



## Les Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ

27 mars 2015, Québec

Informations sur l'événement :

<http://www.crilcq.org/actualites/item/les-rendez-vous-de-la-recherche-emergente-du-crilcq-2015-quebec-26-27-mars-2015/>

L'ensemble des textes diffusés  
peut être consulté à l'adresse :

<http://www.crilcq.org/publications/rendez-vous-de-la-recherche-2015/>

Ce texte est celui d'une communication présentée lors des Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ, tenus au Studio P à Québec le 27 mars 2015.

Pour citer ce document :

Eve Léger-Bélanger, « La performativité du langage dans *L'île de la Demoiselle* et *Kamouraska* d'Anne Hébert : un jeu entre marionnettiste et marionnettes », texte de la communication présentée dans le cadre des Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ, Studio P, Québec, 27 mars 2015, [http://www.crilcq.org/fileadmin/CRILCQ/Colloques/Rendez-vous\\_recherche\\_emergente\\_2015/Leger-Belanger\\_Eve.pdf](http://www.crilcq.org/fileadmin/CRILCQ/Colloques/Rendez-vous_recherche_emergente_2015/Leger-Belanger_Eve.pdf)

**CRILCQ**

CENTRE DE RECHERCHE INTERUNIVERSITAIRE  
SUR LA LITTÉRATURE ET LA CULTURE QUÉBÉCOISES

La performativité du langage  
dans *L'île de la Demoiselle*  
et *Kamouraska* d'Anne Hébert :  
un jeu entre marionnettiste  
et marionnettes

Eve Léger-Bélanger

*Université de Montréal*

Dans les écrits hébertiens, le langage des personnages semble participer à l'élaboration d'un processus de mise en scène, soit « l'action de rendre dramatique, par la performance, dans un lieu où les *regardants* se manifestent aux *regardés* par des paroles, des signes discursifs et physiques » (Biet et Triau, 2006 : 536). Cette théâtralisation a pour point d'ancrage la passion. Chez Anne Hébert, la mise en spectacle du soi passerait par le « pâtir », qui traduit une forme singulière de souffrance impliquant le fait de subir, d'être puni ou d'être victime. Le pâtir revêt des modalités langagières particulières dans l'œuvre de l'écrivaine, puisqu'il est à la fois subi et voulu par les protagonistes. Il semble en effet que le discours des personnages témoigne d'une mise en scène consciente qui leur permet de se réappropriier le « pâtir ».

Les romans et la poésie d'Hébert ont déjà été analysés à de nombreuses reprises. Le théâtre hébertien a toutefois quelque peu été laissé de côté dans les études critiques. Certes, plusieurs études abordent la théâtralité dans les romans d'Hébert, mais elles n'effectuent pas de lien avec le corpus théâtral de l'auteur. Nous avons voulu combler cette lacune en établissant un rapport entre les deux genres, romanesque et théâtral, par l'étude de la pièce *L'île de la Demoiselle* (Hébert, [1974] 1990<sup>1</sup>) et le roman *Kamouraska* (Hébert, 1970<sup>2</sup>). *L'île de la Demoiselle* est un cas particulier, puisque le texte est une pièce radiophonique et qui a donc été conçu dans le but d'être entendu et non vu. À l'image des romans et de la poésie d'Hébert, l'écriture de cette pièce est toutefois très visuelle, même si elle a été rédigée pour la radio.

Nous avons posé comme hypothèse de départ que le langage jouerait un rôle similaire dans *L'île de la Demoiselle* et *Kamouraska*, car la mise en scène de la parole semble y relever d'une structure textuelle semblable. Ainsi, malgré la différence générique, les deux œuvres auraient le même type de construction de la théâtralisation du pâtir. Nous nous sommes attachée plus précisément au discours des deux principales protagonistes, qui sont respectivement Marguerite de Notron et Élisabeth Rolland (D'Aulnières). Notons que ces œuvres

