement marque l'histoire des bonnes qui entretenaient la Grande-Allée. Ainsi un constant va et vient du général au particulier met l'accent sur la pléthore des femmes qui tient Flora à distance des souvenirs de sa propre vie.

De plus, ce mode d'enchaînement trace un épisode associé à la vie passée de Flora. Les compagnons d'enfance mortes dans l'incendie de l'hospice de Saint-Louis se présentent comme thème général:

Les mortes font du bruit dans sa gorge. Elle les nomme, une par une, et **ses compagnons d'enfance** viennent à l'appel de leur nom, de la plus grande à la plus petite, [...] p. 127

S'ensuit une énumération de leurs noms:

Alfreda Thibault
Laurette Levasseur
Jacqueline Racine
[...] p.127-128

Ces thèmes particuliers seront rassemblés de nouveau :

Il faudrait **les nommer toutes** à haute voix, et qu'il y ait un témoin devant nous qui les entende, ce **noms d'enfants brûlés vives**, et les recueille dans son coeur.
[...]

Une ribambelle de petites filles en vêtements de deuil entourent le lit de Flora Fontanges, rue Sainte-Anne.

ce qui amènera un autre thème particulier, Rosa Gaudrault. Une progression à thème constant représentera l'épisode de la mort de Rosa Gaudrault dans l'incendie:

La plus grande, cependant, a une blouse bleue, serrée à la taille par une ceinture et des cheveux frisés. Elle se nomme **Rosa Gaudrault** et sera brûlée avec les enfants de la petite classe. [...]. p.128-129

Par ailleurs, la transition du général au particulier coïncide avec le passage d'une intervention à une autre durant les échanges entre Flora et Raphaël. Le thème général (les hommes), dans la première intervention de Raphaël adressée à Flora Fontanges sera suivi du thème particulier (le père de Maud) dans sa seconde intervention :

- Il y a eu **beaucoup d'hommes** dans ta vie?
[...]
- Et **le père de Maud**, il était comment? p. 109

Le thème particulier amènera par association la narration de cette période de la vie de Flora Fontanges où il sera question du père de Maud. Ainsi, la progression qui va du général au particulier ou vice-versa intervient dans les trois contextes d'énonciation et souligne, en général, le récit de la vie des oubliées de l'histoire.

8. 5. 1. 4. La structure syntaxique des énoncés

Malgré la continuité formelle générée par la progression à thème constant et ses

variantes, le texte offre souvent un effet de fragmentation. Comme dans les oeuvres précédentes, cet effet provient de la présence d'énoncés ayant une structure syntaxique fortement elliptique - les groupes nominaux, les phrases segmentées et les phrases elliptiques du sujet. Nous verrons qu'une cohérence peut être établie par la progression thématique et par inférence.

Les groupes nominaux restent souvent dans la continuité thématique du passage dans la mesure où ils amènent des esquisses rapides de quelques aspects spécifiques de la physionomie des personnages-thèmes. Voici quelques exemples :

Ses pieds étroits dans des bas noirs. Ses chevilles fines. p. 11
 Ses jambes longues dépliées sous la table jusqu'à la table voisine. p. 17
 Ses longues jambes nues. Son petit sac en bandoulière.

Quant aux phrases elliptiques du sujet qu'on trouve en abondance dans le texte, elles mettent en valeur et actualisent les actes accomplis par le personnage-thème. Un calcul inférentiel permet leur intégration. Voici un exemple :

Elle se recroqueville sur la banquette. **Replie** ses jambes sous elle. Pense au rôle de Winnie. **Évite** de penser à toute autre créature que Winnie. **Est grosse** de la petite figure fripée de Winnie. **Se concentre**. **Appelle** Winnie de toutes ses forces. **Fait venir** une très vieille femme en elle. **La dévisage, l'observe, l'épie**. **Se confronte** à elle. **Essaie** de lui ressembler. **Convoque** en elle et sur elle, à même son visage, tout ce qui est fragile, vulnérable, déjà abîmé et passible de la peine de mort. p. 11

Parfois, divers verbes ayant un seul sujet se trouvent juxtaposés à l'intérieur d'un énoncé, créant un effet d'asyndète:

La mère **baigne, talque, linge, berce, caresse** sa fille, à longueur de journée. p. 111

Robe noire et tablier blanc, coiffe sur la tête, elles ont **lavé, essuyé, briqué, encaustiqué, épluché, bouilli et rôti, frit et rissolé, débarbouillé et bercé, consolé et soigné** les enfants et les malades, **montant et descendant** jour après jour, trois ou quatre étages, de la cave au grenier. p. 116

Par ailleurs, ces phrases elliptiques du sujet se mêlent parfois aux groupes nominaux et aux phrases segmentées accentuant l'effet de morcellement dans le texte:

Céleste demande à prendre un bain. Elle s'enferme dans la salle de bains. **Revient en trombe** dans la chambre. **Se promène** toute nue. **Cheveux blonds, aisselles et pubis noirs, bras et jambes démesurés. Fouille** dans ses affaires. **À genoux par terre. Retourne** dans la salle de bains. **S'asperge** de la tête aux pieds avec le parfum de Flora Fontanges. **Crie**, à travers la porte, qu'elle pue la vieille actrice à plein nez. p. 25

La mère baigne, talque, lange, berce, caresse sa fille, à longueur de journée. **Lui parle** comme à un Dieu qu'on adore. **La garde** le plus longtemps possible tout contre sa poitrine nue, sous une blouse ample, choisie à cet effet. **Échange infini de chaleur et de senteur. Peau contre peau. Lui donne** le sein, sans horaire fixe, comme une chatte nourrit son chaton. **La lèche** de la tête aux pieds. **Ira** jusqu'à prétendre que, si sa fille pleure un instant, c'est parce qu'elle a perdu l'odeur de sa mère. Pour la consoler, la **reprendra** inlassablement dans son giron comme dans une eau natale. **Évitera** de mettre du déodorant [...]. p. 110-111

Notons la présence des groupes nominaux dans les séquences descriptives qui provoquent des ruptures thématiques dans le texte. Le micro-contexte du passage nous aide à inférer qu'il s'agit de la description des éléments externes du récit :

Autour d'elle, on parle à voix basse. La fumée des cigarettes flotte dans le bar de l'hôtel, en grosses volutes bleues. *Lueurs vertes. Atmosphère d'aquarium.* p. 161

Il n'y a plus de gare. [...] *La nuit. La rase campagne.* Au loin, des guirlandes de lumière dessinent des rues. *La nuit partout. Quelques taxis immobiles sur une file. Des éphémères dansent dans le rayon des phares.*

Ces ruptures thématiques et les énoncés non orthodoxes engendrent un effet

d'éclatement dans le texte, souligné par ailleurs par M. Emond qui soutient que l'éclatement et l'éparpillement font partie à la fois de la signification et de la forme de ce roman⁶. Malgré cette impression, une cohérence peut être générée, comme nous venons de le constater, soit par la progression thématique soit par le calcul inférentiel effectué par le lecteur qui remplace l'absence de rapports formels entre les énoncés.

8. 5. 2. L'enchaînement par association

Ce mode d'enchaînement permet d'insérer les retours en arrière dans le récit comme dans les oeuvres précédentes. Ceux-ci se présentent souvent comme des expériences vécues par le personnage qualifiées comme «des images», «des apparitions» ou «une histoire». De plus, cet enchaînement souligne le passage du passé lointain vers le passé récent. Ce mouvement dans le passé est provoqué par les deux éléments suivants: (1) les impressions sensorielles (2) la mémoire involontaire/le souvenir. Ainsi, ce mode d'enchaînement explique les nombreux retours en arrière effectués et fournit une cohérence dans le texte.

8. 5. 2. 1. Du présent vers le passé : la sensation auditive

Les retours en arrière sont parfois occasionnés par la sensation auditive. Il s'agit

⁶Maurice Emond. «Un retour désabusé ou le Premier Jardin d'Anne Hébert». *Québec français*. n° 71. 1988, p. 80.

souvent des paroles des personnages adressées à Flora Fontanges qui déclenchent les souvenirs vécus par elle. Ainsi, ce mode d'enchaînement démontre le lien entre l'acte d'interrogation de Raphaël (*Elle était comment, Maud, quand elle était petite?*) adressé à Flora au sujet de Maud, sa fille et le souvenir de la petite Maud qui surgit par la suite:

Pourquoi ne pas évoquer une petite fille à l'odeur de talc qui se hausse sur la pointe de pieds pour embrasser sa mère au sortir de scène? La loge est pleine de fleurs et de billets doux cachés dans les fleurs. Flora Fontanges a une robe de velours rouge, les épaules nues, mouillées de sueur, et des perles brillantes cousues dans son chignon noir. La petite fille porte une robe à smock en liberty. Ses cheveux sont noirs comme ceux de sa mère. Elle a trois ans, cinq ans peut-être. p. 18

Le fait qu'il s'agit d'une «apparition» que voit Flora Fontanges sera souligné dans le texte qui suit:

Cette apparition idyllique dérange Flora Fontanges. Elle préfère raccrocher à une image plus récente de sa fille, celle de l'adolescente butée qui vient de faire sa première fugue [...]. p. 19

De même, la dernière intervention de Raphaël adressée à Flora :

- Il y a eu **beaucoup d'hommes** dans ta vie?
[...]
- Et **le père de Maud**, il était comment? p. 109

conduira, par association, au récit de cette période de la vie de Flora Fontanges où il sera question du père de Maud.

8. 5. 2. 2. Du présent vers le passé : l'impression visuelle

Souvent, la vue des lieux fréquentés dans le passé où Flora retourne avec Raphaël

fait émerger, dans l'esprit de Flora, certains souvenirs passés. Ainsi, la façade grise de l'Esplanade que Flora Fontanges voit durant sa promenade avec les amis de Maud, évoquera le souvenir de la maison de sa fausse grand-mère et de son intervention prononcée à Flora lorsqu'elle était une petite fille:

Ce qui devait arriver, arrive à l'instant même. Voici l'Esplanade, la façade grise, les fenêtres qu'on a peintes en bleu, du 45 de la rue d'Auteuil. Aucune vie ancienne ne peut sans doute persister à l'intérieur. On pourrait cogner avec un doigt sur la pierre. Le vide seul. L'écho du vide. Le creux de la pierre. Le passé changé en caillou. Nulle grande vieille femme en noir ne risque d'apparaître à la fenêtre et de soulever un rideau de guipure pour épier Flora Fontanges, la montrer du doigt. Nulle vieille voix sèche ne peut s'échapper de la fenêtre et prononcer l'arrêt de mort d'une petite fille rescapée de l'hospice Saint-Louis:
-Vous n'en ferez jamais une lady. p. 30

De même, la vue de l'immeuble neuf à la place où se trouvait autrefois l'hospice Saint-Louis:

Elle s'obstine pourtant à rester là devant cette façade étrangère, sans nul signe de vie ou de mort qui lui soit adressé. La ville entière est silencieuse et morne, semblable à une eau dormante. Personne ne peut réveiller ce qui n'existe plus. Inutile d'essayer de creuser sous cet immeuble neuf, plus noir que la nuit alentour, on ne peut y trouver que passé révolu et ruines calcinées.
C'est là qu'autrefois se dressait l'hospice Saint-Louis. Comme tout est calme et lisse, ici, pense-t-elle, les mains sur la tête, comme un matin-pêcheur au sortir de l'eau. Sa mémoire éteinte ne pèse pas plus qu'une feuille morte. La chaleur de sa vie présente veille dans ses veines. p. 166

éveillera en elle le souvenir de l'incendie qui a détruit cet hospice où elle vivait orpheline:

Voici que des images surgissent, à la vitesse du vent, plus rapides que la pensées, une promptitude folle, tandis que les cinq sens ravivés ramènent des sons, des odeurs, des touchers, des goûts amers et que se déchaînent les souvenirs, en flèches précises, tirées des ténèbres, sans répit.
Le présent concerne plus Flora Fontanges. p. 167

La narration de cet épisode suivra dans le reste de la micro-séquence. De cette façon, ce mode d'enchaînement amène, souvent, des brefs retours en arrière dans le récit.

