

***Kamouraska*, « la fausse représentation démasquée »**

Françoise Maccabée Iqbal

Volume 4, Number 3, avril 1979

Louis-Philippe Hébert

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200171ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200171ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Maccabée Iqbal, F. (1979). *Kamouraska*, « la fausse représentation démasquée ». *Voix et Images*, 4(3), 460–478. <https://doi.org/10.7202/200171ar>

Kamouraska,
« la fausse représentation démasquée »

Séquence inaugurale

Dès l'ouverture de *Kamouraska*, le monologue intérieur que poursuit madame Rolland projette d'emblée le lecteur dans l'univers du dédoublement et du théâtre. Face à une femme qui s'observe, le lecteur se trouve en effet face à une spectatrice de l'actrice. Actrice, cette femme le serait contre sa volonté de sorte que, point de mire forcé, l'attention hostile dont elle est l'objet la traque : on la regarde comme une bête curieuse, on l'épie, on la suit, on se retourne sur son passage¹. Le vague *on* ne tarde guère à se préciser. S'il se réfère d'abord à une femme mystérieuse, « suivante entêtée » qui a su se cacher sous une porte cochère lorsque madame Rolland a cherché à la surprendre, il perd vite son individualité pour s'absorber dans le *monde* en général. À ce point, madame Rolland quitte le présent ou un passé récent pour élire refuge parmi ses fantômes. Le songe, éveillé ou non, se substitue à la rassurante retraite parmi des familiers hors de la capitale québécoise, retraite vers laquelle elle ne peut s'enfuir à cause de la maladie de son époux. Le songe se révèle ainsi compensation et celle-ci ressortit à l'angoisse que la narratrice qualifie, fort pertinemment, de défense protectrice (p. 7).

De pair avec l'irruption du souvenir dans le récit va une définition du monde, tantôt *on* indéfini. Ce monde, madame Rolland l'identifie à un public, car elle l'imagine se divisant en deux haies pour la voir passer : « C'est cela ma vraie vie. 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 » (p. 8). La première image éclôt sur l'épisode de la mer Rouge, comparaison biblique qui a ceci de marquant qu'elle convoque les idées de combat, de fuite, de triomphe et de sainteté. La conclusion, pour sa part, associe de nouveau monde et narratrice, d'où elle reprend et explicite l'introduction. Soulignons que l'association de l'individuel et du collectif se révèle constante dans la séquence initiale et qu'elle se traduit, sur le plan de la narration, par le truchement d'un continuels va-et-vient du particulier au général et par une répétition du chiffre *deux* (p. 8, p. 9).

Dans l'immédiat déploiement du texte, les expressions précitées, *ma vie à moi et la terre*, émergent sur l'affrontement d'une prisonnière contre des forces hostiles qu'elle rabaisse par divers moyens — déclinaison de ses noms, mauvaise odeur des policiers, beauté de son équipage, courbettes du gouverneur à son intention, commisération à l'endroit de sa servante (p. 8). Puis, cette héroïne s'avoue l'esclave d'une idée fixe, l'honneur. L'esclavage découle de l'incapacité à s'estimer sans d'abord se mériter la reconnaissance et l'approbation d'un public, quelque méprisé ou méprisable que soit ce dernier. L'honneur se restreint, en somme, à la réputation auprès d'autrui. Sans lien avec le bien moral inhérent à l'être, il s'assimile à une idée fixe hors de soi que l'on projette devant soi :

L'honneur, quel idéal à avoir devant soi, lorsqu'on a perdu l'amour [...] ça fait marcher, toute une vie. J'adore marcher dans les rues, l'idée que je me fais de ma vertu à deux pas devant moi [...] toujours l'idée. L'ostensoir dans la procession. Et moi qui emboîte le pas derrière, comme une dinde qui marche, fascinée par l'idée qu'elle se fait de son honneur (p. 9).

Bien que faux, l'honneur n'en demeure pas moins brillant, plus brillant que cet amour qu'il a supplanté puisque l'amant est un lâche fuyard (p. 9) et que leur amour s'énonce «amour meutrier», «amour infâme», «amour funeste» et «folie» (p. 11). L'honneur de madame Rolland est, du reste, un honneur rétabli et il a pu l'être à la faveur d'un mariage avec «un *petit* homme doux», Jérôme Rolland.

Sans ambages, madame Rolland se déclare une «épouse parfaite», sa perfection signifiant sa soumission au désir sexuel de l'époux, soumission qui la ravale à n'être «qu'un ventre fidèle, une matrice à faire des enfants» (p. 10). Dans ces conditions, la perspective de bientôt «revenir veuve» équivaut à se libérer du joug mâle pour mieux subjuguier le mâle à son tour. Combien éloquents les pensées de madame Rolland de flâner, une fois veuve, «couverte de crêpe fin et de voiles de qualité» dans une ville «pleine d'hommes» et de relever les voiles pour être regardée par tous les hommes (p. 9, p. 10)! Combien expressive la coquetterie qui maîtrise l'art de préserver le visage des rides, de sauve la chair de la corruption et qui garantit la «prestance des *vierges indomptées*» (p. 9, p. 10. [C'est nous qui soulignons.])! Combien réconfortante l'évocation d'un amant qui s'est sacrifié pour son amante : «Partir, à la recherche de l'unique douceur de mon cœur. Amour perdu» (p. 10-11)!

Il ressort de ces considérations sur la séquence d'ouverture que la narratrice, dont l'être est inséparable du paraître, dissimule une tendance à la dépréciation. Celle-ci se dirige fondamentalement contre la féminité qui asservit la femme à l'homme, ce qui l'entraîne plus ou moins consciemment à ne valoriser ses atouts féminins qu'en autant qu'ils lui sont atouts pour la domination de l'homme. L'homme qu'Élisabeth domine est un homme dévalorisé — «un petit homme» — et cette dévalorisation

prévient la baisse de son sentiment de personnalité. Sous ce jour, l'honneur, comme l'amour jadis, constitue un investissement narcissique. Quand l'amour vous a « laissée pour compte un soir de février » et que Burlington est un nom qui sonne comme une cloche grêle dans votre tête pour vous narguer (p. 10), ne faut-il pas *rétablir* l'honneur? Que l'être d'Élisabeth se consume, aujourd'hui comme autrefois, en ce qu'Adler nomme *la protestation virile* et que cet être dans le monde soit lié à un équilibre narcissique qui le situe à une place invariablement centrale et triomphante, ce sont les décors d'une représentation savamment montée que nous allons, à l'invitation de la narratrice-protagoniste, démontrer dans les prochaines pages :

Je ressemble à la reine d'Angleterre [...] La voix flûtée de la petite Anne-Marie s'élève soudain. — Mais maman est en robe de chambre [...] En un clin d'œil le charme est rompu, *la fausse représentation démasquée* [...] Bon, offrons-leur sans vergogne l'envers de l'image de Victoria (p. 34 [C'est nous qui soulignons.]).