---

1. Les renvois à *L'île de la Demoiselle* seront dorénavant indiqués par la mention *ID*, suivie du numéro de la page.

2. Les renvois à *Kamouraska* seront dorénavant indiqués par la mention *K*, suivie du numéro de la page.

présentent des similitudes quant aux histoires racontées et quant au caractère des héroïnes. Nous voulons néanmoins aller au-delà des simples rapprochements entre les récits et les thématiques, afin de vérifier si la mise en scène du pâtir est incarnée de la même manière d'un texte à l'autre. Dans son ouvrage *Le discours littéraire*, Maingueneau explique la façon dont se construit un « ethos discursif » :

Tout ce qui, dans l'énonciation discursive, contribue à émettre une image de l'orateur à destination de l'auditoire. Ton de voix, débit, choix des mots, arguments, gestes, mimiques, regards, posture, parure, etc. sont autant de signes, élocutoires et oratoires, vestimentaires et symboliques, par lesquels l'orateur donne de lui-même une image psychologique et sociologique (2004 : 204).

Cet ethos discursif dynamique est incarné dans notre cas par les protagonistes et se développe au sein d'une scène d'énonciation. Selon nous, ce sont surtout les régularités (récurrences) énonciatives et la gestuelle qui en découle qui en sont le signe.

La méthode de recherche adoptée est une microlecture détaillée de deux extraits de la pièce<sup>3</sup> permettant de relever les outils de la théâtralisation du pâtir qui s'y actualisent. À l'image de celle qu'a menée Jean-Pierre Richard (1979), notre analyse, essentiellement linguistique, s'est faite phrase par phrase, au fil de l'évolution du texte. Une fois ces balises posées, nous avons

---

3. Séquence 9, première partie de la pièce, et séquence 28, seconde partie de la pièce.

adopté la même méthode pour trois extraits de *Kamouraska*<sup>4</sup>, afin de déterminer si les mêmes outils discursifs liés au pâtir s'y déployaient<sup>5</sup>. Nous avons pu en tirer plusieurs conclusions qui sont mises en forme dans le présent article par une étude des figures d'exagération, du jeu sujet-objet et du rôle de l'autre dans la mise en représentation de la souffrance des protagonistes.

## RÉSUMÉ DES DEUX ŒUVRES

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

---

4. Incipit, p. 7-11; extrait au milieu du roman, p. 90-92; extrait aux trois quarts du roman, p. 175-178.

5. Le déploiement de ce travail méthodologique ainsi qu'une réflexion plus poussée sur le sujet peuvent être trouvés dans notre mémoire de maîtrise intitulé «La théâtralisation du pâtir dans la pièce de théâtre *L'île de la Demoiselle* et dans le roman *Kamouraska* d'Anne Hébert».

*Kamouraska* présente pour sa part le récit d'une femme, Élisabeth Rolland, qui veille sur son mari mourant. Ce présage de la mort dans la maison de la rue du Parloir éveille chez la protagoniste les souvenirs d'un premier mariage avec le seigneur de Kamouraska, Antoine Tassy. À l'époque, Élisabeth était tombée passionnément amoureuse du docteur George Nelson et était devenue sa maîtresse. Élisabeth et son amant en viennent à planifier le meurtre du mari, Antoine. George commettra le crime, mais fuira aux États-Unis, laissant Élisabeth seule face à la justice. La narration faite par Élisabeth passe constamment du présent de la rue du Parloir, où se trouve le mari mourant, au passé mettant en lumière des souvenirs d'enfance, des souvenirs de la vie avec son premier mari, Antoine Tassy, ainsi que d'autres liés à la rencontre avec l'amant, à la planification du meurtre d'Antoine et au procès qui s'ensuivit. Cette plongée dans les souvenirs s'effectue à la faveur du sommeil de madame Rolland, car s'ajoutent à la narration d'Élisabeth quelques épisodes de cauchemars. Les souvenirs et les cauchemars s'entremêlent ainsi au présent de la rue du Parloir.