8. 5. 2. 3. Du présent vers le passé : la mémoire involontaire/le souvenir

Outre les impressions sensorielles, la mémoire involontaire et le souvenir font également émerger à la conscience de Flora, certains épisodes de sa vie passée. Il sera question de petits incidents ayant trait au souvenir de sa fille et des événements relatifs à sa vie lorsqu'elle était jeune.

Cette mémoire involontaire entraînera la brusque apparition des images de sa fille Maud dans l'esprit de Flora. Voici un exemple de l'image de Maud qui se présente à Flora lorsqu'elle se prépare pour sortir, après la répétition faite pour la pièce:

Elle remet sa veste comme si c'était la chose la plus difficile à faire du monde. **Le visage de sa fille** choisit pour apparaître ce moment précis où Flora Fontanges sans défense semble s'extraire à grand-peine d'un tas de bois mort. Le voici levé vers elle, enfantin et rose, ce petit visage perdu. Ces yeux noirs, humides, au blanc presque bleu. Elle a un geste de recul. Une réplique qui n'est pas de théâtre s'attarde en elle:

- Quelle idée de m'amener ma fille à un moment pareil. Je suis vidée, morte...

Elle répète tout haut:

- Je suis vidée, morte...

Les traits de Maud enfant s'effacent pour faire place à la silhouette voûtée du directeur de l'Émerillon. p. 46-47

Quelquefois, un élément externe sert à déclencher le souvenir. Le nom de la rue Plessis où Flora habitait avec ses parents adoptifs fait surgir en elle des souvenirs d'enfance:

Pour ce qui est de la rue Plessis, rien à craindre de ce côté. Elle a très bien vu sur le plan que cette rue n'existe plus, ni les rues avoisinantes. On a démoli tout le quartier, le dédale des petites rues et des ruelles, les maisons convenables et les masures derrière les belles demeures de la Grande-Allée. Mais où sont passés les gens qui habitaient là? A-t-on allumé un feu de joie avec les vieux désespoirs, pêle-mêle avec les vieilles casseroles, les matelas crevés, les hardes crasseuses? Qui donc a soufflé comme un château de cartes, le magasin de bonbons de M. Smith? Quelle petite fille s'attarde dans la tête de Flora Fontanges, prononce distinctement une phrase sans rapport avec la grande personne usée qu'est devenue Flora Fontanges?

- S'il vous plaît monsieur, une cenne de savate?

Un petit paquet de bûchettes noires, creuses comme des macaronis, attachées avec une ficelle rouge, minuscule fagot de réglisse, est exposé dans la vitrine de M. Smith. Le désir retrouvé. La convoitise intacte. Elle entend de nouveau cette voix de petite fille dans sa tête:

- S'il vous plaît monsieur, une cenne de savate? p. 37-38

En plus de ces petits incidents, le souvenir provoquera de longs retours en arrière souvent annoncés par un prologue. Ces retours en arrière ont trait aux épisodes relevant de la vie d'enfance de Flora. Ainsi la récapitulation des événements relevant de l'enfance de Flora Fontanges est signalé dans le texte qui précède la narration de ces épisodes:

Raphaël s'est éloignée avec Céleste. Ils font des projets pour aller ensemble à l'île aux Coudres. Elle est seule, attablée à une terrasse de café, parmi la foule. Elle éprouve sa solitude très fort. L'instant ne la porte plus. De là à **retourner en esprit à la maison de l'Esplanade**, comme s'il n'était plus en son pouvoir de n'y pas aller, appelée par son enfance vivace et têtue. p. 124

C'est dans la solitude et la nuit de la rue Sainte-Anne que de **grands pans de mémoire** cèdent alors qu'elle est couchée dans le noir, livrée, pieds et poings liés, aux **images anciennes qui l'assaillent avec force**. p. 127

L'histoire qui vient est sans fil visible, apparemment décousue, vive et brillante, pareille au mercure qui se casse, se reforme et fuit. p. 133 -134

La narration de divers épisodes suivra ces passages. Les retours en arrière ainsi indiqués

soulignent le fait qu'il s'agit d'une expérience intérieure vécue par le personnage et rapportée par le narrateur-omniscient.

Par ailleurs, le souvenir des événements vécus permet de rassembler, par association, deux contextes chronologiquement séparés dans le temps à l'intérieur d'une micro-séquence narrative. Ainsi, le récit de l'épisode de l'incendie de l'hospice:

Quand on a retrouvé Rosa Gaudrault, le lendemain dans **les décombres**, elle avait deux petites filles dans les bras, **carbonisées** avec elle, couvertes de glace, en une seule branche **noire**, tordue. p. 129

est suivi du rappel des paroles de la petite fille chez les parents adoptifs les Éventurels dans la section suivante:

- Du bois mort, là là!

La fièvre la possède et la fait délirer. Elle se tourne et se retourne dans un lit tout blanc, tout neuf, avec des boules de cuivre aux quatre coins. Elle a onze ans. p. 129-131

Dans cet exemple, l'association établie se manifeste par une collocation mince provenant de la présence des termes tels *décombres*, *carbonisés*, *branche noire* et *bois mort*. Cette présence tisse une continuité formelle entre deux étapes non consécutives dans la vie de Flora Fontanges et crée l'apparence d'une suite chronologique dans le déroulement du récit. Le récit de cette étape de la vie passée chez ses parents adoptifs figurera dans le reste de la séquence.

8. 5. 2. 4. Du passé lointain vers le passé récent : le souvenir

Outre ces retours en arrière qu'il nous aide à repérer, ce mode d'enchaînement souligne le passage du passé lointain au passé récent et démontre de cette façon, comment - selon les termes de M. Fortin - «l'Histoire rejoint l'histoire⁷». Les incidents relevant de l'histoire de la ville active le souvenir des épisodes de la vie passée de Flora.

Ainsi, le récit de la vie d'Aurore, un des personnages tirés de l'histoire de la ville, qui fait l'objet des propos de Raphaël, permet à Flora de faire un retour en arrière par association avec ce qu'elle a vécu. Le souvenir de la grand-mère qui raconte la vie d'Aurore à la jeune Flora viendra compléter le récit de la vie d'Aurore commencé par Raphaël. Un prologue annonce ce retour effectué par Flora:

Cette fois, ce n'est pas l'étudiant en histoire qui évoque le passé, mais Flora Fontanges dont la mémoire est étrange et la concerne plus ou moins tant la peur de se compromettre lui fait puiser dans les souvenirs des autres pêle-mêle, avec les siens propres afin qu'ils soient méconnaissables.

[...]

et Flora revivra la fin tragique d'Aurore à travers la voix de la grand-mère:

La petite Aurore passe soudain au second plan dans le coeur de Flora Fontanges, tandis que la présence d'une grande vieille femme, très droite, osseuse et blanche, se dresse et prend la parole. La fin tragique de la petite Aurore semble évoquée par une voix étrangère lorsque Flora Fontanges annonce mot à mot, comme si elle était écoutait à mesure chaque mot qu'on lui dictait, dans les ténèbres de sa mémoire.

[...]

C'est une nouvelle qui a fait frémir d'horreur, de la haute ville à la basse ville, alimentant les conversations pendant des jours et des jours. Mais la vie ordinaire, un instant mise en retrait, a repris ses droits, comme après la chute d'un caillou dans l'eau. p. 120-121

⁷Marcel Fortin. *op. cit.*, p. 504.

Le souvenir de sa fausse grand-mère qui lui raconte la vie d'Aurore conduira à celui de la mère dans le reste de cette séquence.

De même la vie de Renée Chauvieux, un personnage relevant de l'histoire de la ville et servant de thème particulier permettra, par similarité de situation, d'évoquer le premier rôle de Flora en tant qu'Ophélie:

Ainsi Flora Fontanges s'est-elle approchée d'Ophélie, au fil de l'eau, parmi les fleurs à la dérive, posant à Ophélie la même question torturante qu'à Renée Chauvieux, au sujet de la destinée amère des filles. Pourquoi?

Un jour, elle a pris Ophélie dans ses bras d'actrice vivante, la réchauffant de son souffle vivant, lui faisant reprendre sa vie et sa mort, soir après soir, sur une scène violemment éclairée à cet effet. p. 104-105

Ce souvenir qui vient entrecouper le récit de l'histoire de ce thème particulier conduira à d'autres thèmes particuliers, les filles du roi et ensuite à la récapitulation de cette étape de la vie passée de Flora où elle jouait le rôle d'Ophélie dans la micro-séquence suivante.

Ainsi, ce mode d'enchaînement marque le va et vient qui s'effectue d'une part, entre le présent et le passé et d'autre part, entre le passé récent et le passé lointain. De plus, il souligne le fait que cette récapitulation se présente comme l'expérience intérieure vécue par le personnage mais prise en charge par le narrateur-omniscient. Aussi nous sensibilise-t-il au ton du «psycho-récit» présent dans le texte, comme dans *Les chambres de bois* et *Les enfants du sabbat*. En plus, le fait qu'il s'agit des souvenirs que le personnage revit dans l'intimité de son fort intérieur est souligné, comme dans le cas de psycho-récit, avant ou après coup par des indications données par le narrateur-

omniscient⁸. Ce ton est renforcé par l'emploi des éléments formels caractéristiques du psycho-récit : l'emploi du présent, la présence abondante des groupes nominaux et des phrases elliptiques du sujet qui commencent par des verbes⁹. Relevons maintenant les enchaînements secondaires.

8. 5. 3. La progression linéaire

Ce mode d'enchaînement qu'on rencontre au cours du récit entraîne, comme ailleurs, une alternance de thèmes et fait le pont entre deux contextes différents sans interrompre le déroulement du texte. Ainsi, dans le premier exemple, il amène une alternance thématique : des personnages-thèmes, Raphaël et Flora dans le premier paragraphe, on passe au personnage-thème Céleste dans le paragraphe suivant :

Raphaël est monté directement à la chambre de Flora Fontanges. Il a cogné à la porte et il a crié : «C'est moi, Raphaël.» [...]. Il dit que **Céleste** est une amie de Maud et qu'elle arrive de la côte Nord.

Céleste porte sa maison sur son dos. [...]. p. 23

La grande allée et la petite Aurore évoquées dans cet exemple-ci:

Acceptera-t-elle jamais le poids de toute sa vie dans la nuit de sa chair? Plutôt évoquer **la Grande-Allée, du temps de sa splendeur, et la petite Aurore** qui travaillait dans une de ces maisons, de l'autre côté de l'avenue. p. 117

feront l'objet des propos dans le reste de la micro-séquence narrative:

⁸Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*. Paris, Seuil. Collection Poétique, 1981 p. 70.

⁹*Ibid.*, p. 59.

Ils sont tous là, en grappes, dans les fenêtres et dans les marches des hauts perrons. On tient dans les bras les enfants les plus petits, pour qu'ils puissent bien voir.

Aurore a à peine eu le temps de déposer sa valise en carton dans la chambre qui lui est réservée, au sous-sol, près de la fournaise et du port à charbon. Elle est arrivée dans sa nouvelle place le jour d'enterrement militaire et la voici qui regarde et qui écoute [...]. p.118-119

La transition effectuée dans cet exemple marque en même temps le passage du présent au passé. Ainsi la progression linéaire qui s'interpose, de temps en temps, au cours du récit, engendre des changements tout en gardant des liens formels.