Masculin supérieur/féminin inférieur

Les dernières réflexions soulèvent la question de l'origine du sentiment de l'infériorité féminine chez Élisabeth. Une réponse s'impose immédiatement. Elle hérite de sa mère pareil sentiment. En effet, lorsque Marie-Louise d'Aulnières devient veuve, après quelques mois de vie conjugale, son unique désir est d'aller rejoindre son mari dans la tombe. Ce vœu, sur le point d'être exaucé grâce à un évanouissement prolongé au départ du cercueil, se voit contrecarré par une initiative de l'enfant en son sein qui se met en frais de la réveiller à « coups de pied dans le foie » (p. 51). Empêchée de mourir, Marie-Louise d'Aulnières refusera de vivre en se réfugiant dans un veuvage qui la travestit en morte vivante : « Sa fille mise au monde, madame d'Aulnières quitte le grand deuil pour entrer en demi-deuil, pour l'éternité. Costumée en grand-mère, malgré ses dix-sept ans [...] elle entreprend de vieillir et de se désoler. Jour et nuit » (p. 52).

La mère utilise le costume de grand-mère pour un repli total sur elle-même. Ce retrait autocontemplateur la justifie d'abandonner l'éducation de sa « petite fille malfaisante » aux mains, d'abord, de bonnes d'enfant qui se succèdent à un rythme affolant, à celles, ensuite, de ses trois sœurs aînées. C'est de guerre lasse que madame d'Aulnières cédera aux pressions de ses sœurs après plus de sept ans de résistance. Il est plus facile de renoncer à Satan et à ses pompes que de renoncer à « l'honneur d'être Madame » et de risquer ainsi « d'être confondue avec [s]es sœurs célibataires » (p. 53), femmes « sans homme et sans espoir » (p. 44-45). L'homme qui a le pouvoir de faire s'enterrer vivante une femme, l'homme qui a le pouvoir, même disparu, de garder fidèle à sa mémoire et à son nom une femme, l'homme qui a le pouvoir de corrompre l'instinct maternel d'une femme et de la plonger dans « un ennui épouvantable », cet

homme, pour être physiquement peu puissant puisqu'il meurt du charbon à vingt-deux ans, n'en est pas moins spirituellement tout-puissant!

La capitulation de madame d'Aulnières et sa réintégration au gynécée familial marquent une étape capitale dans l'orientation de sa fille. Sous le toit paternel, Élisabeth jouissait d'une liberté de «vraie sauvageonne», c'est-à-dire qu'elle vivait comme un garçon et en compagnie masculine, se levant avant l'aube afin de s'échapper par une fenêtre pour aller pêcher la barbote avec «tout un tas de petits gamins» (p. 53). Sa «tête de petit garçon tondu» indique bien son assimilation d'alors au sexe fort. Du jour où la Petite met pied sous le toit maternel, Adélaïde, Luce-Gertrude et Angélique Lanouette entreprennent de convertir à la féminité ce garçon manqué. Les signes de la féminité ne tardent pas à corroborer le succès de l'entreprise: «Les cheveux de la Petite se mettent à repousser vertigineusement. C'est à qui coifferait l'enfant et s'enchanterait de cette toison fauve [...] Mes premières règles» (p. 55). Dans cette féminisation, les signes sont prémonitoires du rôle maléfique d'Élisabeth. En effet, l'analogie des cheveux à la toison fauve et la présence du sang menstruel, «eau féminine et néfaste par excellence²», avertissent qu'elle sera femme des ténèbres, donc femme dont la féminité ensorcelante relaie le pouvoir attribué normalement à l'animal ravisseur³.

Cette proximité avec l'animal s'avoue à plusieurs reprises, car Élisabeth se compare souvent à une bête, tantôt à la salamandre, ce minuscule animal noir taché de jaune nommé créature d'enfer (p. 10, p. 47), tantôt à une chienne ou à une chatte (p. 75, p. 215), tantôt à une bête sauvage (p. 51, p. 130)... Dans un passage très révélateur, Élisabeth impute à la société la responsabilité de son animalité parce que c'est cette société qui la pousse, en l'incitant à *crier*, à se métamorphoser en animal. Cette animalité renvoie, en se fusionnant à la sorcellerie en fin de parcours, à l'aspect lunaire et démoniaque de l'instinct, aussi le cri, sollicité dans le but de faire rentrer au bercail un animal domestique, provoque au contraire la sortie des «bêtes les plus féroces» parmi lesquelles figure le docteur Nelson:

Tous ces gens sont extrêmement inquiets au sujet d'un animal domestique qui n'est pas rentré [...] Toutes les personnes présentes [...] me supplient de «crier» pour appeler l'animal. Une grande panique s'empare de moi. Je sais très bien ce que «crier» signifie [...] mon cri retentit dans la campagne [...] Les bêtes les plus féroces, de la plaine et de la forêt, se mettent en marche [...] Les hommes et les femmes les plus cruels sont attirés aussi. Fascinés, débusqués de leurs repaires de fausse bonté. Le docteur Nelson est avec eux [...] J'ai un chignon noir [...] Je suis une sorcière (p. 130-131).

Cette société s'avère simultanément répressive (appel de l'animal domestique) et provocatrice (exhortation au cri). D'où découle son double visage?

Jeu théâtral

Scène familiale

La société s'incarne essentiellement pour Élisabeth sous les traits des trois petites tantes Lanouette dont les citoyens de Sorel, de Kamouraska ou de Québec sont un prolongement. Dès le début, cette société microcosme s'affilie à la théâtralité en ce que la maison de la rue Augusta, baignant dans une lumière crue, «éclairage terrible et fort, dur, vif, jaune» (p. 51) sans rapport avec la douce lumière qui enveloppe la demeure de la rue Georges, s'assimile à une scène. La narratrice, madame Rolland, signalera la filiation : «Une seule maison demeure tout illuminée. Pareille à un tréteau [...] L'air, lui, ressemble à la lumière, clair, et sonore» (p. 54). Sur cette scène familiale, Élisabeth sera des années durant la seule vedette à l'affiche, les tantes vieilles filles se réservant de manipuler les ficelles du fond des coulisses et de vivre par procuration en étant les spectatrices de leur «idole, statuette d'or dans [leur] désert» (p. 48) : «Leurs yeux de jais tout ronds et brillants, fixés sur moi. Toute l'adoration du monde» (p. 53). L'éducation de «poupée mécanique» qu'elles lui dispensent l'emprisonne dans un monde enfantin de toute-puissance. Les tantes Lanouette lui inculquent en effet le culte de sa beauté physique de façon telle que sa seule beauté fait loi. Elle est la baguette magique grâce à laquelle tout peut être obtenu ou transformé :

Sauver la Petite, elle est si belle. On lui donnerait le bon Dieu sans confession [...] Elle n'aura qu'à paraître pour confondre ses accusateurs [...] Elle passerait au cœur du feu, sans se brûler; au plus profond du vice sans que s'altère son visage. La tragique, dure vertu de la beauté suffisante, invente ses propres lois (p. 47).

Ce puissant investissement de l'enveloppe corporelle conduira Élisabeth, à l'instar de Narcisse, à confondre le paraître avec l'être, c'est-à-dire à réduire son être à son corps. Cette préoccupation de se refaire «une beauté entre deux bals» ou «une virginité entre deux hommes» et cette revendication de «chair incorruptible» ou de «[p]restance de vierges indomptées», mentionnées au commencement du récit (p. 8, p. 10), témoignent de cette réduction de l'être au corps. La hantise de se purifier d'Antoine, en s'établissant «dans une chasteté parfaite» (p. 117) avant d'aller vers George, en témoigne de même. Par suite de la confusion des valeurs, le corps jouit d'un ascendant tel qu'il sera toujours instrumental dans l'obtention des fins que poursuit Élisabeth, fins motivées, rappelons-le, par un idéal de personnalité au contenu viril destiné à compenser le sentiment primitif d'infériorité lié à la condition féminine.