## LES EXAGÉRATIONS PAR LES FIGURES DE STYLE

Ce sont essentiellement les mêmes métaphores qui construisent de façon visuelle le discours des sensations vécues par les héroïnes. Bien que notre analyse ne tienne pas uniquement compte du discours métaphorique, nous y avons tout de même porté attention, puisque cette figure de style est omniprésente dans les deux œuvres. L'angoisse est par

exemple un thème central se traduisant dans les deux œuvres par la métaphore de l'étouffement et du cloisonnement forcé. Tant chez Marguerite que chez Élisabeth, les métaphores prennent le plus souvent forme à partir d'un élément sujet qui agit contre les protagonistes, présentes quant à elles dans les phrases par des pronoms personnels et des déterminants : « Le mur tout autour de moi me serre comme un étau » (*ID*: 156), « Clôture invisible. Dressée autour de moi » (*K*: 94), « Ne pas appeler en vain, dans ma cage de verre » (*K*: 183). Ainsi, la métaphore est un procédé qui renvoie dans les deux œuvres à l'excès par l'analogie, à un dépassement de la mesure moyenne des perceptions des protagonistes. Il y a une mise en image de la souffrance par une instance externe active, sujet de la phrase, qui agit sur le personnage, incarné par les pronoms et les déterminants.

De même, l'exagération du discours dans *L'île de la Demoiselle* et dans *Kamouraska* est mise en forme par l'omniprésence d'hyperboles dans les propos des héroïnes. L'exagération hyperbolique renvoie souvent à d'autres figures, comme la personnification – « (*Horriifiée*) En me penchant sur toi, j'entends la mort crépiter dans ta plaie. L'odeur me suffoque » (*ID*: 220) – et la comparaison – « Péniblement je tourne la tête de l'autre côté, comme un malade épuisé » (*K*: 57). Les nombreuses accumulations dans les deux œuvres, alliées aux hyperboles, rendent le discours expansif par un effet de profusion : « Mes jambes contre ses jambes, mon ventre contre son ventre, mes seins contre sa poitrine, ma face contre sa face » (*ID*: 156), « Une femme aussi belle et touchante, torturée et

humiliée» (*K*: 126), « mouillée de pluie, souillée de boue, frissonnante de fièvre » (*K*: 153). S'ajoutent les répétitions qui suggèrent la détresse des protagonistes, ce qui exagère la mise en texte de leur souffrance : « C'est le désert partout autour de moi. Je dors dans un trou. En plein désert. (*Criant*). Toute seule! Toute seule! » (*ID*: 232), « Ah! Mon Dieu! Je vais mourir. Puisque je vous dis que je vais mourir » (*K*: 90), « Innocente! Je suis innocente! » (*K*: 16).

Ainsi, le discours des deux protagonistes comprend les mêmes procédés d'exagération, soit les métaphores, les hyperboles, les accumulations et les répétitions. Qui plus est, ces procédés ont des contenus très semblables. Il y a donc une forte parenté entre *L'île de la Demoiselle* et *Kamouraska* en ce qui a trait aux figures de style liées à l'image.

## L'OMNIPRÉSENCE DES PROTAGONISTES DANS LE DISCOURS

Malgré la présence ponctuelle du « nous », c'est le « je » faisant référence à Marguerite et à Élisabeth qui domine dans le discours des deux protagonistes. Par l'omniprésence du « je », les protagonistes sont placées sous les projecteurs du discours. Tout discours passe en général par un ordre pragmatique, l'horizon pragmatique étant la façon dont le langage agit à l'intérieur du texte. Dans son ouvrage *Quand dire c'est faire*, John Langshaw Austin atteste qu'il existe deux types d'énonciation, soit l'énonciation *constative*, qui est « l'affirmation classique, conçue la plupart du temps comme une



description vraie ou fausse des faits», et l'énonciation *performative*, qui est « celle qui nous permet de *faire* quelque chose par la parole elle-même, énonciation visant à faire quelque chose » (Austin, [1962] 1970: 19). Austin établit certains critères qui permettent de définir, en partie, la performativité d'une énonciation. Ces critères qui sont essentiellement grammaticaux impliquent un discours à la première personne du singulier, habituellement à l'indicatif présent, en voix active, ce qui est le cas des deux héroïnes ici examinées.