8. 5. 4. L'enchaînement par inférence

Ce mode d'enchaînement permet, surtout, l'intégration des pensées des personnages qui émanent brusquement au cours du récit. En effet, la brusque apparition des pensées suspend le récit et entraîne des effets parataxiques par l'absence de rapports avec ce qui les précède. Par le biais de ce mode d'enchaînement, le lecteur arrive à établir des rapports manquants d'une part, entre le récit et les pensées et d'autre part, entre les interventions et les pensées. De plus, les énoncés porteurs de ces pensées se distinguent eux-mêmes par une structure syntaxique elliptique : on constate des énoncés infinitivaux, des groupes nominaux et des phrases segmentées, lesquels donnent le statut des monologues à ces passages.

8. 5. 4. 1. Le récit et les pensées

Le calcul effectué par le lecteur en faisant intervenir le micro-contexte du passage supplée l'absence de rapport entre les pensées et le récit qu'elles suspendent. Cette interruption qui capte la fugacité des sensations de l'instant du personnage insère un mouvement qui va du récit au discours intérieur à l'intérieur du paragraphe comme dans les exemples suivants:

La voici dans la rue, en pleine nuit, sous la pluie, elle qui, depuis son arrivée, n'osait pas faire un pas toute seule dans la ville. Côte de la couronne. *Autant en avoir le coeur net tout de suite.* Elle n'a que trop tardé. *Aller jusqu'au bout de cette côte abrupte, là où...* C'est une décision qu'elle a prise [...]. p. 165

Flora Fontanges n'a que juste le temps d'emmener sa fille avec elle. *Il faudrait partir sur-le-champ. Vite, vite avant que Maud ne change d'idée.* Et voilà qu'elle lui prépare le lit à côté du sien, dans la chambre d'hôtel [...]. p. 175

Parfois, ces pensées prennent le véritable statut de monologue intérieur et se rattachent à leur cotexte par calcul inférentiel qui comble les manques sémantiques comme dans l'exemple suivant:

Elle voudrait être à la hauteur de leur attente. *Leur réciter un beau poème tout bas, le velours de sa voix tout contre leur oreille, exigeant d'eux une attention aiguë, une ferveur amoureuse. Les tenir tous en haleine, au point le plus haut de sa vie. Être soi-même, un instant, ce point lumineux, en équilibre sur l'horizon, qui vacille et retombe en une gerbe d'écume.* p. 30

Par ailleurs, ce mode d'enchaînement permet d'expliquer la transition brusque de *elle à je* générée au cours du récit par l'insertion des pensées des personnages:

Un homme l'emporte dehors, sur la neige, comme un paquet, remonte sur sa

grande échelle pour chercher une autre petite fille hurlante. [...]. La vie de cirque est pleine de périls et de la jubilation incomparable de passer à travers le noyau éclaté de son coeur, en flammèches ardentes. Je m'appelle Phèdre, Célimène, Ophélie, Desdémone. Je retombe sur mes pieds après chaque représentation. Je salue bien bas. Puis je vaque à mes petites affaires, comme tout le monde. p. 171

De plus, cet enchaînement établit des liens non énoncés entre le discours intérieur du personnage qui ouvre les paragraphes et le récit qui précède. Le micro-contexte du passage suivant nous aide à déduire qu'il s'agit des pensées de Flora:

Il faudrait avoir neuf vies. Les essayer toutes à tour de rôle. Se multiplier neuf fois. Neuf fois neuf fois. Ne pas savoir garder ses distances, ni avec sa fille qui rit aux anges ni avec Fantine qui tousse à fendre l'âme. Fondre de plaisir en pensant à cet homme sauvage et beau qui lui a envoyé un bouquet d'anémones géantes. Se jeter dans ses bras dès qu'il apparaîtra dans la porte de la loge. p. 113

8. 5. 4. 2. L'intervention et les pensées

Le calcul inférentiel effectué sert de lien entre les interventions des personnages et les pensées. Dans l'exemple suivant, cet enchaînement, en marquant des rapports implicites entre l'intervention de Mme Eventurel et les pensées de Flora Fontanges, permet l'intégration de ces dernières dans le récit:

Mme Eventurel dit:

- Ne ferme pas les yeux quand on te parle.

Imutile d'alléguer qu'à l'hospice il fallait garder les yeux baissés, le plus souvent possible, et surtout ne jamais regarder en face les supérieurs. Chez les Eventurel, ce n'est pas la même loi qui règne, ce ne sera plus jamais la même loi, nulle part au monde. Tirer un trait une fois pour toutes. Regarder plutôt les jolies choses qui l'entourent [...]. p. 138

Aussi ce mode d'enchaînement supplée-t-il l'absence de rapports formels entre le récit et le discours intérieur des personnages et établit une connexion dans le texte.

Bref, la progression à thème constant et ses variantes, et la progression linéaire soulignent les rapports explicites entre les énoncés. L'enchaînement par inférence permet au lecteur d'établir une continuité lorsque les liens formels font défaut alors que l'enchaînement par association marque l'insertion des retours en arrière effectués dans l'esprit du personnage. Compte tenu du fait que nous retrouvons dans ce roman tous les enchaînements identifiés dans les oeuvres précédentes, nous pouvons convenir avec M. Fortin que «*Le premier jardin* s'apparente à un estuaire où conflueraient les écrits précédents d'Anne Hébert¹⁰» et que «le lecteur familier des textes d'Anne Hébert ne sera dépaysé en abordant ce roman car il retrouvera les lieux connus [...]»¹¹ et dans notre cas, ces lieux connus ont trait aux enchaînements.

¹⁰ Marcel Fortin. *op. cit.*, p. 505.

¹¹ *Ibid.*, p. 506.

Nous espérons, par notre analyse des enchaînements dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert, avoir réussi à démontrer clairement la forte cohérence et le déterminisme latent qui sous-tendent l'écriture hébertienne. Cette écriture a tout de même connu une évolution fulgurante : l'aspect homogène qui démarque le premier roman (*Les chambres de bois* - 1958) cède la place à une forme d'expression fragmentaire et innovatrice dans le second roman (*Kamouraska* - 1970). L'écart entre la parution du premier et du second expliquerait, en grande partie, le renouvellement stylistique qu'a subi l'écriture et qui se manifeste surtout par une nouvelle utilisation du langage : de phrases banalement canoniques et dépouillées dans *Les chambres de bois*, nous passons, dans *Kamouraska*, à des phrases non orthodoxes - comme des phrases segmentées, des phrases elliptiques, des phrases qui commencent par des infinitifs, des groupes nominaux - lesquelles contribuent à une écriture parataxique si souvent soulignée par les critiques. Ce nouveau mode d'expression, «une langue en raccourci¹» inaugurée dans *Kamouraska* sera exploité dans les autres oeuvres qui l'ont suivi, et ce, à un degré très varié. Cette présence si flagrante dans *Kamouraska* connaîtra un usage très atténué dans *Les enfants du sabbat*. Elle sera plus fréquente dans *Les fous de Bassan*, *Héloïse* et *Le premier jardin* où nous retrouvons périodiquement ces phrases intercalées dans le récit. Quelle que soit leur fréquence, ce choix de phrases non canoniques connaît dans chaque oeuvre un emploi semblable et significatif que mettent en relief les enchaînements.

¹Expression employée pour qualifier le style d'Ulysse de James Joyce cf. Paul Robert, *Le Dictionnaire universel des noms propres*. Paris, 1983, p. 1820.

Considérons d'abord les groupes nominaux. Introduits sans ou avec déterminant, les groupes nominaux se présentent sous formes d'énoncés monorhématiques, de phrases nominales qui commencent par des syntagmes nominaux suivis d'une construction phrastique, et de phrases non verbales qui commencent par des prédicats nominaux. Ils possèdent, en règle générale, une valeur descriptive : les uns amènent des esquisses physiques et morales des personnages principaux, les autres, qui apparaissent comme des flashes au cours du récit, entraînent une description rapide du décor dans lequel se déroulent les événements. En outre, ils permettent une notation brève et rapide du temps dans le récit. Parfois, un groupe nominal à valeur descriptive se distingue simplement par sa seule présence à l'intérieur d'un paragraphe constitué de phrases orthodoxes. Enfin, leur emploi est également abondant dans le discours intérieur des personnages, quelquefois un groupe nominal au début de paragraphe sert d'indice à l'introspection.

Les phrases elliptiques du sujet grammatical amènent une description vive des actions accomplies successivement par les personnages durant le récit des événements. Parmi elles, nous remarquons l'emploi des phrases qui commencent par des participes présents et passés qui, tout en ajoutant un style télégraphique, actualisent l'événement raconté. Les phrases segmentées, souvent créatrices d'effets de sens spécifiques selon le contexte d'énonciation, produisent l'impression du jaillissement de nouvelles idées naissantes chez le locuteur. Il s'agit, en général, d'une seule phrase grammaticale découpée en plusieurs énoncés: les subordonnées détachées de leurs principales, les compléments

essentiels éloignés de leurs verbes et les circonstants figurant comme des énoncés.

Quant aux énoncés infinitivaux, ils sont employés surtout pour représenter le discours intérieur des personnages. Par la valeur exhortative qu'ils possèdent, ces énoncés instaurent souvent l'effet de communication intrapersonnelle dans le passage entre deux énonciateurs, E_1 et E_2 : un *je* qui s'adresse à *moi*, soulignant souvent les conflits qui traversent l'esprit du locuteur. Toutes ces phrases relevées, qui sont employées aussi bien dans le récit des événements que dans le récit des pensées, se présentent souvent conjointement, des phrases elliptiques du sujet s'entremêlant avec des phrases segmentées et des groupes nominaux, et des énoncés infinitivaux avec des groupes nominaux et des phrases segmentées. Cet amalgame accentue l'effet de démembrement dans l'écriture, et transforme, dans certains cas, les passages en véritables monologues intérieurs. En outre, une forte cohésion lexicale, générée par la réitération et par la collocation des images, qui renforce les rapports entre ces phrases, provoque un effet de redondance dans l'écriture et souligne la présence du langage émotif et imagé de l'expression intérieure.

Tous ces éléments qui engendrent des effets d'incohérence dans le texte ont souvent décontenancé des lecteurs non-avertis. Comme nous l'avons constaté au cours de notre analyse des *Fous de Bassan*, ces phrases, manifestations des modalités de l'énonciation, ont pour but d'imiter l'émergence de la pensée spontanée et de créer l'illusion d'une simultanéité entre l'expression et les événements racontés dans la narration des événements et entre l'expression et l'expérience vécue dans le récit des pensées. Dans les

deux contextes d'énonciation, elles produisent l'impression des «pensée[s] en [leur]état naissant et d'aspect tout venant²». Par ce fait, l'écriture acquiert un ton «performatif», percutant et dynamique ayant toute la force de la valeur illocutoire des actes accomplis dans la mesure où tout semble se faire au moment du dire.

Cette audace formelle qui privilégie l'instantanéité, nous la considérons comme une exploitation de la libération stylistique qu'offre la forme des énoncés employés dans la technique narrative qu'est le monologue intérieur. D'ailleurs, cette orientation s'est déjà amorcée chez plusieurs écrivains au début du siècle comme le constate É. Dujardin, inventeur du monologue intérieur:

La tendance actuelle, à vrai dire, se recommande d'Ulysse même, semble plutôt être d'insérer des morceaux en monologue intérieur parmi d'autres qui sont des récits, des scènes et des dialogues [...]. Chez d'autres écrivains, le monologue intérieur est employé d'une façon plus fragmentaire encore, en quelques pages ou même quelques phrases qui viennent s'intercaler au milieu d'un récit ou d'une analyse³.

Les phrases elliptiques, la répétition des termes et le langage imagé deviendront, par la suite, très caractéristiques des romans du courant de conscience⁴.

En outre, la dimension décousue de l'écriture ne provient pas uniquement de la présence systématique de ces énoncés réduits au «minimum syntaxial⁵» dans le texte.

²Édouard Dujardin. *Le monologue intérieur*. Paris. Albert Messein. 1930. p. 59.

³*Ibid.*, p. 109-110.