La fascination et l'envie que suscite auprès d'Élisabeth une Aurélie qui habite chez «un oncle», fume la pipe et qu'escorte et bouscule une bande de vauriens laissent percer cet idéal, d'autant qu'Élisabeth conclut, malgré les hauts cris poussés par ses tantes au spectacle de

cette fille perdue, «[j]e voudrais bien sortir moi aussi. Aller pêcher la barbote comme quand j'étais petite! Avec des garçons!» (p. 59. Voir aussi p. 63). Aux yeux d'Élisabeth, être fille aux garçons comme Aurélie vaut mieux qu'être fille en dentelles ou «filles de dérision» comme Adélaïde, Luce-Gertrude et Angélique, même si les garçons ne valent guère, au bout du compte, d'être tant prisés puisqu'ils ne sont en somme que des «petits cochons» qui la «regardent par en dessous» au bal du Gouverneur (p. 64). Les filles, du reste, n'échappent pas à sa morgue car, «pimbêches et pincées, avec des rires d'oies chatouillées» (p. 64), elles sont partenaires idéales pour les «petits cochons endimanchés»! Seule Élisabeth, dont les armes ont su conquérir le Gouverneur, trouve grâce à ses propres yeux.

Scène conjugale

Avec l'adolescence, la soif de domination de la Petite s'orientera vers sa cible véritable : l'homme. De conduite orthodoxe, elle obtiendra son homme en passant par la voie acceptée du mariage. Elle se ménage, bien entendu, de désigner le compagnon de son choix et combien éloquent le fait que la rencontre avec le futur époux ait lieu dans le cadre d'une partie de chasse! D'une part, la pratique de ce passe-temps masculin permet à Élisabeth d'étaler sa fierté d'être chasseresse au sein de «mâles compagnons» et d'exprimer son ressentiment envers leurs compagnes, «jeunes femmes dolentes, emmitouflées et circonspectes, attendant leurs maris» (p. 66). D'autre part, son flair et son coup d'œil lui font vite repérer la proie qui promet d'instituer seigneuresse une chasseresse. Tendait au gibier, selon les règles implicites du jeu, l'appât de la pudeur, celui-ci s'empresse de mordre au piège de la vertu : «Sa main presse ma main qui s'abandonne un instant [...] se retire, faussement pudique [...] Dès le lendemain il demande sa main» (p. 68). La société acquiesce au jeu et les tantes de se pâmer d'aise devant *la qualité* du gibier de vieille famille.

La dépendance à l'endroit d'un public, engendrée par l'espace théâtral dans lequel évolue Élisabeth depuis l'emménagement rue Augusta, ressort clairement lors du mariage. Désireuse de gagner la faveur de ce public en l'épatant, la famille n'épargnera rien pour lui jeter de la poudre aux yeux. Élisabeth se prêtera de bon gré au scénario familial, le jeu en valant la chandelle : «Tout le bourg de Sorel attend pour te voir passer, au bras de ton jeune époux» (p. 70). La noce remporte d'autant plus de succès que le marié, avec son «air d'un mannequin de cire», fait preuve d'authentique talent. Époux et épouse se chauffent du même bois : «Le marié est en bois colorié. La mariée aussi, peinte en bleu» (p. 71). Fausse représentation, car Élisabeth reconnaît, en son for intérieur, que seul son désir sexuel justifie «la connivence parfaite» entre elle et Antoine puisqu'elle ne ressent aucun amour pour ce «sale voyou» qui traîne en compagnie de la prostituée Mary Fletcher! Et ainsi s'engage la lutte pour le pouvoir.

Cette lutte, qui est lutte de vie et de mort, sera longue, car Élisabeth va à la dérive se heurtant à des obstacles qui la contraignent à mille et un détours. Perdue dans les solitudes de Kamouraska, elle découvre très tôt que le combat ne se livrera pas à deux mais à trois, car Antoine a une mère et cette mère forme alliance avec son fils. Ne le garde-t-elle pas à l'œil depuis toujours, surveillant ses gesticulations grotesques et réparant les pots cassés ? L'aisance d'Antoine sur scène n'a rien d'étonnant puisqu'il monte régulièrement sur les planches pour se donner en spectacle à sa mère. Au demeurant, l'affrontement en sourdine entre le seigneur et sa mère ressemble singulièrement à celui qu'ordonne Élisabeth pour la sauvegarde de son sentiment de personnalité. Il y a là raison de plus pour « la connivence parfaite », solidarité que fortifie encore le sentiment idolâtrique qu'Élisabeth entretient à l'endroit d'Antoine, lequel se traduit dans la fascination qu'il exerce sur elle : « Je suis fascinée. Attachée au lit d'un homme fou » (p. 89). Ainsi, la complicité de nuit avec Antoine participe de cette vie « par procuration » que les demoiselles Lanouette ont connu grâce à leur Petite. Le dédoublement permet de vivre par osmose l'être nocturne que la société juge inacceptable, en particulier pour la femme.

À l'école d'Antoine, Élisabeth apprendra une importante leçon : faire appel aux émotions dramatiques et au scandale aide à passer la rampe. Dès lors, il importe de devenir *théâtrale* dans le sens que l'entend Caroline Des Rivières-Tassy : « Pour ma belle-mère, larmes et crises de nerf font partie de ce monde excessif, inconvenant et douteux que, faute d'un autre mot, elle appelle le théâtre. — Et moi, je suis une femme de théâtre. Émotions, fièvres, cris, grincements de dents. Je ne crains rien. Sauf l'ennui » (p. 78). Pour pallier à l'ennui qui a miné sa mère à petit feu et pour éclipser le seigneur à qui appartient la vedette, Élisabeth se résignera à jouer le rôle que la société assigne à l'épouse par le truchement de madame Tassy, celui de mère. Si elle confesse « J'aime être enceinte. Cela me donne une importance extraordinaire dans la maison » (p. 87), l'accouchement n'en est pas moins comparé à une « maladie de trente-six-heures » et la fête en l'honneur de mère et fils, à une bouffonnerie (p. 84-85).

Pour élargir répertoire et public, Élisabeth joindra au rôle de mère celui de « femme martyre et de princesse offensée » (p. 90). Au théâtre de la place, la petite église de pierre de Kamouraska, elle savoure avec joie les louanges des paroissiens qui admirent sa douceur et sa résignation chrétienne. Mais, les satisfactions obtenues à jouer la femme enceinte, la femme martyre ou la princesse offensée ne sont pas à la hauteur des humiliations imposées par une belle-mère qui la relègue à l'arrière-scène et par un mari qui exhibe au grand jour son ivrognerie et ses fredaines ininterrompues, ou qui distribue le linge fin de sa femme à des conquêtes de piètre acabit : « Je suis grotesque, moquée. Avec mon ventre qui s'arrondit. À la grand-messe du dimanche [...] Aïe ma robe de mousse-

line bleue disparue! Je la retrouve là sur le dos de cette souillon d'Aglaré Dionne! Dernière conquête de mon mari. L'Aglaré fait des simagrées derrière ses mains jointes» (p. 83). Comble d'affront, ce mari n'a que la trempe d'un cabotin. Vulgaire «faiseur de grimaces» aux cabrioles de bouc, il n'est qu'«un comique plein de cognac et de bière, de caribou» (p. 86-87). Les farces du cabotin risquent d'ailleurs de tourner au tragique lorsque la folie le prend de lancer un couteau à la tête de sa partenaire ou de lui proposer de se balancer au bout d'une corde en sa compagnie (p. 86-87). Aussi, l'heure a sonné pour la femme de substituer au visage d'ange «[l]e cœur souterrain, l'envers de la douceur, sa doublure violente» (p. 91): «Mariés ensemble [...] ça ne peut continuer comme cela. Il faudra bien faire une fin, choisir le point du cœur et y déposer la mort. Tranquillement. Le premier des deux époux qui mettra son projet à exécution sera sauvé» (p. 76).