En plus des pronoms, l'analyse des verbes permet de mettre en relief la performativité de la parole des personnages. En effet, toujours selon Austin, « le “je” qui effectue l'action entre nécessairement en scène » ([1962] 1970: 85). En ce sens, Marguerite et Élisabeth sont le sujet de plusieurs verbes de perception et d'émotion au présent, ce qui donne de l'ampleur à leur souffrance : « J'ai peur ! J'ai peur des oiseaux et des phoques ! J'ai peur des morts » (*ID*: 235), « Je la [la lumière] sens en aiguilles rouges, brûlantes, sous mes paupières fermées » (*K*: 107), « je me sens si lasse » (*K*: 158). Le discours émotif ne se restreint toutefois pas aux simples verbes d'état, qui mettent en relief une passivité par rapport aux émotions. En effet, quelques rares verbes d'action impliquent les héroïnes en tant que sujet d'actions imaginaires ou hyperboliques irréelles : « Je mets un pas devant l'autre, avec peine. Comme si j'avancais dans une eau épaisse, étrangement résistante. Je m'écroule sur mon lit. [...] Je sanglote à m'arracher la poitrine » (*K*: 94). Lorsque Marguerite et Élisabeth sont le sujet de verbes d'action, cela ne prend pas forme au présent, mais plutôt au passé

composé: «j'ai vu» (*ID*: 152) et au futur: «je lui percerai le cœur et lui crèverai les yeux» (*ID*: 229), «Je pourrais encore m'échapper. Ne pas provoquer la suite. Reprendre pied rue du Parloir. Ouvrir les yeux, enfin. Hurler, les mains en porte-voix: je suis Mme Rolland!» (*K*: 113). Une autre mise en texte d'actions qui n'ont pas encore eu lieu se fait par le verbe impersonnel *falloir* au présent, qui a pour sujet implicite Marguerite ou Élisabeth: «Il faut l'ensevelir cette créature glacée [...]» (*ID*: 230). De ce fait, même si les protagonistes n'accomplissent pas d'actions concrètes au présent, elles ont un potentiel d'action (au passé ou au futur). Ce sont des personnages actifs et non uniquement passifs. Ainsi, les verbes d'action au passé et au futur qui ont pour sujets Marguerite et Élisabeth renvoient à un choix d'exécution d'action de la part des protagonistes et non à une action subie. Les deux femmes sont donc responsables de leur souffrance. Dans *L'île de la Demoiselle* et dans *Kamouraska*, la plupart des verbes d'action au présent sont exécutés par des sujets autres que les protagonistes. Le discours des deux femmes est de la sorte composé de plusieurs verbes d'action au présent dont les héroïnes ne sont pas le sujet. Un exemple de cette construction serait celui de la métaphore de la sensation d'oppression qui se renouvelle sans cesse dans le discours: « Ah! On dirait que j'ai une couronne de fer sur mon front! Un étau qui ferait le tour de ma tête. Mes tempes battent » (*K*: 40), « Le mur tout autour de moi me serre comme un étau » (*ID*: 156). Quelque chose agit sur/contre les protagonistes. Par conséquent, ce sont les éléments externes aux personnages qui permettent une action au

présent. On trouve en outre dans le discours des protagonistes une importance du regard qui est le sujet des phrases émises. Il pourrait renvoyer à un œil actif qui observe le spectacle des émotions des personnages. Ce regard métaphorique s'incarne le plus souvent au sein d'une accumulation qui renvoie à une angoisse : « Il me surveillait. Je suis sûre qu'il me surveillait. Là encore ! Un œil glauque ! Il me regarde ! Il me guette ! » (*ID* : 156), « On m'observe. On m'épie. On me suit. On me serre de près. On marche derrière moi » (*K* : 7). Le regard, décliné au temps présent, est chaque fois dirigé vers les protagonistes, ce qui va dans le sens d'un discours qui se donne à voir.

Ainsi, les actions qui prennent forme dans les phrases à l'indicatif présent sont accomplies par des sujets qui sont chaque fois orientés vers les protagonistes, voire contre elles : « Le froid de la mort pénètre mes os » (*ID* : 230), « [Le froid] m'atteint en pleine poitrine. Pénètre sous mes ongles. [...] Quelqu'un d'invisible, de fort et de têtu me presse contre la vitre. M'écrase avec des paumes gigantesques » (*K* : 192). Dans ce contexte, le pouvoir semble échapper aux deux personnages. Subséquemment, la souffrance est organisée dans le discours de façon à ce que les protagonistes y apparaissent comme des victimes. Or, ce n'est pas tout à fait le cas puisque les deux femmes régissent le discours et ce qu'elles en font. En effet, les héroïnes sont par exemple systématiquement des compléments d'objet des verbes d'action dont elles ne sont pas le sujet. Ce type d'organisation des phrases fait en sorte que Marguerite et Élisabeth ne peuvent jamais être oubliées : elles sont présentes dans presque toutes les phrases, aussi bien