⁴Robert Humphrey. *Stream of consciousness in the modern novel*. Los Angeles. University of California Press. 1962. p. 72-73.

⁵Édouard Dujardin. *op. cit.*, p. 59.

L'aspect hermétique de l'écriture trouve sa source également dans de nombreuses ruptures et des effets de discontinuité provoqués par les divers procédés narratifs que le lecteur rencontre dans le texte : la suspension du récit par le surgissement brusque des pensées des personnages, créant une oscillation soudaine et imprévue entre le récit et le discours intérieur ; l'apparition inattendue de petites séquences descriptives qui interrompent le récit ; les régimes énonciatifs différents comme le mode du discours et le mode de l'histoire qui se mêlent souvent au cours de la narration des événements ; la présence d'une pluralité des points de vue qui amène une hétérogénéité énonciative dans le texte et qui tend, parfois, à effacer les frontières entre le récit et le discours intérieur ; le glissement insolite des points de vue, le point de vue du locuteur-narrateur personnage cédant brusquement à celui du locuteur-narrateur observateur ou vice-versa ; la présence des diverses instances locutrices qui entraînent une grande circulation des pronoms dans les pensées ; les changements énonciatifs produits par la transition de *je* vers *elle* et vice-versa au cours du récit ; l'absence de toute rigueur chronologique qui amène, souvent, une transition inopinée de contexte qui n'est signalée par aucun indice temporel, créant un mouvement dicté par le psychisme du personnage entre le présent, le passé et le futur du passé dans le texte comme dans une situation de communication courante. Tous ces éléments engendrent l'impression de la narration faite à bâtons rompus et donnent lieu à une écriture apparemment décousue qui privilégie l'effet d'immédiateté et la simultanéité entre l'expression et l'expérience vécue comme dans les monologues.

Notre étude a permis de montrer qu'en dépit de ces effets d'incohérence engendrés par l'emploi de divers procédés narratifs et renforcés périodiquement par la structure syntaxique tronquée, une unité peut être établie dans l'écriture et ce, par une connaissance préétablie de la construction et du fonctionnement du discours suivi. La perspective élargie de la pragmatique que nous avons choisi d'adopter, nous a donné accès aux éléments qui entrent en considération dans la dynamique et la bonne formation du discours suivi. Elle a fourni, en grande partie, des notions sous forme de divers enchaînements basés sur le mode explicite et implicite qui permettent l'interprétation de la cohérence et de la progression du texte.

Les deux modes explicites d'enchaînement, la progression à thème constant qui est relayée, de temps en temps, par ses variantes telles la progression à thèmes alternés/à thèmes multiples et la progression qui va du général au particulier, et la progression linéaire nous ont servi de fil conducteur pour suivre, d'une part, les différentes étapes événementielles et, d'autre part, les pensées.

Ces modes d'enchaînement engendrent, dans la narration des événements, une cohérence thématique qui provient de la présence de divers personnages-thèmes participant à l'épisode raconté. La cohérence thématique ainsi obtenue guide le lecteur même lorsque le texte passe inopinément du point de vue du locuteur-narrateur observateur/omniscient à celui du locuteur-narrateur personnage ou vice-versa, ce qui provoque la transition du récit au discours intérieur des locuteurs-narrateurs personnages;

du mode de l'histoire à celui du discours ; de la partie narrative aux échanges rapportés sous forme de style direct, indirect et indirect libre ; d'un contexte à un autre ; du récit aux pensées insérées sous forme de micro-monologue rapporté, de citation directe et indirecte; du récit des événements extérieurs au récit des événements intérieurs, c'est-à-dire, la description des mouvements psychiques non verbalisés rapportés souvent par le narrateur-omniscient, nous sensibilisant, par ce fait, à la dimension de psycho-récit dans l'écriture comme dans *Les chambres de bois*, *Les enfants du sabbat* et *Le premier jardin*. Lorsqu'il surgit des phrases qui font apparemment défaut à la continuité du texte par l'absence du rapport direct et explicite avec la progression en cours, elles sont intégrées par inférence.

La progression à thème constant établit une homogénéisation dans les passages où les locuteurs-narrateurs personnages introduisent leurs pensées portant sur les autres personnages dans le récit. Ces passages se distinguent souvent par un rythme irrégulier car ces pensées donnent l'impression qu'elles se présentaient à l'esprit au fur et à mesure qu'elles se formaient : des détails rappelés, perçus et connus et mêmes des éléments narratifs ayant trait au personnage qui fait l'objet de réflexion. En outre, ces pensées sont représentées sous forme d'échange entre deux locuteurs comme dans *Kamouraska* ; parfois le personnage adresse la parole directement à celui qui fait l'objet de ses réflexions, métamorphosant les passages en soliloques et entraînant la présence de divers pronoms comme dans *Kamouraska*, *Les enfants du sabbat* et *Les fous de Bassan*. Les pensées représentées tantôt sous forme d'échange qui amène un élément de théâtralité, tantôt sous

forme de soliloques, relèvent des techniques narratives employées dans les romans du courant de conscience⁶. Ces techniques qui simulent les mécanismes de la conscience des personnages contribuent aux effets d'incohérence dans le texte. Mais, la progression thématique obtenue par le mode d'enchaînement pratiqué rassemble ces pensées et atteste une unité dans ces passages. Dans certains cas, cette progression thématique s'appuie sur d'autres modes d'enchaînement comme la progression linéaire, l'enchaînement par inférence et par association pour maintenir le flot continu des pensées des personnages.

Inspirée de la liberté d'association dans le discours monologique⁷, la progression qui va du général au particulier ou vice-versa (une des variantes de la progression à thème constant), marque non seulement le récit des pensées mais aussi le récit des événements. Elle amène souvent une oscillation entre le général et le particulier qui se fait par association des qualités en commun ou par contraste, comme il est d'usage dans les romans du courant de conscience⁸. Dans notre texte, cette transition correspond, dans certains cas, à celle du récit aux pensées ou vice-versa.

Dans les deux contextes d'énonciation (le récit des pensées et des événements), ce mode d'enchaînement fait défiler les personnages : les divers témoins durant le procès du meurtre d'Antoine Tassy, ceux qui ont assisté aux scènes précédant le meurtre, les enfants et les tantes de M^{me} Rolland, les femmes de chambre à Sorel dans *Kamouraska*, les soeurs

⁶Robert Humphrey, *op. cit.*, p. 36 et p. 38.

⁷Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*. Paris, Seuil, Collection Poétique, 1981, p. 257.

⁸Robert Humphrey, *op. cit.*, p. 43.

religieuses, la généalogie de la soeur Julie dans *Les enfants du sabbat* ; les enfants et les femmes du village, Nora, Maureen et Olivia dans *Les fous de Bassan* ; les disparus de l'histoire comme les filles du roi, les femmes de chambre, les compagnons d'enfance de Flora, le père de Maud dans *Le premier jardin*. Ainsi l'adoption de la technique employée dans le monologue permet une présentation rapide des personnages dans le récit.

De plus, cet enchaînement établit un lien entre la partie narrative et les dialogues dans la mesure où les interventions sont prononcées par des personnages qui servent de thème dans le récit. Dans *Les chambres de bois*, un lien se crée entre la voix des enfants (le thème général) qu'entend Catherine et leurs interventions rassemblées sous forme d'un paragraphe. De même, le thème particulier (Lucie, la soeur de Catherine) conduit à son intervention qui prend la forme d'un micro-récit sur la famille de Michel. Dans *Kamouraska*, ce mode d'enchaînement forme un rapport entre le comportement non verbal de divers témoins servant de thème particulier et leur déposition durant le procès présentée en style direct, ou le récit de ces événements rappelés par d'autres témoins qui prennent la forme d'interventions, alors que dans *Les enfants du sabbat*, les thèmes particuliers (les soeurs religieuses) amènent la formulation de leurs voeux représentés sur le mode direct.

En outre, le second mode d'enchaînement explicite, à savoir la progression linéaire, assure une continuité thématique formelle tout en amenant des alternances thématiques, des changements d'étapes du récit et des transitions d'étapes narratives. Les alternances thématiques permises par la progression linéaire entraînent une circulation de divers

pronoms qui font référence aux personnages-thèmes sans que le fil du récit soit rompu. De même, le récit passe d'une étape à une autre sans interruption grâce à la continuité thématique que fournit cet enchaînement.

Par ailleurs, la progression linéaire amène doucement diverses transitions d'étapes narratives au cours du récit : de la séquence narrative à la séquence descriptive ou vice-versa, du récit aux pensées ou des pensées au récit, du présent au passé ou du passé au présent et quelquefois, du passé au futur du passé comme dans *Kamouraska*. D'ailleurs, durant certaines transitions contextuelles, ce mode d'enchaînement se présente comme la manifestation formelle des rapports associatifs établis dans l'intimité de la conscience du personnage et souligne le retour en arrière et l'introspection qui s'amorcent dans le texte. Dans le second contexte d'énonciation, à savoir le récit des pensées, il souligne le flot continu des pensées du personnage, tout en marquant les changements énonciatifs soulignés par le passage de *je* vers d'autres pronoms. Aussi, représente-t-il «les thoughts transférences⁹» qui s'effectuent dans l'esprit du personnage.

Quant aux deux modes d'enchaînement implicites, l'enchaînement par inférence et l'enchaînement par association, ils participent grandement à l'interprétation du texte et contribuent de cette façon à la construction de sa cohérence. L'écriture se démarque par des effets d'incohérence générés par les liens non énoncés et le discours non formulé entre les diverses parties du texte. Ces deux modes d'enchaînement aident le lecteur à

⁹Expression citée par Dorrit Cohn. *op. cit.*, p. 284.

reconstituer, sous forme d'inférences effectuées à partir du micro ou macro-contexte du récit et du savoir encyclopédique, les rapports non dits entre les différentes parties du texte. Cette reconstitution confère une cohérence à ce dernier.

Les énoncés non orthodoxes qu'on rencontre et qui génèrent des effets parataxiques dans le texte acquièrent une complétude sémantique et syntaxique grâce à l'enchaînement par inférence qui comble l'ellipse par calcul inférentiel effectué à partir de leur micro-contexte. En outre, les effets d'incohérence sont engendrés par le jaillissement brusque des pensées qui entraîne une discontinuité entre le récit et les pensées d'une part, et entre les interventions et les pensées d'autre part. Ces effets d'incohérence sont d'ailleurs voulus dans la mesure où ils permettent de représenter la discontinuité qui marque le fonctionnement de la conscience du personnage, une technique employée dans les romans du courant de conscience¹⁰. Mais les inférences que ce mode d'enchaînement nous permet de tirer rectifient le manque de rapport entre les diverses sections.

Par ailleurs, les discontinuités engendrées par des transitions thématiques brusques et par des séquences conversationnelles, et les ruptures provoquées par l'apparition insolite des séquences descriptives connaissent une pertinence grâce à l'interprétation que fournit ce mode d'enchaînement. Cette déduction remplace l'absence de rapport formel et permet, de cette façon, l'intégration de ces éléments dans la continuité du texte. Parfois, la transition du récit aux pensées ou de l'intervention aux pensées, qui est amenée

¹⁰Robert Humphrey, *op. cit.*, p. 69.

imperceptiblement par cet enchaînement, est facilitée par des reprises lexicales qui marquent une continuité formelle entre les passages.