Si Élisabeth, à la faveur de la douceur et d'une apparente soumission, évite de justesse la défaite par rapport à Antoine durant leurs trois années de vie conjugale, elle sait maintenant de science certaine que seule la violence l'empêchera à l'avenir de subir la défaite anticipée et lui assurera la victoire finale: le dépassement de l'homme. Une grande fureur accompagne sa résolution de se délivrer du mal qu'incarne Antoine. Dès lors, la violence devient la pulsion directrice de sa pensée et de ses actes. Cette violence sillonnera toutefois maints sentiers avant d'atteindre l'aboutissement pressenti: l'immolation de l'autre. Elle emprunte au départ le chemin tracé par Antoine et banni par madame Tassy mère, celui des émotions exagérées. En présence de son fidèle public, Élisabeth laisse donc filer ses larmes un peu plus que de raison, se tord la chevelure, se mord les poings (p. 96-98). Le succès couronne les efforts déployés. Les tantes, «déchaînées de pitié», et la mère, daignant enfin intervenir, décident de garder la Petite avec ses enfants, rue Augusta, bien à l'abri d'un mari qui n'a qu'à rentrer chez sa mère pour y mourir au plus vite: «Quatre femmes vertueuses, et de bonne famille, sont convoquées pour condamner à mort Antoine Tassy» (p. 97).

C'est encore la violence qui trouve un exutoire dans la complicité nocturne entre Antoine et Élisabeth maintenue après leur séparation: «Je suis sûre que mes petites tantes ne dorment pas et se signent en tremblant. Elles apprennent dans la nuit: l'ivresse, le blasphème, la violence, l'amour et la dérision» (p. 100). C'est elle aussi qui presse Élisabeth de prendre à son service la sorcière Aurélie Caron en qui se fondent dévotion, admiration et nature lunaire épanouie. Cependant, si émotions de nature exhibitionniste, complicité nocturne ou jeu de «Madame et sa bonne» sont distractions qui font diversion, elles n'assouissent pas l'appétit de violence et ne remédient guère plus aux affres de l'ennui et de l'humiliation: «Les jours, les mois passent. Antoine dépense son argent avec les filles de Sorel. Il boit et joue aux cartes. Toute la ville de Sorel nous montre du doigt. [...] Je me meurs de langueur. J'attends que l'on vienne me délivrer. J'ai dix-neuf ans» (p. 100). Telles quelles,

ces distractions se comparent au feu que fait Aurélie dans la cheminée, «sorte d'éclat froid, immobile. L'apparence du feu plutôt, sans clarté, ni chaleur» (p. 104), d'où leur inaptitude à soustraire Élisabeth au mal du siècle : «Ce mal en moi, comme une fleur violette, une tumeur cachée» (p. 107). Or, la mélancolie est, selon Freud, une maladie du narcissisme... Un narcissisme malade cherchera donc à se guérir. Y a-t-il meilleur guérisseur qu'un médecin qui a stature et allure d'un beau ténébreux ?

Scène passionnelle

Plusieurs signes concourent, dans le récit, à former une constellation illustrant la motivation secrète à l'origine de la passion amoureuse entre Élisabeth et George Nelson. Le pénétrant propos d'Adler sur les caractères névrotiques de femmes au tempérament nerveux servira de préambule à l'élaboration du réseau :

Très souvent on voit éclater les plus intenses passions amoureuses, capables de vaincre tous les obstacles qui ne font que les attiser [...] Un examen attentif permet de découvrir les traits connus du névrosé, en premier lieu la soif de domination qui [...] se sert de l'amour [...] Elles ont le plus souvent leur idéal tout prêt, dans beaucoup de cas inconscient, dans lequel se retrouvent des traits du père, d'un frère, d'une figure légendaire, d'un personnage historique ou littéraire⁴.

Après ces constatations, l'analyste expose comment ces femmes, sous l'influence de leur volonté de puissance et d'apparence, usent de la coquetterie, moyen de séduction qui consiste, selon Block, «dans les efforts déployés par la femme pour s'attacher l'homme, l'enchaîner et le soumettre à son pouvoir, [la coquetterie] se sert de préférence, pour atteindre son but, de moyens sensuels et peut, sous ce rapport, être considérée comme une émanation d'instincts essentiellement gynécocratiques⁵». Puis, il précise que ces instincts gynécocratiques se rattachent ici à un idéal de personnalité masculin du fait qu'ils se confondent à une revendication d'égalité avec l'homme et il note, afin d'éliminer l'ambiguïté, que les moyens purement féminins dont se servent les coquettes se montrent très efficaces. Il ajoute enfin que ces personnes attachent, à cause de leur narcissisme, une valeur exagérée à l'objet de leur désir, cette surestimation reflétant leur propre sentiment de grandeur⁶.

Fort de ces notions, il reste maintenant à regrouper et à élucider les signes qu'elles polarisent. Le romantisme d'Élisabeth est le premier à se profiler parmi ceux-ci. Depuis l'adolescence, en effet, un feu intérieur la consume qui lui fait rêver d'être une héroïne au «destin fabuleux et romanesque» (p. 55). Ce destin se conçoit conformément aux attentes fébriles et exaltées d'Adélaïde, Luce-Gertrude et Angélique Lanouette à qui on a raconté de belles fables et chanté de belles chansons avant qu'elles en viennent, à leur tour, à susurrer à l'oreille de leur Petite «la

belle amour des chansons et des romans» (p. 69). Le rêve la hante et elle se promet inconsciemment qu'«un jour il y aura coïncidence entre la réalité et son double imaginaire» (p. 23). En ce sens, le docteur George Nelson, mystérieux étranger aux yeux et cheveux noirs, au regard foudroyant, est un héros fait sur mesure, aussi la chasseresse Élisabeth refera surface pour tendre des pièges de coquette. D'abord alitée, elle se lance à l'assaut de l'inconnu chargé de l'examiner en lui jetant les bras autour du cou, puis, ranimée, elle le pourchasse jusque chez lui. Elle a soin de camoufler ses artifices et pose à la femme maltraitée, de sorte que le médecin voué à consoler les affligés remplit son office en la secourant : «Rien ni personne ne peut me retenir. Ni mon orgueil. Il faut que je coure à ma perte. Il faut que le scandale arrive» (p. 112).

Cette urgence du scandale dénote un souci d'apparence, inséparable du public spectateur, ce qui achemine à inscrire un second signe notoire dans la relation de cet épisode amoureux : les multiples allusions à un jeu théâtral. Le lecteur reçoit même un avis préalable de la narratrice quant au caractère théâtral des événements à venir : «Les grandes scènes de votre vie s'en viennent Madame» (p. 103). Guidé par son avant-propos, le propos s'attarde d'abord à monter les décors des visites initiales du docteur Nelson : à la première scène, impression d'Élisabeth d'avoir son lit placé sur une sorte d'estrade, lumière violente qui tombe en faisceaux sur le lit, voix sonore d'Antoine Tassy pour annoncer l'arrivée du prince charmant (p. 107) ; à «la deuxième scène du médecin», tableau-prélude figeant la pose de la protagoniste avant l'animation du plateau sous le commandement des trois coups distincts frappés par Justine Latour : «Me voici à nouveau seule avec ma mère, posée à la tête de mon lit. Un bras étendu sur le chevet de bois noir [...] Digne, auguste, tel un ange de bénitier, ma mère attend la deuxième rencontre du docteur Nelson avec sa fille Élisabeth» (p. 111).