en tant que sujet qu'en tant que complément. D'ailleurs, dans les phrases à l'indicatif présent où les deux femmes ne sont pas le sujet, c'est la souffrance des protagonistes et non l'instance externe active qui importe. En conséquence, Marguerite et Élisabeth prennent chaque fois implicitement part à l'action dans les phrases dont elles sont le complément. Nous irions même jusqu'à affirmer que la figure de la présence externe sujet sert en fait à nourrir l'image de victime construite savamment par les protagonistes.

En somme, les héroïnes des deux œuvres sont quasi inactives physiquement, puisqu'elles sont clouées sur place et terrassées par leur douleur. Leur parole est cependant loin d'être passive. Sans le moindre doute, les actes de langage des deux femmes en viennent, par divers procédés comme les temps verbaux et les pronoms, à donner une dimension performative à la parole, et ce, indépendamment de la représentation audio dans le cas de *L'île de la Demoiselle*. De ce fait, les protagonistes sont présentes dans chaque phrase, peu importe la forme donnée.

## LES RELATIONS ENTRE LE « JE » ET L'AUTRE

Outre l'omniprésence du « je » sous diverses formes, le plus souvent dans un discours intérieur, la question de l'interaction avec l'autre constitue une part importante des deux œuvres. Pour qu'une parole soit performative, l'acte d'illocution, la visée de la parole, doit rendre « manifeste comment les paroles doivent être comprises » (Austin, [1962] 1970 : 29).

Cette affirmation s'applique en ce qui a trait aux interactions entre Marguerite et les autres personnages de la pièce. En effet, les personnages réagissent aux propos de Marguerite parce que Violaine de Nuchèze, dans *Sous les discours de l'interaction*, appelle des « actes réactifs » (1998 : 22). Par exemple, dans la neuvième séquence de la pièce, Charlotte veut rendre justice à sa maîtresse à la suite du long monologue de celle-ci sur la souffrance éprouvée en raison de la séparation avec son amant. Puisqu'il découle un effet perlocutoire du discours de la protagoniste, une réaction de la part de l'auditeur, la visée illocutoire, semble réussie : les « intentions du locuteur » (Nuchèze, 1998 : 19) sont comprises. D'ailleurs, Marguerite se crée un auditoire imaginaire en s'adressant à une religieuse augustine virtuelle (*ID* : 232), lorsqu'il n'y a plus personne sur l'île. Il y a donc toujours dans la pièce une possibilité *d'échange*, un auditeur à la parole émise, ce qui est un critère de communication linguistique. Dans cette optique de l'interaction, le discours de la souffrance de Marguerite est sciemment choisi. Il va sans dire que l'effet recherché par Marguerite est la compassion chez l'autre personnage. Le pâtir est donc subi par la protagoniste, mais il est aussi choisi par le discours emphatique qui a pour but de susciter un effet chez l'autre. Le langage excessif de Marguerite révèle ainsi une certaine maîtrise, puisque c'est grâce à lui que l'héroïne oriente la compassion de son entourage.

Élisabeth, à l'image de Marguerite, se doit d'avoir un auditoire. De façon simultanée, le personnage entretient un rapport problématique avec autrui. De fait, Gaëtan Brulotte pose