De même, l'interprétation fournie par l'enchaînement par association - c'est-à-dire quand les impressions sensorielles et le souvenir provoquent des associations qui amènent des changements contextuels dans le texte - aide le lecteur à démêler l'effet de décousu provenant de l'oscillation constante et inattendue dans le temps accomplie par la conscience des personnages. Cette oscillation, qui n'est pas signalée par des repères temporels, s'étend du présent vers le passé ou vice versa comme dans *Kamouraska*, *Les enfants du sabbat*, *Les fous de Bassan* et *Le premier jardin*, du passé lointain vers le passé récent comme dans *Les fous de Bassan* et *Le premier jardin*, et du passé vers le futur du passé comme dans *Kamouraska*. Ce genre de montage - R. Humphrey emploie l'expression «time-montage¹¹» - que nous rencontrons dans le texte, et qui contribue aux effets d'incohérence, relève, encore une fois, d'un procédé courant employé dans les romans du courant de conscience pour capter le fonctionnement désordonné de la conscience des personnages¹². Ce mode d'enchaînement aide le lecteur à repérer ces glissements dans le temps effectués par l'esprit des personnages et à mieux saisir la progression du texte.

Parfois, les associations établies entre diverses séquences du récit se concrétisent dans le texte par des reprises lexicales, des isotopies engendrées par la réitération et par

¹¹Robert Humphrey. *op. cit.*, p. 49.

¹²*Ibid.*, p. 50

la collocation, des reprises thématiques et la présence de certains syntagmes annonciateurs qui signalent au lecteur les changements à venir. Ce va-et-vient effectué dans le temps se produit également durant le récit des pensées. Cet enchaînement aide le lecteur à repérer ce voyage dans le temps et à former des liens non énoncés dans le texte.

Ainsi, l'absence d'explication, qui est à l'origine des effets d'incohérence dans l'écriture, est comblée par ces modes d'enchaînement implicites. Ce trait peut être, encore une fois, rattaché à l'influence de la technique narrative qu'est le monologue intérieur. Voici ce que dit E. Dujardin : «là où il y a explication, il n'y a pas de monologue intérieur¹³» ce qui va dans le sens de ce qu'énonce l'écrivaine elle-même, «[...] moi je n'explique jamais, je fais voir les choses, je les vois, je ne les explique jamais¹⁴»

Aussi, les quatre principaux enchaînements se relayent-ils dans les oeuvres et participent-ils à la cohérence de l'écriture fortement imprégnée des procédés employés dans les monologues intérieurs. Par cette influence, l'écriture hébertienne rejoint celle des romanciers de langue anglaise, tels Joyce, Faulkner et Woolf, qui ont, également, récusé les conventions de l'écriture traditionnelle par des moyens linguistiques nouveaux, de nouveaux modes d'expression employés dans les monologues intérieurs pour représenter le courant de conscience des personnages. D'ailleurs, la présence de diverses techniques employées dans ces romans en fait foi. En même temps, l'écriture hébertienne recoupe

¹³Édouard Dujardin, *op. cit.*, p. 75.

¹⁴Cécile Dubé, Maurice Emond, et Christian Vandendorpe, «Anne Hébert : entrevue» dans *Romanciers du Québec*, Éd. Québec français, décembre 1980, p. 105.

indirectement la tendance qui a marqué l'avènement des nouveaux romans français (nous avons, d'ailleurs, fait ce rapprochement au cours de notre analyse des *Fous de Bassan*). Ces derniers, considérés comme «des avatars du monologue intérieur¹⁵», restent dans la voie tracée par les romans du courant de conscience et se distinguent, eux aussi, par la recherche de formes nouvelles en rejetant la tradition générale et en s'inspirant de la technique des monologues.

Nous ne doutons pas que les deux derniers romans d'Anne Hébert *Les enfants chargés de songes* (1992) et *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* (1995) publiés après que nous avons commencé notre recherche, possèdent des caractéristiques relevées dans notre étude ; il resterait à voir, par une étude systématique, où ils se situeraient dans l'évolution de l'écriture d'Anne Hébert.

¹⁵Jacques Dubois. «Avatars du monologue intérieur dans le nouveau roman» dans *Un nouveau roman?*, sous la direction de J. H. Mathews, Paris, Lettres Modernes, 1964, p. 17-29.

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS À L'ÉTUDE : LES ROMANS D'ANNE HÉBERT

- Les chambres de bois*, Paris, Seuil, 1958, 190 p.
Kamouraska, Paris, Seuil, Points, 1970, 250 p.
Les enfants du sabbat, Paris, Seuil, Points, 1975, 188 p.
Héloïse, Paris, Seuil, 1980, 124 p.
Les fous de Bassan, Paris, Seuil, 1982, 249 p.
Le premier jardin, Paris, Seuil, Points, 1988, 189 p.

2. TEXTES CRITIQUES

- ALLARD, Jacques, «*Les enfants du sabbat* d'Anne Hébert», *Voix et images*, vol. 1, n° 2, décembre 1975, p. 285-286.
- ASTIER, Pierre A. G., *La crise du roman français et le nouveau réalisme: essai de synthèse sur les nouveaux romans*, Paris, Nouvelles Éditions DeBresse, 1968, 349 p.
- AYLWIN, Ulric, «Vers une lecture de l'oeuvre d'Anne Hébert», *La barre du jour*, vol. 2, n° 7, été 1966, p. 2-11.
- «Au pays de la fille maigre: *Les chambres de bois* d'Anne Hébert», *Voix et images du pays*, vol. 6, n° 1, 1967, p. 37-50.
- BLAIN, Maurice, «Anne Hébert ou le risque de vivre» dans *Présence de la critique*, sous la direction de Gilles Marcotte, Montréal, HMH, 1966, p. 153-163.
- BISHOP, Neil B., «*Les enfants du sabbat* et la problématique de la libération chez Anne Hébert», *Études canadiennes*, n° 8, 1980, p. 33-46.
- «Distance, point de vue, voix et idéologie dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert», *Voix et images*, n° 9, 1984, p. 113-129.
- «Énergie Textuelle et production de sens : images de l'énergie dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert», *University of Toronto quarterly*, n° 54, 1985, p. 178-199.
- «Anne Hébert entre Québec et France: L'exil dans *le premier jardin*», *Études canadiennes*, n° 28, 1990, p. 37-58.
- «L'évolution de la critique hébertienne» dans *Critique et littérature québécoise*:

critique de la littérature littérature de la critique, sous la direction d'Annette Hayward et Agnès Whitfield, Montréal, Triptyque, 1992, p. 255-274.

BOUCHARD, Denis, «*Les enfants du sabbat : l'enveloppe des mythes*», *Voix et images*, n° 1, 1976, p. 374-386.

- *Une lecture d'Anne Hébert : la recherche de la mythologie*, Cahiers du Québec/Hurtubise HMH, Collection littéraire, 1977, p. 167-193.

CHARETTE, Christiane, «L'imaginaire dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert», *Critère* 36, 1983, p. 167-181.

COHN Dorrit, *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1981, 310 p.

COLLIE, Joanne, «Anne Hébert's Écriture féminine», *British journal of Canadian studies*, vol. 3, n° 2, 1988, p. 285-292.

COUILLARD, Marie, «*Les enfants du sabbat* d'Anne Hébert, un récit de subversion fantastique», *Présence francophone*, n° 23, automne 1981, p. 163-175.

DOWLING, David, *Mapping Streams of Consciousness*, Boston, Twayne Publishers, 1991, 151 p.

DUFFY, Jean, H., *Butor : La modification*, London, Grant & Cutler Ltd., 1990, 100 p.

DUJARDIN, Édouard, *Le monologue intérieur*, Paris, Albert Messein, 1931, 126 p.

EMOND, Maurice, *La femme à la fenêtre : l'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les chambres de bois, Kamouraska, et Les enfants du sabbat*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1984, 390 p.

- «Un retour désabusé ou *Le premier jardin* d'Anne Hébert», *Québec français*, n° 71, 1988, p. 80.

ENGLISH, Judith et Jacqueline VISWANATHAN, «Deux dames du Précieux Sang : à propos des *Enfants du sabbat* d'Anne Hébert», *Présence francophone*, n° 22, printemps, 1981, p. 111-119.

EWING, Ronald, «Griffin Creek : The English World of Anne Hébert», *Canadian literature*, 105, 1985, p. 100-110.

- FAUCHER, Françoise, «Interview», *l'Actualité*, février 1983, p. 11-12, et 14-15.
- FÉRAL, Josette, «Clôture du moi, clôture du texte dans l'oeuvre d'Anne Hébert», *Voix et images*, n° 1, 1975, p. 265-283.
- FERRY, J., «Héloïse dans le métro : propos sur *Héloïse* d'Anne Hébert», *Lettres québécoises*, n° 21, printemps, 1981, p. 24-25.
- FORTIN, Marcel, «Cette ville qui fut l'Éden», *Voix et images*, n° 39, 1988, p. 503-506.
- FRANCOEUR, Louis., - «Le monologue intérieur narratif (sa syntaxe, sa sémantique et sa pragmatique)», *Études littéraires*, n° 9, août 1976, p. 341-365.
- FRANCOLI, Y. «Griffin Creek : refuge des Fous de Bassan et des bessons fous», *Études littéraires*, vol. 17, n° 1, p. 131-142.
- FRIEDEN, Ken, *Genius and Monologue*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, 211 p.
- JANELLE, C., «Héloïse ou la séduction du vamp...», *Solaris*, n° 31, février, 1980, p. 12-13.
- GARRETT, Eliane Hopkins, «Intentionality and representation in Anne Hébert's *Kamouraska*», *Québec studies*, n° 6, 1988, p. 92-103.
- GINGRASS, Katharine, «Writing the unconscious : dreams and reverie in Anne Hébert's *Kamouraska*», *Québec studies*, n° 12, 1991, p. 139-145.
- GOULD, Karen, «Absence and Meaning in Anne Hébert's *Les fous de Bassan*», *The French review*, vol. 59, n° 6, 1986, p. 921-930.
- HARVEY, Robert, *Kamouraska d'Anne Hébert : Une écriture de la passion, suivi de Pour un nouveau Torrent*, Montréal, HMH, 1982, p. 1-115.
- HÉBERT, Anne et Frank SCOTT, *Dialogue sur la traduction à propos du Tombeau des rois*, Montréal, HMH, 1970, 109 p.
- HUMPHREY Robert, *Stream of consciousness in the modern novel*, Berkeley, University of California Press, 1962, 129 p.

- LAFORTUNE, Monique, *Le roman québécois-reflet d'une société*, Québec, Mondia, 1985, 333 p.
- LAMY, Suzanne, «Le roman de l'irresponsabilité», *Spirale* 25, novembre 1982, p. 2-3.
- LANE MERCIER, Gillian, *La parole romanesque*, Ottawa, Les Presses Universitaires d'Ottawa, 1989, 366 p.
- LAPOINTE, Jeanne, «Notes sur *Le premier jardin* d'Anne Hébert», *Écrits du Canada français*, n° 65, 1989, p. 47-50.
- LE GRAND, Albert, «*Kamouraska* ou l'ange et la bête», *Études françaises*, n° 7, 1971, p. 119-143.
- LE MOYNE, Jean, «Hors les chambre d'enfance» dans *Présence de la critique*, sous la direction de Gilles Marcotte, Montréal, HMH, 1966, p. 35-42.
- LINTVELT, Jaap, «Une approche typologique : discours transgressif dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert», *Protée*, théories et pratiques sémiotiques, vol. 19, n° 1, hiver 1991, p. 39-44.
- «Un champ narratologique: *Le premier jardin* d'Anne Hébert» dans *Le roman québécois depuis 1960*, sous la direction de Jaap Lintvelt, Montréal, Les presses de l'Université Laval, 1992, p. 149-164.
- MACCABÉE-IQBAL, Françoise, «*Kamouraska* : la fausse représentation démasquée», *Voix et images*, n° 4, 1979, p. 460-478.
- MAILHOT, Laurent, «Le monologue québécois», *Canadian literature*, n° 58, automne 1973, p. 26-38
- *La littérature québécoise*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, 127 p.
- MAJOR, Ruth, «*Kamouraska* et *Les enfants du sabbat* : faire jouer la transparence», *Voix et images*, vol. VII, n° 3, printemps 1982, p. 459-470.
- MARCOTTE, Gilles, «Anne Hébert et la sirène du métro», *L'Actualité*, juin 1980, p. 82.
- *Roman à l'imparfait : révolution tranquille du roman québécois, e s s a i s*, Montréal, Hexagone, 1989, 257 p.