Plus tard, le coup de théâtre que fomenté Élisabeth de se rendre chez George s'entoure d'un rituel cérémonial : habillement et coiffure de l'officiante et de ses acolytes, silence recueilli de la servante, défilé du cortège dans la ville car il sied que «[l]es habitants de Sorel et de la campagne [soient] là pour vous voir passer, Madame Tassy» (p. 119). Enfin, les dits habitants figurent toujours comme spectateurs/voyeurs des faits et gestes des amants. Conscient de cette présence, le couple ne dédaignera pas la parade, source de gratification comme l'attestent le bal de Saint-Ours et les sorties où on joue «à Monsieur-Madame-en-promenade». Le scandale est justifié que consacrent les saintes écritures : «Les notables de Sorel, réveillés la nuit, s'ennuient le jour. Nous leur offrirons la vie et la mort dans un tourbillon qui les effraye et les fascine. Bénis sommes-nous par qui le scandale arrive. — Jamais les réceptions ne se sont succédé à une telle allure» (p. 131)! «Tout ça c'est du théâtre» persiste pourtant à souffler la voix de Madame Tassy mère (p. 115)!

Un troisième signe indicatif de l'occulte volonté de puissance et d'apparence sous-jacente à la passion d'Élisabeth se voile derrière sa projection en George. Cette projection, de caractère polyvalent, baigne la complexité, aussi la cernerons-nous peu à peu à travers ses ramifications et ses intrications. Dès les premiers échanges entre George et Élisabeth, l'aspiration à la masculinité de cette dernière perçe lorsqu'elle confie, au cours d'une méditation silencieuse sur la façon de conquérir George, son désir de retrouver la « petite fille aux cheveux tondus s'échappant de la maison par une fenêtre. Pour rejoindre les gamins de Sorel » (p. 123). Anxieuse de réussir, elle s'affirme prête à renoncer aux attributs de la femme en ce monde-chevelure, maternité, ménage : « George s'éloigne de moi à nouveau. Comment faire pour le rejoindre [...] Dois-je à nouveau sacrifier ma chevelure ? Laisser derrière moi mes enfants et ma maison ? » (p. 123). Comme dans le cas d'Antoine, l'ensorcellement se superpose au dédoublement avec George, ce qui ne surprend guère puisqu'il relève de la surestimation d'un objet qui est miroir du sujet. Toutefois, alors qu'Élisabeth s'est servie d'Antoine pour satisfaire la concupiscence de la chair elle se servira de George pour nourrir son appétit de violence, d'où sa tendance à exciter non le désir et la pitié dans le cœur de son amant mais la colère, le « bouillonnement sauvage » de George lui procurant à la fois épouvante et ravissement (p. 115, p. 136).

Le flair d'Élisabeth lui a permis de repérer le double susceptible d'exprimer et de réaliser sa violence, car un profond ressentiment gît dans le cœur de ce jeune médecin soumis aux frustrations répétées : intransigeance d'un père, séparation de la mère, exil de son pays, victime de la religion catholique, mise au ban par la société, solitude de l'étranger. Certes, si l'attraction réciproque comble deux solitudes, elle a en partage un « mal profond » qu'Élisabeth dévoile lors d'une assimilation à George : « Je rétablirai la justice initiale du vainqueur et du vaincu. Le temps d'un éclair, entrevoir la réconciliation avec soi-même, vainement cherchée depuis le commencement de ses souvenirs [...] Avouer enfin son mal profond. La recherche éperdue de la possession du monde » (p. 129).

Occulte alliance

Il est saisissant que se déploie de pair à l'idéalisation de George sa dépréciation. Élisabeth excelle de fait à prendre en faute celui qui a juré d'être un saint, la dépréciation du compagnon certifiant la supériorité de la compagne. Avec quel art, elle démasque l'imposture du docteur Nelson, prouvant que sa bonté et sa merveilleuse charité n'ont d'autre motif que la reconnaissance de sa personne par la collectivité. Cet art

l'amènera à simuler la proclamation d'un édit public pour transmettre le dessein inavoué :

«Oyez braves gens de Sorel [...] le docteur George Nelson de ladite paroisse est définitivement accepté, approuvé, reconnu, intégré par ladite paroisse de Sorel, dans le comté de Richelieu. Non seulement un paroissien intégral, un citoyen à part entière, mais un membre d'honneur de ladite société...» [...] Un tel triomphe. Une telle revanche. Une reconnaissance si totale (p. 155).

Il est significatif qu'elle ait à son sujet recours au même subterfuge quand, devenue madame Rolland, celle dont l'estime de soi-même dépend de la parure vertueuse et de l'acceptation par autrui, elle déclare sa peur de passer en jugement (p. 32) ou confesse son désir d'être glorifiée (p. 40). En réalité, il se contracte entre George et Élisabeth une occulte alliance par suite d'un mutuel besoin de subjuguer. Plusieurs scènes révèlent avec transparence ce besoin chez George. Il y a les scènes où un cavalier tient haute la bride de son cheval, où un médecin soigne, guérit, fait «vraiment le nécessaire pour qu'on [l']aime» (p. 155). Il y a la scène qui évoque les interminables parties d'échecs que George disputait à Antoine au collège, parties dont il sortait infailliblement vainqueur (p. 122, p. 126), celle aussi où un amant à l'orgueil humilié humilie l'amante en lui ordonnant de s'exposer nue au centre d'une cuisine éclairée dont les fenêtres sont sans rideaux (p. 158-159). Il y a enfin la condamnation finale d'Élisabeth que George traite de femme maudite, anathème proféré en langue anglaise pour bien indiquer la démarcation (p. 248).

L'affrontement, ci-haut flagrant, demeure toujours dans l'ombre de George et d'Élisabeth. C'est un cauchemar de cette dernière qui formule le mieux leur filiation et transmet le rôle prépondérant qu'y détient l'instinct sexuel, ce par voie d'une métamorphose animale dans laquelle le coq personnifie Élisabeth (coquette) avant de s'associer à George :

Tu te souviens de ce coq, dans l'écurie, qui avait pris l'habitude de passer la nuit sur le dos de ton cheval ? Un matin, le coq s'est pris les ergots dans la crinière du cheval. Ton cheval se cabre [...] Le coq entravé déploie toute son envergure [...] Se débat en vain. Coq et cheval ne forment plus qu'un seul corps fabuleux. Un seul battement [...] Coq et cheval emmêlés, c'est toi, toi courant gaiement à l'épouvante et au meurtre (p. 191).

Il s'impose désormais de cette double inversion d'êtres de même race et de sexe contraire que, si elle en appelle à l'esprit de domination et à la vie par procuration, elle se réfère encore à l'hermaphrodisme psychique, c'est-à-dire à la double sexualité de l'être humain et à sa tentative de conciliation des principes masculin et féminin. Il y a un écart dans la manière dont George et Élisabeth poursuivent la primitive et harmonieuse androgénéité et celui-ci instaure la distance qui mène à la fatale rupture. Comme cette distance se cristallise, au niveau de l'espace romanesque, dans les quatre cents milles entre Sorel et Kamouraska, nous considérerons le trajet intérieur des personnages parallèlement au trajet extérieur.