qu'en général, «l'être hébertien vit un malaise interactionnel foncier et [que] le rapport à l'autre représente le registre le plus sombre de son monde» (1997: 154). Les actes illocutoires d'Élisabeth ne font pas exception à cette règle. La parole de la protagoniste serait d'ailleurs vaine si le personnage n'avait aucun interlocuteur à qui adresser sa parole émotive ; aucun effet perlocutoire n'en découlerait. Tout comme chez Marguerite, la visée du discours d'Élisabeth est de susciter chez son spectateur de la compassion : «S'il est bien vrai que les énonciations sont des *actes*, alors elles doivent, en tant que tels, viser à accomplir quelque chose» (Austin, [1962] 1970: 19). Par diverses techniques, le discours d'Élisabeth suscite une réaction chez les autres personnages ; l'énonciation est donc performative. En outre, Austin insiste sur l'importance d'être «entendu» pour qu'il y ait performativité dans l'énonciation. C'est tout à fait le cas d'Élisabeth. Par exemple, le discours «monologue» de la protagoniste comprend tout de même l'emploi du «vous» lorsqu'elle est seule dans la chambre. Cette stratégie permet dans les moments de réminiscence en solo de créer un auditoire virtuel qui peut *entendre* le discours d'Élisabeth. Austin ajoute dans sa théorisation des actes de langage qu'il y a échec performatif si l'énonciation performative est accidentelle. Or, la recherche de compassion dans le discours d'Élisabeth n'est aucunement accidentelle. Il y a une maîtrise par une mise en scène calculée, malgré la part de *subi* dans le pâtir.

Dans le discours des protagonistes, l'interaction avec autrui ne passe pas uniquement par une quête de compassion à l'aide de stratégies du langage. Les deux femmes recherchent

également une interaction directe physique par le biais du corps. Ainsi, même si *L'île de la Demoiselle* est une pièce radio-phonique, la corporalité y est omniprésente. Dans la pièce, la présence physique est mise en texte par une obsession dans le discours de Marguerite du contact entre les corps. Pour ce qui est de *Kamouraska*, le monde du corps passe par le discours des gestes, qui ne sont jamais banals :

Les gestes de la vie quotidienne chez Anne Hébert bénéficient non seulement d'une forte représentation, mais ils sont aussi et surtout entourés de poésie. Du coup ils perdent leur banalité et ils sont dépourvus de toute trivialité. Ils participent au tissu de gestes qui habillent le corps journalier (Brulotte, 1997 : 150).

Dans le roman, le discours du corps et du mouvement ne relève pas de la simple affirmation; il accomplit par sa poésie. En outre, dans le cas des deux protagonistes, les émotions prennent forme par le langage du corps qui souffre, qui est malade et qui agonise en raison de la passion qui le gruge. Les protagonistes ont par exemple toutes deux des migraines, elles transpirent excessivement, etc. Dans les deux cas, le corps seul se porte mal tandis que le contact entre les corps est la seule issue favorable de la souffrance des protagonistes. Ainsi, le seul échange positif dans le discours de Marguerite est possible, non pas par la discussion avec l'être aimé, mais par le contact physique avec son amant, Nicolas. Il en est de même dans *Kamouraska* où l'interaction à travers le dialogue entre Élisabeth et Antoine sert par exemple à maudire cette dernière. La parole de George, l'amant, est également douloureuse. En contrepoint, le contact des corps silencieux qui se désirent est

positif dans le discours de la protagoniste (par exemple entre George et Élisabeth – *K*: 154-160).

## LE JEU AVEC LA FORME ET LE GENRE

Le discours des protagonistes circule entre les focalisations narratives, ce qui entraîne une distanciation dans la narration. Par exemple, le procès est exploré tant dans *L'île de la Demoiselle* que dans *Kamouraska*, ce qui crée une mise en texte artificielle du discours, car tout y est réglé d'avance. Dans les deux cas, les héroïnes sont les accusés, ce qui les place sous les projecteurs: elles sont le centre du litige. L'introduction d'un tribunal dans les œuvres crée une circonstance particulière, puisqu'il est l'incarnation du subi par les personnages: Marguerite et Élisabeth ne sont pas totalement maîtresses du discours lors du procès, elles n'en sont que l'objet. Reste que les deux femmes, grâce à cette victimisation sous le fléau de la justice, font l'objet de toute l'attention possible.

*Kamouraska* va encore plus loin dans son jeu narratif, en incluant au discours de la protagoniste des fragments de lettres (*K*: 78) et des réflexions distanciées dans la narration: « Me supplie de me lever de ce lit où je me prélassais dans un roman peu édifiant » (*K*: 234). Les fragments de missives sont facilement reconnaissables en raison de leur typographie distincte.