- MATHEWS, J. H., (sous la direction de) *Un nouveau roman? : recherches et traditions*, Paris, Lettres Modernes, Situations, 1964, 256 p.
- MAURICE, Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, 308 p.
- MERLER, Grazia, «La réalité dans la prose d'Anne Hébert», *Écrits du Canada français*, 33, 1971, p. 45-83.
- «*Les fous de Bassan* d'Anne Hébert devant la critique», *Oeuvres et critiques* vol. 14, n° 1, 1989, p. 39-44.
- MÉSAVAGE, Ruth M., «L'herméneutique de l'écriture : *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert», *Québec studies*, n° 5, 1987, p. 111-122.
- «L'Archéologie d'un mythe : *Le premier jardin* d'Anne Hébert», *Québec studies*, n° 10, 1990, p. 69-77.
- MEZEI, Kathy, «Commands and desires: *Les enfants du sabbat*», *Canadian literature*, LXX, 1976, p. 80-81.
- «Anne Hébert : a pattern Repeated», *Canadian literature*, n° 72, 1977, p. 29-40.
- MILOT, Louise, «Un demi-retour au passé», *Lettres québécoises*, n° 50, p. 27-28.
- MOIX, Gabrielle, *Valéry Larbaud et l'évolution des formes littéraires*, Paris, Peter Lang, 1989, 171 p.
- NEWMAN, Anthony S., *Une poésie des discours: essais sur les romans de Nathalie Sarraute*, Genève, Librairie Droz, 1976, 200 p.
- OUELLETTE, G., «Anne Hébert : *Héloïse*», *Livres et auteurs québécois*, 1980, Québec, Presses de l'Université Laval, 1980, p. 40-42.
- OUELLETTE, Gabriel-Pierre, «Espace et délire dans *Kamouraska* d'Anne Hébert», *Voix et images*, n° 1, 1975, p. 241-264.
- PAGE, Pierre, *Anne Hébert : l'introduction à l'oeuvre d'Anne Hébert*, Montréal, Éditions Fides, 1965, 187 p.
- PALLISTER, Janis, «Orphic elements in Anne Hébert's *Héloïse*», *Québec studies*, n° 5, 1987, p. 125-134.

- PATERSON, Janet M., «L'écriture de la jouissance dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert», *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 50, n° 1, 1980, p. 69-73.
 - «Reflets et rupture dans l'écriture d'Anne Hébert», *Québec studies*, n° 2, 1984, p. 118-123.
 - «L'envolée de l'écriture : *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert», *Voix et images*, n° 3, 1984, p. 143-151.
 - *Anne Hébert : architecture romanesque*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1985, 192 p.
 - «Anne Hébert : une poétique de l'anaphore» dans *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, sous la direction de François Gallays, Sylvain Simard, Robert Vigneault, Québec, Saint-Laurent, Fides, 1992, p. 287-302.
- PELLETIER, Claude (compilé par), *Anne Hébert : Dossier de Presse 1942-1980*, Sherbrooke, Bibliothèque du séminaire de Sherbrooke, 1981, 134 p.
 - *Anne Hébert 11: Dossier de Presse, 1942-1986*, Sherbrooke, Bibliothèque du séminaire de Sherbrooke, 1986, 95 p.
- PESTRE DE ALMEIDA, Lilian, «*Héloïse* : la mort dans cette chambre», *Voix et images*, n° 7, 1982, p. 471-481.
- PIVATO, J., «Nouveau roman canadien», *Canadian literature*, 58, automne 1973, p. 51-61.
- POULIN, Gabrielle, «Qui sont *Les enfants du sabbat*?», *Lettres québécoises*, vol. 1, n° 1, 1976, p. 4-6.
 - «L'écriture enchantée», *Lettres québécoises*, n° 28, 1982-1983, p. 15-18.
 - «La nouvelle Héloïse québécoise», *Roman du pays*, Montréal, Bellarmin, 1980, p. 299-306.
- RANDALL, Marilyn, «Les énigmes des *Fous de Bassan* : féminisme, narration et clôture», *Voix et images*, n° 43, automne 1989, p. 66-82.
- REA, Annabelle M., «The Climate of Viol/Violence and Madness in Anne Hébert's *Les fous de Bassan*», *Québec studies*, n° 4, 1986, p. 170-183.
- RÉGINALD, Martel, «Un simple éloge de l'innocence : une entrevue», *La Presse*, Montréal, 1 déc, 1979, p. B1-3.
- ROBERT, Guy, *La Poétique du songe*, Montréal, AGEUM, cahier n° 4, 1962, 64 p.

- ROBIDOUX, Réjean et André RENAUD, «*Les chambres de bois*» dans *Le roman canadien-français du vingtième siècle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1966, p. 171-185.
- ROCHAT, Denise, «Héloïse d'Anne Hébert : une nouvelle Eurydice?», *Québec studies*, n° 17, 1994, p. 135-142.
- ROY, Lucille, «*Héloïse* ou la dialectique de la lumière et de l'ombre» dans *Entre lumière et l'ombre : l'univers poétique d'Anne Hébert*, Québec, Éditions Namaan, 1984, p. 155-165.
- RUSSELL, Delbert, W., «Anne Hébert : an annotated bibliography» dans *The annotated bibliography of Canada's Major Authors*, sous la direction de Robert Lecker et Jack David, vol. 7, 1987, p. 115-270.
- SALLENAVE, Danièle, «À propos du «monologue intérieur»: lecture d'une théorie», *Littérature*, 5, février 1972, p. 67-87.
- SAINT-AUBIN, «*Les chambres de bois* d'Anne Hébert», *Les Cahiers de Nouvelle France*, n° 8, 1958, p. 266-269.
- SÉNÉCAL, André J., «*Les fous de Bassan* : An eschatology», *Québec studies*, n° 7, 1988, p. 150-160.
- SIROIS, Antoine, «Bible, mythes et *Fous de Bassan*», *Canadian literature* 104, Spring 1985, p. 178-182
- «Anne Hébert et la Bible», *Voix et images*, n° 39, printemps 1988, p. 459-472.
- SLOTT, Kathryn, «Submersion and Resurgence of the Female Other in Anne Hébert's *Les fous de Bassan*», *Québec studies*, n° 4, 1986, p. 158-169.
- «Repression, Obsession, and Re-Emergence in Anne Hébert's *Les fous de Bassan*», *The American review of Canadian Studies*, 17. 3, 1987, p. 297- 307.
- «Anne Hébert : *Le premier jardin*», *Québec studies*, n° 9, 1989-1990, p. 161.
- «From Agent of Destruction to Object of Desire : the Cinematic Transformation of Stevens Brown in *Les fous de Bassan*», *Québec studies*, 9, 1989-1990, p. 17-28.
- SMITH, Donald, «Anne Hébert et les eaux troubles de l'imaginaires», *Lettres québécoises*, n° 20, hiver, 1980-1981, p. 64-73.

- SPENCER, John, «A note on the «Steady monologue of the interiors», *A review of English literature*, vol. 6, n° 4, p. 32-41.
- THÉRIAULT, Serge, *La quête de l'équilibre dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert*, Hull, Asticou, 1980, 223 p.
- THÉRIO, Adrien, «La maison de la belle et du prince ou l'enfer dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert», *Livres et auteurs québécois*, 1971, p. 274-284.
- THORAVAL, Jean, BOTHOREL, Nicole et DUGAST, Francine, *Les nouveaux romanciers*, Paris, Bordas, 1976, 256 p.
- TREMBLAY, Régis, «Le charme redoutable de la timide Anne Hébert», *Le Soleil*, samedi 12 avril, 1980, p. 20-21.
- VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, *Critique du roman*, Paris, Gallimard, 1970, 305 p.
- VYGOTSKY, Lev S., *Thought and language*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1979, 169 p.
- WEISSMAN, Frida, S., «Narrated Monologue : defintion of a fictional style», *Comparative literature*, 18, 1966, p. 97-112.
- *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Éditions A. G. Nizet, 1978, 137 p.
- WHITFIELD, Agnès, «Kamouraska ou la confession occultée» dans *Le je(u) illocutoire, forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Les presses de l'Université Laval, 1987, p. 117-161.

2. 1. THÈSES

- BASZCZYNSKI, Marilyn Jane, «Le poétique du discours dans *Les enfants du sabbat* d'Anne Hébert», thèse de maîtrise, Department of french, Faculty of Graduate Studies, Université de Western Ontario, 1981, 127 p.

GOSSELIN, Michel, «Étude du discours narratif dans *Kamouraska* d'Anne Hébert», thèse de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1974, 120 p.

JUÉRY, René, «Oeuvres en prose d'Anne Hébert : Essai de sémiotique narrative et discursive de la *Robe Corail* et de *Kamouraska*», thèse de doctorat, Ottawa, Faculté des arts de l'Université d'Ottawa, Département des lettres françaises, 1976, 404 p.

2. 2. ENTREVUES

DUBÉ, Cécile, Maurice EMOND, et Christian VANDENDORPE, «Anne Hébert : entrevue» dans *Romanciers du Québec*, Québec français, décembre 1980, p. 104-110.

MORISSETTE, Brigitte, «Prix féminina : lointaine et proche: Anne Hébert», *Châtelaine*, février 1983, p. 47, 48, 50, 52, 54.

ROYER, Jean, «Anne Hébert : la passion est un risque, mais c'est un risque indispensable», *Écrivains contemporains, Entretiens 3 : 1980-1983*, Montréal, L'Hexagone, p. 18-22.

- «Anne Hébert : jouer avec le feu», *Le Devoir*, Montréal, 26 avril, 1980, p. 21-22.

- «Anne Hébert, comment séparer le songe du réel?», *Le Devoir*, 29 mars 1980, p. 19.

TREMBLAY, Gisèle, «Kamouraska ou la fureur de vivre», *Le Devoir*, 12 juin, 1971, p. 13.

VANASSE André, «L'écriture et l'ambivalence: entrevue avec Anne Hébert», *Voix et images*, vol. 7, n° 3, p. 441-448

3. TEXTES MÉTHODOLOGIQUES

3.1 LIVRES

ADAM, Jean-Michel, *Langue et littérature : analyses pragmatique et textuelles*, Paris, Hachette, 1991, 221 p.
 - *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1994, 288 p.

ANSCOMBRE, Jean Claude et Gino ZACCARIA, *Fonctionnalisme et pragmatique : à propos de la notion de thème*, Milano, Unicopli, 1990, p. 174-193.

ANSCOMBRE, Jean Claude et Oswald DUCROT, *L'argumentation dans la langue*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1983, 184 p.

ANTOINE, Gérald, *La coordination en français*, Paris, D'Artrey, 1959, t. 1, 700 p.

AUSTIN, John, L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, 203 p.

BALLY, Charles, *Linguistique générale et linguistique française*, 2^e éd., Berne, A. Francke, 1944, p. 11-185.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, v. 1, p. 225-286.
 - *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, v. 2, p. 1-88.

BERRENDONNER Alain, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minit, 1981, 247 p.

BONNARD, Henri, *Procédés annexes d'expression*, Paris, Magnard, 1986, p. 111-130.
 - *Code du français courant*, Paris, Magnard, 1989, p. 17-27, 72-79 et 291-316.

BUYSENS, Eric, *Les catégories grammaticales du français*, Belgique, Éditions de l'université de Bruxelles, 1975, 94 p.