Divergence de trajet

Itinéraire de George

Pour George, le voyage à Kamouraska est analogue à l'épreuve initiatique qui sanctionne le passage entre deux états. La frontière qu'il est en train de traverser est celle entre deux mondes, monde terrestre et monde céleste, ce qu'infère la comparaison du meurtre au « sacrifice célébré sur la neige » (p. 11) d'autant que ce rapprochement lui confère l'investiture de *Sauveur*. En accord avec ce qui précède, il s'opère sur la route de Kamouraska un déplacement de sens du mot *passion* qui, de vive inclination à l'endroit d'Élisabeth, se transforme en chemin de la croix, les diverses étapes dans les auberges commémorant les diverses stations. Qui plus est, la blancheur immaculée du décor de neige n'est pas sans éveiller l'image du paradis. Ce sont néanmoins les pensées et sentiments qui assaillent le meurtrier après l'exécution de son crime qui découvrent en celui-ci le passage vers un autre monde au goût d'infini, infini que scelle l'expression d'Élisabeth, « l'absolu de la mort » :

L'homme ressent, peu à peu, un soulagement infini. Une paix étrange. Débarrassé d'un coup, du poids qui lui oppressait la poitrine depuis si longtemps [...] L'envie pressante de se coucher dans la neige et d'y mourir paisiblement [...] Tant de choses paraissent soudain sans importance [...] Jusqu'à cet amour fou qui semble tout à coup lointain, minimisé [...] Toute possession du monde devenant dérisoire (p. 222-223).

Et en Burlington, ville « de l'autre côté de la frontière, de l'autre côté du monde » (p. 218), là où le langage diffère, se matérialisera l'envol. Mais l'envol ne serait-il pas une fuite, comme le réitère Élisabeth, fuite de l'amant aux « mains pleines de sang » ? Pourquoi cette insistance de l'amante sur la fuite et l'impureté de qui vient de réaliser sa vocation de saint justicier ? Se pourrait-il « qu'au-delà de toute sainteté règne l'innocence astucieuse et cruelle des bêtes et des fous » (p. 173), la folie se définissant dans *Kamouraska* destruction par le rêve (p. 23) et cheminement d'une idée fixe (p. 117) ?

Élisabeth divulgue, tantôt avec opacité, tantôt avec transparence, les mobiles obscurs à l'origine de la soif d'absolu qui ronge son amant : « Comme si, au fond de votre trop visible charité, se cachait une redoutable identité [...] la faute originelle [...] c'est un grand chagrin. — Chassé, votre père vous a chassé de la maison paternelle [...] avec votre frère et votre sœur, comme des voleurs » (p. 128). Cette « muette, précoce expérience du désespoir » (p. 126) a fait de George un bâtard au sens sartrien du mot. Étranger à lui-même, aux autres et au monde, ce bâtard est l'aliéné pour qui la vie terrestre correspond à l'expulsion, à l'errance, à l'exil. Ce bannissement de la terre contraindra « trois petits enfants innocents » à tourner leurs regards vers le ciel, ce qui donnera une sœur ursuline, un prédicateur jésuite, un médecin qui a juré « d'être un saint ». Dans cette optique, la terre n'est qu'enfer, ornières comme le paysage entre Montréal et Sorel que décrit Élisabeth (p. 172-173).

Cette description, va-et-vient entre paysage extérieur et intérieur, rend merveilleusement compte de la corrosion qui dévaste le cœur de l'être impuissant à s'enraciner sur terre, terre de misère dont il supprime le poids et la réalité en se réfugiant dans l'au-delà. Aussi, est-ce le cri du Christ appelant le ciel à son secours qu'Élisabeth met dans la bouche de George à la fin de ce fragment : « Mon père pourquoi m'avez-vous abandonné ? » (p. 173). Il devient frappant, sous cet éclairage, que c'est la chair que George immole en immolant Antoine, le seigneur-joyeux noceur, à preuve la manière dont George soumet à son autorité cet extraordinaire cheval noir, symbole de l'instinct sexuel, durant la folle chevauchée vers Kamouraska, cheval qu'il vendra avant de traverser la frontière américaine « dans un traîneau neuf, tiré par un cheval frais » (p. 242) ; à preuve encore la séparation des amants qui en découle. Du reste, George brûle depuis si longtemps de « terrasser le dragon féroce » (p. 164) à l'instar du preux chevalier dont il porte le prénom.

Vaincre le dragon de la chair représente pour George une victoire contre la mort comme le suggère cet extrait selon lequel le meurtre serait geste apte à suppléer la plénitude à la solitude absolue :

Voici l'approche vertigineuse de l'acte essentiel de sa solitude. L'aboutissement étrange de la lutte forcenée que George Nelson a menée, depuis si longtemps, contre la mort. Peut-être depuis toujours ? Très tôt après sa naissance. A moins que, déjà, dans le ventre de sa mère... ? Sa mère si tôt disparue, si tôt arrachée à lui. L'enfant noir et maigre. Ayant à se battre si tôt contre l'idée de la mort en lui. La mort du père, peut-être ? Ou celle du fils (son image déformée plutôt, accablée de faiblesse), les traits d'Antoine, ses joues enfantines... (p. 201).

L'obsession du retour au sein maternel se décèle dans ces lignes comme se décelait dans la précédente citation sur le meurtre, acte de médiation, sa coïncidence avec une expérience érotique⁷. Le meurtre n'aboutira pas à la mort souhaitée du « fils de la mère », dont Antoine est l'incarnation, car l'expérience érotique s'arrête à l'inceste plutôt que de le dépasser⁸. Au retour de Kamouraska, une pensée de George, où Élisabeth se fusionne avec la mère/mer, traduit l'engloutissement maternel : « Élisabeth ! Ton corps s'ouvre et se referme sur moi pour m'engloutir à jamais. Ce goût de varech et d'iode » (p. 223). Le salut aurait été non d'esquiver la terre mais de puiser à la source de vie le renouvellement de force qui assure la naissance de l'homme capable de pousser par lui-même des racines dans le monde terrestre. Pour ce faire, le meurtre ne devait pas s'identifier au départ à l'acte d'un dieu justicier puisqu'il correspond, en réalité, au sacrifice de la féminité inconsciente du meurtrier. Un passage montre clairement comment la chute d'un dieu est conséquence d'une épiphanie impuissante à se prolonger dans la durée et d'un Œdipe non dépassé :

Un homme s'acharne, à coups de crosse de pistolet, sur un mort
 [...] Il frappe jusqu'à l'usure de la force surhumaine en lui déchaînée
 [...] Un instant le vainqueur essuie son visage sur ma manche. Cherche

dans son cœur la femme pour laquelle... Désire s'accoupler immédiatement avec elle. Triomphalement. Avant que ne déclinent sa puissance et sa folie [...] Déjà on pourrait croire que cet homme est cerné par les larmes (p. 234-235).