Dans tous les cas, le jeu avec d'autres genres ou styles de narration suggère que les protagonistes sont tout de même celles qui organisent le discours, malgré l'apparence contraire.



Elles y incarnent le rôle qu'elles ont engendré, même si, par la suite, elles perdent en partie la maîtrise du déroulement du récit dans cet autre genre ou cette autre focalisation narrative.

\*  
\*   \*   \*

En somme, nous avons proposé quelques pistes qui renversent la conception passive et contemplative du pâtre, témoignage textuel de la passion dans l'œuvre d'Hébert. Dans *L'île de la Demoiselle* et *Kamouraska*, le discours des protagonistes est performatif (dans le sens d'Austin) et non simplement affirmatif. Du point de vue sociologique, nous pourrions poser que les protagonistes appartiennent à un monde social au sein duquel elles doivent respecter les conventions et qu'elles subissent leur sort. Nous nous écartons toutefois en partie de cette conception, car le discours des protagonistes ne laisse pas croire qu'elles se soumettent, bien au contraire. En effet, les divers procédés analysés mettent en relief les façons dont Marguerite et Élisabeth sont en fait des victimes qui organisent elles-mêmes leur pâtre. Elles sont les marionnettistes et le discours est leur marionnette, malléable selon leurs désirs.

Nous irions même jusqu'à affirmer que les deux œuvres sont des tragédies grecques réinventées. Les héroïnes de rang noble sont soumises à la fatalité de la passion, mais elles prennent en main leur souffrance et ne subissent pas totalement leur sort. De la sorte, les deux femmes deviennent en partie maîtresses de leur destin. Marguerite et Élisabeth pour-

raient même être des Antigones modernes. En effet, les deux protagonistes ne sont pas de simples actrices dans le discours. Elles sont également les metteurs en scène de la parole dans son ensemble. Les héroïnes se présentent par choix en tant que victimes. Élisabeth le dit d'ailleurs explicitement : « Mon rôle de femme martyre » (*K*: 89). Cette mise en scène organisée de la souffrance fait songer directement à la notion de représentation théâtrale, soulignée à de nombreuses reprises dans *Kamouraska*.

Il serait fécond d'ouvrir notre champ de recherche à d'autres moyens d'adaptation des deux œuvres. L'enregistrement radiophonique de *L'île de la Demoiselle* pourrait par exemple enrichir la réflexion sur la performativité du pâti. Le ton de la voix, le rythme et l'insistance, qui sont d'autres indices de performativité établis par Austin, pourraient ajouter des sens peut-être différents à l'interprétation faite ici uniquement à partir du texte écrit. Nous pourrions parallèlement examiner le film de Claude Jutra (1973) adapté du roman *Kamouraska*. Ce dernier ajout serait toutefois plus complexe à analyser, car le roman passerait dans ce cas par deux filtres de transformation, soit l'adaptation du roman en scénario et le jeu par les acteurs. Dans ce contexte, les œuvres seraient étudiées dans leur dimension textuelle, visuelle et sonore. Un ensemble riche pour l'étude d'une performativité qui part du simple langage et qui laisse entrevoir des dizaines de pistes qui promettent.

## BIBLIOGRAPHIE

- AUSTIN, John Langshaw ([1962] 1970), *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil [édition originale en anglais: Oxford University Press].
- BIET, Christian, et Christophe TRIAU (2006), *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio Essais ».)
- BRULOTTE, Gaëtan (1997), « La représentation du corps chez Anne Hébert », dans Madeleine DUCROCQ-POIRIER *et al.* (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre*, Montréal, l'Hexagone, p. 149-161.
- HÉBERT, Anne (1970), *Kamouraska*, Paris, Seuil.
- HÉBERT, Anne (1990), *La cage suivi de L'île de la Demoiselle*, Montréal/Paris, Boréal/Seuil (d'après la pièce radiophonique jouée à France-Culture en 1974), p. 120-246.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- NUCHÈZE, Violaine de (1998), *Sous les discours de l'interaction*, Paris, L'Harmattan.
- RICHARD, Jean-Pierre (1979), *Microlectures*, Paris, Seuil.