- CHA, Jin Soon, *Linguistic Cohesion in Texts : theory & description*, Seoul, Daehan Textbook Printing Co. Ltd., 1985, 223 p.
- COMBETTES, Bernard, *Pour une grammaire textuelle, la progression thématique*, 2^e éd., Belgique, De Boeck-Duclot, 1988, 139 p.
- CRESSOT, Marcel, *Le style et ses techniques : précis d'analyse stylistique*, Paris, Presses Universitaires de Paris, 1974, 350 p.
- DAMOURETTE, Jacques, et Édouard PINCHON, «*Des mots à la pensée : essai de grammaire de la langue française*», Paris, Collection des linguistes contemporains, 1950, t. 7, p. 297-418.
- DE BOER, Cornelius, *Syntaxe du français contemporain*, Leiden, Universitaires Pers Leiden, 1954, 282 p.
- DIKJ, Van, T. A., *Text and Context : Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*, London, Longman, 1977, 261 p.
- DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, 237 p.
- *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*, 3^e éd., Paris, Hermann, 1991, 326 p.
- DUCROT, Oswald et al., *Les mots du discours*, Paris, Minuit, 1980, 241 p.
- FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, 493 p.
- GRÉVISSE, Maurice, *Le bon usage*, 11^e éd., Belgique, Duclot, 1980, p. 1224-1236 et 1281-1394.
- HALLIDAY, M. A. K. et HASAN, R., *Cohesion in English*, London, Longman, 1976, 374 p.
- HOBÆK HAF, Marianne, *Coordonnants et éléments coordonnés*, Paris, Société Nouvelle Didier Érudition, 1987, 277 p.
- JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 127-144, et 219-292.

- JAKOBSON Roman et Krystyna POMORSKA, *Dialogues*, Massachusetts. The MIT Press, 1983, p. 99-109 et 125-135.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, 290 p.
- *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986, 404 p.
- LE BIDOIS Georges et Robert LE BIDOIS, *Syntaxe du français contemporain*, Paris, Picard, 1970, t. 2, p. 221-553.
- LE GOFFIC, Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1994, 561 p.
- LUNDQUIST, Lita, *L'analyse textuelle*, Copenhague, A. Busck, 1990, 159 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1981, 127 p.
- *Genèses du discours*, Bruxelles, P. Mardaga, 1984, 209 p.
- *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1990, 173 p.
- *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, 186 p.
- *L'analyse du discours : introduction à la lecture de l'archive*, Paris, Hachette, 1991, 268 p.
- MAROUZEAU, Jules, *Précis de stylistique française*, Paris, Masson et Cie., 1969, 191 p.
- MOESCHLER, Jacques, *Argumentation et conversation : éléments pour une analyse pragmatique de discours*, Paris, Hatier-Crédif, 1985, 203 p.
- MOESCHLER, Jacques et Anne REBOUL, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil, 1994, 572 p.
- PRATT, M. L., *Toward a speech act theory of literary discourse*, Bloomington, Indiana University Press, 1977, 236 p.
- RÉMI-GIRAUD, Sylvianne, *L'infinitif : une approche comparative*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988, p. 9-58 et 95-110.
- ROULET, Eddy et al., *L'articulation du discours en français contemporain*, Berne, Peter Lang SA, 1985, 272 p.

- SEARLE, John, R., *Les actes de langage : essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, 1972, 261 p.
 - *Sens et expression : études de théorie des actes de langage*, Paris, Minuit, 1982, 243 p.
- SECHECHAYE, Albert, *Essai sur la structure logique de la phrase*, Paris, Ancienne Honoré, Collection linguistique, 1950, 237 p.
- STATI, Sorin, *Le transphrastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, 172 p.
- TESNIÈRE, Lucien, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, C. Klincksieck, 1959, p. 283-358 et 582-617.
- TAMINE, Joëlle-Gardes, *La stylistique*, Paris, Armand Colin, 1992, 191 p.

3. 2. ARTICLES

- ADAM, Jean-Michel, «Ordre du texte, ordre du discours», *Pratiques*, n° 13, 1977, p. 103-111.
 - «Votez Mir Rose, achetez Giscard : analyses pragmatiques», *Pratiques*, n° 30, juin 1981, p. 73-98.
 - «Des mots au discours : l'exemple des principaux connecteurs», *Pratiques*, n° 13, octobre 1984, p. 107-122.
 - «Dimensions séquentielle et configurationnelle du texte», *Degrés*, n° 46-47, 1986, p. 1-22.
 - «Textualité et séquentialité : l'exemple de la description», *Langue française*, n° 74, mai 1987, p. 51-72.
 - «Types de séquence textuelles élémentaires», *Pratiques*, n°5 6, décembre, 1987, p. 54-80.
 - «Pour une pragmatique linguistique et textuelle» dans *L'interprétation des textes*, sous la direction de Claude Reichler, Paris, Minuit, 1989, p. 183-222.

- ANSCOMBRE Jean Claude, «Même le roi de France est sage», *Communications*, n° 20, 1973, p. 40-82.
- «Voulez-vous dériver avec moi?» *Communications*, n° 32, 1980, p. 61-124.
 - «Pour autant, pourtant (et comment) : à petites causes, grands effets», *Cahiers de linguistique française*, n° 5, 1983, p. 37-84
- ANSCOMBRE, Jean Claude et Oswald DUCROT, «Deux mais en français», *Lingua*, n° 43, 1977, p. 23-40.
- «Lois logiques et lois argumentatives», *Le français moderne*, n° 46, 1978-1979, p. 347-357 et n°47, p. 35-52.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, «Modalité autonymique et pseudo-anaphore déictique», *Cahiers de lexicologie*, 1986, p. 19-37.
- «Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours», *DRLAV*, n° 26, 1982, p. 91-151.
 - «Hétérogénéité(s) énonciative(s)», *Langages*, n° 73, 1984, p. 98-111.
- BENVENISTE, Émile, «Appareil formel de l'énonciation», *Langages*, 17 mars 1970, p. 12-18.
- BERRENDONNER Alain, «Connecteurs pragmatiques et anaphore», *Cahiers de linguistique française*, n° 5, 1983, p. 215-246.
- BREDELLA, Lothar, «The pragmatics of literary texts» dans *Cooperating with written texts : the pragmatics and comprehension of written texts*, sous la direction de Dieter Stein, Berlin, Mouton de Gruyter, 1992, p. 313-333.
- CHEVALIER, Jean-Claude, «Analyse grammaticale et analyse logique : esquisse de la naissance d'un dispositif scolaire», *Langue française*, n° 41, février, 1979, p. 20-34.
- CHAROLLES, Michel, «Introduction aux problèmes de la cohérence des textes», *Langue française*, n° 38, 1978, p. 7-41.
- «Coherence as a principle in the interpretation of discourse», *Text*, n° 3 (1), 1983, p. 71-97.
 - «Les études sur la cohérence, la cohésion et la connexité textuelles depuis la fin des années 60», *Modèles linguistiques*, 10/ 2, 1988, p. 45-66.

- COMBETTES, Bernard, «Ordre des éléments de la phrase et linguistique du texte», *Pratiques*, n° 13, 1977, p. 91-101.
 - «Grammaire de phrase, grammaire de texte : le cas des progression thématiques», *Pratiques*, n° 77, 1993, p. 43-57.
- DE CORNULIER, Benoît, «Remarques sur la perspective sémantique (thèmes, propos, etc.)», *Langue française* n° 42, mai 1979, p. 60-68.
- DRY, Helen, A., «Approaches to coherence in natural and literary narrative» dans *Text connexity, text coherence : aspects, methods, results*, sous la direction d'Emel Sozer, Hambourg, Burke, 1985, p. 484-500.
- DUBOIS, Jean, «Énoncé et l'énonciation», *Langages*, n° 13 mars 1969, p. 100-110.
- DUCROT, Oswald, «La description sémantique des énoncés français et la notion de présupposition», *L'Homme*, n° 1, 1968, p. 37-53.
 - «Présupposés et sous-entendus», *Langue française*, n° 4, 1969, p. 30-43.
 - «Analyses pragmatiques», *Communications*, n° 32, 1980, p. 11-60.
 - «Notes sur l'argumentation et l'acte d'argumenter», *Cahiers de linguistique française*, n°4, 1982, p. 143-163.
 - «*Puisque* : essai de description polyphonique», *Revue romane*, n° 24, 1983, p. 166-185.
- FORGET, Danielle, «Des paroles qui n'en sont pas : conséquences argumentatives et narratives», *Études littéraires*, vol. 25, n° 1-2, 1992, p. 137-146.
- GEIST, Uwe, «The three levels of connexity in a text», *Journal of pragmatics*, n° 11, 1987, p. 737-749.
- GORDON, David et Georges LAKOFF, «Postulats de conversation», *Langages*, n° 30, juin, 1973, p. 32-54.
- GRICE, Paul, H. «Logique et conversation», *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.
- GUESPIN, Louis, «Problématique des travaux sur le discours politique», *Langages*, n° 23, 1971, p. 3-24.

- HARRIS, Zellig, S., «Analyse du discours», *Langages*, n° 13, mars 1969, p. 8-45.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, «L'échange comme unité transphrastique dialogale : l'exemple de l'excuse», *Modèles linguistiques*, 10/ 2, 1988, p. 83-103.
- LE GROUPEλ -1, «car, parce que, puisque», *Revue romane*, n° 10, 1975, p. 248-280.
- LONZI, Lida, «On certain peculiarities of narrative cohesion» dans *Text and Discourse Connectedness*, sous la direction de Maria-Elisabeth Conte, Janos S. Petofi et Emel Sozer, Amsterdam, John Benjamins, 1989, p. 259-270.
- LUSCHER, Jean-Marc, «Connecteurs et marques de pertinence, l'exemple de *d'ailleurs*», *Cahiers de linguistique française*, n° 10, 1989, p. 101-145.
- «Signification par l'opérateur sémantique et inférence par le connecteur pragmatique, l'exemple de *mais*», *Sigma*, n° 12-13, 1990, p. 233-253.
- LUSCHER, Jean-Marc et Jacques MOESCHLER, «Approches dérivationnelles et procédurales des opérateurs et connecteurs temporels : les exemples de *et* de *enfin*», *Cahiers de linguistique française*, n° 11, 1990, p. 77-103.
- MAO, LuMing R., «Fictional conversation and its pragmatic status» dans *Cooperating with written texts : the pragmatics and comprehension of written texts*, sous la direction de Dieter Stein, Berlin, Mouton de Gruyter, 1992, p. 259-276.
- MARCHELLO-NIZIA, Christiane, «La notion de «phrase» dans la grammaire», *La langue française*, n° 42, mars 1979, p. 35-48.
- MARTIN, Robert, «Thème et thématization de l'énoncé», *Travaux de linguistique*, Université de Gand, n° 8, p. 27-48.
- MOESCHLER, Jacques, «Contraintes structurelles et contraintes d'enchaînement dans la description des connecteurs concessifs en conversation», *Cahiers de linguistique française*, n° 5, 1984, p. 131-152.
- «Connecteurs pragmatiques et pertinence», *Feuillets 9*, 1986-87, p. 17-42.
- «Connecteurs pragmatiques, lois de discours et stratégies interprétatives : *parce que* et la justification énonciative», *Cahiers de linguistique française*, n° 7, 1986, p. 149-167.
- «Trois emplois de *parce que* en conversation», *Cahiers de linguistique française*, n° 8, 1987, p. 97-110.

- «Pragmatique conversationnelle et pragmatique de la pertinence», *Cahiers de linguistique française*, n° 9, 1988, p. 65-85.
- «Marques linguistiques, interprétation pragmatique et conversation», *Cahiers de linguistique française*, n° 10, 1989, p. 43-75.
- «Marquage linguistique, inférence et interprétation dans le discours quotidien en français contemporain», *Cahiers de linguistique française*, n° 11, 1990, p. 5- 11.
- «L'analyse de la conversation», *Cahiers de linguistique française*, n° 12, 1991, p. 7-27
- «L'analyse pragmatique des conversations», *Cahiers de linguistique française*, n° 12, 1991, p. 7-30.