Vite évanoui le visage du dieu, il ne restera plus que celui du barbare : « Non, ne tourne pas la tête vers moi, si j'allais reconnaître, sur ton cher et tendre visage, l'expression même du jeune barbare qui fut mon mari ? » (p. 240). Et en règne de barbarie, il n'y a plus la lumière mais l'obscurité, il n'y a plus l'homme et la femme mais des bêtes, aussi Élisabeth constate-t-elle que George et elle s'emplissent maintenant de ténèbres, se touchent avec des mains inconnues, se flairent comme des bêtes étrangères et elle conclura, à la vue de l'homme au « visage envahi par la barbe », « voici la petite femelle blonde et rousse pour laquelle tu as provoqué la mort » (p. 241).

Itinéraire d'Élisabeth

En présence de la réalité que George représente, il n'est plus possible pour Élisabeth de jouer le rôle d'héroïne d'une romantique histoire d'amour. Le prince des ténèbres s'est mué en brutal assassin, vérité choquante susceptible d'offenser la dignité d'une princesse habituée à se refléter en son compagnon. Le reniement du prince déchu s'impose, faute de quoi la déchéance ternira la réputation de l'*innocente* princesse au point de la défigurer en authentique « princesse martyre » : « Moi seule pourrais ramener cet homme à la vie [...] Ce geste, moi vivante, non je ne le ferai pas. Dire [...] Nous sommes coupables tous les deux [...] Non, non, je ne parlerai pas » (p. 209). En reniant son amant, Élisabeth témoigne de nouveau qu'elle peut non pas aimer autrui mais seulement le désirer, ce que confirme l'appellation de *femelle* qu'elle s'est tantôt octroyée.

Élisabeth s'interrogera à la clôture du récit à savoir lequel des deux a le premier trahi l'autre. Elle plaide d'abord non coupable pour reconnaître à la fin sa culpabilité, admettant avoir poussé George « de l'autre côté du monde » (p. 248). Avec lucidité, elle précisera l'heure de défaillance où elle a opté pour la conformité à l'ordre bourgeois de préférence à la marginalité : l'heure où elle s'est retirée sur le bord de la route tandis que George partait pour Kamouraska, elle, se réfugiant dans l'immobilité, lui, dans une mobilité utopique. Ce moment coïncide avec sa résolution de « se dédoubler franchement », dédoublement qui n'a cure que de sauver les apparences : « Accepter cette division définitive de tout mon être. J'explore à fond le plaisir singulier de faire semblant d'être là. J'apprends à m'absenter de mes paroles et de mes gestes, sans qu'aucune parole ou geste paraisse en souffrir » (p. 196). Selon Adler, cette prétendue dissociation de la conscience dissimule la répulsion pour un rôle nettement féminin⁹. Que s'inscrivent dans les paroles adjointes à la volonté de dédoublement des allusions au rôle féminin (allaitement, couverts à mettre, oubli d'une servante, colère enfantine à calmer) et un éloignement par la pensée de ce rôle semble lui donner raison.

Dès lors qu'Élisabeth se range du côté de la morale bourgeoise, «[l']appareil des vieilles familles se met en marche» (p. 237) et la fausse représentation de reprendre l'affiche : «Mon obscure, profonde, inexplicable, fraternelle complicité avec eux» (p. 237). Le jeu théâtral n'aura plus jamais de cesse. Ainsi, le procès se transforme en arène de cirque (p. 48-49), le parjure a droit de cité, le séjour en prison commande la parade d'émotions (p. 245), la retraite de deux ans sert à planifier l'honorable rentrée de la dernière création, madame Rolland : «Fixer le masque de l'innocence sur les os de ma face [...] Jouer le jeu cruel, la comédie épuisante, jour après jour. Jusqu'à ce que la ressemblance parfaite me colle à la peau. L'orgueil est ma seule joie [...]» (p. 249). Se mettre dans la peau de Madame Rolland, c'est abolir le hasard et l'inconnu, d'où la garantie du succès de la représentation. À la réflexion, madame Rolland n'est rien d'autre que le modèle proposé par les trois petites tantes pour devenir *la Parfaite Brodeuse de Boston*. Une ombre se glisse cependant au tableau. Le modèle comporte la sombre perspective d'une asservissante vie féminine comme en augure la vision cauchemardesque dans laquelle s'accroît la présence indélogeable de la femme : «Je suis seule avec la femme en tablier bleu. Je sens son haleine acide. Je ne puis rien faire pour chasser cette femme [...] Quant à moi, ligotée comme je le suis, je ne risque guère de perdre une seule de ses paroles» (p. 203-204).

Impuissante à dire clairement ce qu'elle a à dire, Élisabeth palliera l'outrage de n'être que la femme de Jérôme Rolland en humiliant son mari et en affirmant sa supériorité. Elle le minimise et le ridiculise dès la première apparition dans sa vie. Il n'est que le brave petit qui attendait, tremblant dans le noir, l'instant propice pour offrir à «la trop belle enfant, redoutable [...] un nom pur et sans tache» (p. 223). La trop belle enfant acceptera le nom et dictera sans hésiter les clauses du contrat de mariage : «Ne rien donner de soi. Ne rien recevoir. Que les époux demeurent secrets, l'un à l'autre. À jamais. Amen» (p. 16). Elle se donnera la peine, bien sûr, de clarifier que Jérôme ne saurait se réclamer d'une imposante progéniture que parce qu'il est champion du devoir conjugal et non en raison de ses talents d'amoureux comme le proclame l'échec de la première nuit (p. 27) : douce vengeance d'«une matrice à faire des enfants» ! Après dix-huit ans, la révolte gronde encore au moindre signe de subordination conjugale de sorte qu'elle refuse «d'être contrôlée par lui, subir cet affront. Consentir à cette surveillance infâme, après toute une vie d'épouse modèle» (p. 22). Fidèle à ses antécédents, madame Rolland use et abuse de la dépréciation pour empêcher la chute de son sentiment de personnalité. Le mari est certes la principale cible de sa hargne mais elle n'épargne ni le personnel féminin subalterne de sa maison (p. 28), ni sa belle-sœur Églantine (p. 38).

Dans les circonstances et en dépit des atouts célébrés du veuvage, à quoi en tient la terreur d'Élisabeth à l'idée de perdre Jérôme ? Semblable dépendance laisse pressentir la quête affective sous-jacente à l'affirmation

orgueilleuse d'Élisabeth, quête issue d'une frustration d'amour même origine que celle de George, ce qui explique leur intime affinité. L'angoisse d'Élisabeth face à la mort de Jérôme provient de ce qu'elle redoute par-dessus tout d'être encore une fois l'enfant abandonnée qu'elle fut avant et après sa naissance, avant, par son père, après, par sa mère. Jérôme lui procure la sécurité, la chaleur et le réconfort que la fillette cherche normalement dans les bras de ses parents : «Présence d'un corps sous les couvertures. Chaleur rayonnante. L'étreinte qui rassure [...] Mon petit Jérôme je puis bien te l'avouer maintenant, sans toi je serais morte de terreur...» (p. 30). En tant que figure parentale de type nourricier et successeur des quatre Lanouette, Jérôme ressortit au substitut maternel et paternel alors qu'Antoine et George participaient davantage du double à travers lequel Élisabeth s'aimait elle-même. Ainsi, sous le masque de madame Rolland, Élisabeth vit, comme elle a vécu auparavant, une projection ambivalente et narcissique. Elle le reconnaît quand elle confesse qu'il y a, au-delà du triptyque masculin, «un seul homme renaissant sans cesse de ses cendres. Un long serpent unique se reformant sans fin, dans ses anneaux. L'homme éternel qui me prend et m'abandonne à mesure» (p. 31). Dans le présent contexte, l'invocation au serpent est éloquente, car outre d'être, à l'exemple du dragon, animal lié à l'inceste, le serpent joue en de nombreuses cultures le rôle de premier amant et premier mari¹⁰.

La référence susdite au serpent est également référence au phénix et à la renaissance. Parce que l'être hybride qui résulte des attributs conjugués du serpent et de l'oiseau est à la fois faste et néfaste, il en appelle à la totalisation des contraires¹¹, propos qui incite à réfléchir sur la recherche de conciliation de l'opposition sous-jacente à un récit dont l'unique narratrice est aussi protagoniste.

Femme stérile

Les circonvolutions de ce récit enregistrent le devenir d'Élisabeth en fonction surtout de sa relation avec une trinité masculine, aussi est-ce par ce biais que s'y déploient les oscillations des principes masculin et féminin constitutifs des profondeurs de l'être. Or, ce qui prédomine, relativement à la protagoniste et sur le plan de la trame événementielle, c'est une rivalité du masculin et du féminin et non leur harmonieuse synthèse. Cette rivalité procède de l'agressive revendication d'amour et de reconnaissance par autrui d'un personnage en proie, de concert, à une virile protestation de l'infériorité sentie et à une contemplation narcissique de son reflet dans un miroir.

Il n'échappe pas au lecteur que la trame tisse une étroite corrélation entre ce complaisant retour sur soi de l'individu et les valeurs sociales et morales de la bourgeoisie qui est monde de préjugés, de travestissement et de prostitution. Ce monde qui aliène l'individu aliène davantage la femme dont l'éducation se concentre sur les apparences et se résume aux fables

humaines et divines : « Est-ce donc ainsi que les filles vivent ? Je te bichonne, je te coiffe. Je t'envoie à la messe et au catéchisme. Je te cache la vie et la mort [...] Ce sont les sauvages qui laissent tomber les nouveau-nés dans le lit des mères [...] Les fables. Les fables de Dieu et celles des hommes... » (p. 69). Sous l'influence d'une telle éducation, la croissance de la femme se figera à sa phase la plus rassurante pour l'homme car elle restera sa vie durant « la Petite », dévouée et dépendante créature de l'homme, condamnée à l'errance dans sa tentative de fuir son servage et d'établir l'équilibre des forces. Trop souvent, cette Petite cherchera dans l'homme le père absent, celui qui l'a désertée en désertant sa mère et ce, avant même sa naissance parfois. Quant à cette mère, épouse aussi inepte que son époux à l'amour et à l'échange, elle freine l'affranchissement de sa fille en la pressant de se conformer à une tradition qui fait d'elle, selon la naissance et la chance, une « poupée mécanique » martyre du mariage ou victime d'un humiliant célibat, une religieuse en proie à la frustration sexuelle et affective, une bonne vouée à la subordination, une putain à la merci de la convoitise mâle, une sorcière génératrice de superstition. L'esquisse du bilan ? Invariablement, une mutilation de la femme et son refoulement dans la religion, la clandestinité et l'aire périphérique, d'où elle perpétue le modèle imposé et de mortifier sa chair, d'étouffer son cri, de déchirer son être, d'acquiescer à la consommation...

À la lumière du procès de la société, la culpabilité d'Élisabeth se teinte d'innocence, aussi est-ce avec pertinence qu'elle se décrète selon les normes sociales en vigueur « une vraie sainte », sainteté synonyme d'une « absence des sens et du cœur incroyable, difficile à supporter sans mourir » (p. 109). De cette sainteté, Sœur Catherine des Anges mourra !

Femme fertile

À titre de protagoniste sujette au mimétisme ou à la contemplation de son image et en quête de suprématie, Élisabeth n'accède pas plus que George à l'harmonie de son double genre. C'est seulement en tant que narratrice qu'elle transcende la dichotomie et ce parce que l'écriture instaure et maintient un dialogue avec le monde lunaire de l'inconscient où repose le germe de l'unité des contraires. Dans l'écriture vit la *femme noire* : « ... sous les pierres, on a déterré une femme noire, vivante, datant d'une époque reculée et sauvage. Étrangement conservée » (p. 250). Aussi, que le voyage dans le passé se donne dans *Kamouraska* comme jaillissant du sommeil, du songe ou de la mémoire involontaire, tel le son d'une charrette, corrobore le lien de l'écriture avec l'inconscient. À la faveur de cette conjonction, madame Rolland narratrice supplée une présence foisonnante à la stérile et funeste absence de madame Rolland épouse, comme si la concentration intérieure de la fureur de vivre de l'une favorisait chez l'autre l'apparition de ces fantasmes qui constituent la matière de l'écriture.

Dans les ténèbres où le temps est aboli s'accomplit un échange mystérieux, lieu de transmutation d'une absente en voyante : « Je suis voyante [...] Extralucide, on m'a placée là pour que je voie tout, que j'entende tout [...] Jamais je ne m'évanouis, jamais je ne meurs. La fraîcheur de mon histoire est étonnante » (p. 184). Et cette histoire étonnamment fraîche rejoint dès lors les paroles de Bachelard sur l'*ouroboros*, serpent lové qui, se mangeant sans fin comme Élisabeth en ce récit dont elle est objet et sujet, a faculté de faire peau neuve, donc faculté de régénérescence : « C'est la dialectique matérielle de la vie et de la mort, la mort qui sort de la vie et la vie qui sort de la mort [...] comme une inversion sans fin de la matière de mort ou de la matière de vie¹². » Il émane de cette rencontre avec l'ophidien au symbolisme polyvalent que le récit d'une narratrice, œuvre au noir, émerge sur la conjonction d'*animus* et d'*anima*, le serpent, animal féminin, parce que lunaire, et masculin, parce que phalloïde, étant principe hermaphrodite de fécondité¹³.

Et la voyante d'« organiser le songe » comme une fée du petit point en un enchantement formel dont la représentation fait rêver et broder à son tour le lecteur...

Françoise Maccabée Iqbal,
Université de Colombie-Britannique.

-
1. Anne Hébert, *Kamouraska*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 7-8.
 2. Gilbert Durand, *les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, « Études supérieures », 1969, p. 107.
 3. D'après Durand, *op. cit.*, p. 110.
 4. Alfred Adler, *le Tempérament nerveux*, Paris, Éditions Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1970, p. 171-172.
 5. Cité par Adler, *op. cit.*, p. 173-174.
 6. D'après Adler, *op. cit.*, p. 174.
 7. Voir ci-haut, p. 18, extrait des pages 222-223.
 8. Jung écrit à ce sujet que « le dragon, image négative de la mère, exprime la résistance contre l'inceste, ou l'angoisse de l'inceste. Dragon et serpent sont les représentants symboliques de l'angoisse en présence des conséquences qu'aurait une transgression du tabou, autrement dit une régression vers l'inceste ». *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, préface et traduction d'Yves Le Lay, Genève, Librairie de l'Université, 1973, p. 435.
 9. *Le Tempérament nerveux*, p. 175, p. 179. Nous ajoutons que cette répulsion est aussi, du point de vue de l'Œdipe, un déguisement du meurtre de la mère. À l'instar de sa mère et à cause d'elle, Élisabeth demeure incapable d'assumer un rôle maternel.
 10. Gilbert Durant, *op. cit.*, p. 367.
 11. *Ibid.*, p. 366-367.
 12. *Ibid.*, p. 364.
 13. *Ibid.*, p. 366.