MOESCHLER, Jacques, M. SCHELLING, M. et A. ZENONE, «Structure de l'intervention, connecteurs pragmatiques et argumentation : à propos d'Agora», *Cahiers de linguistique française*, n° 4, 1982, p. 165-187.

NEF, F., «Notes pour une pragmatique textuelle: Macro-actes indirects et dérivation rétroactive», *Communications*, n° 32, Paris, p. 183-189.

NOLKE, Henning, «Pertinence et modalisateurs d'énonciation», *Cahiers de linguistique française*, n° 11, 1990, p. 105-126.

OHMANN, R., «Literature as act» dans *Approches to poetics*, sous la direction de S. Chatman, New York, Columbia University press, 1973, 9^e éd., p. 81-107.

PETIT JEAN, Petit, «Les faits divers : polyphonie énonciative et hétérogénéité textuelle», *Langue française*, n° 74, p. 73-96.

PIOT, Mireille, «Coordination-subordination : une définition générale», *Langue française*, n° 77, 1988, p. 5-35.

PLEH, Csaba, «Formal connexity and pragmatic cohesion in anaphore interpretation» dans *Text and Discourse Connectedness*, sous la direction de Maria-Elisabeth Conte, Janos S. Petofi et Emel Sozer, Amsterdam, John Benjamins, 1989, p. 137-150.

REBOUL, Anne, «Résolution de l'anaphore pronominale: sémantique et/ou pragmatique», *Cahiers de linguistique française*, n° 10, 1989, p.77-100.
 - «Pragmatique de l'anaphore pronominale», *Sigma*, n° 12-13, 1990, p. 197-231.

- ROULET, Eddy, «Stratégie d'interaction, modes d'implication et marqueurs illocutoires», *Cahiers de linguistique française*, n° 1, 1980, p. 80-103.
- «Échanges, interventions et actes de langage dans la structure de la conversation», *Études de linguistique appliquée*, n° 44, 1981, p. 7-39.
 - «De la structure dialogique du discours monologal», *Langues et linguistique* 8/1, 1982, p. 65-84.
 - «Speech acts, discourse structure and pragmatic connectives», *Journal of pragmatics*, n° 8, 1984, p. 31-47.
 - «Complétude interactive et connecteurs reformulateurs», *Cahiers de linguistique française*, 8, 1987, p. 111-140.
- RUTHROF, Horst, «The narrative language» dans *The reader's construction of narrative*, London, Routledge & Kegan Paul, 1987, p. 34-50.
- SPERBER, Dan et Deirdre WILSON, «Remarques sur l'interprétation des énoncés selon Paul Grice», *Communications*, n° 30, p. 80-93.
- SZABO, Zoltan, «The importance of text coherence for global stylistic analysis» dans *Text connectivity, text coherence : aspects, methods, results*, sous la direction d'Emel Sozer, Hambourg, Burke, 1985, p. 526-554.
- TANNEN, Deborah, *Coherence in spoken & written discourse*, New Jersey, Norwood, Ablex Publishing Corporation, 1984, p. 3-20, et 45-80.
- TODOROV, T., «Problèmes de l'énonciation», *Langages*, 17 mars 1970, p. 3-11.

TABLE DES MATIÈRES

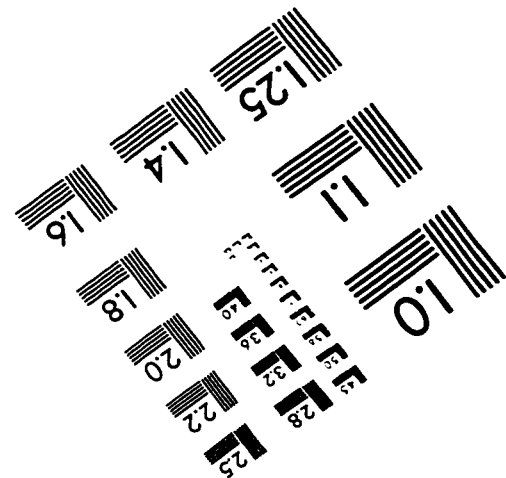
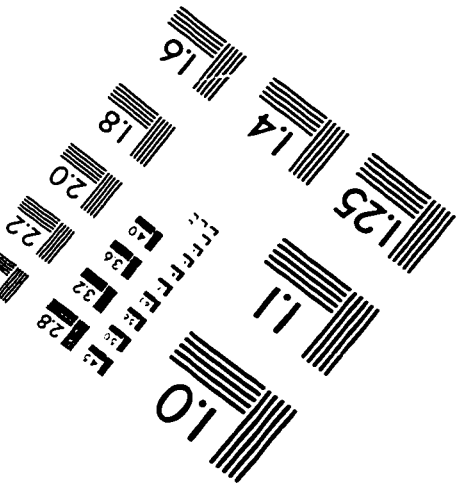
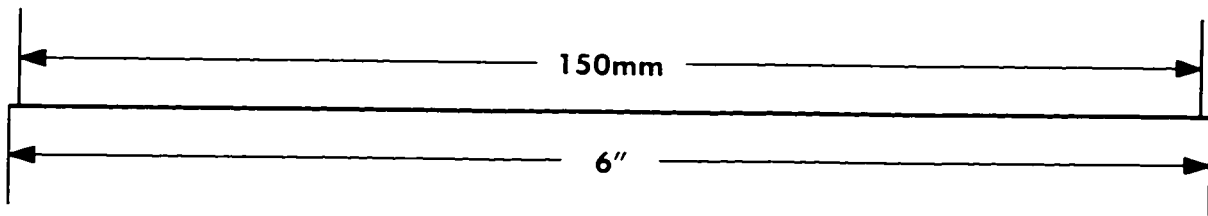
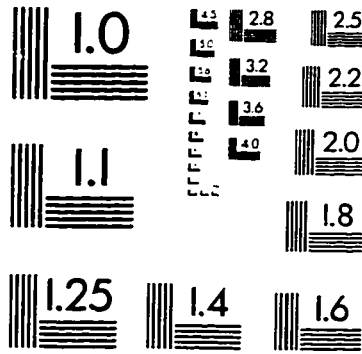
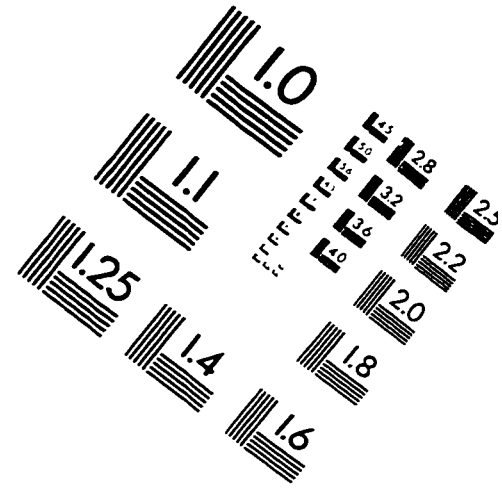
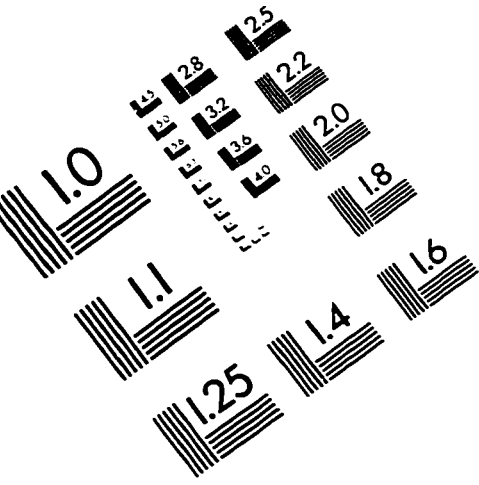
Remerciements	3
Introduction	4
1. Présentation générale de l'enchaînement	
1. 1. La perspective traditionnelle	12
1. 2. L'historique de la coordination	12
1. 3. La perspective des grammairiens	15
1. 4. La perspective des linguistes : du formel à l'implicite	21
1. 4. 1. La coordination implicite	22
1. 4. 1. 1. Les subordonnées formelles	29
1. 4. 1. 2. Les incises	32
1. 4. 2. La subordination implicite	33
1. 5. Bilan	35
2. Précisions théoriques pour la perspective pragmatique	38
2. 1. L'énoncé vs la phrase	41
2. 2. L'énonciation	44
2. 3. La valeur polyphonique des énoncés	47
2. 3. 1. Autres phénomènes polyphoniques	50
2. 4. Les actes de langage	52
2. 5. L'argumentation	56
2. 6. La présupposition	58

2. 7. Les sous-entendus	62
2. 8. Les maximes conversationnelles de Grice	63
3. L'enchaînement par connecteurs	67
3. 1. Les connecteurs dans le cadre de la pragmatique contextuelle	68
3. 1. 1. Relateur des actes de langage	69
3. 2. Les connecteurs dans le cadre de la pragmatique intégrée	72
3. 2. 1. Relateur des variables argumentatives	72
3. 2. 2. Le lien entre l'énonciation et l'énoncé	76
3. 3. Les connecteurs dans le cadre de la pragmatique conversationnelle	82
3. 3. 1. Marqueurs interactifs	83
3. 3. 2. Marqueurs illocutoires	86
3. 4. Les connecteurs dans le cadre de la pragmatique inférentielle	88
3. 4. 1. Le lien entre le contexte et l'énoncé	91
3. 5. Les connecteurs dans le cadre de la pragmatique textuelle	96
3. 5. 1. Marqueurs de cohésion globale	100
4. Développements dans la perspective élargie du discours suivi	105
4. 1. Le thème	105
4. 1. 1. Les trois types de progression	108
4. 2. L'inférence	111
4. 2. 1. L'enchaînement par inférence	112
4. 2. 2. L'enchaînement par association	113
4. 3. La cohésion lexicale	114

4. 4. Le parallélisme	116
5. Analyse d'un extrait des <i>Fous de Bassan</i>	120
6. Repérage des enchaînements dans <i>Les fous de Bassan</i> :	211
la narration des événements	
6. 1. La progression à thème constant	212
6. 2. La progression à thèmes alternés et à thèmes multiples	219
6. 3. La progression thématique qui va du général au particulier	222
6. 4. La progression linéaire	224
6. 4. 1. Des alternances thématiques	225
6. 4. 2. Des changements d'étape narrative	226
6. 5. La structure syntaxique des énoncés	229
6. 5. 1. Les groupes nominaux	230
6. 5. 1. 1. Groupes nominaux : rapports explicites	230
6. 5. 1. 2. Groupes nominaux : rapports implicites	232
6. 5. 1. 3. Groupes nominaux : ruptures thématiques	234
6. 5. 2. Les phrases elliptiques du sujet	237
6. 5. 3. Les phrases segmentées	243
6. 6. L'enchaînement par inférence	246
6. 7. L'enchaînement par association	250
6. 7. 1. Du récit vers les pensées	250
6. 7. 2. Des pensées vers le récit	253

7. Repérage des enchaînements dans <i>Les fous de Bassan</i> : la narration des pensées	258
7. 1. La progression à thème constant	258
7. 2. La progression qui va du général au particulier	261
7. 3. La cohésion lexicale	264
7. 4. Les énoncés infinitivaux	267
7. 5. Les phrases segmentées	276
7. 6. La progression linéaire	282
7. 7. L'enchaînement par inférence	284
7. 8. L'enchaînement par association	287
8. Les enchaînements dans les autres oeuvres hébertiennes	291
8. 1. <i>Les chambres de bois</i>	291
8. 2. <i>Kamouraska</i>	313
8. 3. <i>Les enfants du sabbat</i>	368
8. 4. <i>Héloïse</i>	395
8. 5. <i>Le premier jardin</i>	408
Conclusion	436
Bibliographie	450
Table des matières	468

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE . Inc
 1653 East Main Street
 Rochester, NY 14609 USA
 Phone: 716/482-0300
 Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved