

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES REPRÉSENTATIONS ROMANESQUES DE LA LOI. ÉTUDE DU ROMAN
KAMOURASKA D'ANNE HÉBERT (1970)

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
CAROLINE DONAT

OCTOBRE 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Daniel Chartier, mon directeur, de m'avoir encouragée tout au long de la maîtrise et de la rédaction de ce mémoire. Ses conseils, sa lecture attentive et rigoureuse mais aussi sa disponibilité et sa patience m'ont accompagnée dans un retour aux études que j'ai vécu avec beaucoup de joie. Merci de m'avoir offert la chance d'intégrer une communauté universitaire riche et vivante au sein du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord.

Merci à toi, Pierre-Yves, de m'avoir soutenue dans ma décision d'étudier ce qui me passionne et d'être toujours à mes côtés, même quand tu joues la musique que tu aimes à l'autre bout du monde. Je penserai toujours à ma maîtrise comme au temps où nous avons eu nos beaux enfants, Florent et Albin. À vous deux, mes petits cocos, je vous souhaite de toujours aimer autant les livres et de nourrir la curiosité qui est la vôtre depuis vos premiers jours. Vous illuminez ma vie.

Je tiens enfin à remercier le CRSH et le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) pour l'important soutien financier qu'ils m'ont accordé.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
INTRODUCTION.....	1
1. Fondements théoriques et méthodologiques : le mouvement <i>droit et littérature</i> et notre perspective de recherche dans le contexte culturel québécois.....	2
2. Au cœur de notre corpus et de notre sujet : la loi.....	8
3. La réécriture esthétique de la loi comme hypothèse au fondement de trois axes recherche.....	12
CHAPITRE I - ÉCRITURES HYBRIDES DE LA LOI.....	16
1.1. La loi écrite et ses incarnations, entre force et défaillance	17
1.2. Les écritures symboliques de la loi et de sa transgression	26
1.3. La charivarisation du procès ou l'incarnation d'une autre justice	34
CHAPITRE II - JEU DE RÔLES JURIDIQUES ET MARIAGE MIS EN FICTION : LE STATUT JURIDIQUE DE LA FEMME EN QUESTION.....	55
2.1. Elisabeth d'Aulnières ou l'innocence revendiquée de la jeune fille à marier.....	58
2.2. Madame Tassy ou la question du juste : l'adultère et le meurtre au secours de la femme mariée.....	62
2.3. Madame Rolland ou le rachat de l'honneur par le mariage au prix de la liberté	76
CHAPITRE III - UNE « HISTOIRE DE NEIGE ET DE FUREUR » OÙ LES LOIS SONT TRANSGRESSÉES À LA FAVEUR DE L'HIVER	88
3.1. L'éclosion de l'amour adultère au cœur de l'hiver	98
3.2. Des bénéfiques réels et imaginaires de l'hiver pour perpétrer le crime	103
3.3. L'hiver au centre des représentations du crime : les signes distinctifs de l'hiver comme objets de signification et lieux projection du crime	117
CONCLUSION	131
BIBLIOGRAPHIE	136

RÉSUMÉ

Le présent mémoire a pour objectif d'offrir une relecture du roman d'Anne Hébert *Kamouraska* (1970) dans la perspective principale du *droit et de la littérature* (Biet, Ost) par l'analyse des représentations romanesques de la loi, tenant compte de l'historicité dans laquelle s'inscrit l'œuvre et de son ancrage dans un Nord à la fois réel et imaginaire (Hamelin, Chartier). Nous soutenons l'hypothèse selon laquelle il existe dans *Kamouraska* une réécriture esthétique de la loi (Biet), qui en modifie les contours par rapport au réel juridique, l'enrichit et la recomplexifie sur le terrain de la fiction, donnant à réfléchir sur la loi et sur le juste, mais aussi sur l'importance de la *nordicité littéraire* (Chartier) dans la représentation du rapport à la loi dans cette œuvre.

Dans notre premier chapitre, nous étudierons les écritures hybrides de la loi, en analysant les passages où il y a une énonciation directe, quoique parfois symbolique et souvent esthétisée, de la loi et du rapport de la loi. Nous mettrons d'abord en évidence le fait que les intrusions les plus explicites de la loi écrite (Goody) et de ses incarnations dans *Kamouraska* révèlent aussi bien la force que la loi est censée incarner que ses défaillances profondes, cédant la place à d'autres lois que l'écriture d'Anne Hébert met au jour. L'analyse des écritures symboliques de la loi et du rapport à la loi démontrera ensuite que la loi peut s'écrire selon différents procédés et sur différents supports, à distance du droit. Le procès charivarique (Hardy, Privat) imaginé par Elisabeth fera ensuite l'objet d'une analyse détaillée, qui permettra de montrer que dans l'œuvre, deux lois – écrite et coutumière – (Goody) existent simultanément dans l'esprit du personnage d'Elisabeth.

Dans notre deuxième chapitre, nous nous intéresserons ensuite à la dimension implicite des représentations de la loi (Biet), en analysant le jeu de rôles juridiques auquel se prête essentiellement le personnage d'Elisabeth. Les liens les plus quotidiens et intimes que le personnage entretient avec les lois du mariage seront au centre de notre analyse, qui vise à démontrer que son destin est lié à son statut juridique et social, avec lequel elle joue avec plus ou moins de liberté selon les moments de sa vie, mais toujours en lien avec l'institution du mariage. Il résultera de cette lecture une réflexion sur le juste qu'induit l'institution du mariage dans le Québec du XIX^e siècle.

Dans notre troisième chapitre enfin, nous nous attacherons à démontrer que la question du rapport à la loi se pose de manière singulière dans notre corpus, dès lors que la *nordicité* (Hamelin) et l'hiver (Walter, De la Soudière) ou la *nordicité saisonnière* (Hamelin) y sont convoqués. Le développement de l'intrigue au cœur de l'hiver, pensé comme un lieu (Suhonen), ainsi que la poétique hivernale permettent selon nous à l'auteure de révéler les ressorts les plus sombres de son récit et ultimement la transgression de la loi, créant ainsi une dialectique particulière entre *le droit et la littérature* au contact des éléments discursifs nordiques qui se déploient dans *l'imaginaire du Nord et de l'hiver* (Chartier).

Mots-Clefs : Anne Hébert, *Kamouraska*, littérature québécoise, loi, *droit et littérature*, François Ost, Christian Biet, mariage, meurtre, charivari, situation de la femme, hiver, *nordicité*, *nordicité saisonnière*, *imaginaire du Nord et de l'hiver*, Daniel Chartier, Louis-Edmond Hamelin, Katri Suhonen, François Walter.

INTRODUCTION

Depuis près d'un siècle, les liens qui existent entre le droit et la littérature ont fait l'objet d'études spécifiques de plus en plus approfondies, en dépit de l'apparente distance qui sépare ces deux disciplines. Ainsi que le résumait Elizabeth S. Anker et Bernadette Meyler, dans l'introduction de leur récent ouvrage collectif *New Directions in Law and Literature* : « For almost a century, the separate disciplines of law and literature have, in various ways, conspired, sparred and joined forces¹ ». Une telle alliance a pu éveiller de nombreux soupçons, voire d'importantes contestations. Les auteures rappellent en effet les principales objections formulées de part et d'autre : alors que ce rapprochement semblait pour certains révéler une tendance douteuse à imprégner les études des œuvres littéraires d'une dimension pratique incongrue, d'autres regardaient d'un œil tout aussi dubitatif l'exercice d'humanisation, selon eux excessive, du droit à l'œuvre. Et les deux auteures de résumer : « Yet virtually, since its institutional founding, law and literature has inspired contention and dissent² ». Le juriste et philosophe du droit François Ost souligne également la vigilance qui a souvent prévalu dès lors qu'il était question de considérer ensemble deux disciplines entretenant un rapport différent au réel : « C'est "comme si", suggère le poète, ouvrant l'espace de la fiction imaginaire; c'est "comme ça", répond le juriste, soulignant à la fois la réalité et l'impérativité de l'ordre qu'il instaure³ ». Malgré tout, force est de constater que le mouvement *Law and Literature* se développe depuis sa fondation et se présente aujourd'hui comme un champ interdisciplinaire des plus fertiles. Car si les deux disciplines peuvent certes s'opposer l'une à l'autre, elles entretiennent également des rapports de similitude. Au fondement d'un rapprochement interdisciplinaire, nous pouvons alors avancer plusieurs arguments. Tout d'abord, il existerait une origine commune aux imaginaires littéraire et juridique⁴, lesquels représentent le monde à travers des fictions ainsi que le

¹ Elizabeth S. Anker, Bernadette Meyler (dir.), *New Directions in Law and Literature*, New York, Oxford University Press, 2017, p. 1.

² *Idem.*

³ François Ost, *Raconter la loi. Aux sources de l'imaginaire juridique*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

soutient l'historien Christian Biet⁵. Ensuite, la littérature comme le droit adoptent une attitude intellectuelle commune en pratiquant une herméneutique qui comprend la lecture, l'interprétation et l'application des textes. Enfin, le droit, conçu comme l'une des composantes essentielles de ce qui régit une société⁶, est souvent saisi par la littérature, laquelle ne manque pas d'en relever les enjeux.

1. Fondements théoriques et méthodologiques : le mouvement *droit et littérature* et notre perspective de recherche dans le contexte culturel québécois

C'est aux États-Unis qu'une réflexion sur ce rapprochement se met en place de manière systématique dans le premier tiers du XX^e siècle, où le maître de conférence en droit comparé John Wigmore crée une liste de *legal novels*, dont il recommande la lecture aux juristes pour une meilleure compréhension des enjeux qui entourent l'exercice du droit⁷. Il demeure l'une des figures ayant inspiré le rapprochement des deux disciplines, avec Benjamin Nathan Cardozo, juge à la Cour Suprême américaine, dont l'essai *Law and Literature* publié en 1925⁸ s'intéresse plus particulièrement à la stylistique. L'avocat Ephraim London suit leur pas et réunit en quelque sorte leurs champs d'intérêt lorsqu'en 1960 il publie *The World of Law*, en deux volumes respectivement consacrés au droit comme littérature et au droit dans la littérature⁹. Ce n'est qu'à partir des années 1970 qu'un mouvement plus large, qu'on appelle dès lors *Law and Literature*, se structure aux États-Unis autour d'études de plus en plus nombreuses. La publication en 1973 de l'ouvrage de James B. White *The Legal Imagination. Studies in the Nature of Legal Thought and Expression*¹⁰ fait date, insistant sur la capacité imaginative des juristes et leur maîtrise du langage. En 1976, Richard

⁵ Christian Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2002, p. 10.

⁶ *Ibid*, p. 28.

⁷ John Wigmore, « A List of Legal Novels », dans *Illinois Legal Review*, n° 2, 1908, p. 574; « A List of 100 Legal Novels », dans *Illinois Law Review*, n° 17, 1922, p. 26.

⁸ Benjamin Nathan Cardozo, « Law and Literature », dans Margaret Hall [ed.], *Selected Writings of B.N. Cardozo*, Bender, 1947, p. 338-428.

⁹ Ephraim London, *The Law as Literature; The Law in Literature*, New York, Random House, 1960.

¹⁰ James B. White, *The Legal Imagination. Studies in the Nature of Legal Thought and Expression*, Boston/Toronto, Little, Brown and Company, 1973.

Weisberg, que plusieurs considèrent comme le véritable père du mouvement *Law and Literature*, actualise la liste de *legal novels* originellement créée par John Wigmore¹¹. Privilégiant des axes exploratoires d'une grande diversité, ce nouveau champ interdisciplinaire s'ancre dans les universités américaines au cours des décennies 1980 et 1990, principalement dans le monde du droit. Richard Weisberg publie en 1984 *The Failure of the Word: The Protagonist as Lawyer in Modern Fiction*¹², où il explore le rôle du légalisme et de ses abus mais aussi la figure de l'avocat dans huit romans des XIX^e et XX^e siècles. Avec la publication en 1992 de *Poethics and Other Strategies of Law and Literature*¹³, cet auteur propose sa vision d'une poétique du langage juridique inspirée de la littérature et de ses techniques, applicable dans l'exercice du droit. Il faut aussi retenir la publication en 1988 par Richard A. Posner de l'ouvrage *Law and Literature. A Misunderstood Relation*¹⁴, plusieurs fois réédité depuis, et traduit en français sous le titre *Droit et littérature*¹⁵ en 1996. Si cet ouvrage a le mérite d'envisager largement les relations possibles entre les deux disciplines, il est néanmoins controversé, notamment pour l'inspiration qu'il puise dans l'analyse économique du droit et pour certaines positions critiques du mouvement *droit et littérature* lui-même et de ses principaux contributeurs¹⁶. En publiant l'ouvrage *Law and Literature. Possibilities and Perspectives*¹⁷ en 1995, Ian Ward dresse un bilan des débats théoriques animant le mouvement depuis ses débuts, en insistant sur la vocation éducative de tels développements et sur la lumière qu'un pareil rapprochement interdisciplinaire peut projeter sur les œuvres littéraires. De nombreux autres

¹¹ Richard Weisberg, « Wigmore's "Legal Novels" Revisited: New Resources for the Expansive Lawyer », dans *Northwestern University Law Review*, n° 71, 1976, p. 17-28.

¹² Richard Weisberg, *The Failure of the Word: The Protagonist as Lawyer in Modern Fiction*, New Haven, Yale University Press, 1984.

¹³ Richard Weisberg, *Poethics and Other Strategies of Law and Literature*, New York, Columbia University Press, 1992.

¹⁴ Richard A. Posner, *Law and Literature. A Misunderstood Relation*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

¹⁵ Richard A. Posner, *Droit et littérature*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Droit, éthique et société », 1996.

¹⁶ Alain Quemain, « Posner Richard A., Droit et littérature, coll. "Droit, éthique, société", 1996 », dans *Droit et société, Vérité historique, vérité judiciaire*, n° 38, 1998, p. 163-171.

¹⁷ Ian Ward, *Law and Literature. Possibilities and Perspectives*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1995.

ouvrages et articles ont jusqu'à aujourd'hui continué d'approfondir l'analyse des relations entre droit et littérature.

Que le mouvement *Law and Literature* ait ses origines aux États-Unis et s'y soit développé plus amplement qu'ailleurs ne doit pas surprendre car le système juridique américain se prête particulièrement bien à cette exploration des liens entre les deux disciplines, dans la mesure où la conception anglo-saxonne du droit fondé sur la *Common Law* en appelle notamment à la règle du précédent, au jugement au cas par cas, et favorise ainsi « une mise en jeu de l'imagination et des analogies comparable à la démarche de l'invention littéraire¹⁸ ». De ce fait, le corpus littéraire étudié par le mouvement *Law and Literature* est majoritairement constitué d'œuvres anglo-saxonnes. Pour autant, le système de droit civil reposant plus largement sur la loi et les œuvres littéraires d'autres traditions se prêtent également à l'étude interdisciplinaire liant le droit et la littérature, comme plusieurs chercheurs américains en font la preuve en abordant par exemple les œuvres d'Albert Camus ou Gustave Flaubert¹⁹ pour ne citer que ces auteurs. Aussi plusieurs chercheurs européens le démontrent-ils en travaillant dans cette perspective et sur de nouveaux corpus à partir des années 1990 et 2000. Parmi les apports importants, l'historien Christian Biet publie *Droit et littérature sous l'Ancien Régime : le jeu de la valeur et de la loi*²⁰ en 2002, et le juriste et philosophe du droit François Ost fait paraître *Raconter la loi : aux sources de l'imaginaire juridique*²¹ en 2004. Ces deux ouvrages fournissent à notre sens des outils théoriques et méthodologiques essentiels dans une perspective liant droit et littérature, en plus de se prêter à une analyse fine d'œuvres littéraires importantes. Dans cette mesure, leur présentation plus détaillée a pour vocation de mettre en lumière quel cadre précis d'analyse vient entourer la recherche que nous entreprenons.

¹⁸ Alain-Gérard Slama, « Littérature et droit », *Académie des Sciences morales et politiques*, 2008, en ligne, <<http://www.asmp.fr/travaux/communications/2008/slama.htm>>, consulté le 15 février 2018.

¹⁹ Par exemple, Richard Weisberg offre une analyse de *La chute* d'Albert Camus et de *Salammbô* de Gustave Flaubert dans cette perspective. Richard Weisberg, *The Failure of the Word: The Protagonist as Lawyer in Modern Fiction*, *op. cit.*

²⁰ Christian Biet, *op. cit.*

²¹ François Ost, *Raconter la loi : aux sources de l'imaginaire juridique*, *op. cit.*

Car, comme cela a été esquissé lors de ce tour d'horizon relatif au *droit et à la littérature*, il existe de nombreuses manières de penser ces deux disciplines ensemble. Trois grandes tendances se dessinent toutefois. Une première approche tend à considérer le droit *comme* littérature, et de ce fait, à appliquer les théories et méthodologies littéraires aux textes de droit. Cette approche, qui met l'accent sur la stylistique et la rhétorique et qui a essentiellement pour objet de venir soutenir la pratique juridique par un supplément de compétences en termes d'écriture et d'argumentation, a la faveur d'une partie des chercheurs américains. Une deuxième approche s'intéresse au droit *de* la littérature, c'est-à-dire principalement au droit de la propriété intellectuelle qui entoure la production littéraire, aux aspects liés à la censure ou enfin à la diffamation. Une troisième perspective, dans laquelle s'inscrivent notamment les recherches de Christian Biet et François Ost, envisage le droit *dans* la littérature.

C'est précisément cette troisième perspective que nous voulons privilégier dans notre mémoire. En voulant « montrer que la littérature contribue directement à la formulation et à l'élucidation des principales questions relatives à la justice, à la loi et au pouvoir²² », François Ost s'attache à établir le lien dialectique entre le droit et la littérature. Il soutient l'hypothèse de l'existence d'une origine commune aux imaginaires juridique et littéraire²³, et il en fait la démonstration en convoquant et en analysant plusieurs mythes de facture littéraire qui posent des questions relatives à la pensée du droit. C'est à un jeu d'aller-retour entre les deux disciplines qu'il se prête pour mettre au jour les liens inextricables qui unissent récits et ordres juridiques. Christian Biet propose quant à lui un cadre théorique et méthodologique intéressant pour l'analyse de textes littéraires de la période d'Ancien Régime en France, cadre qui peut toutefois selon nous être transposé à d'autres littératures. Sur le plan méthodologique, il soutient notamment qu'il faut « éviter l'analogie, ou la simple comparaison pour mieux viser à travers une description stricte des lieux d'intersection entre le droit et la littérature, à une interprétation des enjeux²⁴ ». Selon lui, l'étude des traces objectives du droit dans les œuvres littéraires permet d'en voir les manifestations les plus

²² *Ibid.*, p. 45.

²³ *Ibid.*, p. 9.

²⁴ Christian Biet, *op. cit.*, p. 27.

visibles. Mais il faut aussi s'intéresser à « l'implicite, la référence au droit telle qu'elle apparaît dans l'intégration des notions juridiques qui commandent la définition des personnages, le fonctionnement des textes et les prises de positions des auteurs qui les considèrent comme des enjeux²⁵ ». Ces différentes clefs de lecture privilégiées par les deux chercheurs nous permettront d'envisager le lien dialectique entre droit et littérature dans le corpus que nous avons choisi : *Kamouraska*²⁶ d'Anne Hébert, une œuvre qui n'a jamais été appréhendée de ce point de vue jusqu'à présent²⁷ malgré le fait qu'elle pose des questions.

Aujourd'hui, les recherches se multiplient dans ce domaine à la vitalité renouvelée, ainsi que peut en témoigner par exemple la parution en 2017 de l'ouvrage collectif précité *New Directions in Law and Literature* :

[...] law and literature is currently thriving. In the past decade, the interdiscipline has experienced something of a renaissance. Despite cries of its lagging fortunes, new methodological questions, inquiries, and approaches proliferate. The field is expanding in new geographical and temporal directions, whether to previously understudied regions of the world or to the futuristic scene of science fiction²⁸.

Le déploiement du mouvement *droit et littérature* est en cours et s'étend donc à de nouveaux territoires et de nouveaux contextes culturels. S'il demeure relativement discret au Canada, et encore plus pour les œuvres en langue française et au Québec, plusieurs initiatives²⁹ et

²⁵ *Ibid.*, p. 32.

²⁶ Anne Hébert, *Kamouraska*, dans *Œuvres complètes d'Anne Hébert. II. Romans (1958-1970)*, édition critique établie par Anne Ancrenat et Daniel Marcheix, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau monde », 2013 [1970]. Les références à *Kamouraska* dans le cadre de notre mémoire seront désormais tirées de cette édition critique et seront indiquées par le sigle K, suivi du folio, et placés entre parenthèses dans le texte.

²⁷ De fait, les œuvres québécoises ont très rarement été étudiées sous cet angle. Les principales contributions dans ce domaine concernant la littérature québécoise reviennent à Pierre Hébert, professeur associé à l'Université de Sherbrooke, dont l'un des projets de recherche s'intitule « la littérature et la loi » avec pour objectif d'édifier une histoire culturelle de la représentation du meurtre dans le roman et le théâtre québécois, des origines jusqu'à 1959, un projet toutefois non publié; Cf. ses communications : Pierre Hébert, « Mal et littérature : le meurtre comme interprétant culturel. L'exemple d'*Agaguk* d'Yves Thériault. », Société de philosophie du Québec (ACFAS), Université de Montréal, 13 mai 2010, non publié; Pierre Hébert, « Retour du refoulé? Le meurtre dans le roman québécois (1945-1960) », colloque « Le roman au futur antérieur », Université McGill, 6 décembre 2016, non publié.

²⁸ Elizabeth S. Anker, Bernadette Meyler [dir.], *op. cit.*, p. 2.

²⁹ *Law and literature* figure aujourd'hui parmi les focus areas à l'University of Toronto, Faculty of Law (Ontario). Toutefois, l'ensemble des travaux réalisés et publiés sont en langue anglaise et

ouvrages³⁰ viennent toutefois explorer ce domaine. Cependant, le corpus québécois demeure largement ignoré par cette perspective de recherche, alors que comme dans toute littérature, bon nombre d'œuvres québécoises frayent en réalité avec le droit et ses concepts. Avec la recherche que nous entreprenons, nous souhaitons développer une réflexion au sein du corpus québécois sous l'angle du *droit et de la littérature*, en tenant compte précisément du fait qu'il s'agit d'un corpus auquel correspondent une culture et une géographie particulières. Or, la *nordicité*³¹ et l'hiver ou *nordicité saisonnière*³², que nous nous appliquerons à définir avec précision dans nos développements³³, sont identifiés par Daniel Chartier³⁴ comme des marqueurs de la différence culturelle et littéraire québécoise. Dès lors, il nous a semblé important de tenir compte de la *nordicité littéraire*³⁵ qui caractérise de nombreuses œuvres de la littérature québécoise et de l'*imaginaire du Nord*³⁶ qui s'y déploie dans le choix de notre corpus. Ainsi pourrions-nous interroger la manière singulière dont la *nordicité littéraire* peut imprégner la dialectique du *droit et de la littérature* et apporter une réflexion renouvelée non seulement dans ce domaine mais encore dans celui des études québécoises et nordiques.

concernent des œuvres en cette langue. L'University of Carleton (Ottawa, Ontario) accueille quant à elle *The Canadian Research Center in Law, Culture and Humanities* depuis 2009, dont l'un des domaines de recherche est *le droit et la littérature*. Si plusieurs universités proposent des cours ponctuels en *droit et littérature*, que ce soit dans les facultés de droit ou de littérature, la recherche au Canada, qui plus est en français, reste peu structurée et ne concerne pas les œuvres québécoises.

³⁰ Notamment Bjarne Melkevik, *Droit, mémoire et littérature*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2010 ; Jeffrey Miller, *The Structures of Law and Literature. Duty, Justice and Evil in the Cultural Imagination*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2013.

³¹ Daniel Chartier, « Introduction. Penser le monde froid », dans Daniel Chartier, Jean Désy et Louis-Edmond Hamelin [éd.], *La nordicité du Québec*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 2014, p. 5-6.

³² *Ibid.*, p. 12.

³³ L'introduction de notre troisième chapitre nous donnera l'occasion de préciser notre cadre théorique et méthodologique de recherche pour aborder précisément la question de la représentation du rapport à la loi dans le Nord et en hiver.

³⁴ Professeur au Département d'études littéraires à l'UQAM, Daniel Chartier est titulaire de la Chaire de recherche sur l'imaginaire du Nord, de l'hiver et de l'Arctique.

³⁵ Daniel Chartier, « La nordicité culturelle du Québec : un facteur de différenciation », dans *Riveneuve Continents. Revue des littératures de langue française*, Québec 2008, n° 6 – Automne 2008, p. 89-98.

³⁶ Daniel Chartier, *Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord? Principes éthiques*, Harstad, Arctic Arts Summit et Montréal, Imaginaire | Nord, coll. « Isberg », 2018.

En nous intéressant à *Kamouraska*, c'est donc un nouveau corpus d'œuvres que nous proposons de lire dans une perspective privilégiant l'analyse du droit *dans* la littérature, sans pour autant exclure toutes autres théories ou méthodologies pouvant s'avérer nécessaires à l'étude de notre sujet et qui seront exposées au fur et à mesure des développements, que ce soit dans les domaines de l'analyse littéraire, de l'histoire, de la philosophie, de l'anthropologie, de l'ethnologie, de la géographie, des études sur le Nord et l'hiver, sur l'*imaginaire du Nord* ou des études culturelles de manière générale.

2. Au cœur de notre corpus et de notre sujet : la loi

Kamouraska, qui articule son intrigue autour d'un meurtre – transgression par excellence de la loi – et met en scène les relations matrimoniales de ses personnages, est propice à soulever des questions à la jonction de la littérature et du droit. À la richesse des représentations de la loi s'ajoute le fait que le lieu de transgression de la loi situé dans un Nord imaginé permet d'exprimer selon nous la *nordicité littéraire* qu'identifie Daniel Chartier, notamment par la représentation d'un rapport particulier des personnages à la loi.

Deuxième roman d'Anne Hébert, publié aux Éditions du Seuil à Paris en 1970, *Kamouraska* relate la confrontation d'Elisabeth à son passé et sa conscience. Prise dans les filets d'un premier mariage malheureux avec Antoine Tassy, homme violent et décadent dont le tempérament contraste avec son statut social de Seigneur de Kamouraska, Elisabeth se réfugie dans une relation adultère avec le docteur Georges Nelson. Tous deux projettent le meurtre du mari, qui mourra de la main du docteur Nelson au cœur de l'hiver, à Kamouraska. Elisabeth et Georges Nelson sont poursuivis et arrêtés, chacun de leur côté, mais aucun ne sera finalement condamné, la loi dévoilant ses failles. Toutefois, Elisabeth demeure hantée par son passé, et bien qu'innocentée à la suite d'accusations de complicité de meurtre, elle se trouve condamnée à revivre sempiternellement les événements les plus tragiques de sa vie tandis qu'elle veille, des années après, son second mari mourant, le notaire Jérôme Rolland. C'est ainsi qu'entre rêve éveillé et cauchemar, elle se souvient et imagine à la fois un procès populaire fantasmé dont elle est l'accusée et le meurtre auquel elle n'a pourtant pas assisté et qui surgit d'images hivernales omniprésentes.

Les poursuites et le procès imaginés, les liens complexes du mariage et le passage à l'acte criminel dans un environnement nordique sont autant de manifestations de la loi ou du rapport à la loi que nous identifions *a priori* et dont nous souhaitons analyser les représentations romanesques dans le roman d'Anne Hébert. Le concept de loi est dès lors au cœur de notre sujet et se doit d'être présenté avec plus de précision. Selon le juriste Georges Burdeau, « le mot "loi" est l'un des plus polyvalents qui soient, et cela, avant tout, parce que la réalité qu'il recouvre est ambiguë, ou plutôt d'une complexité historique et existentielle difficile à tirer au clair³⁷ ». Loi au sens juridique, loi morale, loi du père, loi divine, loi du Talion, loi naturelle, loi scientifique ou autres lois encore, les lois sont nombreuses et leurs sens se déclinent dans tant de domaines et selon tant de disciplines qu'il s'agit ici de préciser de quelle loi nous voulons parler. Dans la perspective de l'étude du droit dans la littérature dans laquelle nous nous inscrivons, c'est d'abord bien entendu à la loi dans son acception juridique que nous nous intéressons. « Le terme "loi" désigne aujourd'hui le corpus, propre à chaque pays, de règles juridiques réparties dans les différents codes, code civil, code pénal, code du travail, qui contiennent le droit positif³⁸. » Pour autant, la loi qui constitue le point de départ de notre réflexion doit à notre sens être entendue de manière plus large encore pour mieux se prêter au jeu de l'analyse littéraire et permettre une lecture complète des intersections entre droit et littérature dans les œuvres romanesques étudiées. Aussi proposons-nous de retenir que la loi est « la prescription émanant de l'autorité souveraine » au sens premier du terme selon le dictionnaire Littré³⁹; c'est donc à la loi qui régit les relations sociales, qui prescrit, autorise, interdit que nous nous intéressons; celle que le droit institue et qui est à son tour à l'origine d'institutions telles que la justice – au sens d'institution judiciaire –, mais aussi telles que le mariage et les liens qui se tissent en son sein. Cette loi n'est donc pas simplement celle qui résulte du pouvoir législatif, car dans ce sens strict, la loi serait à distinguer des autres sources du droit, telles que les règlements et la coutume par exemple. Au contraire, en retenant cette définition large de la loi, tout en nous concentrant sur sa dimension juridique, nous espérons que la notion nous permettra une

³⁷ Georges Burdeau, « loi », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/loi/>>, consulté le 15 février 2018.

³⁸ Gabrielle Radica, *La loi*, Paris, GF Flammarion, Coll. « GF Corpus », 2000, p. 13.

³⁹ Dictionnaire Littré, « loi », *Le Littré*, en ligne, <<https://www.littre.org/definition/loi/>>, consulté le 15 février 2018.

analyse de ses représentations et incarnations littéraires, qu'elles se manifestent par la représentation de textes écrits ou qu'elles renvoient à la coutume, qu'elles se jouent sur la scène judiciaire ou qu'elles se manifestent dans l'intimité du foyer et au creux de la vie des personnages. Car la loi semble s'infiltrer partout. « La loi structure nos actions et notre vie quotidienne en profondeur, de façon consciente et inconsciente⁴⁰. » Elle conditionne le rapport au monde des sujets de droit qui, devenus personnages romanesques, ne manquent pas de se débattre avec elle, peu importe les formes qu'elle prend sous la plume des auteurs.

Au-delà de la définition large retenue de la loi se posent les questions de ce qu'elle recouvre et de sa concrétisation. « Tout ensemble discours, raison et commandement⁴¹ », la loi doit avoir pour qualités principales l'universalité, la nécessité et la capacité à obliger⁴². Or, c'est par son application dans la réalité comme dans la fiction que peuvent être vérifiées ces qualités. Ceci implique que nous nous intéressions dans ce mémoire aux incarnations vouées à son application : le système judiciaire, les professionnels qui y ont à faire, qu'ils soient juges, avocats, policiers, notaires... Mais se pose également la question de l'application de la loi par les sujets de droit ou, dans notre cas, par les personnages romanesques eux-mêmes. C'est plus précisément la question de leur rapport à la loi qui doit être soulevée. Rappelant l'histoire que rapporte Protagoras quant à la création du monde⁴³, François Ost met en évidence qu'en offrant d'abord aux hommes *aidos* (le respect), « en lieu et place de *nomos* (la loi) » :

ce n'est pas la loi qu'offre Zeus, mais le rapport à la loi. Qu'importerait-il, en effet, que l'on disposât de la loi si l'essentiel n'était pas assuré : une disposition favorable à son endroit, une inclination à la civilité, à une certaine capacité à l'intériorité dans une conception exigeante de l'estime de soi⁴⁴ ?

Quant à *dikè* (la justice), que Zeus offre également aux hommes, elle renvoie « d'une part, à l'égalité, la part due, et d'autre part, à la légalité, au respect des partages fixés par la loi ». *Aidos* et *dikè* se distinguent donc de la loi, de son contenu normatif, pour se rapprocher de

⁴⁰ Gabrielle Radica, *op. cit.*, p. 13.

⁴¹ *Ibid.*, p. 19.

⁴² *Idem.*

⁴³ Platon, *Protagoras*, Paris, Flammarion, 1997.

⁴⁴ François Ost, *Raconter la loi : aux sources de l'imaginaire juridique*, *op. cit.*, p. 54.

« “conditions affectives” a priori de la loi⁴⁵. » Il nous semble en effet qu’envisager la loi nécessite de considérer aussi le rapport à la loi. Qu’il révèle une perception de la loi, une prise de position par rapport à celle-ci ou une application collective ou individuelle de celle-ci, le rapport à la loi peut se loger dans le respect aussi bien que dans la transgression de la loi, ou encore dans un jeu qui mène les sujets de droit ou les personnages littéraires à s’infiltrer dans les failles du droit, à passer entre les mailles du filet. La question du rapport à la loi des personnages conduit aussi à s’interroger sur le cadre spatio-temporel qui les entoure et à vérifier s’il existe une correspondance entre cet environnement et les actions et intentions des personnages. Selon nous, cela exige d’abord une prise en compte du droit positif qui s’applique à l’époque des faits mis en récit et une analyse de la distance entre la norme et les actions des personnages qui implique une perspective historique; mais cela requiert aussi une attention particulière portée à l’environnement géographique dans lequel évoluent les personnages, non seulement parce que le droit diffère d’une juridiction à une autre, mais également parce que le contexte influe sur le rapport à la loi. Leur psychologie et leur conduite diffèrent-elles selon qu’ils se situent en un lieu ou un autre, ou selon qu’ils voyagent d’un point à un autre? C’est à propos de cette dimension géographique du rapport à la loi que peut à notre sens être mise à profit une réflexion croisée sur la *nordicité littéraire* et le *droit et la littérature* dans notre corpus. Ainsi, la représentation du rapport à la loi – tout à la fois application et perception de la loi ou encore prise de position par rapport à celle-ci, et ce dans un environnement spatio-temporel déterminé – accompagne la représentation de la loi elle-même, et permet de révéler ce qui en elle peut précisément être problématique.

Or, dans la société, « ce sont plutôt les situations de transgression qui révèlent la présence de la loi dans la vie publique et privée, car la force publique rappelle à l’ordre les contrevenants⁴⁶ ». Et la même constatation prévaut en littérature. Comme le soutient Christian Biet, « la littérature n’a jamais existé pour raconter des histoires sans difficultés ni problèmes⁴⁷ ». Selon lui, « elle existe pour représenter les passions, les infractions, les

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ Gabrielle Radica, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁷ Christian Biet, *op. cit.*, p. 11.

obstacles, les désordres excessifs, exceptionnels⁴⁸ ». Interroger le rapport à la loi posé en ces termes, c'est donc aussi discuter du bien-fondé et de la légitimité des lois que les personnages littéraires malmènent par leurs actes et en conscience. La question du juste préoccupe alors souvent plus les auteurs que celle de la légalité stricte⁴⁹, de sorte que toute réflexion relative à la représentation de la loi dans le roman ne peut, à notre avis, faire l'économie d'un questionnement sur le juste « ou sur un "juste" qui ne se limite pas aux frontières que le droit détermine⁵⁰ ».

3. La réécriture esthétique de la loi comme hypothèse au fondement de trois axes recherche

Si la loi au sens juridique est donc au cœur de notre sujet, nous souhaitons vérifier au cours de l'analyse de *Kamouraska* l'hypothèse selon laquelle la littérature, dépassant le cadre strict du droit, de ses lois et de ses procédures, tend à opérer « une réécriture esthétique de la loi⁵¹ » et à ouvrir ainsi « une crise qui met directement en cause les règles juridiques les plus fondamentales⁵² ». Les transformations et l'écart ainsi créés entre la réalité et la fiction représentent précisément l'intérêt d'une étude à la croisée des chemins disciplinaires du *droit et de la littérature*. Or, de ces accroc poétiques portés à la loi par l'écriture romanesque résulte nécessairement un glissement de sens, que seule l'analyse précise du texte découvrira pour mettre au jour une loi ou des lois nouvelles écrites de la main souveraine de l'auteure. C'est en cela que la définition de la loi retenue ne peut être considérée que comme un point de départ dans le cadre d'une mise en perspective interdisciplinaire et d'une réflexion ouverte sur la loi, sur son application, sur le rapport à la loi dans une perspective historique et géographique – incluant dans notre corpus une prise en compte du temps représenté, du temps de l'écriture et de la *nordicité littéraire* – et sur le juste.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁹ François Ost, *Raconter la loi : aux sources de l'imaginaire juridique*, *op. cit.*, p. 54.

⁵⁰ Christian Biet, *op. cit.*, p. 46.

⁵¹ Nous empruntons cette expression à Christian Biet, *Ibid.*, p. 44.

⁵² *Ibid.*, p. 45.

Finalement, nous souhaitons démontrer le bénéfice que peut représenter une analyse à la croisée de plusieurs disciplines. La lecture de *Kamouraska* sous l'angle du *droit et de la littérature* permet en effet de mettre au jour le caractère essentiel de la loi dans ce corpus, dont aucune étude systématique n'a été faite à ce jour. En nous positionnant à l'intersection du *droit et de la littérature*, nous démontrons que la loi n'y est pas un simple motif, mais irrigue et oriente véritablement le récit tout en conditionnant le rapport au monde des personnages. Par ailleurs, l'attention que nous portons à la *nordicité littéraire* en ce qui a trait au rapport à la loi ajoute un surplus de sens à la dialectique qui existe entre *le droit et la littérature*, en posant la question du rapport à la loi dans l'espace et plus précisément dans le Nord et l'hiver tels qu'ils sont imaginés par l'auteure. Si nous participons ainsi à l'ouverture d'un point de vue culturel et géographique du corpus analysé sous l'angle du *droit et de la littérature*, nous voulons aussi contribuer à une compréhension plus complète du roman étudié, mais aussi des normes, des conduites humaines et de la culture auxquelles il donne à réfléchir, en enrichissant les études québécoises et les études sur *l'imaginaire du Nord et de l'hiver* d'une nouvelle interprétation d'une œuvre majeure du corpus québécois.

C'est ainsi que, dans notre premier chapitre, nous nous attacherons à étudier les écritures hybrides de la loi, en analysant les passages de *Kamouraska* où il y a une énonciation directe, quoique parfois symbolique et souvent esthétisée, de la loi et du rapport à la loi. Nous mettrons d'abord en évidence le fait que les intrusions les plus explicites de la loi écrite et de ses incarnations dans *Kamouraska* révèlent aussi bien la force que la loi est censée incarner que ses défaillances profondes dans un univers juridique aux allures vacillantes, cédant la place à d'autres lois que l'écriture d'Anne Hébert met au jour. En identifiant et détaillant les écritures symboliques de la loi et du rapport à la loi, nous montrerons ensuite que la loi peut s'écrire selon différents procédés et à même différents supports, à distance du droit, mais dans une tension qui ne manque pas de bousculer les conclusions que la loi officielle représentée par le roman avait tirées. Le procès charivarique imaginé par Elisabeth fera ensuite l'objet d'une analyse détaillée, qui permettra de montrer que dans l'œuvre, deux lois – écrite et coutumière – au fondement de deux justices, s'écrivent simultanément, se côtoient et se relayent dans l'esprit du personnage d'Elisabeth, et ce dans

le même but de la confondre et de la confronter à la réalité du crime dont elle s'est rendue complice.

Dans un deuxième chapitre, nous nous intéresserons à cette dimension implicite de la loi mise de l'avant par Christian Biet, en analysant le jeu de rôles juridiques auquel se prête essentiellement le personnage d'Elisabeth dans *Kamouraska* sous la plume d'Anne Hébert. C'est dans ce chapitre les liens les plus quotidiens et intimes que les personnages entretiennent avec le droit et plus précisément les lois du mariage qui seront au centre de notre analyse. Nous retiendrons pour cela les passages mettant en exergue l'application de la loi du mariage par le personnage d'Elisabeth. L'objectif que nous poursuivons est de montrer combien son destin est lié à son statut juridique et social, avec lequel elle joue avec plus ou moins de liberté selon les moments de sa vie, mais toujours en lien avec l'institution du mariage, dont l'œuvre offre une représentation aussi précise qu'incisive. Qu'il s'incarne dans la personne juridique d'Elisabeth d'Aulnières, de Mme Tassy ou encore de Mme Rolland, le personnage d'Elisabeth se trouve aux prises avec un statut juridique qui évolue au cours de sa vie sans lui laisser de réel espoir de libération. Il résulte de cette lecture une réflexion sur le juste que l'institution du mariage telle qu'elle est conçue par la loi et la société québécoises au XIX^e siècle provoque.

Dans le troisième chapitre enfin, nous nous attacherons à démontrer que la question du rapport à la loi se pose de manière singulière dans *Kamouraska*, dès lors que la *nordicité* et la *nordicité saisonnière* y sont convoquées. Le déploiement de l'intrigue dans l'hiver québécois, pensé comme un lieu, mais aussi la poésie hivernale à l'œuvre dans le roman permettent en effet selon nous à l'auteure de révéler les ressorts les plus sombres de son récit et ultimement la transgression de la loi, créant ainsi une dialectique particulière entre *la littérature et le droit* au contact des éléments discursifs nordiques. Après une mise en perspective théorique et méthodologique, nous démontrerons ainsi que l'hiver, tel qu'il est représenté, ouvre autant à la possibilité de l'adultère qu'à celle du crime et plonge les personnages d'Elisabeth et du docteur Nelson dans un rapport différent à la loi. En ce sens, nous rapprocherons la représentation de l'hiver des hétérotopies⁵³ identifiées par le philosophe français Michel

⁵³ Michel Foucault, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Quarto Gallimard, 2001, p. 1571-1581.

Foucault, ces « espaces autres » qui peuvent à notre sens fonder un tout autre rapport à la loi. Nous établirons enfin que, sous la plume d'Anne Hébert, les signes distinctifs de la *nordicité saisonnière* travaillent à signifier aussi bien qu'à projeter le crime.

CHAPITRE I

ÉCRITURES HYBRIDES DE LA LOI

L'énonciation de la loi dans *Kamouraska* nous semble s'imposer comme une question des plus littéraires et comme un premier temps dans notre réflexion, au cours duquel nous souhaitons mettre au jour les représentations les plus explicites de la loi, de ses incarnations et du rapport à celle-ci. Cette première lecture nous confronte d'ores et déjà à la versatilité de la loi qui s'énonce de multiples manières dans le texte, souvent à distance du droit lui-même et s'imprégnant au contraire d'un caractère poétique propice à sa transformation.

Dans *Kamouraska*, la loi foisonne. Elisabeth est aux prises avec la loi écrite et ses incarnations qui ressurgissent, oscillant entre force et défaillance, et cèdent la place à d'autres lois de facture littéraire, ainsi que nous le démontrerons en premier lieu. Parallèlement, la loi et sa transgression se dessinent à même différents textes ou graphies et sur divers supports précisément portés par l'écriture symbolique d'Anne Hébert à laquelle nous nous intéresserons ensuite. À la loi écrite vient enfin s'ajouter la loi coutumière, convoquée pour la mise en place du procès charivarique imaginé par la conscience tourmentée d'Elisabeth⁵⁴ ainsi que nous nous attacherons à le démontrer.

Dans ce chapitre, nous voulons ainsi démontrer en quoi l'énonciation de la loi et du rapport à la loi dans *Kamouraska* permet de mettre au jour toute la complexité et la versatilité que la loi peut recéler, et que son appropriation par la littérature contribue à mettre en évidence.

⁵⁴ Une version préliminaire de ce chapitre a été publiée à la suite du séminaire de maîtrise « La raison graphique » enseigné par Véronique Cnockaert (UQAM, 2016) sous le titre « Écritures de la loi et procès charivarique dans *Kamouraska* d'Anne Hébert », *Observatoire de l'imaginaire contemporain. Imaginaire de l'écrit dans le roman. Carnet de recherche*, 2017, en ligne, <<http://oic.uqam.ca/fr/carnets/imaginaire-de-lecrit-dans-le-roman/ecritures-de-la-loi-et-proces-charivarique-dans>>, consulté le 15 février 2018.

C'est dans un premier temps à la loi écrite et à ses incarnations que nous souhaitons nous intéresser, comme à la présence la plus évidente de la loi dans notre corpus, laissant toutefois apparaître, dès ce premier niveau explicite de représentation, un supplément de sens propre à l'écriture littéraire.

1.1. La loi écrite et ses incarnations, entre force et défaillance

Nous nous plaçons sous les auspices de l'anthropologue de la communication écrite Jack Goody pour analyser l'incursion de la loi écrite dans le roman *Kamouraska*. Reconnu pour avoir théorisé la *raison graphique*⁵⁵ et la notion de *littératie*⁵⁶, Jack Goody a également consacré un texte éclairant pour notre sujet à propos « la lettre et la loi⁵⁷ ». Soutenant que l'écriture a joué un rôle fondamental dans l'évolution des sociétés humaines et a notamment contribué à transformer la loi, Jack Goody rappelle dans ce texte sa thèse selon laquelle tout écrit, y compris l'écrit juridique, introduit un élément d'extériorité – une certaine distance – propice au développement d'une attention critique particulière⁵⁸. Se gardant d'opposer strictement droit écrit et droit oral, l'anthropologue soutient que le droit écrit appelle une interprétation, une explication, voire une traduction, tout en étant le fruit de trois processus que sont sa formalisation, son universalisation et sa rationalisation continue⁵⁹. Posons-nous alors la question de savoir ce qu'il en est de cette distance quand la littérature se saisit à son tour de la loi écrite.

Si le roman *Kamouraska* est publié en 1970, il renvoie toutefois à une intrigue qui se déroule au cours de la première partie du XIX^e siècle au Québec, laquelle est inspirée d'un fait divers ayant touché la famille maternelle de l'auteure : le meurtre d'Achille Taché, Seigneur de Kamouraska, en 1839. L'édition critique du roman indique que le récit de ce drame a souvent été conté à Anne Hébert par sa propre mère, et que c'est certainement à la

⁵⁵ Jack Goody, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

⁵⁶ Jack Goody et I. Watt, « The Consequences of Literacy », dans Jack Goody. (dir.), *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968, p. 27-68.

⁵⁷ Jack Goody, « La lettre et la loi », dans *La logique de l'écriture aux origines des sociétés humaines*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 133-169.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 134.

⁵⁹ *Idem.*

mort de celle-ci que l'auteure a pu se libérer de « l'autorité d'une voix maternelle, emprisonnée dans les conventions de son époque⁶⁰ » pour s'approprier cette histoire, et la faire passer de l'oralité du récit familial au texte romanesque. Ce passage de l'oralité à l'écriture n'est pas sans évoquer la tension qui existe dans le domaine du droit entre écriture et oralité, qu'il y ait coexistence, concurrence, complémentarité ou encore domination entre loi écrite et coutume de nature orale⁶¹. Or, pour nourrir le passage à l'écriture, Anne Hébert a non seulement puisé dans le récit familial, mais elle a également consulté et repris les archives officielles concernant le fait divers ayant inspiré *Kamouraska*, et notamment la procédure judiciaire qui s'en est suivie⁶². Aussi retrouvons-nous au cœur de l'œuvre les traces écrites de cette documentation judiciaire qui innerve le corps du roman, lequel en livre toutefois une représentation marquée par l'ambivalence, questionnant par là-même la capacité de la loi à obliger, ou à tout le moins son efficacité.

Les mandats d'arrêt

Le premier document juridique auquel se heurtent les personnages est le mandat d'arrêt délivré à leur rencontre dans le cadre de l'enquête du coroner. Le mandat d'arrêt destiné à procéder à l'arrestation du docteur Nelson, amant d'Elisabeth et meurtrier de son premier mari Antoine Tassy, frappe en ce qu'il fait d'abord défaut. Alors que deux personnages partent à la poursuite du docteur Nelson, ils réalisent après dix milles parcours « qu'ils n'ont pas de mandat d'arrêt. Retourner sur leur pas jusqu'à Québec pour en réclamer un à qui de droit » (K, 393). S'ensuit le constat selon lequel « la lente machine de la justice se met en branle à son tour » (K, 393). Ce n'est que le jour suivant que « deux officiers de police se présentent chez le docteur Nelson, munis d'un mandat d'arrêt » (K, 397-398), trop tard, laissant au fugitif le temps de passer la frontière américaine. S'il est arrêté quelques jours plus tard à Burlington aux États-Unis, le récit insiste sur la lenteur et le dysfonctionnement des procédures : « Les longues procédures tracassières commencent entre Montpellier et Washington » (K, 400). Elisabeth se voit également opposer un mandat d'arrêt conduisant, en

⁶⁰ Luc Bonenfant, Anne Ancrenat et Daniel Marcheix, « Introduction », dans *Œuvres complètes d'Anne Hébert. II. Romans (1958-1970)*, *op. cit.*, p. 26.

⁶¹ Jack Goody, « La lettre et la loi », *op. cit.*, p. 135-137.

⁶² Luc Bonenfant, Anne Ancrenat et Daniel Marcheix, *op. cit.*, p. 31.

ce qui la concerne, à son arrestation et à son emprisonnement : « Un jour, c'est entre deux policiers que j'ai dû affronter cette terre maudite [...] Le mandat d'arrêt contre moi, les deux policiers qui sentent la bière, la ville de Montréal, traversée en si bel équipage. Le gouverneur de la prison s'excuse et fait des courbettes jusqu'à terre » (K, 192). La contrainte que représente le document est à la fois physique et morale, l'emploi polysémique de la préposition *contre* indiquant à la fois la proximité et l'opposition. Or, si cette contrainte semble d'abord renforcée par les corps des policiers qui encadrent l'héroïne, l'odeur d'alcool qui émane d'eux tend à priver leur intervention de légitimité, de même que l'attitude contradictoire du gouverneur de la prison, qui demeurera identique en toutes circonstances⁶³. La loi écrite à même le mandat d'arrêt et incarnée par ses représentants semble en effet minée de l'intérieur dès l'édition et l'opposition à Elisabeth de ce premier acte juridique qui s'intègre dans un univers bureaucratique aux allures vacillantes.

Les actes d'accusation

À la suite des mandats d'arrêt et de l'arrestation des deux personnages en fuite, des actes d'accusation sont dressés. Celui qui est opposé au docteur Nelson est simplement évoqué⁶⁴, tandis que l'acte d'accusation rédigé à l'encontre d'Elisabeth fait l'objet de plusieurs références et citations précises. La première mention de l'acte d'accusation, aussi tranchante que le glaive de la justice, laisse toutefois déjà entrevoir la faiblesse du système judiciaire :

L'acte d'accusation. Cour du Banc du Roi. Terme de septembre 1840. *The Queen against Elisabeth d'Aulnières-Tassy*. Ma folle jeunesse. Les interrogatoires. Les témoins. Il fallait me refaire une innocence à chaque séance, comme une beauté entre deux bals, une virginité entre deux hommes. Je rentre chez moi, après deux mois de réclusion. Raison de santé, raison de famille. Adieu prison et vous Monsieur le gouverneur de la prison. Pauvre homme confus, consolez-vous avec ma servante. Elle demeurera à l'entière disposition de la justice. (K, 193)

⁶³ Anne Hébert, *Kamouraska*, *op. cit.*, p. 193 : « Adieu prison et vous Monsieur le gouverneur de la prison. Pauvre homme confus [...] »; p. 400 : « Libérée sous caution, une jeune femme très pâle (ses longs voiles de deuil) franchit la porte de la prison. Son pas de somnambule. Le gouverneur de la prison la salue bien bas, comme s'il s'agissait d'une méprise. »

⁶⁴ *Ibid.*, p. 400 : « Le 23 mars, le grand jury de la cour d'assises de Québec dresse une accusation de meurtre contre le docteur Nelson. »

La succession des phrases non verbales détaille l'action implacable de la justice, comme autant d'épreuves opposées à l'accusée. À cette évocation froide de l'accusation portée contre Elisabeth s'ajoute la perception qu'a Elisabeth du manège judiciaire au centre duquel elle se trouve. Sa jeunesse, au même titre que sa condition féminine, sont passées au crible d'une procédure qui, au terme d'un glissement subtil, se révèle pourtant plus chancelante qu'elle n'y paraît. Nous savons déjà que l'acte d'accusation ne tiendra pas. Malgré tout, ce document officiel de procédure judiciaire demeure imprimé dans la mémoire d'Elisabeth et en ressurgit avec une exactitude aigüe alors que le récit la met en scène plus tard dans sa maison de la rue du Parloir :

At her majesty's court of kings'bench the iurors for our Lady the Queen upon their oath present that Elisabeth Eleonore d'Aulnieres late of the parish of Kamouraska, in the county of Kamouraska in the district of Quebec, wife of one Antoine Tassy, on the fourth day of January in the second year of the reign of our sovereing Lady Victoria, by the grace of God of the united kingdom of Great Britain and Ireland, Queen, defender of the faith, with force and arms at the parish aforesaid, in the county aforesaid, wilfully, maliciously and unlawfully, did mix deadly poison, towit one ounce of white arsenic with brandy and the same poison mixed with brandy as aforesaid towit on the same day and year above mentioned with force and arms at the parish aforesaid in the county aforesaid, feloniously, wilfully, maliciously, and unlawfully did administer, to and cause the same to be taken by the said Antoine Tassy then and there being a subject of our said Lady the Queen with intent in so doing feloniously, wilfully and of her malice aforethought to poison, kill and murder the said Antoine Tassy, against the peace of our said Lady the Queen, her crown and dignity. (K, 213)

De cet acte d'accusation, nous pouvons considérer qu'il constitue une véritable intrusion de la loi écrite ou de *la raison graphique*⁶⁵ dans le texte romanesque, d'autant plus qu'ainsi que le précise l'édition critique du roman : « Anne Hébert reprend quasi textuellement les termes de l'acte d'accusation » consulté aux archives⁶⁶. L'effet de réalisme linguistique qu'il introduit est toutefois directement concurrencé par son caractère litannique. Marqué par le formalisme et « écrit en anglais. Par les maîtres de ce pays » (K, 213), ce texte énonce imperturbablement les éléments cruciaux du procès projeté en précisant la nature de l'accusation opposée à Elisabeth. Les faits qui lui sont reprochés sont détaillés dans des termes qui démontrent toute la particularité du jargon juridique et de sa grammaire spécifique

⁶⁵ Jack Goody, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, op. cit.

⁶⁶ Anne Hébert, *Kamouraska*, op. cit., p. 213, note de bas de page 20.

marquée par l'emploi répétitif de termes techniques. Des trois processus mis en évidence par Jack Goody en ce qui concerne la loi écrite, la formalisation⁶⁷ ressort de la manière la plus extrême dans ce passage. Aux formes grammaticales propres à la rhétorique juridique s'ajoutent les nombreux rappels du crime, qui se décline en trois chefs d'accusation : *to poison, to kill* et *to murder*. L'intention criminelle est elle aussi démultipliée selon le même procédé : *feloniously, wilfully, maliciously, unlawfully*. Or, si les itérations incluses dans l'acte semblent d'abord renforcer le poids de l'accusation qui pèse sur l'héroïne, ainsi que la nécessité et la capacité à obliger des lois en jeu⁶⁸, elles s'avèrent bien impuissantes à la condamner en dernier lieu. De telles répétitions servent surtout le roman en mettant au jour la conscience coupable et tourmentée d'Elisabeth. Plus tard, alors qu'elle se remémore un témoignage lui étant favorable, surgit d'ailleurs la figure du greffier précisément occupé à écrire et à rappeler une nouvelle fois les faits reprochés, comme si toute tentative d'Elisabeth d'échapper au procès qui la hante était rattrapée par l'écriture des faits qu'on l'accuse d'avoir commis :

Voici le greffier qui termine l'acte d'accusation.

With intend in so doing feloniously, wilfully and of her malice aforethought to poison, kill and murder the said Antoine Tassy, against the peace of our said Lady the Queen, her crown and dignity. (K, 222)

Les incarnations défailantes de la loi

L'inefficacité du système judiciaire ainsi que la force des apparences et des conventions sociales finissent par l'emporter sur les écrits juridiques. Comme le gouverneur frileux de la prison où est enfermée Elisabeth durant deux mois, l'avocat de l'accusée incarne la faiblesse de la loi et du système qu'elle sous-tend. Avant même que le drame ne survienne, les tantes d'Elisabeth pensent consulter maître Lafontaine, mais aucun de ses conseils ni aucune de ses interventions n'aboutit à la moindre solution pour délivrer la jeune femme du cauchemar que représente son mariage. « Demander conseil à maître Lafontaine. – Seule une séparation de corps et de biens... » (K, 285). Les points de suspension suggèrent l'impossibilité réelle d'une telle procédure, qu'elle soit due à la difficulté d'obtenir en justice une telle mesure ou qu'elle représente un déclassé social auquel Elisabeth et son

⁶⁷ Jack Goody, « La lettre et la loi », *op. cit.*, p. 134, p. 147.

⁶⁸ Gabrielle Radica, *op. cit.*, p. 19, à propos des caractéristiques de la loi.

entourage renoncent à s'exposer. Aussi, quand Antoine Tassy, le mari d'Elisabeth, tente de rejoindre sa femme au lieu où elle s'est réfugiée, il trouve maître Lafontaine qui l'attend (K, 311). Vaine protection pour Elisabeth qui tente une ultime réconciliation avec Antoine, qu'elle accuse aussitôt d'avoir tenté de l'étrangler. La présence muette de l'avocat ne change rien : « la chaise berçante de maître Lafontaine grince dans le silence » (K, 311). La justice s'accommode mal du balancement passif et du mutisme de l'avocat qui, une fois Elisabeth accusée du meurtre de son mari, se fera seulement le relai contemplatif des dysfonctionnements judiciaires : « Maître Lafontaine [...] insiste sur un échange de lettres très compliqué entre les magistrats du Canada et ceux des États-Unis. L'extradition du meurtrier de mon mari est encore pendante et mon procès différé, d'assises en assises » (K, 403).

L'apparence élevée au rang de preuve ou le masque de l'innocence

Le docteur Nelson échappe finalement à la justice (K, 330, 403). Quant à Elisabeth, elle est aussi blanchie aux yeux de la loi sur la foi des apparences que lui donnent sa posture et son statut social. Le corps physique comme le corps social imposent d'autres lois contre l'acte d'accusation qui ne résiste pas en dépit de la force des mots qu'il édicte. Comme le souligne Françoise Maccabée-Iqbal à propos de l'éducation d'Elisabeth et du monde dans lequel elle vit, « 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 transformé⁶⁹ », y compris dans le cirque judiciaire :

Elle n'aura qu'à paraître pour confondre ses accusateurs; droite, hautaine, superbe et rouée. Cette chair rayonnante qu'elle a la Petite, cette haute taille, ces robes bien coupées, cette morgue au coin de la bouche, le regard aveugle des statues, insoutenable. 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. 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? (K, 223)

Dans la confrontation des lois ordinaires et des lois inventées dans cet extrait, et qui ont trait à l'apparence de l'héroïne, les secondes l'emportent. Peu importe les preuves juridiques

⁶⁹ Françoise Maccabée Iqbal, « *Kamouraska*, la fausse représentation démasquée », dans Janet M. Paterson et Lori Saint-Martin (dir.), *Anne Hébert en revue*, Québec/Montréal, Les Presses de l'Université du Québec/Voix et images, coll. « De vives voix », 2006, p. 119.

d'une éventuelle culpabilité d'Elisabeth, et peu importe ce que les juges ont réellement considéré pour conclure à son innocence, le roman, en rejoignant le discours intérieur des tantes d'Elisabeth, suggère que l'allure de l'accusée s'érige en preuve édifiante de son innocence. Lorsqu'à la fin du roman, Elisabeth a assisté à la recréation fantasmagorique de son procès, elle continue de sauver les apparences en cultivant l'image de son innocence, en en portant le masque, qui se veut plus fort que n'importe quel autre mode de preuve :

Je n'ai plus qu'à devenir si sage qu'on me prenne au mot. Fixer le masque de l'innocence sur les os de ma face. Accepter l'innocence en guise de revanche ou de punition. Jouer le jeu cruel, la comédie épuisante, jour après jour. Jusqu'à ce que la ressemblance parfaite me colle à la peau. (K, 405)

Le corps représenté, qui se dresse comme le support parfait où peut s'écrire l'innocence d'Elisabeth, s'impose dans le roman comme une preuve très efficace pour démontrer aux yeux de la loi et de la société la candeur du personnage. C'est en quelque sorte une nouvelle catégorie de preuve qui est créée, extérieure au monde juridique et propre au roman, ainsi qu'une nouvelle hiérarchie des modes de preuve qui est proposée : les apparences prévalent sur les faits et les témoignages, et il s'agit de bien lire le corps et le visage de l'héroïne pour décider de son sort. En se saisissant de la matière juridique, *Kamouraska* tend à exercer cette subjectivité mise en avant par Christian Biet en ce qui concerne la littérature en général et à « produire ses propres lois, *via* ses personnages et ses fictions, et en utilisant, en adaptant à son mode d'expression ou en détournant, les procédures et les notions juridiques⁷⁰ ». Ces passages du roman permettent de révéler une première fois que les lois humaines, dont résulte notamment l'acte d'accusation, sont concurrencées par d'autres lois issues de l'invention littéraire. Il en résulte une complexification du cas ou du drame, selon qu'on l'envisage d'un point de vue juridique ou littéraire, que seule l'œuvre littéraire peut mettre en évidence et qui influence la destinée des personnages. La littérature, en développant « une plurivocité interprétative⁷¹ », envisage des possibilités que le droit et ses incarnations, tenus par les lois et procédures en vigueur, ne peuvent quant à eux explorer. Il n'est enfin pas anodin de souligner qu'Anne Hébert, par son écriture de la loi, fait bel et bien ressurgir des

⁷⁰ Christian Biet, *op. cit.*, p. 47.

⁷¹ *Ibid.*, p. 28.

voix du passé qui elles-mêmes tendaient à se distancier du droit et de ses contraintes. Ainsi en témoigne l'auteure :

Quand j'étais petite, elle [maman] me racontait des histoires. Ainsi, Kamouraska, c'est maman qui me l'a fait connaître pour la première fois. Elle m'a raconté cette histoire à sa façon, c'est-à-dire de la seule manière dont on pouvait la présenter dans le monde dans lequel elle vivait. On blanchissait celle qui est devenue Elisabeth dans le roman en disant qu'elle n'avait jamais été la maîtresse du docteur. Le coupable était ce méchant Américain. De toute façon, Elisabeth était si belle, si pure, qu'à son arrivée au procès, tout le monde se persuadait de son innocence. Elle ne pouvait être aussi belle et être coupable (entrevue avec A. Vanasse, 1982, p. 442)⁷².

Si, dans l'univers romanesque de *Kamouraska*, les apparences l'emportent donc sur les autres preuves dans le giron du droit (Elisabeth ne sera pas condamnée par les juges), l'œuvre met bien en lumière la fiction que représente l'innocence d'Elisabeth en soulignant les analogies avec le jeu, le masque et la comédie⁷³. L'héroïne sera d'ailleurs attrapée au jeu de l'innocence et finalement exposée à une peine, notion opérante en droit pénal, qui se trouve toutefois modifiée sous la plume d'Anne Hébert.

Un système judiciaire qui condamne par défaut

La justice parvient en effet à condamner Elisabeth *in extremis*, mais c'est à une peine qui n'a rien de judiciaire ou de public. La condamnation est implicite et la sanction s'exécute dans la sphère de l'intime, dans une lutte de pouvoirs entre différents types d'écrits : la machine de la justice finit par imposer son ordre en interceptant une lettre que le docteur Nelson a adressée à Elisabeth, lettre dont elle n'aura connaissance que des années plus tard (*K*, 402). Cette lettre, porteuse de l'amour, est révélée par bribes (*K*, 193, 195, 399, 402) au lecteur de même que son interception par les juges (*K*, 195) et son long séjour « dans les paperasses de la magistrature » (*K*, 399). C'est en confisquant cette correspondance où s'écrivent les sentiments et les inquiétudes du docteur Nelson pour Elisabeth que les juges condamnent finalement l'accusée. Sa véritable peine n'est pas prévue par les codes et lois et ne s'exécute pas au terme de l'acte d'accusation ou d'un procès concluant à sa culpabilité;

⁷² Luc Bonenfant, Anne Ancrenat et Daniel Marcheix, *op. cit.*, p. 27.

⁷³ Françoise Maccabée Iqbal analyse « la fausse représentation démasquée » qui se déploie dans *Kamouraska* à plusieurs niveaux de l'écriture, *op. cit.*

elle résulte dans l'attente insoutenable de cette lettre, dans le sentiment d'abandon et le silence dans lesquels l'ignorance de cette lettre la plonge : « Pire que la prison, l'abandon. Ton silence à jamais. Ton écriture saisie. Le son de ta voix intercepté » (*K*, 399). Le procédé de l'interception doublé de la perte de cette correspondance dans les méandres paperassiers d'une justice dysfonctionnelle révèle – pratiquement par défaut – une domination des actes bureaucratiques régis par la loi sur la lettre privée, objet de l'intime dont la méconnaissance par la destinataire sépare à jamais les amants.

Dans cette sous-section, nous avons d'abord souligné ce que Christian Biet désigne comme les « manifestations les plus visibles⁷⁴ » de la loi écrite, en commentant ses représentations explicites dans l'œuvre. L'analyse de l'insertion directe des actes juridiques formels dans le roman et de l'intervention claudicante des hommes de loi a permis de mettre en évidence les dysfonctionnements d'un système judiciaire englué dans ses procédures. Les travers des représentants de la loi et l'insuffisance de leurs écritures, si solennelles soient-elles, aboutissent à un échec de l'institution qui s'abstient de juger et condamne par défaut.

Le surplus de distance qu'introduit l'écriture d'Anne Hébert vis-à-vis de la loi laisse sans aucun doute percer une critique incisive de l'institution judiciaire. Nous rejoignons alors Jack Goody qui voit dans l'écriture *une technologie de l'intellect*⁷⁵ propre à aiguïser l'attention critique, et ajoutons que la loi une fois réécrite n'en sort pas indemne sous la plume de l'auteure, comme le plus souvent en littérature⁷⁶. Pour autant, le traitement sévère réservé à la loi écrite, relayée par la perception qu'en a l'héroïne, n'est pas à notre sens le principal apport du regard posé à ce sujet. En mettant les lois ordinaires en concurrence avec des lois issues de la fiction littéraire, Anne Hébert redéfinit les contours de la loi et s'impose comme instance souveraine d'écriture de celle-ci. Elle laisse aussi entrevoir que la justice

⁷⁴ Christian Biet, *op. cit.*, p. 32.

⁷⁵ Jack Goody, « Les technologies de l'intellect : l'écriture et le mot écrit », *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, La dispute, 2007, p. 193-216.

⁷⁶ Christian Biet, *op. cit.*, p. 32, notamment : « La littérature semble de toute évidence percevoir les travers sociaux des hommes de loi [...] en déterminant des traits récurrents qui sont autant de critiques, plus ou moins violentes, à la charge des représentants du droit. »

peut s'exercer selon d'autres lois et nous conduit sur d'autres terrains de jeu de la loi : celui des apparences qui finissent par prouver plus efficacement que les faits, mais aussi celui de l'intimité, révélée comme lieu d'exécution d'une nouvelle catégorie de peine. C'est ainsi qu'à partir de documents juridiques écrits insérés dans le texte l'écrivaine nous convie à la possibilité d'envisager la loi comme un concept aux contours malléables, exploitant sur le plan littéraire la polyvalence du terme mise en avant par Georges Burdeau⁷⁷. L'auteure bouleverse également les catégories juridiques existantes, tout en offrant une représentation plus complexe du drame qui se joue.

Aussi l'écriture symbolique d'Anne Hébert offre-t-elle ensuite une riche représentation de la loi et de sa transgression, bien au-delà de l'insertion explicite de la documentation judiciaire et de ses suites procédurales défailtantes. Dans un exercice de réécriture nourri de références qui dépassent le monde du droit, l'auteure représente bien la loi et le crime autrement.

1.2 Les écritures symboliques de la loi et de sa transgression

En marge des textes juridiques, la loi et le crime qu'elle interdit s'écrivent dans *Kamouraska* à même d'autres textes et d'autres signes. Tapisserie, calepin, traces et taches ou encore poésies liturgiques portent en eux autant de symboles littéraires et graphiques révélant le rapport complexe du récit et des personnages à la loi.

La tapisserie

Avant même que le drame ne surgisse au cœur du premier mariage d'Elisabeth, cette dernière tisse le récit des événements tragiques à venir, comme autant de signes avant-coureurs du crime dont son amant et elles se rendront coupables. À plusieurs reprises, Elisabeth est en effet représentée en train de réaliser une tapisserie, activité qui incarne dans le roman la belligérance entre l'ordre des choses et l'affront qu'Elisabeth porte non seulement aux bonnes manières mais aussi à la loi au sens juridique du terme, en projetant le meurtre de

⁷⁷ Georges Burdeau, *op. cit.*

son mari. Au seuil de l'âge adulte, l'éducation d'Elisabeth passe par l'ouvrage qu'elle réalise et la posture qu'elle doit adopter :

L'enfance est révolue. Toute une éducation de fille riche se déroule en bon ordre [...]
 - Elisabeth tiens-toi droite, le buste bien dégagé. Surtout ne t'appuie pas au dossier du fauteuil.
 - Il faudrait changer de couturière. Celle-ci ne sait pas piquer droit.
 - N'oublie pas tes Pâques. Ne lève pas les yeux de ton ouvrage de tapisserie.
 Ta beauté et tes bonnes manières feront le reste. (K, 236)

Le corps de la jeune fille est dressé et l'on attend que son esprit se conforme à la même droiture pour qu'un jour prochain elle se marie. L'influence de la couturière est redoutée par la mère et les trois tantes d'Elisabeth. Il en va de la bonne éducation de la jeune fille, car comme l'a démontré l'ethnologue Yvonne Verdier dans son ouvrage *Façons de dire, façons de faire*⁷⁸ et plus particulièrement dans le chapitre qu'elle consacre justement à « la couturière⁷⁹ », cette dernière joue un rôle déterminant dans l'apprentissage des jeunes filles, pas tant sur le plan de la technique⁸⁰ mais bien dans le domaine de l'amour et de « "ce qui se fait" en toutes circonstances⁸¹ » en assurant un « dégrossissage⁸² ». D'où la méfiance manifestée dans *Kamouraska* à l'endroit de la couturière qui ne sait pas piquer droit. Une fois Elisabeth mariée, c'est la tapisserie – passe-temps ou art de l'attente⁸³ – qui occupe encore ses soirées.

Mais tandis que ses « petites tantes font de la tapisserie » (K, 221) et que « des fleurs ternes naissent sous leurs petits doigts secs » (K, 221), Elisabeth ne tarde pas à s'éloigner du droit chemin. L'écart de conduite que représente aux yeux d'une de ses tantes l'attitude

⁷⁸ Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 157-258.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 198 : « Techniquement, l'apprentissage est presque nul ».

⁸¹ *Ibid.*, p. 204.

⁸² *Ibid.*, p. 201.

⁸³ *Ibid.*, p. 189.

d'Elisabeth qui met du rouge sur son métier⁸⁴ est aussi l'un des signes du dessein criminel qui se trame sur le canevas⁸⁵ :

S'éveillent la laine écarlate, les longues aiguillées, le patient dessin de la fleur de sang. Le projet rêvé et médité, à petits points, soir après soir, sous la lampe. Le meurtre imaginé et mis en marche à loisir. Tire la laine. Les petits ciseaux d'argent pendus à ma ceinture. L'aiguille qu'on enfile, la laine mouillée de salive qui entre dans le chas. Le crime qui passe la porte du cœur consentant. La mort d'Antoine Tassy, convoitée comme un fruit. (K, 220)

Si la marquetterie qu'exécutent en général les jeunes filles « résume donc tout l'avenir des filles, ce qui les attend : une vie de jeune fille chargée de devoirs religieux et d'espairs amoureux, et au bout... le mariage⁸⁶ », la tapisserie à laquelle Elisabeth passe son temps après son mariage prédit inversement la mort du mari et la transgression de la loi qui en sera la cause : le meurtre. Le motif brodé par Elisabeth se fait écriture⁸⁷ prémonitoire du meurtre, transgression de la loi par excellence. Cette écriture se fait d'abord au moyen des « longues aiguillées » et des « petits ciseaux d'argent », qui s'apparentent aux outils de la couturière⁸⁸ dont Yvonne Verdier a démontré qu'ils parlent généralement d'amour⁸⁹. L'ethnologue a aussi mis en avant que « les aiguilles, les épingles » sont « les armes mêmes de [la] séduction⁹⁰ » que peuvent exercer les jeunes filles, en plus de posséder une « vertu de protection⁹¹ ». Dans *Kamouraska*, l'aiguille au moyen de laquelle Elisabeth brode le motif qui symbolise le meurtre prochain de son mari peut être rapprochée d'une de « ces armes de défense féminine⁹² » identifiées par Yvonne Verdier. Que le projet criminel s'écrive au moyen d'une aiguille n'est pas anodin, quand nous savons qu'Elisabeth cherche à échapper à un mariage qui l'a plongée dans le plus grand malheur et à se défendre d'un mari violent dont la folie et

⁸⁴ Anne Hébert, *Kamouraska*, *op. cit.*, p. 221 : « Adélaïde, ma sœur, vous avez vu comme la Petite met du rouge sur son métier? Ne trouvez-vous pas cela choquant? Ne peut-elle s'en tenir au modèle? Des teintes douces et passées... »

⁸⁵ *Ibid.*, p. 220, note de bas de page 24 : « Première allusion au motif de la tapisserie qui symbolise dans K, l'acte meurtrier. »

⁸⁶ Yvonne Verdier, *op. cit.*, p. 186.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 187 : « la marque [...] est écriture. »

⁸⁸ *Ibid.*, p. 236.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 237.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 242.

⁹¹ *Idem.*

⁹² *Ibid.*, p. 240.

les accès de colère vont jusqu'à menacer sa vie. Nous voyons aussi Elisabeth broder en présence de son amant, le docteur Nelson, qui se rend complice du projet meurtrier : « Il me tend les brins de laine à mesure. Nous suivons, tous deux, sur le canevas l'avance d'une fleur trop rouge » (*K*, 222). Or, si selon Yvonne Verdier « l'épingle semble être l'instrument par excellence de la jeune fille⁹³ », « c'est un tout autre symbolisme dont est porteur le fil, seul, ou associé à l'aiguille prise par l'autre bout, c'est-à-dire par le chas⁹⁴ » jouant cette fois-ci sur « un registre sexuel⁹⁵ ».

Dans *Kamouraska*, il ne fait aucun doute que la complicité qui se noue autour du projet meurtrier est sous tendue par l'adultère qu'Elisabeth commet avec le docteur Nelson. Pour que le projet meurtrier s'écrive à même la tapisserie, il faut que la laine, mouillée de salive, entre dans le chas de l'aiguille, que l'aiguille pique la toile, que le cœur consente au double forfait que représentent l'adultère et le meurtre du mari.

Le calepin

C'est bientôt sur un calepin que les amants écrivent en toutes lettres la nécessité de tuer Antoine Tassy, le premier mari d'Elisabeth :

La jeune femme écrit avec application, sur une feuille de calepin, un mot très court et net qu'elle passe au jeune homme.

« Il faut tuer Antoine! »

Le jeune homme écrit sur le calepin, à la suite de la jeune femme.

« C'est une affaire entre Antoine et moi. » (*K*, 314)

La désignation des personnages par des périphrases empreintes d'une certaine neutralité introduit une distance qui reflète la simplicité irréductible et la gravité des messages échangés. Quant à l'application avec laquelle Elisabeth écrit, elle renvoie à la bonne éducation qui lui a été prodiguée par ses tantes et contraste d'autant plus avec la résolution criminelle qu'elle compose sur la feuille du calepin. L'écriture manuscrite a sur les personnages cette « influence intérieure d'une nature particulière⁹⁶ » soulignée par Jack

⁹³ *Ibid.*, p. 241.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 243.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 246.

⁹⁶ Jack Goody, « Les technologies de l'intellect : l'écriture et le mot écrit », *op. cit.*, p. 198.

Goody, qui leur permet dans ce cas-ci de conclure à la nécessité de tuer, alors que les amants avaient déjà évoqué par la parole ce qui n'était pour eux qu'une éventualité envisagée avec une relative légèreté : « Parlons gentiment de nous marier. D'éliminer Antoine de la face de la terre. De la façon la plus simple et la plus convenable qui soit » (K, 313). Le passage à l'écrit leur permet de se « résoudre à abolir le hasard » (K, 314) et empreint leur décision d'une gravité sans précédent. Le docteur Nelson finit par répéter le message écrit par Elisabeth, laquelle ne se résout pas à entendre mais continue de lire, cette fois-ci sur les lèvres de son amant⁹⁷.

Le projet de meurtre semble donc devoir s'écrire plusieurs fois, s'inscrire sur les différentes surfaces que sont le canevas et le papier, en passant par le corps – la main qui brode, celle qui écrit et les lèvres qu'on lit – pour être ensuite exécuté. L'écriture, à laquelle nous associons la tapisserie, revêt aussi indéniablement l'effet d'annonce identifié par Jack Goody⁹⁸ – annonce du crime qui sera perpétré.

L'écriture au sang de la victime

La projection du meurtre dans le réel passe ensuite par une écriture qui renvoie de nouveau au corps, celle du sang versé par la victime, marquant le passage du meurtrier. La vision des traces et taches de sang guide la mémoire omnisciente d'Elisabeth contrainte de revivre les événements qui ont conduit au meurtre prémédité de son mari par son amant. Elle lui permet de suivre ce dernier à la trace⁹⁹. Elle l'oblige surtout à affronter la réalité crue du crime : « Victoire Dufour [...] me dit, dans un souffle à peine perceptible, de bien regarder, avec elle, une dernière fois, le sang qui s'étale et gèle sur la neige très blanche » (K, 378). Les marques rouges et brunes se retrouvent sur la neige et sur les effets du docteur Nelson comme autant de preuves que les témoins relèvent dans un exercice minutieux de description à l'appui de leurs dénonciations. Tous les témoignages auxquels Elisabeth assiste en songe et qui portent sur le retour du docteur Nelson de son funeste voyage à Kamouraska insistent sur

⁹⁷ Anne Hébert, *Kamouraska*, *op. cit.*, p. 314 : « Je lis sur tes lèvres, plutôt que je ne l'entends. – Il faut tuer Antoine. »

⁹⁸ Jack Goody, « Les technologies de l'intellect : l'écriture et le mot écrit », *op. cit.*, p. 199.

⁹⁹ Anne Hébert, *Kamouraska*, *op. cit.*, p. 380 : « Je te suis à la trace ».

le sang, élevé au rang de preuve matérielle principale du crime (K, 373 et s.). Le sang, qu'il soit répandu sur la neige tel l'encre sur du papier blanc, ou qu'il souille les affaires du docteur Nelson, fait l'objet d'une lecture et d'une interprétation de la part de tous les témoins qui défilent à la barre imaginée par Elisabeth. Tout ce sang accuse le docteur Nelson qui a littéralement écrit sa culpabilité au sang même de sa victime sur la route de Kamouraska. Le sang participe de la mise au jour du crime par la longue liste des témoins, dont Élie Michaud qui « s'entend déclarer sans ambages qu'il se pourrait bien que M. Tassy ait été assassiné et qu'il faudrait le chercher sur la batture, là où lui Élie Michaud (et aussi Blanchet le vagabond) ont vu des traces de sang sur la neige » (K, 385)¹⁰⁰.

Les Poésies liturgiques

Enfin, *Kamouraska* représente une autre écriture dont l'objet n'est plus de projeter ou de montrer l'infraction à la loi, mais bien de désigner les coupables, des années après la survenance du crime. Dès les premières pages du roman, une scène réunit en effet Elisabeth et son second mari, Jérôme Rolland, autour de la lecture d'un texte qui vient révéler l'existence d'une autre loi sur le fondement de laquelle Elisabeth est accusée et reconnue coupable :

– Tu veux que je te fasse la lecture?

Mme Rolland fouille parmi les livres empilés sur la table de chevet. M. Rolland désigne un livre.

– Tu vois là, les *Poésies liturgiques*? La page marquée d'un signet?

Jérôme observe le visage de sa femme. Celle-ci a ouvert le livre, à la page marquée. « Jour de colère, en ce jour-là. » Un passage est souligné, d'un trait de crayon. « Le fond des cœurs apparaîtra – Rien d'invengé ne restera » (K, 199).

Selon André Brochu, « le texte évoque ainsi la Justice divine qui sera rendue à la fin des temps et qui réalisera la parfaite transparence des êtres¹⁰¹ ». Or, si le *Dies irae*, chant liturgique de l'office des morts¹⁰², renvoie en effet au jugement dernier de la tradition

¹⁰⁰ La troisième sous-section de notre troisième chapitre offrira une analyse complémentaire de ce paragraphe en étudiant les signes distinctifs de l'hiver québécois en ce qu'ils nous semblent propices à la représentation du meurtre et donc du rapport transgressif à la loi.

¹⁰¹ André Brochu, *Anne Hébert, le secret de vie et de mort*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Œuvres et auteurs », 2000, p. 116.

¹⁰² *Dictionnaire de français Larousse*.

chrétienne, cet écrit sert également à Jérôme Rolland de refuge derrière lequel il laisse entendre que lui-même n'est pas dupe et a toujours cru son épouse coupable du meurtre de son premier mari. Lui ne parle pratiquement pas, mais son jugement ressort du texte dont il demande lecture à Elisabeth, et que l'on pourrait également comparer à un acte d'accusation en bonne et due forme. C'est par l'écriture, ici surreprésentée, que la perception du mari s'exprime avec de plus en plus de précision à travers tout un attirail littéraire. « Parmi les livres empilés », « un livre » singulier est désigné - « les *Poésies liturgiques* » - et la page « marquée d'un signet » renvoie quant à elle à un référentiel religieux et culturel chargé de sens. Le marquage de la page à lire est redoublé par le soulignement « d'un trait de crayon » de la sentence finale, comme si le jugement de Jérôme Rolland devait être écrit, référentiel, marqué et encore souligné, et enfin récité par Elisabeth de sa propre voix, pour l'atteindre dans son apparente innocence. Dans ce passage, le texte révèle le fond des cœurs et met de nouveau en évidence le fait que c'est dans l'intimité que se joue finalement la justice, au même titre que la véritable peine infligée à Elisabeth consiste à la priver de son amour.

Le roman suggère dans le même temps qu'une autre loi que la loi au sens juridique est possible pour chaque personnage et qu'une autre vérité que celle retenue par la machine judiciaire peut s'imposer dans l'esprit de chacun. Jérôme Rolland invoque « le livre saint » pour accuser et dicter – par le détour de la lecture forcée – son jugement. Quant à Elisabeth, elle « répond à la liturgie chrétienne par une liturgie de son cru¹⁰³ », créant à son tour sa propre loi : « Ne rien donner de soi. Ne rien recevoir. Que les époux demeurent secrets, l'un à l'autre. À jamais. Amen » (K, 199).

Que la référence religieuse s'impose est ici évident. Cependant, l'invocation par Jérôme Rolland du texte biblique comme la création par Elisabeth d'une nouvelle norme, entre rite et prière, ont pour effet de mettre en balance la culpabilité et l'innocence de l'épouse par rapport à son passé criminel. Cette tension entre deux convictions intimes opposées ne nous semble pas dénuée de toute portée juridique, dès lors qu'elle interroge le rapport à la réalité des faits criminels reprochés à Elisabeth. Face à l'accusation et au

¹⁰³ André Brochu, *op. cit.*, p. 117.

jugement de culpabilité sous-entendus par son second mari, Elisabeth se retranche derrière le silence et n'avoue rien à ce dernier, tout en clamant intérieurement : « Innocente! Je suis innocente! » (K, 199). À cette défense qu'elle oppose dans l'intimité de ses pensées correspond finalement un sourire qui se dessine sur son visage, signe supplémentaire de cette innocence qu'elle s'applique à projeter depuis tant d'années, de la salle d'audience au confort de son nouveau foyer. Si l'appareil judiciaire s'est laissé convaincre au jeu des apparences, le second mari d'Elisabeth révèle, à la veille de mourir, qu'il ne l'a quant à lui jamais crue innocente.

Qu'elles annoncent le meurtre, le révèlent ou bien qu'elles mettent Elisabeth en accusation et en jugement, les différentes écritures symboliques de la loi et de sa transgression mettent en évidence la culpabilité des amants, en réponse aux actes d'accusation impuissants et à leurs suites procédurales défailtantes. Ces représentations contredisent manifestement les conclusions juridiques auxquelles ont abouti les juges et contribuent à souligner les limites du système judiciaire, au même titre que l'insertion explicite des textes juridiques dans l'œuvre, ainsi que nous l'avons démontré auparavant. À travers le réseau de signes qu'elles mettent en œuvre, à distance des lois et des procédures, ces écritures marquent aussi la conscience d'Elisabeth comme lieu essentiel où le rapport transgressif à la loi peut être aussi bien projeté, assumé, révélé, reproché ou nié. C'est en partie ainsi que l'œuvre romanesque « se permet de décaler le droit, de jouer avec lui et de l'entraîner par ses fictions sur des terrains qu'il n'a pu, qu'il ne peut ou ne veut pas considérer¹⁰⁴ ».

C'est précisément au creux de la conscience d'Elisabeth que s'édifie en songe un tout autre procès que celui auquel elle a échappé en droit : le procès charivarique de sa vie et de ses amours.

¹⁰⁴ Christian Biet, *op. cit.*, p. 27.

1.3 La charivarisation du procès ou l'incarnation d'une autre justice

Le charivari, rituel bruyant visant à dénoncer ou même à juger des situations particulières, a longtemps eu cours en Europe comme au Québec aux termes de coutumes qui, si elles n'étaient pas par définition écrites, rejoignaient le droit écrit en ce qu'elles participaient de la même manière à la régulation des conduites sociales. Cette conjonction du rôle des lois et des coutumes a notamment été souligné par Jack Goody, lequel démontre dans « La lettre et la loi » qu'en dépit d'une tendance à penser la loi et la coutume en termes binaires, ces deux sources du droit – la première écrite et la seconde orale – peuvent dans la pratique certes se concurrencer, mais aussi se compléter¹⁰⁵.

Faisant le pont entre droit et littérature, Christian Biet souligne quant à lui le fait que si « le droit a en principe pour fonction d'être une sorte de ciment social, la littérature met en scène la constatation toute simple que la cohésion n'est pas effective parce que les lois sont elles-mêmes hétérogènes ou conflictuelles » et qu'elles relèvent de sources différentes¹⁰⁶. Cette insistance de la littérature à figurer le caractère hétéroclite des lois, mais aussi leurs origines diverses puisant aux sources écrites ou coutumières, se retrouve clairement à la lecture de *Kamouraska*, qui donne à lire une superposition des deux ordres. Le roman d'Anne Hébert propose en effet une transposition littéraire saisissante de cette réalité complexe en représentant, en marge de la procédure judiciaire officielle, le déroulement d'un procès charivarique et populaire aux ressorts coutumiers auquel Elisabeth est contrainte d'assister. Les ressources de l'imagination de l'héroïne sont toutefois au fondement de ce rituel que les souvenirs de ses amours passées et sa conscience coupable lui imposent.

L'hypothèse charivarique

L'hypothèse charivarique que nous posons est fondée sur l'adéquation de la documentation historique relative au charivari existant au Québec au XIX^e siècle et le cas que représente la situation trouble d'Elisabeth. La coutume du charivari, qui a ses origines en Europe, a effectivement aussi cours au XIX^e siècle au Québec. Dans un ouvrage intitulé

¹⁰⁵ Jack Goody, « La lettre et la loi », *op. cit.*

¹⁰⁶ Christian Biet, *op. cit.*, p. 45.

Charivari et justice populaire au Québec, l'historien de la culture et de la société québécoises René Hardy rappelle en quoi consiste en général le charivari :

Dans sa description la plus simple, tenant compte de plusieurs régions, cultures et époques, le charivari européen se présente comme un rassemblement de personnes, masquées ou non, qui a souvent lieu la nuit dans le but de faire, en face de la maison des charivarisés, une musique dérisoire, des sérénades moqueuses, des chansons de circonstance et un vacarme discordant avec des pots, des casseroles, des clarines, des cornes et d'autres instruments appropriés¹⁰⁷.

Il précise ensuite l'existence des charivaris au Québec, qu'il décrit comme des rituels de justice populaire et qui ont pour objet de « faire respecter les normes coutumières dans la formation des couples, punir une sexualité déviante, sanctionner la mésentente, la rupture ou la brutalité dans les relations mari et épouse, et bien d'autres comportements jugés inadmissibles au sein du couple¹⁰⁸ ». Au Québec comme en Europe, le charivari se déroule donc le plus souvent à l'occasion du mariage et plus encore du remariage¹⁰⁹. Il se traduit par des mascarades, des cris, des hurlements, un rituel de bruit¹¹⁰ qui apparaît sous deux formes principales identifiées par l'ethnologue Martine Segalen¹¹¹ et reprises par René Hardy : dans certains cas le charivari-plaisanterie (une fête populaire inoffensive et sympathique) ; dans d'autres cas, le charivari-injure (une manifestation violente, cruelle aux conséquences néfastes pour les victimes et la communauté)¹¹². Mais « le charivari juge généralement la totalité d'une histoire domestique¹¹³ » et ne se limite pas à sanctionner le mariage au moment de sa célébration :

Depuis les origines du charivari, les mœurs sexuelles et la vie de couple occupent une position centrale dans ses dénonciations. Au Québec, un bon tiers des rituels charivariques mentionnés dans les archives judiciaires s'explique par ce motif.

¹⁰⁷ René Hardy, *Charivari et justice populaire au Québec*, Québec, Les éditions du Septentrion, 2015, p. 26.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 151.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 151-160.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 150.

¹¹¹ Martine Segalen, « Les derniers charivaris? Notations tirées de l'«Atlas folklorique de France 1943-1950» », dans Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, *Le charivari, Actes de la table ronde organisée à Paris par l'École des hautes études en sciences sociales et le Centre national de la recherche scientifique*, Paris/La Haye/New York, Mouton éditeur, 1981, p. 65-74.

¹¹² René Hardy, *op. cit.*, p. 123.

¹¹³ *Ibid.*, p. 150.

Bestialité, adultère, concubinage, inceste, polygamie, violence contre l'épouse, prostitution et abandon du foyer, ce sont là les causes de ce type de charivari¹¹⁴.

En jouant « un rôle essentiel pour contrer l'anormal et remettre en place ce qui perturbe la quiétude de la communauté¹¹⁵ », le charivari « est là pour rappeler à ceux qui veulent se retrancher dans l'intimité de leur demeure qu'ils habitent une maison de verre¹¹⁶ ».

Aussi le charivari évolue-t-il vers la deuxième moitié du XIX^e siècle au Québec, comme en Europe, pour élargir le champ de ses cibles : « Il sort de la sphère "domestique" pour juger les questions éthiques qui affectent la communauté¹¹⁷. » René Hardy rappelle d'ailleurs précisément qu'au Québec, en dehors de l'univers domestique, les charivaris « dénoncent la malhonnêteté dans les affaires ou diverses infractions au mode de conduite convenu, attestant par là qu'il est en quelque sorte l'expression de la morale du peuple¹¹⁸. » Plus généralement, certaines caractéristiques du charivari peuvent, sur le plan littéraire, connaître des similitudes avec la dimension carnavalesque au sens développé par Mikhael Bakhtine. Dans son ouvrage *Bovary Charivari*, le chercheur en ethnocritique de la littérature Jean-Marie Privat indique d'ailleurs que « Bakhtine tout le premier souligne la parenté avec le charivari » qui a « transmis la plupart de ses formes au carnaval et a survécu jusqu'à l'époque actuelle¹¹⁹ ». « Charivari, carnaval et fête des Rois entre autres "formes de réjouissances populaires" ont longtemps coexisté de manière indépendante, "tout en présentant de nombreux traits communs¹²⁰". »

Le personnage d'Elisabeth comme cible du charivari

Dans *Kamouraska*, l'histoire d'Elisabeth en fait une cible de choix pour que se déroule autour d'elle un procès charivarique aux accents carnavalesques. Elisabeth cumule en effet

¹¹⁴ *Ibid.*, p 161.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 162.

¹¹⁶ *Idem.*

¹¹⁷ *Ibid.*, p 171.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 151.

¹¹⁹ Jean-Marie Privat, *Bovary charivari. Essai d'ethnocritique*, Paris, Éditions du CNRS, 1994, p. 161.

¹²⁰ *Idem.* Citation de Mikhaïl Bakhtine, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 218-220.

les offenses au bon ordre des choses : mariée en premières noces au seigneur de Kamouraska – homme violent et décadent –, coupable d’adultère, mère d’un enfant illégitime, instigatrice et complice du meurtre de son premier mari et enfin veuve rapidement mariée en secondes noces à un notaire pour racheter son honneur. Surtout, sa participation indirecte au meurtre de son premier mari et son blanchiment aux yeux de la justice officielle appellent la justice populaire à intervenir.

L’écriture d’Anne Hébert se nourrit alors de références coutumières pour forcer Elisabeth à affronter accusations, témoignages et jugement au cours d’un procès charivarique, à ce détail près que le rituel se déroule dans l’intimité des pensées de l’héroïne retranchée dans sa demeure. Ce déplacement de la sphère publique à la sphère privée ne manque toutefois pas de souligner le poids de la culpabilité qu’éprouve Elisabeth, mais aussi celui des conventions et de la morale sociales qui l’ont entourée tout au long de sa vie et qui la rattrapent. À l’instar de la « maison de verre » à laquelle fait référence René Hardy¹²¹, la maison dans laquelle Elisabeth vit à Québec « rue du Parloir » est un refuge bien perméable aux assauts de ses souvenirs et de son imagination. Le huis clos est rapidement envahi par la remémoration des événements tragiques qui ont marqué sa vie, à partir d’un lieu dont la situation géographique est hautement signifiante. Le parloir n’est-il pas communément connu pour nommer la pièce de la prison, où les visiteurs extérieurs parlent aux détenus¹²²?

Dans l’esprit d’Elisabeth, deux lois et deux justices se côtoient et souvent se confondent : d’une part la justice officielle fondée sur le droit écrit et d’autre part la justice coutumière fondée sur les rituels qui s’organisent parmi les gens qui l’entourent, et ce dans le même but de l’accuser, de la juger et surtout de la confronter à la vérité du meurtre et de son *momentum* auxquels elle n’a pas assisté. La coexistence des deux systèmes fait alors l’objet d’une transposition littéraire magistrale qui convoque tout un attirail charivarique afin de mettre en scène le procès des amours et de la vie d’Elisabeth.

¹²¹ René Hardy. *op. cit.*, p. 162.

¹²² *Dictionnaire de français Larousse.*

Prélude au charivari : la peur d'être poursuivie et la présence menaçante de la charrette

Le songe auquel Elisabeth est aux prises est à l'origine d'un véritable déferlement charivarique, qui se joue en très grande partie sur le registre de la justice populaire. Mais avant même la mise en place du procès, plusieurs éléments s'imposent, comme autant de prémices du rituel à venir, dévoilant également que le lieu où tout se déroulera est bien la conscience d'Elisabeth. Dès les premières pages du roman, Elisabeth se sent observée, épiée et même suivie dans la ville de Québec¹²³. Elle entend sans cesse une charrette qui rode dans la ville et sous ses fenêtres, la menace (K, 196, 197, 205, 206) : « C'est pour moi que l'on vient! J'en suis sûre que c'est pour moi » (K, 196). Ces éléments rappellent qu'à l'origine de son délire, il y a « cette peur panique d'Elisabeth qui découle du souvenir d'avoir été poursuivie en justice, articulé à l'impression tenace d'être poursuivie dans la rue¹²⁴ ». C'est ainsi que le roman introduit les liens entre le rêve et le passé coupable d'Elisabeth, entre le délire et la réalité, et annonce le procès qu'elle imaginera bientôt et auquel elle tentera d'échapper en vain :

C'est de la folie, se laisser emporter par un rêve; le laisser croître en toute liberté, exubérant, envahissant. Inventer une horreur à propos d'une charrette égarée dans la ville. S'imaginer qu'un charretier sonne à la porte en pleine nuit. Rêver au risque de se détruire, à tout instant, comme si on mimait sa mort. Pour voir. Inutile de se leurrer, un jour il y aura coïncidence entre la réalité et son double imaginaire. Tout pressentiment vérifié. Toute marge abolie. Tout alibi éventé. Toute fuite interdite. Le destin collera à mes os. Je serai reconnue coupable, à la face du monde (K, 205).

L'imminence du jugement ressort de ce passage qui met notamment en lumière le fait qu'en dépit de l'intériorité des émotions qui accablent Elisabeth, la confrontation que lui prépare sa conscience a à voir avec son passé réel et son inscription dans une certaine sociabilité. En montrant Elisabeth en train de s'imaginer poursuivie dans la rue, Anne Hébert convoque la société qui entoure le personnage, avec tout le poids qu'elle représente.

¹²³ Anne Hébert, *Kamouraska*, *op. cit.*, p. 191 : « 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. » ; p. 192 : « La ville n'est pas sûre en ce moment. Plus moyen d'en douter maintenant. On m'observe. On m'épie. On me suit. On me serre de près. On marche derrière moi. »

¹²⁴ *Ibid.*, p. 192, note de bas de page 2.

De même, la présence de la charrette qui hante Elisabeth n'est pas anodine. Certes, elle rappelle littéralement au personnage qu'un jour, elle a été poursuivie et arrêtée. Mais la charrette est aussi un premier élément du concert charivarique qui s'annonce. « Le pas lourd d'un cheval traînant une charrette » « dans le désert de la nuit » (K, 196) résonne à plusieurs reprises dans le texte. Les grincements et les bruits de pas de l'animal (K, 197) évoquent chez Elisabeth l'horreur qui « devient trop vraie et emplit la nuit du fracas d'une vieille charrette » (K, 206), de même que la sonnette que le charretier semble faire retentir à la porte même de son foyer (K, 205). De manière générale, la charrette fait partie de certaines formes de rituel charivarique ainsi que l'a montré René Hardy¹²⁵, et a déjà été associée en littérature à « la stigmatisation bruyante d'un comportement qui s'écarte de la norme¹²⁶ ». Dans les premières pages de *Kamouraska*, le sentiment d'Elisabeth d'être poursuivie et les bruits nocturnes associés à la charrette préludent selon nous au procès populaire sur le point d'être orchestré à son encontre et dont le rituel sera bientôt déclenché par la mise en scène de l'acte d'accusation.

La mise en place de la cérémonie : le passage de l'acte d'accusation écrit à la représentation du procès charivarique

L'acte d'accusation dont il a déjà été question s'insère en effet au terme d'une véritable mise en scène, opérant un passage de l'acte juridique écrit officiel à un acte oral et déformé par le contexte charivarique dans lequel il est performé. Le procès charivarique qui s'organise est porté par l'entourage d'Elisabeth, et en premier lieu par sa domestique, Florida. Après qu'Elisabeth a fermé les yeux et entendu la sentence : « Coupable! Coupable! Madame Rolland vous êtes coupable! » (K, 211), elle perçoit qu'« à l'étage au-dessous le pas solennel de Florida s'affaire autour du lit de Jérôme » (K, 211). Et Elisabeth de s'interroger en songe : « Qui sait quelle cérémonie démoniaque elle est en train de comploter avec lui » (K, 212). La mise en place par Florida de l'espace du procès est engagée : « On dirait que Florida déplace des meubles? Qu'est-ce qu'elle peut bien faire? Toute la maison lui appartient à présent. Elle ordonne, dispose, prépare les meubles et les chambres pour la cérémonie » (K, 212). La

¹²⁵ René Hardy, *op. cit.*, p. 23-33.

¹²⁶ Jean-Marie Privat, *op. cit.*, p. 83, à propos de la charrette comme « objet à mettre en relation avec la pratique charivarique » dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert.

préparation de la cérémonie est assortie de l'ordre et de la solennité qui appartiennent au rituel judiciaire mais également, en contrepoint, d'une dimension charivarique assombrissant la scène. Florida est en effet associée à des images qui empruntent aux registres religieux et coutumier, lesquels se conjuguent pour ériger la domestique en véritable maîtresse du procès populaire qui se trame, dans une inversion des rôles propre au charivari et au carnaval : « Florida avec ses mollets de coq. Je sais qu'elle monte la garde sur le trottoir [...] 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 » (K, 212). Le suisse auquel la domestique est comparée renvoie au nom donné à partir du XVII^e siècle au bedeau chargé de la surveillance de l'église et du bon ordre de la cérémonie. La hallebarde en est l'attribut. Quant à son tablier qui allie la rigidité de l'amidonnage à l'allure papillonnante pour se déposer sur la sècheresse du corps, il peut certainement être rapproché de la robe d'une nonne, mais donne aussi à penser que Florida est tout bonnement costumée. En ce sens, la référence à ses mollets de coq appartient à la fois au registre religieux¹²⁷ et au registre coutumier, le coq comme de nombreux animaux étant associé au grotesque présent dans l'univers du carnaval. Ces références entremêlées montrent que, dans l'esprit d'Elisabeth, l'ordre moral et social que Florida vient convoquer en préparant son adresse aux passants se confond avec l'ordre juridique sur le point d'être rappelé par l'acte d'accusation.

En ouvrant toute grande sur la rue la porte cochère, dont les deux battants claquent, Florida marque de manière sonore l'annonce du procès populaire qui se prépare¹²⁸. Selon Jean-Marie Privat qui consacre une partie de son ouvrage *Bovary Charivari* à une analyse des bruits présents dans le texte, les bruits d'auvents – desquels on peut rapprocher les battants – font effectivement partie des actes les plus élémentaires du rituel charivarique. Cette coutume a « pour but d'effrayer les charivarisés, dans leur for intérieur en quelque sorte, et de les rappeler à l'ordre (la conscience sociale frappe à la porte...). Elle s'accompagne généralement d'injures plus ou moins en rapport avec la situation dénoncée¹²⁹ ». Dans le

¹²⁷ Louis Charbonneau-Lassay, *Le bestiaire du Christ*, Albin-Michel, Paris, 2006, p. 632-634.

¹²⁸ Anne Hébert, *Kamouraska*, *op. cit.*, p. 212 : « Elle ouvre la porte cochère toute grande. J'entends les deux battants qui claquent. Je suis sûre que Florida a ouvert la porte sur la rue. »

¹²⁹ Jean-Marie Privat, *op. cit.*, p. 80.

passage de *Kamouraska* que nous venons d'évoquer, Florida respecte précisément la coutume par les proclamations qui suivent :

Elle proclame des horreurs à l'adresse des passants de la messe de sept heures :
 « Oyez! Braves gens, oyez! Monsieur se 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 [...] » (K, 212, 213)

La domestique en appelle bruyamment à un jugement populaire dans un contexte charivarique qui se dessine de plus en plus clairement. Les cris qu'elle déploie sont de ces voix humaines qui « participent, comme il est coutumier, au concert charivarique¹³⁰ ». L'expression argotique « passer à la casserole » qui signifie dans ce contexte « être tué ou être soumis à une dure épreuve¹³¹ » associée à l'image du lapin qu'on fend en deux pour laisser apparaître les entrailles, renvoient à des pratiques populaires marquées par l'importance du corps, de ses fonctions digestives et s'inscrivent toutes de ce point de vue dans le registre carnavalesque¹³². La résonnance charivarique est aussi particulière puisque la casserole fait partie des instruments privilégiés du charivari¹³³. Cette scène annonçant le jugement prochain introduit donc dans le récit l'acte d'accusation¹³⁴, certes écrit noir sur blanc, mais ici oralisé :

« [...] Oyez! Braves gens oyez! L'acte d'accusation est écrit en anglais. Par
 les maîtres de ce pays :
At her majesty'court of kings bench [...]
 Oyez! La cour est ouverte! »
 Quel cri aigu et guttural à la fois, j'en ai le crâne transpercé. (K, 211-213)

Si l'utilisation de l'italique montre que l'on procède en effet par citation pour rappeler les termes de l'acte d'accusation, il n'en demeure pas moins que cette citation est toujours incluse entre les guillemets qui entourent la proclamation de Florida. Est-ce à dire que c'est

¹³⁰ *Ibid.*, p. 94.

¹³¹ *Dictionnaire de français Larousse.*

¹³² Mikhaïl Bakhtine, « L'image grotesque du corps chez Rabelais et ses sources », dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 302-365.

¹³³ René Hardy, op. cit., p. 18 : « les manifestations qui constitueront par la suite le rituel traditionnel : cris, gestes obscènes et vacarme produit par les grattoirs, les cornes, l'entrechoc des poêles à frire et autres instruments de bruits discordants ».

¹³⁴ Cf. *Supra*, nos développements précédents sur l'acte d'accusation.

elle qui en reprend les termes et procède à une lecture? Ou le recours à l'italique renvoie-t-il à une autre voix, celle du représentant de la Couronne lors du procès intenté contre Elisabeth? Dans son film adapté de l'œuvre¹³⁵, Claude Jutra a choisi de faire résonner les termes de l'acte d'accusation dans la bouche du représentant de la Couronne. Mais qu'elle invoque elle-même la justice de la Reine à l'encontre de sa propre maîtresse, ou qu'elle convoque le souvenir de l'acte d'accusation tel qu'il a été énoncé par son représentant, la servante s'arroge un pouvoir qui n'est pas normalement le sien envers Elisabeth, ce qui participe fortement de la carnavalisation de la scène. Le « cri aigu et guttural à la fois » de Florida qui vient clore l'acte d'accusation officiel conclut à notre sens à l'ouverture d'un autre procès, celui imaginé par Elisabeth dans l'intimité de sa demeure. Ainsi encadré par les vociférations de la domestique, l'acte d'accusation devient un objet de dérision, avec ses répétitions et son vocabulaire abscons. La charivarisation qui l'entoure en affaiblit nécessairement la portée et la valeur.

Aussi est-il frappant que Florida invite la population à venir passer en jugement l'héroïne dans sa situation et son identité actuelles, celles de Madame Rolland, et l'accuse soudain d'assassiner son deuxième mari alors qu'il est en train de mourir de maladie. Cela marque un important décalage par rapport à l'acte d'accusation qui suit et qui concerne bel et bien le meurtre d'Antoine Tassy, premier mari d'Elisabeth. Cette confusion illustre que le procès qui s'annonce est d'un autre genre. Il a pour vocation de juger sur le mode charivarique les amours et la vie de l'héroïne, laquelle est aux prises avec une histoire conjugale qui semble se répéter si ce n'est se confondre : « 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 du mariage, mais un seul homme renaissant sans cesse de ses cendres » (K, 212). Le roman joue d'ailleurs à plusieurs reprises sur la dimension populaire et morale du procès imaginé, laquelle ressort notamment du fait que le charivari est transposé de la chambre, où l'histoire personnelle d'Elisabeth est reconstituée, à la place publique : « La rue est pleine de monde. Une animation extraordinaire règne dans la rue, malgré la nuit. Quelqu'un dit que mon procès est

¹³⁵ Claude Jutra, *Kamouraska*, Montréal Compagnie France Films, film cinématographique, 1973, 123 min.

commencé. Les témoins me dévisagent et me reconnaissent. Jurent sur l'Évangile » (K, 330). C'est en public et précisément en raison de sa présence douteuse dans la rue qu'Elisabeth est encore accusée : « – C'est elle qui a tué son mari! Cette femme est une criminelle. Voyez comme elle traîne dans la rue, en pleine nuit. La fatigue de l'amour l'accable et lui casse les reins » (K, 330).

La représentation charivarique du personnage-même d'Elisabeth et de sa vie domestique

Elisabeth contribue ensuite elle-même à l'instauration d'un univers charivarique, par le désordre qui l'entoure et l'image inversée qu'elle incarne de la figure de la reine, porteuse quant à elle de l'ordre, de l'autorité et de la justice. Dans la scène d'ouverture du procès charivarique, les cris de Florida sont bientôt relayés par ceux des enfants d'Elisabeth : « Là-haut les enfants font un beau vacarme, piaffent et piaillent à qui mieux mieux. Soudain deux cris perçants s'élèvent à nouveau, dominant le tumulte, déchirant l'air » (K, 213). Or, les charivaris sont de coutume organisés et menés par les jeunes gens¹³⁶. Le fait que les cris des enfants dans la maison soient associés à des cris d'oiseaux et qu'ils résultent dans un véritable tintamarre montre leur caractère débridé, ensauvagé. Plus encore, les « deux cris perçants » du petit Eugène sont lâchés « sans rage ni douleur, juste pour le plaisir de donner toute sa voix » (K, 213), ce qui annonce sur le plan sonore le charivari qui s'imposera bientôt à la vue d'Elisabeth :

Le désordre de la pièce est indescriptible. Des restes de pain émiettés sur le tapis, une tasse de lait renversée. Un grand cheval de bois couché sur le flanc a l'air de tendre le cou vers la flaque de lait. Du linge sale en tas. La petite Éléonore, à moitié nue, montre ses petites fesses irritées. Mme Rolland secoue la bonne d'enfant par les épaules. Une pluie d'épingles à cheveux tombe autour de la fille ainsi agitée par une main ferme. (K, 214)

La nourriture répandue, la saleté, la nudité, les négligences, la référence à une figure animale, l'ensemble de ces éléments de désordre sont bientôt remis en ordre par Elisabeth, ce qui conduit la bonne d'enfant à constater : « - On dirait la reine avec ses petits princes autour d'elles! » (K, 214). À ces propos, les pensées d'Elisabeth s'emballent et le souvenir de l'accusation portée contre elle au nom de la reine ressurgit :

¹³⁶ René Hardy, *op. cit.*, p. 50.

La vérité sort de la bouche des innocents. La reine contre Elisabeth d'Aulnières, quelle absurdité. Comment ose-t-on m'accuser d'avoir offensé la reine? Lorsqu'il est prouvé que je lui ressemble, comme une sœur, avec tous mes enfants autour de moi. Je ressemble à la reine d'Angleterre. Je me calque sur la reine d'Angleterre. Je suis fascinée par l'image de Victoria et de ses enfants. Mimétisme profond. Qui me convaincra de péché? (K, 214)

L'opposition énoncée par l'acte d'accusation entre Elisabeth et la reine est combattue par l'image que l'accusée s'efforce d'offrir, celle du bon ordre de son foyer, mais aussi celle – mimétique – qui la rapproche de la reine elle-même, figure incarnant la foi, la paix, l'ordre et au nom de laquelle la justice est rendue. Sa ressemblance avec la reine d'Angleterre constitue selon Elisabeth une preuve, au sens juridique du terme, de son innocence¹³⁷. Nous retrouvons ici l'importance donnée à l'apparence dans la démonstration de l'innocence, déjà identifiée dans la première section du présent chapitre.

Mais voilà que ce charmant tableau visant à illustrer et à prouver l'innocence d'Elisabeth est brisé par « la voix flûtée de la petite Anne-Marie » (K, 214). L'ordre est de nouveau perturbé, par un son aux échos charivariques. Le cri qualifié par la référence au son aigu de la flûte annonce la discordance des paroles bientôt livrées par l'enfant : « Mais maman est en robe de chambre! Ses cheveux sont en désordre. Et puis son visage a l'air tout rouge! » (K, 214). Les masques tombent et c'est la vérité du corps qui parle : « En un clin d'œil le charme est rompu, la fausse représentation démasquée. Le désordre de la toilette de Mme Rolland jure comme une fausse note » (K, 214). L'image de la reine à laquelle Elisabeth tente si soigneusement de coller cache mal sa véritable identité, celle d'une femme à la toilette et à la coiffure négligées vivant au milieu d'un capharnaüm sans nom, autant de signes de discordance tendant à l'accuser. Elisabeth elle-même en vient à revendiquer la mascarade à laquelle elle se prête : « Bon, offrons-leur sans vergogne l'envers de l'image de Victoria [...] Cheveux et vêtements en désordre, voici votre mère, émergeant d'un sommeil de quatre heures, visité par les démons » (K, 214) Cette dimension carnavalesque qui se loge au creux des pensées et dans la chambre d'Elisabeth n'est pas sans rappeler la réflexion proposée par Jean-Marie Privat à l'occasion de son analyse de Madame Bovary :

¹³⁷ André Brochu, *op. cit.*, p. 118 : « Victoria est le symbole même de la respectabilité, de l'ordre, elle est un modèle pour tous les bien-pensants, et s'identifier à elle est un gage d'innocence. »

C'est pour parler comme Bakhtine, « un grotesque *de chambre*, une manière de carnaval que l'individu vit dans sa solitude, avec la conscience aigüe de son isolement » (Bakhtine, 1970, p. 47), où l'ironie amère et le sarcasme couvrent la joie et l'allégresse et où les masques dissimulent une vérité lugubre¹³⁸.

Elisabeth représente un affront au bon ordre des choses en offrant « l'envers de l'image de Victoria », inversion des corps que Michel Foucault a reprise de la théorie du corps du roi d'Ernst Kantorowitz pour en donner une analyse pouvant se lire à même le corps des condamnés. Selon lui, « dans la région la plus sombre du champ politique, le condamné dessine la figure symétrique et inversée du roi¹³⁹ ».

Dans *Kamouraska*, cette opposition toute corporelle qui cristallise les valeurs antagonistes portées par chacune des figures réapparaît dans le récit, alors qu'est de nouveau cité l'acte d'accusation, au moment où nous pouvons voir le greffier en train de l'écrire. À cette vision de l'acte d'écriture mené par le personnel de l'institution judiciaire s'opposent tout de suite la dérision et la révolte qu'une telle scène provoque chez Elisabeth, comme si chaque référence à l'écrit qui l'accuse officiellement provoquait le déferlement charivarique : « The Queen! Toujours the Queen! C'est à mourir de rire. Qu'est-ce que cela peut bien lui faire à Victoria-au-delà-des-mers qu'on commette l'adultère et le meurtre sur les quelques arpents de neige, cédés à l'Angleterre par la France? » (K, 222). L'autorité attachée à la reine est ridiculisée dans cette exclamation démontrant la rébellion d'Elisabeth face à cette figure de vertu au nom de laquelle la justice est rendue. En affublant la reine du sobriquet « Victoria-au-delà-des-mers », l'héroïne affaiblit doublement la légitimité de son autorité : il y a quelque chose de l'ordre de l'insulte dans ce surnom qui ramène la reine au rang du commun des mortels ainsi qu'une insistance sur la distance séparant la souveraine de ses sujets canadiens. Le discours d'Elisabeth fait alors écho sur le plan politique aux tensions de l'époque entre l'Angleterre et la France. Aussi la référence aux « quelques arpents de neige » constitue-t-elle une reprise de la formule célèbre de Voltaire parlant du Canada et représente une nouvelle irruption problématique de l'écriture – sous la forme d'un intertexte tout à fait

¹³⁸ Jean-Marie Privat, *op. cit.*, p. 171.

¹³⁹ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, coll. « Bibliothèque des histoires », p. 33.

littéraire – dans le roman. En ajoutant une dimension politique non dénuée d'une critique du colonialisme, cet intertexte participe en effet selon nous d'une tendance selon laquelle les textes écrits et leurs référents, juridiques ou d'autre nature, impliquent contre toute attente le désordre et la révolte dans *Kamouraska*.

La charivarisation du procès

Le procès charivarique est désormais orchestré par les domestiques au service d'Elisabeth du temps de son premier mariage, lesquelles ne tardent pas à se transformer pour mettre en place les préparatifs du procès : « Des espèces de petits êtres s'agitent entre mes cils » (K, 218-219). Aurélie Caron en particulier est imaginée sur le mode carnavalesque. Elle « porte un masque de papier gris. Une pipe de plâtre bien culottée est pendue par un ruban à sa ceinture » (K, 219). Bien qu'Elisabeth lutte contre ces apparitions, « ces images monstrueuses, aigües comme des aiguilles » « veulent s'installer » dans sa tête (K, 219), et finissent par s'imposer dans un jeu d'échelle propre au carnavalesque : « C'est bien ce que je craignais, les trois femmes ont grandi. Grandeur nature elles envahissent la chambre de Léontine Mélançon. Je crois qu'elles font le ménage et disposent des objets sur la commode, comme des pièces à conviction » (K, 219). Cette dernière notion indique clairement que nous nous trouvons dans le registre judiciaire, mais dans le même temps, les préparatifs qui se font dans une agitation témoignant de l'inquiétude d'Elisabeth nous rappellent que son imagination est à la source de telles hallucinations : « Justine Latour, Sophie Langlade, Aurélie Caron vont et viennent dans la pièce, transportent des meubles sans effort » (K, 220) ; « ces filles sont déchaînées, prises d'une sorte d'activité fébrile. Elles ouvrent les portes à l'infini » (K, 222).

Tout est alors en place pour que les trois tantes d'Elisabeth appelées à « témoigner chez le magistrat » (K, 223) se présentent à l'audience. Elles prennent soin de porter les vêtements qui répondent aux exigences de leur réputation et de l'occasion, « l'uniforme des âges canoniques, de bonne famille » (K, 223) offrant l'image de respectabilité qu'elles cherchent à projeter. Tout semble en bon ordre. Les couleurs sont sobres : « Du marron, un peu de dentelle, très peu, du gris, beaucoup de gris, un peu de beige, pas trop de beige. Du noir, du beau noir de qualité », et les « airs pincés plus qu'aucune dame de la Congrégation »

(K, 223). Alors que chacune est appelée à prêter serment, le désordre s'immisce dans la scène par l'intermédiaire de la plume du clerc, dont le geste d'écriture consigne les témoignages sur papier dans un grincement qui annonce les faux serments¹⁴⁰ sur le point d'être prêtés : « – Levez la main droite sur l'Évangile et dites : “Je le jure.” Parlez, je vous écoute. La plume d'oie grince sur le papier. Le clerc baisse la tête et écrit. Tout ce que vous direz sera consigné » (K, 223). Ainsi bien que l'ordre juridique impose de nouveau son formalisme à force de formules répétées¹⁴¹ s'appuyant sur la foi du livre saint, le désordre guette et le charivari s'impose à nouveau dans une confusion des ordres juridiques et religieux :

Mes tantes extravagantes. Fourrures noires, voilettes noires, colliers de jais, emmêlés autour de leurs cous de poulet. Filles de dérision, vous voici au centre d'un cirque énorme, noir de monde. Adelaïde, Luce-Gertrude, Angélique, minuscules, traquées, moquées, brandissent vers le ciel leurs poings crispés. (K, 226)

L'austérité des trois tantes se change en extravagance : un peu de dentelle troquée contre des fourrures, des voilettes et des colliers. L'uniforme devient costume. Le masque de respectabilité des trois tantes tombe pour céder la place au caractère dérisoire de leur condition. Leur réduction à la taille minuscule contraste avec l'énormité du cirque qui les entoure. Ce qui était initialement un prétoire est devenu le lieu où le déferlement charivarique ne tarde pas à se manifester : « Leurs chapelets s'entrechoquent enroulés à leurs poignets, sonnent comme des grelots. Mes petites tantes crient des choses inaudibles sur des roulements de tambour interminables. Au premier rang, trois juges énormes en perruque de ficelle blanche » (K, 226). Les bruits de grelots¹⁴² provoqués par l'entrechoc des chapelets, les cris inaudibles des tantes et les roulements de tambours participent du tintamarre charivarique, de même que les juges énormes affublés de perruques de pacotille rappellent les géants du carnaval. Bientôt, le vacarme s'interrompt pour céder la place au silence puis à un cri isolé :

¹⁴⁰ Anne Hébert, *Kamouraska*, *op. cit.*, p. 225 : « Est-ce ainsi que les saintes femmes vivent? Se lèvent de grand matin pour aller prêter un faux serment [...] ».

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 223-224. Scène au cours de laquelle la formule du serment et l'identification civile de chaque tante précèdent invariablement leur témoignage.

¹⁴² René Hardy, *op. cit.*, p. 46. Les grelots comptent parmi les « instruments » communs du charivari selon René Hardy.

Le plus gros des juges, d'un geste de la main, arrête le batteur de tambour. Le silence tombe si vite que ma petite tante Adelaïde n'a pas le temps de retenir sa langue. Habitée qu'elle était à cet accompagnement de tambour, elle s'est mise à hurler pour elle seule : « La Petite se damne! Et nous nous damnons avec elle! » (K, 226)

Cet aveu de damnation, qui en est un aussi de culpabilité, se substitue aux témoignages mensongers prêtés sur l'Évangile par le truchement du hurlement incongru et tonitruant d'Adelaïde. Alors qu'Elisabeth et ses tantes sont envoyées directement en enfer, l'huissier vient quant à lui remplacer le clerc pour consigner froidement le tout par écrit : « L'huissier, sur un ordre du juge, note sur ses tablettes : “La Petite se damne et nous nous damnons avec elle.” L'huissier recommence à l'infini cette phrase. Il en fait des pages entières. Il s'applique féroceement en soignant surtout les majuscules. “La Petite se damne et nous nous damnons avec elle...” » (K, 226). À l'amplification sonore que constitue le hurlement d'Adelaïde correspond l'amplification graphique de la phrase écrite, répétée « à l'infini », sur « des pages entières », avec une application « féroce » et un soin particulier accordé aux majuscules qui identifient la coupable principale, Elisabeth. L'écrit juridique qui confond condamnation religieuse et légale, loin de s'opposer au charivari coutumier, est alors intégré au rituel charivarique auquel il participe avec une particulière efficacité.

Le charivari ne serait pas complet sans le rire qui en constitue l'une des composantes essentielles, comme le rappelle René Hardy en évoquant le rôle des masques, des travestissements et de la mise en scène théâtrale dont la vocation est de :

ridiculiser la victime et provoquer le rire, car le charivari qui se donne en spectacle n'est pas qu'une simple mascarade pour punir ; il doit aussi amuser. Amuser par le ridicule, c'est ce que recherchent les charivaristes qui rendent la sanction populaire dans une imitation de théâtre de rue. Ils érigent un tribunal, répartissent les rôles qu'ils jouent sur une scène improvisée¹⁴³ [...]

Dans le cirque qui constitue la scène où se déroule le procès charivarique résonne précisément un rire qui vise à ridiculiser les trois tantes d'Elisabeth : « La foule, un instant saisie par cet aveu, éclate de rire. Gradin par gradin, le rire fracassant s'étend comme un incendie qui prend, de branche en branche » (K, 226). Ces « rires gras, épais, déployés » sont aussi associés à l'« orage », à « une grêle pourrie » (K, 226), lesquels avec l'incendie

¹⁴³ René Hardy, *op. cit.*, p. 48.

évoquent le puissant déferlement charivarique qui s'abat sur les trois tantes. Ce rire destructeur de la foule qui envahit le cirque chasse les trois tantes dans une posture inappropriée, « à la queue leu leu » (K, 226), comme si elles prenaient part à une farandole de carnaval. Pourtant, la peur que le rire leur inspire s'écrit à même leurs pas : « Elles tremblent si fort, toutes les trois, que la trace de leurs pas sur le sable ressemble au zigzag des ivrognes » (K, 226).

Elisabeth, quant à elle, est contrainte de rester au cœur de ce délire charivarique. Dans une scène rappelant le lancer de couteaux du cirque traditionnel, Elisabeth doit assister à ce qui s'impose comme sa propre condamnation dans une arène désormais silencieuse et devant « les trois juges, en perruque de ficelle blanche, [qui] se penchent et regardent concentrés, attentifs, comme si le sort du monde allait se jouer à l'instant » (K, 226). La « vive douleur » (K, 227) qu'elle éprouve à son sein lorsqu'elle émerge de son cauchemar permet de faire coïncider son identité et celle de la femme condamnée visée et atteinte « en plein cœur » (K, 227). Cela fait écho au fait que la véritable peine infligée à Elisabeth n'est pas de nature juridique mais s'inscrit dans l'ordre des sentiments. Le rire présent dans la scène que nous venons d'évoquer n'est aussi selon nous pas sans rappeler une autre scène du roman, où le docteur Nelson, Elisabeth et sa servante Aurélie Caron envisagent ensemble le meurtre qui conduira au procès sur le mode de la farce et dans la joie, échangeant des vulgarités et déployant des rires débridés (K, 337). Ce rire joyeux que les trois personnages ont jadis partagé à propos du crime projeté est à notre avis à rapprocher du déferlement charivarique qui poursuit Elisabeth des années après le meurtre, au plus profond de ses songes et de sa conscience coupable.

Le défilé des témoins dans la chambre d'Elisabeth transformée en prétoire

Condamnée, Elisabeth l'est enfin à entendre d'innombrables témoignages souvent mis-en-scène dans un même esprit charivarique dans le but de lui faire revivre les événements qui ont causé son malheur. La chambre qu'elle occupe dans son demi-sommeil se change en effet en prétoire où les témoins sont appelés à défiler. C'est au pied de son lit, « (la barre des témoins) » (K, 363), qui lui semble « plus haut que d'habitude » et comme « placé sur une sorte d'estrade » (K, 276), que la plupart des témoins livrent leur version des faits : « Tout ce

bavardage des témoins autour de mon lit. Leur piétinement continu, quasi solennel, emplît la chambre. Rien encore ne me blesse, ne m'atteint. Tous ces gens entassés me respirent sur la face et m'examinent avec avidité » (K, 367). Les témoignages, s'ils relayent parfois simplement les faits constatés, sont toutefois le plus souvent livrés au prisme déformant du songe d'Elisabeth. Les bruits, cris et rires charivariques sont encore une fois de mise.

Alors qu'une femme témoigne par exemple en faveur d'Elisabeth, le rire suraigu d'Aurélié Caron – qui fut la complice des amants dans la première tentative de meurtre – « perce les murs. On doit l'entendre de dehors. Cette voix en vrille, un ton au-dessus de la voix humaine » (K, 276). Elisabeth est également aux prises avec les voix déformées des témoins qui la hantent. Précédé par le nom de Sainte-Anne-de-la-Pocatière qui « sonne, pareil à un coup de cloche. Un seul coup, long et sonore » (K, 361), tel le maillet d'un juge¹⁴⁴, le « chœur des aubergistes » menace l'héroïne (K, 361) de manière inquiétante: « des voix, rauques et graves, lentes, se lèvent, tout le long de la rive sud. Bourdonnent autour de ma tête. Pareilles à un essaim d'abeilles sauvages » (K, 361).

L'ensauvagement des témoins à l'œuvre dans le rêve d'Elisabeth passe par leur voix, mais aussi par leur apparence. Un témoin – Victoire Dufour – fait l'objet d'un traitement particulièrement marqué par l'étrangeté. L'amplification graduelle de tous ses traits et attributs dans divers passages du roman conduit à sa transformation en figure grotesque et inquiétante : la « femme ronde en tablier bleu » au « visage rose fondu comme un vieux savon » et à l'« haleine acide » arbore de « grands yeux de faïence. Immobiles, sans vie », « glacés, arrêtés comme les aiguilles d'une pendule morte » (K, 361-362). Elle déploie ensuite « un grand rire de gorge. La tête renversée en arrière. Son large cou très blanc », se déplaçant « lourdement, en roulant des hanches énormes » (K, 371). En pleine transformation, elle « emplît la chambre de sa personne grasse et bleue. Devient une géante » et affiche « ses traits fondus. Ses yeux de plus en plus pâles, immenses, étalés comme des flaques » (K, 376-377), pour finir par se liquéfier tout à fait face à Elisabeth qu'elle confronte à la réalité du crime survenu :

¹⁴⁴ Luc Bonenfant rapproche justement ce coup de cloche du coup de maillet par lequel le juge annonce l'ouverture du procès et associe le nom de Sainte-Anne-de-la-Pocatière à la loi, car marquant le début des témoignages. Luc Bonenfant, « Kamouraska, roman du nom », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1996, f. 58.

Sa figure devient de plus en plus rose, brillante de sueur, ruisselante. On peut voir, maintenant, à travers la peau transparente des joues et du nez, un grand feu allumé à l'intérieur, sur les os de la face qui fond très rapidement. À grosses gouttes. À mesure que son visage se liquéfie, Victoire Dufour attire mon attention sur le grand plat de neige qui lui emplît les bras. Elle me dit, dans un souffle à peine perceptible, de bien regarder, avec elle, une dernière fois, le sang qui s'étale et gèle sur la neige très blanche. (K, 378)

Ainsi que le montre cette dernière apparition de Victoire Dufour, elle et les autres témoins appelés à parler au cours du procès charivarique semblent avoir pour mission de conduire Elisabeth vers la scène du crime dont elle s'est rendue complice. Leur présence envahissante et dérangeante vient perturber sa quiétude dans le refuge qu'elle s'est constituée au sein de son nouveau foyer : « Je serai tirée de mon lit. Mise debout, toute habillée. Sortie de ma maison. Mêlée aux témoins. (Dites-ce que vous savez.) Confondue à eux. Brassée avec eux. Dans une même pâte molle » (K, 366). Les témoins qui entourent Elisabeth dans son délire « prennent en secret des mesures exemplaires pour [la] sortir de [son] lit » et « projettent de [l]'emmener de force jusqu'à Kamouraska » (K, 367).

La confrontation d'Elisabeth à la réalité du crime et de sa condition

Les témoignages omniprésents dans le récit réalisent finalement l'amalgame des deux lois écrite et coutumière ainsi que des deux justices qui s'entremêlent dans le rêve d'Elisabeth, laquelle ne peut échapper à la vérité du crime que les témoins décrivent et l'amènent à voir finalement de ses propres yeux : « Moi, Elisabeth d'Aulnières, non pas témoin, mais voyante et complice » (K, 369), et donc coupable. Le procès populaire imaginé, qui convoque pourtant le droit officiel dans la compilation des témoignages, n'offre pas la moindre protection à l'accusée, contrainte de se « passer de tout le côté solennel des salles d'audience » (K, 372) et de se « trouver sur les lieux mêmes des témoignages. Privée de tout secours légal. Sans aucune espèce de protection. Obligée, non seulement d'entendre les dépositions des témoins, mais forcée de suivre le déroulement des scènes à mesure qu'elles sont décrites » (K, 372). En effet, la présence du juge est souvent mentionnée et les témoignages livrés sous serment (K, 223, 276) sont consignés par écrit¹⁴⁵, mais la justice,

¹⁴⁵ Notamment Anne Hébert, *Kamouraska*, *op. cit.*, p. 222 : « Qui a parlé? Qui a osé dire cela? C'est écrit sur papier timbré. La déposition d'Aurélié Caron. »

quelle que soit sa forme, apparaît dans son incapacité à offrir à l'accusée le bénéfice des droits de la défense. Elisabeth est représentée dans un état d'extrême passivité et de vulnérabilité totale face aux témoins qui lui imposent de voir son passé en face : « Réduite à mon état le plus lamentable. Étant le plus près possible qu'il me soit permis de l'être (sans mourir tout à fait) de mon propre néant » (K, 372). Face à la réalité du crime qui s'annonce, Elisabeth est tout d'un coup représentée comme privée de toute corporéité, « translucide. Dénuée de toute réalité apparente. Dépossédée de toute forme, de toute épaisseur et profondeur » (K, 372). Cette condition qui atteint Elisabeth l'empêche d'opposer la moindre défense dans ce passage qui condense l'impression d'impuissance ressentie par le personnage face au passé criminel que les témoins ravivent au cours du procès charivarique : « Toute réaction ou intervention, de ma part, est interdite d'avance. Retenue à sa source même. Déjà, si je tente de lever la main, je ne parviens pas à terminer mon geste. Si j'essaye de crier, aucun son ne peut sortir de ma gorge » (K, 372).

Mais n'est-ce pas aussi le sentiment d'impuissance d'Elisabeth vis-à-vis de la loi qui ressort de ces extraits ? L'imaginaire juridique représenté dans le roman, qu'il puise à la tradition écrite ou à la coutume, contribue à notre sens à montrer à quel point le personnage d'Elisabeth est privé de droits essentiels : celui de se libérer d'un mariage à bien des égards dangereux pour sa sécurité et celui de se défendre dans le cadre du procès. En la privant de la capacité de se mouvoir et de celle de s'exprimer, le texte tend à révéler le véritable statut juridique de l'héroïne : celui d'une femme à la capacité juridique réduite à néant¹⁴⁶.

Finalement, la mise en scène charivarique du procès d'Elisabeth dans *Kamouraska* met une nouvelle fois en évidence l'hétérogénéité des lois, par la mobilisation de tout un attirail juridique aussi bien écrit que coutumier au service du texte romanesque. La concurrence et parfois la complémentarité des deux systèmes de droit permettent d'illustrer la complexité de ce que représente la loi pour Elisabeth : une norme conduisant au procès judiciaire avorté qui la hante et, tout à la fois, un poids social et moral sur sa conscience coupable, incarné par le

¹⁴⁶ Cf. notre deuxième chapitre qui a pour objectif d'analyser la manière dont le personnage d'Elisabeth incarne précisément ce statut juridique.

relai coutumier du charivari orchestré autour d'elle et qui la conduit à faire face au crime dont elle est complice. Le procès rétrospectif de sa vie et de ses amours, puisant à la procédure judiciaire et au rituel charivarique, vient en effet bousculer la tranquillité apparente derrière laquelle Elisabeth s'est réfugiée. L'évocation dans l'œuvre de cette loi hybride, entre écriture et rite coutumier, contribue à révéler les angoisses les plus profondément enfouies de l'héroïne; car si l'institution judiciaire a tranché et blanchi Elisabeth, la conscience du personnage ainsi mise à nue n'en est pas moins menacée par la justice populaire qui se faufile à travers le songe qui l'assaille. Nous pouvons reconnaître dans cette stratégie narrative qui convoque plusieurs formes de loi une mise à profit de la matière juridique, permettant précisément de dépasser les « frontières que le droit détermine¹⁴⁷ » et de préciser la psychologie du personnage.

Ainsi, notre premier chapitre a tout d'abord permis d'établir de manière générale et sur le plan de la méthodologie le caractère essentiel d'une approche interdisciplinaire dans la perspective de l'analyse du droit dans la littérature, tant les sources théoriques auxquelles nous avons puisé sont diverses et complémentaires. Scruter les transpositions littéraires les plus explicites de la loi dans *Kamouraska* nous a ensuite permis d'établir que les écritures de la loi et de sa transgression sont d'une grande richesse et recouvrent différentes formes et procédés dans le roman, dont notamment celui de l'insertion directe de la loi écrite, mais aussi ceux de l'invention littéraire de nouvelles lois et de la création de nouvelles hiérarchies entre celles-ci. Il en résulte un affaiblissement de la loi écrite et du système qu'elle sous-tend et la mise au jour d'autres lois ainsi que la révélation d'autres lieux d'exercice de la loi et d'exécution de la peine. L'analyse de la charivarisation du procès imaginé par Elisabeth a également participé à la démonstration selon laquelle les lois sont hétérogènes et peuvent coexister, que leur source soit écrite ou coutumière. Sur le plan littéraire, nous avons ainsi montré que les écritures hybrides de la loi s'inscrivent dans le cadre d'une stratégie narrative qui donne un accès privilégié à la psychologie tourmentée du personnage d'Elisabeth.

¹⁴⁷ Christian Biet, *op. cit.*, p. 46.

Il ressort de cette première analyse de notre corpus selon la perspective du *droit et de la littérature* qu'Anne Hébert travaille la matière juridique et la remodèle pour aboutir à cette « réécriture esthétique de la loi¹⁴⁸ » mise en avant par Christian Biet lorsqu'il s'attache à présenter la dialectique qui anime la représentation du droit dans la littérature. En créant ses propres lois, l'auteure s'impose alors comme l'instance souveraine d'écriture de la loi et du rapport transgressif à la loi, tout en offrant à lire une complexification du réel juridique dont elle se nourrit toutefois. De cette réécriture esthétique surgissent cependant des lois qui s'éloignent de l'abstraction et de la généralité¹⁴⁹ que suppose le caractère universel de la loi. Elles imposent au demeurant leur propre nécessité et leur capacité à obliger les personnages et à orienter l'intrigue. Ces lois empreintes de subjectivité s'imposent sous la plume de l'auteure qui propose une vision du drame à distance relative du droit, lequel cède la place à l'intimité des pensées du personnage et à sa conscience, ou pourrait-on dire à son propre récit et à son énonciation personnelle de la loi. L'interférence de la loi dans la psychologie du personnage d'Elisabeth nous rappelle qu'elle est aussi un être éminemment social aux prises avec un statut juridique qui la détermine, mais avec lequel le roman lui permet de jouer.

« Parce qu'elle met en cause les limites catégorielles dans lesquelles le droit enferme "ses" "sujets"¹⁵⁰ », affirme Christian Biet, « la fiction littéraire invente des personnages et des stratégies qui modifient les frontières et ouvre la possibilité de ne pas exactement reproduire les rôles et le monde tel qu'il est, en principe, fixé par les normes du droit¹⁵¹ ». C'est précisément à ce jeu de rôles juridiques auquel Anne Hébert se prête en donnant vie à son personnage principal, compte tenu de son statut juridique mais aussi à distance relative de celui-ci, que nous souhaitons désormais nous intéresser.

¹⁴⁸ Christian Biet, *op. cit.*, p. 44.

¹⁴⁹ François Ost, *Raconter la loi : aux sources de l'imaginaire juridique*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁵⁰ Christian Biet, *op. cit.*, p. 47.

¹⁵¹ *Idem.*

CHAPITRE II

JEU DE RÔLES JURIDIQUES ET MARIAGE MIS EN FICTION : LE STATUT JURIDIQUE DE LA FEMME EN QUESTION

Si notre premier chapitre nous a permis d'analyser la représentation de la loi elle-même, de son incarnation par ses représentants et du procès d'Elisabeth, nous souhaitons dans ce deuxième chapitre nous intéresser au rapport à la loi d'Elisabeth dans la dimension quotidienne et intime de son existence marquée par son statut juridique. Pour conduire cette analyse, il nous semble tout d'abord essentiel de revenir sur le lien qu'il peut y avoir entre la personne, au sens juridique du terme, et le personnage littéraire. Christian Biet précise que « la personne est, pour le droit, une construction imaginaire, une sorte de fiction. Car la personne est avant tout prise dans un texte, un montage abstrait qui permet d'édifier d'autres personnes au sein d'un corps social ¹⁵² ». L'historien rappelle qu'à l'origine, la notion de personne a été créée dans la Rome antique « pour mettre en scène l'homme sur le théâtre de la vie juridique¹⁵³ ». Selon lui, « *Persona*, c'est avant tout *un masque de théâtre, conçu personare*, pour porter la voix, et dessiné, réalisé pour représenter le personnage du répertoire, le type qu'il s'agit de mettre en scène, ou plutôt la condition¹⁵⁴ ». Ce même masque est également « fondateur d'une autre entité, cette fois esthétique, le personnage¹⁵⁵ ». Si la personne juridique est à la fois « construction et texte¹⁵⁶ », le personnage est pour sa part « un être de papier et de représentation¹⁵⁷ ».

Reste à établir des ponts entre ces deux notions qui reposent toutes deux sur la fiction afin de montrer la manière dont elles fonctionnent l'une en regard de l'autre et d'en extraire une analyse porteuse de sens sur le plan littéraire. De l'origine commune de la personne et du

¹⁵² *Christian Biet., op. cit., p. 80.*

¹⁵³ *Idem.*

¹⁵⁴ *Ibid., p. 82.*

¹⁵⁵ *Ibid., p. 97.*

¹⁵⁶ *Ibid., p. 81.*

¹⁵⁷ *Ibid., p. 98.*

personnage, Christian Biet tire une série de propositions sur le plan méthodologique, afin d'éviter la simple analogie et de raisonner plutôt en termes de références croisées. Il est question de considérer « l'enracinement dans une même origine, du mode de fonctionnement structurellement semblable et de l'adéquation qu'on peut faire entre l'une et l'autre notion – personne et personnage¹⁵⁸ ». Selon lui, de la même manière que la personne juridique fonctionne dans une réalité juridique faite de fictions tout en participant concrètement à la réalité quotidienne, le personnage évolue dans une réalité esthétique fictive mais participe aussi au monde en amont et en aval de la représentation. Le personnage est alors ancré dans un réel, certes esthétisé, mais prenant sa source, soit dans l'histoire, soit dans la mythologie ou encore dans la réalité quotidienne¹⁵⁹. Le discours et les gestes associés au personnage sont donc selon nous à mettre en relation avec l'abstraction que suppose la personne juridique qu'il incarne dans un contexte juridique, social et esthétique particulier, et c'est dans les interstices de ce discours et de ces actes que peuvent précisément s'immiscer les rapports les plus problématiques à la loi : contournement, affront ou transgression.

Dans nos différents développements, nous tendrons à souligner que dans *Kamouraska*, la situation problématique d'Elisabeth vis-à-vis de ses droits et obligations en lien avec les lois du mariage conduit celle-ci et le docteur George Nelson sur la voie tragique du meurtre. Les lois n'en sortent pas indemnes, et le discours relatif à l'institution du mariage qu'offre à lire Anne Hébert à travers la trajectoire et les réflexions de ses personnages s'avère aussi critique que symptomatique de son temps. Nous reprendrons la réflexion de Christian Biet selon laquelle : « nous sommes ici à la confluence du droit, de la littérature, de la sociologie et de l'histoire » pour ensuite envisager sur le plan méthodologique « d'un même élan à la fois les rapports que la littérature entretient avec le réel et ceux que le droit entretient avec la réalité des conduites humaines. Au centre, on le voit, s'installe la matière historique¹⁶⁰ ». Il sera dès lors particulièrement intéressant de travailler précisément avec l'histoire québécoise, qui concerne à la fois le temps représenté – la première moitié du XIX^e siècle – et le temps de l'écriture – le début des années 1970.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 97.

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 98.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 43.

La mise en scène des différents épisodes de la vie et des amours d'Elisabeth conduit ce personnage, sur lequel nous concentrerons l'essentiel de notre analyse, à jouer avec plus ou moins de liberté le rôle juridique qui lui est imparti. Cette manière singulière de vivre selon son statut juridique et sa condition révèle ses rapports troubles à l'autorité de la loi, ainsi que les nombreuses tensions liées à son statut juridique et aux obligations du mariage, qu'elles soient juridiques ou qu'elles résultent plus précisément de la vie conjugale qui se dessine dans le roman. Une réflexion sur le juste découle alors du récit qui met en balance le statut juridique de la femme du XIX^e siècle au sein du carcan que représente le mariage.

Le personnage d'Elisabeth nous semble en effet être tout entier pris dans les filets que constitue son statut juridique, dans un monde codifié et patriarcal qui laisse en général aux femmes peu ou pas de latitude en dehors du mariage et au sein du mariage. Au XIX^e siècle, la toute petite place réservée aux femmes se résume à la sphère domestique, où elles trônent en « reines prisonnières¹⁶¹ ». *Kamouraska* illustre de manière saisissante cette réalité en faisant d'Elisabeth la résidente de la rue du Parloir, par deux fois mariée en dépit de sa tentative de libération. Si nous retrouvons ici la captivité intérieure de l'être humain et son désir puissant de libération, identifiés par la critique comme des thèmes fondamentaux de l'œuvre d'Anne Hébert¹⁶², il revient précisément à Patricia Smart, dans son analyse de l'écriture poétique d'Anne Hébert, d'avoir justement souligné le fait que l'auteure « étant femme, connaît à fond l'emprisonnement dans la maison¹⁶³ ». Il est ainsi démontré que dans les poèmes du *Tombeau des rois*¹⁶⁴, la femme onirique est « confinée à la maison¹⁶⁵ » et « vit un profond déchirement physique et psychique, cependant que la voix d'un surmoi aussi vieux que le monde patriarcal lui interdit la liberté¹⁶⁶ ». Dans le même temps, Patricia Smart avance l'hypothèse selon laquelle à travers ses poèmes ultérieurs que nous retrouvons dans *Mystères de la*

¹⁶¹ Micheline Dumont, Michèle Jean, Marie Lavigne et Jennifer Stoddart (Collectif Clio), *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Le Jour éditeur, 1992, p. 246.

¹⁶² Janet M. Paterson et Lori Saint-Martin, « Présentation », dans Janet M. Paterson et Lori Saint-Martin (dir.), *op. cit.*, p. 3.

¹⁶³ Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, XYZ éditeur, 2003, p. 198.

¹⁶⁴ Anne Hébert, *Le tombeau des rois*, Québec, Le Soleil, 1953.

¹⁶⁵ Patricia Smart, *op. cit.*, p. 198.

¹⁶⁶ *Idem.*

parole¹⁶⁷, Anne Hébert semble vouloir dépasser le stade de l'exploration poétique et s'intéresser « davantage à la forme romanesque qui permettra désormais sa transposition sur le plan social¹⁶⁸ ».

Précisément, dans ses premiers romans que sont *Les chambres de bois*¹⁶⁹ et *Kamouraska*, Anne Hébert opère cette transposition en donnant vie à des personnages de femmes enfermées dans le carcan du mariage, institution incarnant sur le plan juridique et social la tradition patriarcale et le confinement dans la maison. Dans *Kamouraska*, Anne Hébert travaille notamment l'identité d'Elisabeth à partir de son statut juridique, qui évolue tout au long de sa vie sans qu'elle puisse en aucun cas s'en libérer, et dont le nom est un marqueur de première importance dans le roman¹⁷⁰. C'est en suivant l'identité fractionnée d'Elisabeth en fonction des différents noms qu'elle porte, révélant tour à tour son statut juridique et sa situation sociale, que nous entendons analyser comment Elisabeth compose avec la loi qui institue le mariage, l'applique avec plus ou moins de liberté et de défiance, pour finalement être toujours rattrapée par sa condition, peut importe l'injustice que celle-ci peut représenter à ses yeux.

2.1 Elisabeth d'Aulnières ou l'innocence revendiquée de la jeune fille à marier

Le personnage principal de *Kamouraska*, c'est tout d'abord Elisabeth d'Aulnières prise dans son identité première, héritée de ses parents et qui précède son premier mariage. Cette identité se déploie dans le giron familial féminin que forment sa mère veuve et ses trois tantes célibataires, dont le rôle est d'éduquer celle qu'elles appellent « la Petite », pour en faire la parfaite jeune fille à marier. Car Elisabeth, nous le comprenons au fil du texte, est une fille de bonne famille pour laquelle on rêve de « grand mariage » (K, 225). Son éducation ne répond

¹⁶⁷ Anne Hébert, *Poèmes*, Paris, Éditions du Seuil, 1960.

¹⁶⁸ Patricia Smart, *op. cit.*, p. 204.

¹⁶⁹ Anne Hébert, *Les chambres de bois*, dans *Œuvres complètes d'Anne Hébert. II. Romans* (1958-1970), édition critique établie par Luc Bonenfant, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau monde », 2013.

¹⁷⁰ Luc Bonenfant analyse ce lien entre loi, texte et nom dans *Kamouraska*, en consacrant le troisième chapitre de son mémoire de maîtrise au thème « “Au nom de la loi” : la loi et le nom dans le texte », son quatrième chapitre à « la loi du texte : nom et question de “genre” » et sa conclusion à « la loi du nom ». Luc Bonenfant, « *Kamouraska*, roman du nom », *op. cit.*

à aucun autre impératif que celui-ci. Une telle nécessité correspond tout à fait à la réalité qui prévaut encore au XIX^e siècle au Québec, « une société qui considère le mariage comme la destinée naturelle des femmes et qui leur accorde bien peu de latitude pour subvenir à leurs besoins sur une base autonome¹⁷¹ ». À cette époque, « l'importance de la famille est un élément capital¹⁷² » et « les femmes sans mari sont destinées, pour la plupart, à la marginalité et à l'insécurité financière¹⁷³ ».

Avec le mariage vient aussi la respectabilité, et il n'est d'ailleurs pas anodin que, dans la stratégie narrative d'Anne Hébert, ce soient les témoignages des tantes Lanouette au cours du procès reconstitué qui introduisent le récit idéalisé de l'éducation d'Elisabeth, car sa réputation y est l'un des enjeux cruciaux. Elisabeth est décrite par ses tantes comme une « dame de qualité, élevée [...] dans la pratique des bonnes manières et la fréquentation des sacrements », « élevée dans les meilleurs principes de la religion et des familles bien nées », une « grande dame, irréprochable et chrétienne », dont la réputation est « sans faille » (K, 223). Car il s'agit bien de sauvegarder son honneur et celui de sa famille, dès le début de son existence et jusque devant les juges et la société au jour de son procès. Pour les tantes d'Elisabeth, il est primordial de démontrer « l'impunité due à certaines familles » (K, 225) et nécessaire de refaire à Elisabeth « un honneur infranchissable. Une réputation inattaquable. Inattaquable. Infranchissable » (K, 225). Cet honneur est d'ailleurs recousu de toutes pièces par le récit rétrospectif de son enfance. Car dans sa petite enfance, Elisabeth a tout d'« une vraie sauvageonne » (K, 231). De cette « petite fille malfaisante » (K, 229) ayant « le diable au corps » (K, 230), ni sa jeune mère endeuillée ni les bonnes d'enfant ne savent trop quoi faire, jusqu'à ce qu'un jour, sa mère se résigne à la confier à ses sœurs aînées (K, 233). Au moment de voir décrite la bonne éducation d'Elisabeth par ses trois tantes, le récit annonce : « Tout ce qui va se passer ici sera sans réplique. Exact. Sonnant sous l'ongle. Pur et sans appel. Une sorte de jugement » (K, 232). L'éducation stricte d'Elisabeth répond en quelque sorte au jugement de son caractère originellement « malfaisant », lequel réapparaît à plusieurs

¹⁷¹ Denyse Baillargeon, *Brève histoire du Québec*, Montréal, Boréal, 2012, p. 26.

¹⁷² Micheline Dumont, Michèle Jean, Marie Lavigne et Jennifer Stoddart (Collectif Clio), *op. cit.*, p. 80.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 101.

reprises dans le roman jusqu'à sa clôture (K, 296, 340, 350, 406). Ses tantes édictent alors des règles rigides dans le but de la ramener sur le droit chemin :

- Elisabeth tiens-toi droite!
- Elisabeth ne parle pas en mangeant!
- Elisabeth recommence cette révérence immédiatement!
- Elisabeth il y a combien de personnes en Dieu?
- *The cat, the bird*. Le *th* anglais se prononce la langue sur les dents, n'oublie pas! (K, 232)

Les trois vieilles filles vivent par procuration cette nouvelle vie qui s'offre à leur protégée, bientôt confrontée à « la loi du monde » (K, 233) que représentent ses premières règles. Au moment de renouveler ses vœux de baptême lors de sa communion, Elisabeth est représentée comme pressée de se débarrasser « joyeusement de sa robe blanche qui tombe à terre, l'entoure d'un anneau neigeux, qu'elle franchit allègrement à cloche-pied » (K, 236). Ce déshabillage symbolise la fin de l'enfance et de l'innocence d'Elisabeth, autour de laquelle les trois tantes redoublent désormais d'attention. Le récit est sans équivoque : « Ne nous attardons pas davantage. L'enfance est révolue. Toute une éducation de fille riche se déroule en bon ordre » (K, 236). Et lorsqu'Elisabeth exprime le désir de sortir comme quand elle était petite « avec des garçons! » (K, 237), les tantes en ont le cœur net : « La Petite est bel et bien devenue une vraie femme » (K, 237). La mère d'Elisabeth conclut urgemment à la nécessité de la marier. « Heureusement que dans ce pays sauvage il y a le bal du gouverneur! » (K, 237), identifié comme le seul lieu où l'on s'attend à trouver pour la Petite ce mari convenable qui sied à sa condition. À défaut d'y trouver un mari, Elisabeth découvre la sensualité dans la danse et s'interroge sur les jeunes hommes, ce qui fait répéter par plusieurs fois à sa mère qu'« il faut » la marier (K, 240-241). L'éducation que la jeune fille a reçue doit se prolonger par un bon mariage.

C'est finalement à la chasse qu'Elisabeth fait la connaissance de son futur mari, cette circonstance et la sauvagerie qui l'entoure annonçant le mauvais mariage sur le point de se décider. La métaphore filée de la prédation à l'œuvre dans le chapitre relatant la rencontre d'Elisabeth et d'Antoine Tassy prélude à tout un avenir funeste (K, 242 et s.). Pourtant, lorsqu'Elisabeth apparaît devant trois tantes, « sortant du marais, les joues rouges de froid, les boucles en désordre, toute crottée, tenant par la main un beau, grand, gros garçon » (K, 243),

toutes trois « se pâment d'émotion » (K, 243) car le jeune homme est bien né. Seul cela semble compter en fin de compte. Et l'une d'entre elles de s'exclamer : « – Non ma sœur, vous ne rêvez pas. C'est Antoine Tassy, le jeune seigneur de Kamouraska! » (K, 243). Ce dernier fait demander la main d'Elisabeth dès le lendemain. Sont à cette occasion résumés les avantages d'une telle union. Les biens sont énumérés, quantifiés et la situation familiale exposée, révélant le mariage de raison dont il s'agit bien ici :

– Très bon parti. Vieille famille. Deux cent cinquante arpents de terre et de bois. Plus les îles, en face de la seigneurie. Une saline. Une boulangerie. Un quai. Un manoir de pierre construit sur le cap. Le père mort, l'année dernière. Vit seul avec sa mère. Sœurs mariées à Québec. (K, 244)

Elisabeth pourtant pressent la mésalliance à laquelle elle se voue : « Seigneur de Kamouraska. Mauvais gibier. Gibier facile, à demi enfoncé dans une cache de vase, guettant l'oie et le canard, le doigt sur la détente » (K, 243). Si elle reconnaît le titre de son futur mari, elle en comprend aussi tout de suite le tempérament : « Je ne sais rien de lui. Mais c'est un voyou, j'en suis sûre. De bonne famille, mais un voyou quand même. Je me ferai respecter de lui, comme une jeune fille à marier » (K, 243). À la veille de se marier, Elisabeth est toutefois ignorante et s'interroge sur ce qu'est l'amour, se tournant vers « les fables de Dieu et celle des hommes » (K, 245), « la belle amour des chansons et des romans » (K, 245), à distance évidente de ce que représente réellement l'union qu'elle est sur le point de sceller. Rappelons que dans les années 1830, « les doux sentiments et l'amour romantique, mais aussi la prudence, font partie des fréquentations [...] Les femmes sont mises en garde contre la passion amoureuse¹⁷⁴ », le plus important demeurant de faire un bon mariage¹⁷⁵. Le trouble qui saisit Elisabeth au moment de se marier révèle habilement cette tension qu'il existait à l'époque entre un romantisme qui pouvait gagner les jeunes filles de bonne famille et la réalité du mariage de raison qui s'imposait presque toujours. L'imaginaire romantique par lequel Elisabeth s'est à peine laissée transporter est toutefois vite battu en brèche quand elle surprend son futur mari aux bras d'une prostituée : « Voyou. Beau seigneur. Sale voyou. Je vous ai bien vu dans la rue [...] Ah! Je l'ai bien deviné, avec quel coup au ventre, la fête effrontée entre vous deux. Moi, moi, l'innocente. Elisabeth d'Aulnières, jeune fille à marier »

¹⁷⁴ Micheline Dumont, Michèle Jean, Marie Lavigne et Jennifer Stoddart (Collectif Clio), *op. cit.*, p. 180.

¹⁷⁵ *Idem.*

(K, 245). Le statut de jeune fille à marier coïncide avec l'innocence que revendique Elisabeth à ce moment-là, une innocence primordiale qui peut être reliée à sa virginité et à sa conduite irréprochable, contrastant avec la culpabilité du futur mari pris en faute.

Il est d'ailleurs frappant que cette identité première d'Elisabeth ressurgisse dans le récit précisément lorsqu'elle souhaite revenir à sa condition originelle, qu'elle associe à la pureté et à l'innocence, à distance du mariage et de ses suites. Lorsqu'elle imagine ses enfants témoigner en sa faveur par exemple, c'est sous le nom d'Elisabeth d'Aulnières qu'elle s'identifie pour mettre de l'avant son caractère exemplaire (K, 202). Ou encore, quand elle se remémore le temps des interrogatoires qui ont suivi son arrestation, c'est à ce premier nom qu'elle se rattache afin de souligner son caractère pur, irréprochable : « Décliner son nom. Se nommer Elisabeth d'Aulnières à jamais. Habiter toute sa chair intacte, comme le sang libre et joyeux » (K, 205).

Si Elisabeth d'Aulnières est le patronyme de la jeune fille que le mariage n'a pas encore souillée, et derrière lequel le personnage se réfugie pour paraître dans toute son innocence, c'est aussi le nom que le meurtre de son premier mari lui permet de reprendre : « Elisabeth d'Aulnières, veuve d'Antoine Tassy » (K, 387), précisément visé par l'acte d'accusation dressé contre elle. Il est donc chargé du poids du crime, et quand le personnage avoue dans son délire être au centre du procès qui s'organise autour d'elle, c'est sous ce nom qu'elle s'identifie à la première personne du singulier : « Moi, Elisabeth d'Aulnières, non pas témoin, mais voyante et complice » (K, 369). Cela rejoint le fait, qu'en dépit de ses efforts pour revendiquer son innocence, Elisabeth est dès l'enfance associée à un caractère malfaisant ainsi que nous l'avons souligné. Son premier nom porte donc déjà en lui cette profonde ambivalence du personnage, que le mariage va accentuer.

2.2 Madame Tassy ou la question du juste : l'adultère et le meurtre au secours de la femme mariée

Avec le statut de femme mariée viennent pour Elisabeth, dont le nom devient Madame Tassy, non seulement le désenchantement et la violence, mais aussi la transgression des lois. Son histoire conjugale avec Antoine Tassy, de la cérémonie de mariage jusqu'au meurtre de son mari, témoigne d'un glissement graduel vers la transgression de la loi comme ultime

manière de la sauver d'un mariage malheureux et révèle entre les lignes ce que pouvait signifier d'être une femme mariée au XIX^e siècle.

La cérémonie

Le court passage du roman qui relate la cérémonie de mariage condense l'impression d'Elisabeth qui se la remémore au présent, revivant l'instant même de l'engagement :

– Éléonore-Elisabeth d'Aulnières, prenez-vous pour époux Jacques-Antoine Tassy?

Il faut répondre « oui », bien fort. Ton voile de mariée. Ta couronne de fleurs d'oranger. Ta robe à traîne. Le gâteau de noces, à trois étages, nappé de sucre et de crème fouettée. Les invités se mouchent derrière toi. Tout le bourg de Sorel attend pour te voir passer, au bras de ton jeune époux. (K, 246)

Le mariage est représenté comme un événement extérieur qui dicte ses contraintes au personnage et l'interpelle à plusieurs égards. La première interpellation se retrouve dans la question adressée à Elisabeth suivie du sentiment qu'il faut y acquiescer fort et inscrit en effet son engagement dans le registre de l'obligation, si ce n'est d'un rapport de force. La deuxième interpellation provient de l'emploi de la deuxième personne du singulier, qui marque le dialogue qui se forme entre Elisabeth au jour de la remémoration, et Elisabeth au jour de son premier mariage. Ces déterminants précèdent la description froide des attributs convenus de la mariée. Perce alors la conscience d'Elisabeth qui se souvient de son premier mariage comme d'un événement dérisoire, simplement composé d'éléments symboliques qui se juxtaposent, à l'exclusion de toute sentimentalité.

Pourtant, ce qui compte à ses yeux et qui est précisément de l'ordre des sentiments est sur le point d'être dévoilé sans détour : « Mon Dieu, je me damne! Je suis mariée à un homme que je n'aime pas » (K, 246). L'emploi subit de la première personne marque un revirement abrupt qui permet de souligner de manière d'autant plus dramatique la prise de conscience d'Elisabeth, qui ne peut se faire qu'au « je » et dans un présent reconstitué. L'idéal du mariage romantique est définitivement balayé après cette énumération de conventions qui se conclut sur l'évidence de l'amour absent, et qui contraste avec la déclaration qui suit de peu : « Et moi, Elisabeth d'Aulnières, j'ai seize ans. J'ai juré d'être heureuse » (K, 246). Le mariage ne lui sera d'aucun secours, car il est aussitôt et

impérieusement rappelé à la mémoire d'Elisabeth prise dans son identité de femme remariée : « Que Mme Rolland ne se rassure pas si vite [...] Rien n'est moins inoffensif que l'histoire du mariage d'Elisabeth d'Aulnières » (K, 246). Pour échapper au rêve et aux souvenirs qu'il convoque, l'héroïne échafaude une stratégie qui lui permet de se tenir à distance de la réalité : « Penser à soi à la troisième personne. Feindre le détachement. Ne pas s'identifier à la jeune mariée toute habillée de velours bleu » (K, 246). Le passage suivant figure les deux mariés comme des êtres factices, lui en mannequin de cire, elle en poupée mécanique, chacun jouant impassiblement le rôle qui lui est imparti (K, 246-247). La mémoire distante d'Elisabeth donne l'apparence d'un pantin en bois colorié au marié « qui embrasse la mariée sans fin », elle aussi peinte en bleu (K, 247), comme pour s'assurer qu'aucune émotion ne puisse surgir de tels ébats. Elisabeth se distancie toujours plus du souvenir en revenant à son identité de femme remariée, qu'elle déclame pour en assurer la plus grande portée et tenter de nier l'importance dramatique que son premier mariage a pris dans sa vie : « Quant à moi, je suis Mme Rolland, et je referai mon premier voyage de noces comme on raconte une histoire, sans trop y croire, avec un sourire amusé. Même si le bonheur tourne au vinaigre, au fiel le plus amer » (K, 247).

Cette posture ne tiendra cependant pas et sera bouleversée au cours du roman, qui détaille au contraire le désarroi dans lequel son premier mariage plonge Elisabeth jusqu'au dénouement tragique de celui-ci.

La vie conjugale

C'est sous le nom de Madame Tassy que se déploie son identité de femme mariée (K, 247). Commencent alors « quelques années à peine de violence et de désespoir » (K, 250), condensation d'une histoire conjugale dont il est déjà annoncé qu'elle ne durera pas. Dès les premières descriptions de la vie des époux au manoir de Kamouraska, c'est une lutte plus qu'une union qui est détaillée : « Nous passons au manoir de Kamouraska notre cruelle jeunesse, sans fin. Nous sommes vivants, lui et moi! Mariés ensemble. S'affrontant. Se blessant. S'insultant à cœur joie » (K, 251). Le mariage implique le combat, et avant même que le temps n'ait passé, une prise de conscience doublée d'une résolution macabre s'empare d'Elisabeth : « Ça ne peut pas continuer comme ça. 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 » (K, 252). À l'image du récit qui semble déjà clos, le mariage s'impose comme un carcan d'autant plus étouffant et dangereux pour Elisabeth que son mari n'honore aucune de ses obligations.

Précisons qu'au Québec, la Coutume de Paris s'applique aux relations entre personnes au XIX^e siècle, malgré la conquête britannique, et ce jusqu'à l'adoption en 1866 du Code civil qui reprend en très grande partie les anciennes dispositions qui prévalaient sous le droit français en ce qui concerne les droits civils des femmes¹⁷⁶. À l'époque où se déroule *Kamouraska*, les maris assument le rôle de chef de famille, tandis que « les épouses demeurent régies par le principe d'incapacité juridique pendant leur mariage¹⁷⁷ » et vivent passivement une vie confinée à la domesticité. Or, Antoine Tassy est constamment décrit dans le roman comme un homme-enfant à la larme facile, irresponsable et fou. À défaut de jouer son rôle de mari, il crée un vide, rapidement comblé par sa mère qui fait régner sur le manoir de Kamouraska des lois de son invention. Elisabeth doit alors composer à la fois avec son statut inégalitaire de femme mariée, les manquements de son mari et ce corpus de lois érigées par une belle-mère qui fait peser sur elle des obligations, à rebours de celles contractées lors du mariage. Dès sa première rencontre avec Madame Tassy mère, Elisabeth est prévenue du comportement de son mari et des règles à suivre : « Il s'agit de conserver ses distances avec tout ce qui est choquant et grossier. Ignorer tout simplement. Ceux qui vous disent que la vie est belle ne font pas autrement. Mettez-vous bien cela dans la tête et vous serez heureuse. Quoique mon fils fasse contre vous, sa femme » (K, 254). Alors que la belle-mère d'Elisabeth ne cesse de répéter qu'« – il faut garder ses distances. Ce qui entre par une oreille doit tout de suite sortir par l'autre... » (K, 258), elle finit par dicter un tout autre ordre, loin de la passivité d'abord imposée à Elisabeth et qui prévaut d'habitude dans les relations matrimoniales de l'époque. Face aux tendances suicidaires d'Antoine, la belle-mère énonce ses lois : « Lui faire boire du café noir, très fort. Lui parler d'autre chose. Ne pas le quitter des yeux » (K, 261).

¹⁷⁶ Micheline Dumont, Michèle Jean, Marie Lavigne et Jennifer Stoddart (Collectif Clio), *op. cit.*, p. 164.

¹⁷⁷ *Idem.*

Elisabeth intègre si bien ces règles qu'elle s'en impose à son tour : « Dissimuler toutes les cordes, les lanières, les licous. Donner des ordres sévères aux domestiques. Empêcher cet homme de se pendre » (K, 263). L'emploi répété des verbes à l'infinitif allié aux gestes domestiques dictés participe du caractère litanique des lois énoncées, qui semblent alors constituer le quotidien dans lequel Elisabeth est enfermée. Bientôt, Madame Tassy mère renverse pour de bon l'ordre matrimonial en ordonnant « sans réplique » : « – Mon fils est un panier percé. À vous, ma fille, de faire en quelque sorte que mes petits-fils ne manquent de rien » (K, 263-264). Elisabeth devient responsable du foyer, tandis que sa belle-mère se revendique constamment et contradictoirement « maîtresse de Kamouraska » (K, 264). Il est à cet égard intéressant de remarquer que le nom de Mme Tassy est partagé entre Elisabeth et sa belle-mère, témoignant à la fois de la lutte de pouvoirs qui se joue entre les deux femmes, mais aussi du partage incertain des responsabilités au sein du foyer. Il échoit finalement à Elisabeth dans son mariage de donner naissance à des enfants ainsi que d'assurer leur survie et la sienne, en plus de résister aux violences et à la folie de son mari et aux ordres de sa belle-mère.

Antoine Tassy quant à lui multiplie les manquements aux obligations du mariage : au devoir de fidélité, il oppose l'adultère ; aux devoirs de secours et d'assistance, il oppose sa disparition au jour du premier accouchement d'Elisabeth et dilapide l'argent du foyer. Surtout, il menace la vie d'Elisabeth à plusieurs reprises. À l'annonce qu'un jour il la tuera (K, 258), s'ajoutent une scène où il lance à sa femme « un couteau de cuisine par la tête » (K, 261), ainsi qu'une scène où il tente d'inviter Elisabeth à se pendre avec lui : « – [...] Viens donc avec moi. Cette corde est assez grande pour deux. Elisabeth, ma femme. Les liens du mariage, c'est ça. Une grosse corde bien attachée pour s'étouffer ensemble. Tu as promis pour le meilleur et pour le pire. Viens donc » (K, 262). Dans cette réplique, l'emploi métaphorique de l'expression « se mettre la corde au cou », employée habituellement pour désigner l'action de se marier et ironiquement le fait de perdre sa liberté, est redoublée d'une dimension macabre qui présage du dénouement de ce mariage qui unit Elisabeth et Antoine Tassy.

Le discours intérieur d'Elisabeth en appelant à la justice

Face à cette situation invivable, Elisabeth bâtit un discours intérieur au centre duquel elle oppose son innocence à la culpabilité de son mari, ainsi que la justice qu'elle réclame en réponse à l'injustice qu'elle subit : « C'est lui le coupable. Je n'y suis pour rien. Innocente. Je suis innocente. Humiliée et offensée » (K, 258). Pourtant, ce discours intérieur tranche avec le discours social autour de sa situation conjugale, qu'elle savoure dans un premier temps :

– Comme elle a maigri!
 – Et cette pâleur!
 Les habitants de Kamouraska chuchotent sur mon passage.
 – Quelle femme admirable. Et cette douceur égale. Cette résignation chrétienne.
 Penchée sur mon missel. Je savoure avec une joie étrange mon rôle de femme martyre et de princesse offensée. Je rabâche dans mon cœur les douces louanges des paroissiens amassés dans la petite église de pierre. (K, 264)

Le discours social, teinté de moralité chrétienne, qui entoure Elisabeth la définit comme une bonne épouse dès lors qu'elle se résigne, tandis que les apparences témoignent de son affaiblissement physique. À cette impression qu'elle apprécie dans un premier temps se substitue pourtant bientôt une prise de conscience aigüe désignant Antoine, son mari devant la loi et devant Dieu, comme le mal dans une échelle de valeur marquée par la religion :

Je récite le « Notre Père », du bout des lèvres. Soudain une grande fureur s'empare de moi. Me réveille d'un coup comme une somnambule. Me fait mordre dans quatre mots de la prière, les détachant du texte, les éclairant, les dévorant. Comme si je m'en emparais à jamais. Leur conférant un sens définitif, souverain. « Délivrez-nous du mal. » Tandis que le mal dont il faut me délivrer, à tout prix, s'incarne à mes côtés, sur le banc seigneurial. Prend le visage congestionné, les mains tremblantes de l'homme qui est mon mari. (K, 264-265).

À la dimension religieuse de cette prise de conscience s'ajoute pourtant à notre sens la posture d'Elisabeth, appartenant cette fois-ci au registre juridique. Si le sens qu'Elisabeth confère aux termes de la prière s'apparente en effet à un jugement qu'elle seule peut souverainement émettre de manière définitive, un passage où elle tente de prendre le dessus sur le songe qui l'assaille illustre de manière encore plus évidente ce passage du religieux au légal. Elisabeth retourne en effet le procès qui lui est intenté contre Antoine en usant d'une rhétorique accusatrice intégrant de manière laconique le jargon judiciaire : « Prendre les devants. Accuser soi-même. Lever la main droite, dire : je le jure. Dire : C'est Antoine Tassy

qui est coupable. Prêter serment. Répéter : C'est lui qui... » (K, 270). Cette appropriation du rituel et du langage judiciaires permet à Elisabeth de renverser la situation et de poser la question de la justice. D'ailleurs, dans son rêve, sa mère et ses tantes sont « convoquées », non plus pour témoigner, mais « pour condamner à mort Antoine Tassy » (K, 270).

Pourtant, c'est Elisabeth, maintenue dans un état de passivité, qui subit les affres de son mariage : « Je suis Elisabeth d'Aulnières, épouse d'Antoine Tassy. Je me meurs de langueur. J'attends que l'on vienne me délivrer. J'ai dix-neuf ans » (K, 272). Si elle confie à sa servante, Aurélie Caron, être « mariée avec un bien méchant homme » et lui laisse voir, honteuse, les violences dont elle est victime (K, 275), Elisabeth se fait opposer le discours social que vient incarner Aurélie Caron dans le songe : « – C'est pas la peine d'avoir honte pour si peu. Mieux vaut être pincée que de ne pas avoir d'homme du tout. Et pour ce qui est de la honte, autant vous habituer tout de suite. Cela ne fait que commencer. Le pire n'est pas encore arrivé » (K, 275). Le célibat¹⁷⁸ est alors présenté comme plus grave que la violence conjugale, ce qui correspond à la réalité qui prévalait encore au XIX^e siècle, ainsi que le rapporte le collectif d'historiennes Clio :

La brutalité masculine envers les femmes semble être acceptée comme inévitable. Les femmes portent rarement plainte pour voies de fait. Pourtant, il y a bien des femmes battues [...] Ainsi au cours d'une enquête judiciaire sur le comportement de sa femme, un mari a tout intérêt à démontrer qu'elle a déjà été suffisamment corrigée pour ses méfaits. Dans les rares procès en séparation, les femmes se plaignent de la brutalité de leur mari. En dehors de ces situations inhabituelles personne ne pense à relever la violence au sein des familles, à une époque où le niveau de violence physique est assez élevé¹⁷⁹.

Ce qu'Aurélie Caron considère finalement comme pire que cette violence conjugale dont est victime Elisabeth et qui surviendra par la suite dans sa vie, c'est bel et bien l'adultère suivi du meurtre d'Antoine Tassy, double transgression de la loi. Pour autant, dans l'esprit d'Elisabeth, les malheurs de son premier mariage la maintiennent dans l'attente d'une délivrance que justifie la justice, sur le point de s'incarner dans le personnage du docteur Nelson.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 101.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 103.

Les rencontres entre Elisabeth et le docteur Nelson sous la loupe des reconstitutions judiciaires

Les premières rencontres entre Elisabeth et le docteur Nelson sont relatées sur le mode de la reconstitution judiciaire, en présence de témoins et de juges dont les interventions sont imaginées par Elisabeth : « Une voix que je n'arrive pas à reconnaître annonce : – Rétablissons les faits et les jours aussi exactement que possible » (K, 276). L'effet d'annonce que produit cette déclaration semble indiquer d'une part que nous nous situons dans le registre judiciaire et d'autre part que la rencontre imminente du docteur Nelson renvoie à une transgression qu'il s'agit de juger. Dans cette mise en scène, l'enjeu qui tient à la bienséance mais aussi à la preuve est celui de savoir si Elisabeth rencontrait seule le docteur Nelson. Alors qu'Elisabeth demande à son entourage de quitter sa chambre pour recevoir le médecin, ses trois tantes essaient de l'en dissuader, anticipant le drame que cette visite présage : « Me supplient, des larmes dans la voix, de garder au moins Sophie Langlade dont le témoignage s'avèrera si important pour ma défense. Ma mère remonte les couvertures jusqu'à mon menton » (K, 277). S'ensuit précisément le témoignage de la servante :

Sophie Langlade s'avance, en tremblant si fort qu'elle a peine à mettre un pied devant l'autre. Elle parle si bas que le juge l'oblige à répéter sa phrase, après avoir prêté serment sur l'Évangile.

– Madame n'était jamais seule dans sa chambre avec le docteur Nelson. Toujours Mme d'Aulnières, sa mère, se trouvait là avec elle. (K, 277)

Cette déclaration hésitante est immédiatement contredite par le rire charivarique d'Aurélié Caron qui « perce les murs », avec « cette voix en vrille, un ton au-dessus de la voix humaine » (K, 277). C'est à son tour de livrer sa version des faits, parlant cette fois-ci « avec peine, comme si on lui arrachait les mots à mesure » (K, 277), circonstance qui évoque le rapport de force qui peut s'appliquer dans un interrogatoire, mais aussi le caractère inavouable des faits relatés : « – Je le jure. Madame était souvent seule dans sa chambre avec le docteur. Dans des chambres fermées. Dès que sa mère était sortie » (K, 277).

Puis le débat sur la réalité des faits cède la place à la reconstitution de la première rencontre entre Elisabeth et le docteur Nelson : « Je sens avec terreur que cela va se passer sur-le-champ. Et que rien au monde ne pourra empêcher que cela arrive, une seconde fois » (K, 277). Dès cet instant, le docteur Nelson s'impose comme une figure triomphante, en

contrepoint d'Antoine Tassy qui s'efface : « Mon mari m'abandonne. Je suis sûre qu'au fond il est d'accord pour que tout arrive » (K, 277). Dans le récit, l'un ne marche pas sans l'autre. Le « pas d'homme », « assuré, solide » qui précède le docteur « avec quelque chose de juvénile, de léger et de triomphant » s'oppose « aux grandes enjambées » d'Antoine qui fuit, tel un enfant, pour s'enfermer dans la salle à manger (K, 277). À l'arrivée du docteur correspond l'abandon du mari, dans un chassé-croisé au terme duquel la mise à mort symbolique d'Antoine Tassy point de nouveau, échafaudée par associations d'idées dans l'esprit d'Elisabeth : « Je reconnais sa voix, comme étouffée, sous des masses de coton (le coton dont on bourre la gorge des morts) [...] Que l'on couse Antoine Tassy dans un grand drap, avec sa gibelotte, son cognac, ses souvenirs de collègue, sa vanité de mari, ses gros poings d'homme brutal. Sa rage et ses larmes de crocodile » (K, 277-278). La première visite du docteur est revécue par Elisabeth dans « une absence des sens et du cœur incroyable » (K, 279) : « Ni poids, ni forme, ni couleur! Ni aucune douceur! Ma vie est ailleurs » (K, 279). Cette absence à elle-même et à toute sensualité participe de la démonstration du caractère irréprochable d'Elisabeth dans le cadre de la première reconstitution qui se solde par un verdict d'innocence :

Le silence est tendu au-dessus de nos têtes, comme un orage en suspens. Le docteur se redresse enfin. De penché sur moi qu'il était. Une espèce de soulagement extrême se fait sentir dans la pièce. Ma mère s'approche de George Nelson. Elle a l'air presque joyeux. Cette première rencontre s'est bien passée. Les juges doivent être bien attrapés. Il n'y a rien à reprendre à la conduite de cette femme et de cet homme. (K, 280)

Je suis innocente. (K, 280)

À peine rassurée, Elisabeth est rattrapée par un signal, une alerte qui donne lieu à la reconstitution de sa deuxième rencontre avec le docteur Nelson, « la deuxième scène du médecin » qu'il s'agit de « jouer » (K, 280) devant les témoins de nouveau réunis : « Ils sont déjà là, les témoins. Les voici qui entrent un à un, solennels et guindés. Ils reprennent la pose » (K, 280). Alors que tout s'organise, « quelqu'un dit que c'est absurde et que ces sortes de reconstitutions n'ont jamais rien apporté pour l'avancement d'une affaire » (K, 280). Pourtant, la dimension judiciaire que prend cette scène se déploie avec de plus en plus de précision, pour finalement se montrer d'une redoutable efficacité, comme l'indique la réflexion d'Elisabeth : « Je sais que toute la maisonnée est investie de son rôle d'observateur

et de rapporteur » (K, 281). Un deuxième signal est donné par l'une des servantes qui fait claquer des serviettes mouillées dans le vent : « Trois coups distincts. Pour prévenir le juge John Crebessa. » (K, 281). La mise en scène théâtralisée de cette nouvelle reconstitution judiciaire sur le point de se dérouler contribue à identifier la deuxième rencontre d'Elisabeth et du docteur Nelson comme un événement charnière dans le drame à venir, mais aussi comme une scène appelant le jugement du magistrat. Or, quand le médecin s'indigne à la vue d'ecchymoses sur les bras d'Elisabeth, celle-ci franchit le pas que tous, juge et témoins, semblent attendre :

Les défenses en moi s'abattent comme des châteaux de cartes. Je passe mes deux bras autour du cou de cet inconnu qui sent le tabac frais. J'ai beau savoir que le juge n'attend que ce geste de moi pour orienter toute son enquête. Rien ni personne ne peut me retenir. Ni mon orgueil. Il faut que je coure à ma perte. Il faut que le scandale arrive. Mes larmes éclatent en un torrent irrépressible. Entre deux hoquets je parviens à dire que je suis très malheureuse. (K, 282)

Tandis qu'Elisabeth recouvre l'usage de ses sens au contact du docteur Nelson et se laisse aller à des confidences, on tente encore autour d'elle d'étouffer le scandale qui se profile et d'excuser le comportement de la jeune femme :

Ma mère déclare que cette scène est inconvenante. Elle parle tout bas au docteur. Évitant toutefois de le regarder en face.
 – Ma fille est très nerveuse. Il faut l'excuser. Et puis elle s'est cognée au bras sur un meuble. La maison est si encombrée.
 Le docteur foudroie ma mère du regard. Sans un mot il sort de la chambre. (K, 282)

Le docteur Nelson s'impose à compter de ce moment-là comme celui par qui justice sera rendue.

Le docteur Nelson, incarnation de la justice et de l'amour au secours d'Elisabeth

L'indignation du docteur Nelson face à la violence conjugale qu'il devine et face à la négation de celle-ci par un discours maternel aussi bienséant que mensonger confirme son rôle de justicier dans la vie de la jeune femme mal mariée. Quant à Elisabeth, elle renoue complètement avec son histoire passée à partir de cette reconstitution qui en expose la genèse. Renonçant tout à fait à s'identifier comme Mme Rolland, elle s'accroche à son identité de femme sur le point de commettre l'adultère et aux sentiments qui l'assaillent :

« Je dis “je” et je suis une autre. Foulée aux pieds la défroque de Mme Rolland. Aux orties le corset de Mme Rolland. Au musée son masque de plâtre [...] J’aime un autre homme que mon mari » (K, 284). Elisabeth éprouve un amour qu’elle assortit d’un appel au secours adressé intérieurement au docteur Nelson : « Docteur, est-ce ainsi que vous laissez dépérir vos malades, sans tenter de les secourir? » (K, 285). Celui-ci incarne bientôt pour elle le bonheur et la justice qu’elle cherche à atteindre en créant des lois, contraires à celles du mariage, qui conduisent à l’idée de l’adultère :

Prostrée ou agitée, j’invente les lois strictes de mon bonheur futur. Ne pas chercher à revoir le docteur Nelson avant un certain temps. Bien m’assurer d’abord que je ne suis pas enceinte. M’établir dans une chasteté parfaite. Me défendre farouchement contre toute approche de mon mari. Me laver d’Antoine à jamais. Effacer de mon corps toute trace de caresse ou de violence. Jusqu’au souvenir même de ... Renaître à la vie, intouchée, intouchable, sauf pour l’unique homme de ce monde, en marche vers moi. Violente, pure, innocente! Je suis innocente! J’attends que mon amour me prenne et me garde. Cet homme est le bonheur. Il est la justice. (K, 285-286).

Le refus par Elisabeth de remplir son devoir conjugal équivaut pour elle à l’innocence qu’elle souhaite recouvrer. Elle situe au contraire la culpabilité dans le fait même de consommer son mariage avec un époux violent qu’elle n’aime pas. Dans une même inversion des valeurs associées à ses devoirs de femme mariée, Elisabeth envisage l’adultère, en principe relié à un manquement vis-à-vis des lois du mariage, comme une issue au mariage injuste dans lequel elle se trouve enfermée. Ces nouvelles lois qu’elle invente conduisent pour elle au rétablissement de la justice et à sa libération : « Me voici libre et stérile » (K, 286), déclare-t-elle à la vue du « filet de sang libérateur, entre [ses] cuisses » (K, 286).

Si Elisabeth se proclame pure et innocente, elle s’identifie aussi à une femme violente, dans sa résolution à se défaire des liens du mariage et à se lier au docteur Nelson. La relation adultère se noue précisément à l’occasion du bal de Saint-Ours auquel Elisabeth accepte d’accompagner le docteur Nelson plutôt que son mari. La violence d’un tel choix s’impose à Antoine Tassy qui lui rappelle au cours d’une scène de ménage : « – Une femme mariée, une mère de famille... C’est tout à fait déplacé » (K, 301); ce à quoi Elisabeth répond : « – De quoi te mêles-tu ? Rien de ce qui me concerne ne te regarde-plus maintenant. Je ne suis plus ta femme comme tu n’es plus mon mari » (K, 301). Il est possible de lire, avec cette affirmation, le basculement du sujet de droit en personnage pour lequel le langage aussi bien

que la fiction l'emportent sur le réel juridique. La performativité du langage qu'emploie Elisabeth pour mettre fin à son mariage est en effet à une distance considérable de la réalité des lois du mariage. Si le divorce existe à l'époque, il est extrêmement onéreux et l'Église s'y oppose¹⁸⁰. Quant à la séparation de corps et de biens, elle demeure difficile à obtenir pour les femmes et semble même tenue pour impossible dans le roman (*K*, 285). L'héroïne, que le docteur Nelson appelle désormais Elisabeth, se défait ainsi de son identité de femme mariée et envisage une vie libre en compagnie d'un autre homme.

Dans la relation qui se tisse lentement entre Elisabeth et le docteur Nelson, l'amour que chacun éprouve est inextricablement lié à l'injustice que représente à leurs yeux le mariage malheureux d'Elisabeth, à la colère que cette dernière cherche à susciter chez le docteur Nelson¹⁸¹ et à la nécessité de rétablir la justice en mettant fin à ce mauvais mariage. Le regard du docteur Nelson traduit en effet « non pas la paix, mais le glaive » (*K*, 289). Or, le désir de justice qu'il incarne est associé à un rapport de force qui, s'il est à son avantage depuis toujours¹⁸², se nourrit désormais du fait qu'Antoine Tassy ait épousé Elisabeth et abusé de sa puissance maritale : « Je ne puis supporter l'idée que ... une femme aussi belle et touchante, torturée et humiliée. Couchée dans le lit d'Antoine, battue par Antoine, caressée par Antoine, ouverte et refermée par Antoine, violée par Antoine, ravie par Antoine. Je rétablirai la justice initiale du vainqueur et du vaincu » (*K*, 296).

Or, pour mettre fin au mariage d'Elisabeth et à son injustice, les amants qui ont en premier lieu transgressé les lois du mariage, en commettant l'adultère, se résolvent en second lieu à organiser le meurtre d'Antoine Tassy, crime qu'ils transforment en acte de justice, peu importe son caractère transgressif de la loi. L'équation entre l'amour, la mort et la justice devient aussi claire qu'inexorable : « L'absolu de l'amour et de la mort. La justice rétablie.

¹⁸⁰ Marie-Aimée Cliche, « Les procès en séparation de corps dans la région de Montréal, 1795-1879 », Montréal, *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 49, n° 1, 1995, p. 3.

¹⁸¹ Anne Hébert, *Kamouraska*, *op. cit.*, p. 284 : « Plus que la pitié, je cherche la colère de son cœur » ; p. 289 : « J'attends que le sens secret de toute cette indignation me soit révélé. Se retourne sur moi, à jamais. Me comble de sainte colère partagée » ; p. 302 : « Plus que son désir, je veux exciter sa colère ».

¹⁸² Ce rapport de domination de George Nelson sur Antoine Tassy est développé dans le roman sous la forme d'une métaphore filée du jeu d'échecs. Anne Hébert, *Kamouraska*, p. 289, p. 292, p. 295.

La sainte barbarie instituée » (K, 321). Le caractère nécessaire et naturel de cette issue fatale ressort constamment du discours intérieur d'Elisabeth : « Cette obligation que j'ai de me débarrasser de mon mari. Le faire basculer dans le vide [...] l'effacer à jamais de ma vie. Comme un dessin que l'on gomme » (K, 324). Et celle-ci de préciser : « Tout comme si le meurtre d'Antoine n'était pour nous que le prolongement suprême de l'amour » (K, 326). Ainsi, c'est seulement au prix de la violence justicière que les deux amants peuvent envisager de vivre heureux : « Notre tendre douceur à conquérir par l'horreur. Nous établirons la justice par le feu et par le sang. Nous serons heureux » (K, 326).

Le rétablissement de la justice, une affaire d'homme

Bien que les amants soient finalement aussi décidés l'un que l'autre à tuer Antoine Tassy, la résolution criminelle nécessite la présence et l'intervention du docteur Nelson pour s'exécuter, dévoilant d'une part la destinée de cet homme au sens aigu de la justice et d'autre part les possibilités d'action limitées d'Elisabeth comme femme, en dépit de son intense désir de libération. Le docteur Nelson est présenté comme un homme sensible à toute injustice, ayant même juré d'être un saint (K, 295, 337, 363), et s'il a jusqu'à présent agi dans cette visée comme médecin, la rencontre d'Elisabeth provoque la transformation de son vœu et révèle sa vocation de justicier mais aussi d'assassin :

Depuis le temps que vous tentez d'instaurer la charité pour votre compte personnel, docteur Nelson. Allez-vous enfin réaliser votre rêve? [...] Punir les méchants, récompenser les bons. Délivrer la princesse suppliciée, terrasser le dragon féroce qui la tient captive. Justice, justice, justice... Antoine Tassy mérite la mort (K, 327).

S'arrogeant dès lors la responsabilité de tuer Antoine, il déclare : « C'est une affaire entre Antoine et moi » (K, 314), ou bien pouvons-nous encore lire : « Il dit qu'il sait maintenant à quoi il sert. Ceci est une affaire d'homme à régler entre hommes » (K, 350) ; « Tout ceci est une affaire d'homme » (K, 360). C'est lui qui ordonne à Aurélie Caron de partir empoisonner Antoine (K, 338-339), et quand elle échoue, lui-même part exécuter le seigneur de Kamouraska, tandis qu'Elisabeth reste en retrait. Bien qu'elle s'imagine « lever le bras avec lui, lorsqu'il le faudra. Tuer [son] mari avec lui » (K, 359), elle avoue sa passivité : « (je me suis retirée sur le bord de la route, pendant que vous... dans l'anse de Kamouraska...) » (K, 405). Cet écart entre la volonté commune des deux amants de tuer Antoine et le passage à

l'acte uniquement masculin renvoie selon nous à la condition féminine d'Elisabeth, qui non seulement est enfermée dans son mariage, mais ne peut activement s'en échapper. C'est au docteur Nelson, épris de justice mais homme aussi, qu'il appartient de tuer Antoine, dans une logique de répartition genrée des rôles symptomatique de la société qui voit évoluer les personnages. Tandis que le docteur Nelson donne les ordres, agit, se déplace et commet le crime, Elisabeth demeure une femme à la fenêtre¹⁸³, toute entière occupée à soigner ses enfants¹⁸⁴ et à vivre par procuration le grand drame de sa vie, dans « une division définitive de tout [son] être » (K, 356).

La loi en question

La loi doublement transgressée par la commission de l'adultère et la perpétration du meurtre est aussi remise en question plus fondamentalement. Dans son identité de femme mariée, Elisabeth Tassy bouleverse en effet le jeu de la valeur et de la loi¹⁸⁵. L'institution du mariage portée par la loi est paradoxalement montrée comme le lieu d'expression d'une injustice patente où la violence et l'irresponsabilité du mari menacent l'épouse. L'adultère est d'ailleurs représenté dans le roman de manière très révélatrice de la grande inégalité de traitement entre l'époux et l'épouse au XIX^e siècle. Quand Antoine Tassy se pavane publiquement au bras de ses maîtresses sans que cela ne semble menacer son mariage, la seule idée qu'Elisabeth pourrait avoir un amant provoque autour d'elle les plus vives inquiétudes (K, 304-305) et compte parmi les preuves recherchées de sa culpabilité au regard du meurtre de son mari.

Cette représentation fait écho au droit du mariage de l'époque, selon lequel il existait un double standard en matière d'adultère. Que ce soit sous la Coutume de Paris ou sous le Code civil de 1866, la règle qui prévalait n'était pas la même pour l'époux et l'épouse : en effet, les femmes ne pouvaient demander la séparation de corps et de biens en cas d'adultère

¹⁸³ La figure de la femme à la fenêtre sera évoquée dans la troisième sous-section de notre troisième chapitre dédiée à l'analyse de « l'hiver au centre des représentations du crime : les signes distinctifs de l'hiver comme objets de signification et lieux projection du crime ».

¹⁸⁴ Anne Hébert, *Kamouraska*, *op. cit.*, p. 360 : « Qu'Elisabeth d'Aulnières s'occupe des enfants [...] ».

¹⁸⁵ Nous empruntons cette expression à Christian Biet, *op. cit.*

du mari que si ce dernier entretenait sa maîtresse dans le logis conjugal, alors que le mari n'avait qu'à invoquer l'infidélité de son épouse¹⁸⁶.

La remise en question de la loi passe aussi par le fait que c'est un acte criminel qui représente dans le roman l'acte de justice aux yeux d'Elisabeth et de son amant, et non le recours à une quelconque procédure judiciaire. La valeur du crime est alors diamétralement inversée par rapport à la transgression de la loi qu'il incarne. Ce déplacement des valeurs associées à l'institution du mariage et au crime pose de manière singulière la question du juste, à travers l'intimité des pensées et les actes de deux personnages qui s'opposent aux lois officielles, mais aussi aux conventions de leur époque, selon lesquelles le mariage de raison domine avant tout la vie des femmes.

La loi, bien que malmenée par les personnages, finit par dicter sa conduite à Elisabeth, après que son mari a été tué et qu'elle se retrouve veuve, accusée de complicité de meurtre et délaissée par son amant qui a fui de l'autre côté de la frontière. Et c'est encore sous la forme du mariage que la loi s'immisce dans la vie quotidienne et intime d'Elisabeth, dont le statut juridique devient celui de la femme remariée.

2.3 Madame Rolland ou le rachat de l'honneur par le mariage au prix de la liberté

Une fois Antoine Tassy assassiné, Elisabeth est en effet poursuivie en justice et bien que son procès n'aboutisse pas, elle demeure suspecte sur le plan social et moral. En l'absence de son amant enfui, elle n'a d'autre choix que de se remarier, car une femme seule au XIX^e siècle est d'une grande vulnérabilité, *a fortiori* lorsqu'elle est suspectée d'avoir tué son mari. Nous démontrerons qu'Elisabeth se remarie donc avec un homme qui incarne à la fois la respectabilité et le droit afin de racheter son honneur, puis qu'elle joue le rôle de l'épouse modèle et reconfigure avec ce deuxième époux les droits et devoirs du mariage au gré des désirs et besoins de chacun.

¹⁸⁶ Denyse Baillargeon, *op. cit.*, p. 85.

Se marier avec un notaire, un gage d'authenticité

Après son procès avorté, Elisabeth parfait le portrait de son innocence en se remarquant avec Jérôme Rolland :

La vie à refaire. L'extradition de mon amant n'aura jamais lieu. Il y a désistement. Deux ans. Il faut se faire une raison. Se remarier, sans voile ni couronne d'oranger. Jérôme Rolland, mon second mari, l'honneur est rétabli. L'honneur, quel idéal à avoir devant soi, lorsqu'on a perdu l'amour. L'honneur. La belle idée fixe à faire miroiter sous son nez. (K, 193)

Que le mariage d'Elisabeth réponde à une exigence de respectabilité dans le jeu social est un fait déjà relevé au sujet de son premier mariage, mais sa deuxième union obéit précisément à l'objectif d'Elisabeth de racheter son honneur perdu à la suite du meurtre de son mari et de la poursuite judiciaire intentée contre elle. Le mariage, et plus encore le remariage et l'identité qui en découle, permettent à Elisabeth de clamer son innocence dans le délire qui la conduit à revivre les événements passés :

J'ai un alibi irréfutable, un sauf-conduit bien en règle. Laissez-moi m'échapper, je suis Mme Rolland, épouse de Jérôme Rolland, notaire exerçant dans la ville de Québec. [...] Je vous jure. Je suis Mme Rolland, Mme Jérôme Rolland! (K, 234)

Je suis Elisabeth d'Aulnières, épouse en premières nocces d'Antoine Tassy, seigneur assassiné de Kamouraska, épouse en secondes nocces de Jérôme Rolland, notaire de Québec, de père en fils depuis X générations. Je suis innocente! (K, 403)

La qualité de notaire de ce second époux est de circonstance. Par la nature de sa profession, il est garant de l'authenticité des actes et contrats qui lui sont soumis¹⁸⁷. Or, dans le roman, Elisabeth recherche précisément ce gage d'authenticité en se mariant à un homme dont le rôle et la respectabilité participent à la reconquête de son honneur perdu. Il est donc sans équivoque que ce deuxième mariage se fonde non seulement sur la raison, mais encore sur le besoin impérieux d'Elisabeth de se refaire une réputation. La couronne et les fleurs d'oranger normalement attachés symboliquement au mariage font défaut dans cette union conclue en dehors de toute sentimentalité. C'est en tant que « Mme Rolland » ou encore « Mme Jérôme Rolland » que le personnage se trouve certainement le plus enfermé dans la personne juridique qu'il incarne, comme si ce dernier nom achevait de clôturer tout à fait l'univers dans

¹⁸⁷ *Dictionnaire de français Larousse.*

lequel Elisabeth vit. Ainsi que le souligne Luc Bonenfant, « l'aspect légal de la déclinaison de l'identité contribue à accentuer l'effet d'emprisonnement [...] son nom propre ne permet pas à Elisabeth d'être libre parce qu'il appelle une réponse, une justification qu'elle devra fournir devant la cour et le juge qui lui demandent de s'identifier¹⁸⁸ ». Aussi le recours aux concepts juridiques d'« alibi¹⁸⁹ » et de « sauf conduit¹⁹⁰ », dont les qualités sont qui plus est d'être « irréfutable » pour le premier et « bien en règle » pour le deuxième, permettent de renforcer le rôle ambigu que ce nouveau nom joue dans la vie d'Elisabeth : celui de la mettre à l'abri de la justice et des accusations, en même temps que celui de l'enfermer dans une vie domestique bien rangée faite de droits et obligations.

Car avec le nom, chargé de tout le passé conjugal d'Elisabeth, vient un statut juridique lourd de contraintes. « Être une personne juridique, c'est être titulaire de droits et d'obligations¹⁹¹ ». Or, la vie conjugale d'Elisabeth Rolland se décline justement dans le roman selon ses devoirs et prérogatives de femme mariée. Dans le même temps, ces droits et obligations du mariage font l'objet d'une interprétation personnelle de la part d'Elisabeth qui les applique à sa manière, dans une reconfiguration commune aux époux de ce que signifie pour eux leur mariage, et non sans une certaine ambiguïté au regard d'une union qui a sauvé Elisabeth autant qu'il l'a privée de liberté.

Jouer l'épouse modèle, selon sa propre interprétation de la loi

Au-delà du mariage auquel Elisabeth consent, le moyen pour elle de clâmer son innocence est de se conduire précisément en épouse modèle (*K*, 204), « soumise et irréprochable » (*K*, 191) et pratiquant « l'effort quotidien de la vertu » (*K*, 194). Elisabeth fait d'ailleurs coïncider son innocence avec sa soumission aux obligations du mariage, et notamment au devoir conjugal :

¹⁸⁸ Luc Bonenfant, *op. cit.*, f. 74.

¹⁸⁹ Selon le premier sens donné par le *Dictionnaire de français Larousse* : « la circonstance ou au fait invoqués par une personne suspectée, qui permet de prouver qu'elle n'était pas présente au moment où l'infraction a été commise ».

¹⁹⁰ Selon le *Dictionnaire de français Larousse* : « permis en vertu duquel on peut aller en un lieu et en revenir sans être inquiété par les agents de l'autorité qui l'ont délivré ».

¹⁹¹ Christian Biet, *op. cit.*, p. 81.

Innocente je l'ai été, sans trop d'effort, depuis dix-huit ans. Épouse parfaite de Jérôme Rolland, un petit homme doux qui réclame son dû presque tous les soirs, avant de s'endormir, jusqu'à ce qu'il en devienne cardiaque. Mon devoir conjugal sans manquer. Règles ou pas. Enceinte ou pas. Nourrice ou pas. (K, 194)

De cette perception par Elisabeth d'elle-même et de son respect du devoir conjugal ressort une certaine réalité en lien avec le statut juridique et social de la femme du XIX^e siècle, reléguée à ses fonctions de procréation, que deux autres passages illustrent de manière encore plus précise, mais aussi plus personnelle à Elisabeth dont le regard critique perce à jour :

Je n'ai été qu'un ventre fidèle, une matrice à faire des enfants. Huit enfants de celui-ci. Et les trois petits d'avant celui-ci, du temps que j'étais l'épouse d'Antoine Tassy, seigneur de Kamouraska. (K, 194)

Toute cette marmaille à porter et à mettre au monde, à élever au sein, à sevrer. Occupation de mes jours et de mes nuits. Cela me tue et me fait vivre tout à la fois. Je suis occupée à plein temps. Onze maternités en vingt-deux ans. Terre aveugle, tant de sang et de lait, de placenta en galettes brisées. Pauvre Elisabeth, prodigue Elisabeth. (K, 194-195)

La réalité de la femme d'un siècle décrit comme « l'ère qui sacre la femme reine du foyer et ange gardien des valeurs familiales¹⁹² » se retrouve ici condensée dans la perception qu'Elisabeth a de sa propre condition et de son identité réduite par le rôle juridique et social qu'elle incarne. En effet, dans cette société, « le temps où une femme subit grossesse après grossesse et où elle élève une ribambelle d'enfants en bas âge, tous moins autonomes les uns que les autres, occupe une importante partie de son existence¹⁹³ ». C'est donc selon cette condition qu'Elisabeth s'applique à respecter ses obligations d'épouse tout au long de son mariage avec Jérôme Rolland et à faire régner dans son foyer « l'ordre impeccable » (K, 201).

Alors que la vie conjugale est sur le point de s'achever avec la disparition de son second mari, Elisabeth met un soin tout particulier à être présente auprès de lui. Elle se donne notamment des lois à suivre pour s'assurer de respecter ce devoir de présence qu'elle décline en autant de gestes et d'attentions propres à accompagner Jérôme Rolland au seuil de la mort :

¹⁹² Micheline Dumont, Michèle Jean, Marie Lavigne et Jennifer Stoddart (Collectif Clio), *op. cit.*, p. 142.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 189.

Ne plus quitter Jérôme Rolland de l'œil, le veiller comme le mystère même de la vie et de la mort. Surprendre la main de Dieu saisissant sa proie. Rassurer cette pauvre proie humaine. Être vigilante jusqu'à l'extrême limite de l'attention. Accéder à l'ombre du moindre désir de cet homme. Être là. Lui donner à boire, lui dire bonjour, lui dire adieu. Lui dire que c'est l'été. L'assurer de la miséricorde de Dieu. Montrer un visage de paix, l'évidence même de la paix sur notre visage réconcilié. L'innocence étalée comme la peau sur les os. (K, 215)

Une fois de plus, l'importance qu'Elisabeth accorde au fait de respecter cette obligation conjugale dont elle précise elle-même les contours répond à son désir de démontrer son innocence et de préserver son honneur. Elisabeth se prend par exemple à rêver que son entourage prêche son exemplarité, dans une version tout à fait inversée de la scène au cours de laquelle la servante Florida harangue la foule pour la voir condamnée (K, 212), mais dans un même élan charivarique, où costumes et déclarations sonores s'imposent :

Laisser chanter mes louanges aux quatre coins de la ville. Distribuer des halberdes et des bicornes. En mettre plein les bras du docteur et de Léontine. Mes hérauts costumés iront de par les rues glorifiant mon nom.
« Monsieur se meurt! Madame aussi! Madame a tant veillé Monsieur qu'elle crève de fatigue. Oyez! Le dévouement de Madame pour Monsieur. La fidélité de Madame pour Monsieur. Oyez! Le ménage exemplaire de Madame avec Monsieur! Dieu seul déliera ce qu'il a lié. Oyez. » (K, 218)

Le songe, qui offre d'abord cette image idéalisée mais discordante d'Elisabeth dévouée corps et âme à veiller son mari, introduit finalement le désordre dans l'attente de la mort, en éloignant Elisabeth du chevet de Jérôme Rolland. Son absence réelle ou mentale d'auprès de son mari réveille en effet la question de sa responsabilité. Le fait qu'elle doive parfois se reposer ou qu'elle s'absente en pensée ou en rêve équivaut à un manquement aux devoirs du mariage dans son esprit hanté par un sentiment plus large de culpabilité, en lien avec le meurtre de son premier mari. Quand Elisabeth laisse son mari aux soins de Florida, elle y voit par exemple un abandon (K, 209-210, 212), qui résonne avec le concept juridique d'abandon du domicile conjugal ou d'abandon de famille¹⁹⁴ sans pour autant y correspondre en droit. Dans le même temps, ce qu'elle considère d'abord comme un devoir devient également dans son esprit un droit, dès qu'elle se sent menacée dans son rôle de femme mariée. Par exemple, lorsque Florida prend sa place auprès de son mari, Elisabeth se sent « chassée de la chambre

¹⁹⁴ Marie-Aimée Cliche, *op. cit.*, p.12 : Au XIXe siècle, en vertu du Code civil de 1866, l'abandon non justifié du domicile conjugal, par le mari à tout le moins, était assimilé à une refus de recevoir sa femme et « constituait un motif de séparation ».

conjugale » et de son lit (K, 211), geste qu'elle vit comme une profonde injustice au regard de son statut d'épouse. Et lorsque Jérôme Rolland réclame la présence de la servante auprès de lui, Elisabeth s'insurge : « Non, non, cela ne se passera pas comme cela. Il exagère. Il m'insulte. C'est trop injuste à la fin. Je suis sa femme. C'est moi seule qui veillerai Jérôme Rolland mon mari » (K, 215). La justice qu'elle réclame coïncide alors avec son statut d'épouse modèle. Encouragée à se reposer par le médecin de famille, Elisabeth en vient à imaginer un complot tendant à la priver de ses prérogatives. Elle revendique encore son statut d'épouse et y accole des gestes qui lui appartiennent à elle seule : « Rester seule au chevet de Jérôme Rolland. Sa femme. Je suis sa femme. Aller chercher les enfants. Donner à boire à mon mari. Baigner son visage d'eau fraîche. Lui fermer les yeux. Le recevoir dans mes bras » (K, 217). L'invocation du statut de femme mariée par Elisabeth s'intensifie encore lorsque son mari lui-même l'incite à aller dormir, ce qu'elle interprète comme un affront :

Il veut se débarrasser de moi. Le curé qui doit venir. L'extrême-onction. Il faut que je sois présente [...] Il faut que je sois là. Jérôme n'a qu'une idée en tête, une idée fixe de mourant : m'envoyer dormir, me prendre en faute, en flagrant délit d'absence [...] C'est moi que cela regarde, moi, Mme Jérôme Rolland, pour le meilleur et pour le pire. Ah le pire est arrivé! C'est mon mari qui me donne congé. (K, 217)

L'obligation de veiller Jérôme Rolland qu'Elisabeth s'impose et s'arroge comme un droit au détriment de la servante et du médecin lui permet de manifester son engagement exemplaire dans les liens du mariage et son caractère irréprochable. En se proclamant « Mme Jérôme Rolland, pour le meilleur et pour le pire », elle rappelle non seulement les vœux qu'elle a prononcés, mais encore son statut d'épouse qui requiert, selon son interprétation, une présence de tous les instants auprès de son mari mourant.

Or le pire, que nous pourrions légitimement associer à la mort qui vient, s'incarne pour Elisabeth dans le fait que son mari la chasse justement au moment précis de mourir. Le risque d'être prise en faute à ce moment critique renvoie Elisabeth à sa peur d'être reconnue coupable d'un manquement à une obligation, qui bien que juridiquement qualifié par l'utilisation du concept de « flagrant délit¹⁹⁵ », relève d'une construction toute personnelle. Son mari partage pourtant cette conception en révélant au seuil de la mort n'avoir jamais cru

¹⁹⁵ Selon le *Dictionnaire de français Larousse* : « Infraction ou délit qui vient ou qui est en train de se commettre ».

Elisabeth innocente et ne l'avoir jamais pardonnée, lui qui cherche à la « convaincre du péché, la prendre en flagrant délit d'absence » (K, 207). Aussi, lorsqu'Elisabeth cherche éperdument le sucre dans la maison pour y apposer le médicament de son mari, puis mesure et sert les gouttes, ce dernier fait planer au-dessus d'elle le soupçon d'une intention coupable d'empoisonnement qu'elle s'applique à combattre, allant jusqu'à accepter la surveillance que son époux impose : « Tout, plutôt que d'être à nouveau complice de la mort » (K, 204).

De cette perception partagée de ce que doit effectivement faire Elisabeth pour se montrer exemplaire ressort le fait que les époux, malgré leurs dissensions, reconfigurent ensemble le mariage et y trouvent, chacun à sa manière et selon ses sentiments et désirs, un sens caché.

Reconfigurer le mariage au gré des sentiments et désirs de chacun

L'institution du mariage se trouve ainsi reconfigurée par Elisabeth et Jérôme Rolland, dans cette union singulière, porteuse d'une ambigüité et d'une complexité que le roman détaille en regard du passé criminel d'Elisabeth. Au-delà des droits et devoirs des époux, ce sont bien les sentiments et les désirs les plus essentiels des mariés que révèle le mariage sur le point de se délier.

Dans cette union, le désir d'Elisabeth de racheter son honneur et la raison supplantent l'amour, comme nous l'avons déjà relevé. Mais le mariage est aussi le lieu où Elisabeth a tenté de se réfugier pour faire face à la culpabilité et à la peur qui la hantent. Au seuil d'une nouvelle existence qu'elle finit par redouter, Elisabeth s'avoue qu'elle n'aurait pu vivre autrement qu'en se remarquant : « M'habituer à dormir seule. Supporter l'horreur des rêves. Toute seule, sans le recours à l'homme, sans le secours de l'homme [...] Mon petit Jérôme je puis bien te l'avouer maintenant, sans toi je serais morte de terreur. Dévorée, déchiquetée par les cauchemars » (K, 211). Ce remariage agit toutefois comme une protection superficielle et temporaire, ne parvenant pas complètement à mettre Elisabeth à l'abri des assauts de la mémoire et tendant même à entraîner Jérôme Rolland dans des peurs et des besoins comparables aux siens :

Cet homme me protège, jusqu'à un certain point seulement. Si l'horreur devient trop vraie et emplit la nuit du fracas d'une vieille charrette, Jérôme s'y laissera

prendre avec moi. Pris au piège tous les deux. C'est cela le mariage, la même peur partagée, le même besoin d'être consolé, la même vaine caresse dans le noir. (K, 206)

Cette définition du mariage comme un piège où les époux ne font que partager les plus obscures émotions fait écho à celle, tout aussi sombre, que le roman livre à l'occasion du premier mariage d'Elisabeth, lorsque Antoine Tassy associe les liens du mariage à « une grosse corde bien attachée pour s'étouffer ensemble » (K, 262). Finalement, Jérôme Rolland n'est pas non plus épargné. Lui qui a feint de recevoir comme un cadeau cette femme exceptionnelle (K, 208), a « juré de ne rien savoir, de vivre les yeux fermés » (K, 209), finit lui aussi par étouffer « avec toute cette saleté de mémoire dans les veines » (K, 209). Sa mort imminente et ses paroles convoquent le passé qui fait retour et révèlent également le partage d'une destinée commune à deux personnages que le mariage a rapprochés malgré tout. Elisabeth évoque à plusieurs reprises ce partage de la peur et cette proximité entre l'un et l'autre, même dans de courts instants : « M. et Mme Rolland sont sauvés à nouveau, joints ensemble, pareils aux doigts de la main. Exactement mariés et unis, simplifiés à l'extrême. Une seule attention effrénée, une seule vie ramassée, une seule crainte, un seul désir, une seule prière : bien mesurer les gouttes » (K, 204). Épuisée, Elisabeth reconnaît aussi une commune expérience de l'insomnie et du travail de mémoire avec Jérôme Rolland : « Cette fièvre de l'insomnie si tu savais, Jérôme mon mari, comme je la partage avec toi. Tous deux ensemble dans un même délire, attelés ensemble dans une même besogne [...] La précise mémoire des fous ramène les faits comme des coquillages » (K, 208).

Si chacun semble avoir cherché son dû dans ce mariage de raison, il demeure un profond désaccord entre les deux époux sur le sens de leur union, lequel ressort de l'intensité du dialogue qu'ils échangent sur le lit de mort de Jérôme Rolland :

La voix basse et lente de Jérôme :

– Elisabeth, tu as eu bien de la chance de m'épouser, n'est-ce pas ?

La voix blanche, sans vibration, d'Elisabeth.

– Jérôme, sans toi, j'étais libre et je refaisais ma vie, comme on retourne un manteau usé.

Moins qu'une passe d'armes, deux coups parfaits, droits et justes. La vérité atteinte. La pointe du cœur touchée, dans un chuchotement d'alcôve. Face à la mort qui vient. (K, 215)

Cet échange démontre la résistance que veut opposer Elisabeth à ce mari qui la défie au seuil de la mort, mais révèle aussi le désir inassouvi d'Elisabeth de vivre libre. Sa condition d'épouse a beau lui avoir permis de survivre au drame survenu et à la peur, elle n'en ressent pas moins l'enfermement que représente pour elle ce second mariage sur le point de se dénouer.

Le discours d'Elisabeth contraste assurément avec le celui attribué à sa mère qui s'est au contraire accrochée au mariage et à ses prérogatives à travers un veuvage précoce dont elle ne s'est jamais remise¹⁹⁶. Elisabeth se démarque d'ailleurs au début du roman par l'espoir de liberté qu'elle associe au veuvage : « Bientôt je serai libre à nouveau. Redevenir veuve [...] Essuyer mes yeux secs, flâner dans une ville inconnue, immense, sans fin, pleine d'hommes » (*K*, 194). De même, quand elle projette avec le docteur Nelson de tuer Antoine Tassy, le veuvage imaginé renvoie au désir de libération. Le docteur Nelson s' imagine d'ailleurs revenir vers Elisabeth après le meurtre pour « lui apprendre joyeusement qu'elle est enfin veuve et libre » (*K*, 379). À son tour, Elisabeth met en scène le docteur Nelson qui la rejoint et déclare : « – Voilà, c'est fait. Elisabeth ma femme, tu es libre, à présent. Nous sommes libres, tous les deux... » (*K*, 394). Dans la perception d'Elisabeth, le meurtre d'Antoine Tassy fait d'elle la femme du docteur Nelson, sans qu'aucun vœux de mariage ne doivent être échangés, et signifie à la fois l'amour et la liberté. Pourtant, le meurtre de son mari la prive de l'un et de l'autre des sens qu'elle y avait attribués. Après le drame, « Qui ose répéter le mot "amour" et le mot "liberté", dans l'ombre, sans mourir de désespoir? » (*K*, 396). La mort de Jérôme Rölland ne se résout pas non plus simplement dans le retour de la liberté. Il semble au contraire que la liberté ne puisse être atteinte que grâce à l'amour dans le roman, à distance du mariage mais aussi en lien direct avec la mort, laquelle rend insoluble la situation d'Elisabeth.

¹⁹⁶ Anne Hébert, *Kamouraska*, *op. cit.*, p. 228 : « Réintégrer la maison familiale, quel piège! Risquer d'être confondue avec mes sœurs célibataires, quel affront. Il me semble que j'ai payé assez cher l'honneur d'être Madame pour ne pas y renoncer si facilement.

– Apprenez, mes sœurs, que rien ne sera plus jamais comme avant. Je suis Mme d'Aulnières. Je le resterai jusqu'à ma mort. D'ici là, j'ai droit à mon propre train de maison, à ma fille, à mes domestiques, à mes équipages, à tout mon deuil. Cette maison est celle de mon mari. J'y mourrai. C'est décidé. »

Enfin, chez Elisabeth, il n'y a nul attachement sentimental à son second mari qui meurt. Ses yeux demeurent secs tout au long de l'agonie de son mari, jusqu'au moment où, le travail de mémoire ayant fait son œuvre, Elisabeth « essuie une larme sur sa joue » (K, 406). Les derniers mots du roman renvoient au discours social qui associe ce signe à l'amour qu'Elisabeth porterait à son mari : « – Voyez donc comme Madame aime Monsieur! Voyez comme elle pleure... » (K, 407), tandis que le passage précédent rend compte au contraire de l'ambiguïté de ses sentiments, entre culpabilité, peur et vertige au moment où elle voit apparaître en cauchemar « une femme noire » dont l'image terrifiante lui rappelle le jugement qu'elle s'inflige dans l'intimité de sa conscience : « Malfaisante Elisabeth ! Femme maudite ! » (K, 406). La liberté tant espérée cède définitivement la place à la peur de ne pouvoir survivre à ce mari pourtant dédaigné :

– Si tu savais, Jérôme, comme j'ai peur.

– Rassure, toi, Elisabeth, je suis là.

Mme Rolland se raccroche à la main livide de M. Rolland, comme à un fil fragile qui la rattache encore à la vie et risque de se casser d'une minute à l'autre. Elle a les yeux pleins de larmes. (K, 406)

La liberté et l'amour ont été sacrifiés sur l'autel de deux mariages, dont le second est sur le point de se délier sans rien offrir à Elisabeth en retour, mais montrant au contraire « le présent d'une femme défaite¹⁹⁷ » par une histoire conjugale qui semble se répéter dans le malheur qu'elle condense autour de trois hommes qui n'en font finalement qu'un :

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 du mariage, mais 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. 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. Œil, barbe, cils, sourcils, noirs. L'amour noir. Docteur Nelson je suis malade et ne vous reverrai plus. Quel joli tryptique! La troisième face est si douce et fade, Jérôme, Jérôme, Florida s'occupe de toi. Et moi, je veux dormir! Dormir! (K, 212)

Le fait qu'Elisabeth associe l'image de ses deux maris à celle de son amant pour n'en faire plus qu'un seul « homme éternel » qui la prend et l'abandonne accentue selon nous le

¹⁹⁷ Anne Hébert, *Kamouraska*, op. cit., p. 407 (note de bas de page 155).

sentiment d'inégalité et d'injustice fondée sur le genre que l'héroïne éprouve et que le roman souligne.

Le destin d'Elisabeth permet finalement de représenter toute la complexité de l'institution du mariage, en révélant les perceptions et émotions ressenties par ce personnage littéraire qui vit avec intensité la réalité juridique et sociale qu'il incarne. En héroïne tragique, Elisabeth porte tour à tour les masques correspondant à ses différents statuts juridiques et aux identités nominales qui y sont calquées, au gré du songe et de la nécessité de s'affirmer, de se défendre ou de se sauver. Mais, par sa façon de jouer ses différents rôles, de créer ses propres lois ou encore d'interpréter et d'appliquer les lois du mariage à sa manière, jusqu'à projeter dans le meurtre la façon la plus juste de se libérer de l'emprise de son premier mari, Elisabeth ne représente pas seulement un personnage ancré dans une réalité historique et concrète – celle de la condition de la femme et du mariage au XIX^e siècle.

Elle dépasse ce que François Ost désigne comme « le rôle juridique normalisé (la personne juridique standardisée dont le rôle doit servir de modèle¹⁹⁸) » et s'impose comme un personnage littéraire profondément ambivalent, tantôt appliqué à se conformer aux rôles exemplaires que la société lui réserve, tantôt poussé intimement à transgresser les limites de la légalité. Toute l'ambiguïté de sa conduite et de ses sentiments ne provient-elle pas de son aptitude à intégrer des codes juridiques mais aussi des valeurs morales qui font qu'elle se sent à la fois jugée et coupable, en dépit des choix qu'elle a délibérément faits ? Le personnage d'Elisabeth exprime ainsi une sensibilité romanesque, si ce n'est romantique, qui est celle d'une jeune femme de bonne famille de l'époque, à la voix de laquelle se mêlent, selon nous, la voix de l'auteure et le temps de l'écriture. À notre avis, ce mélange des voix fait surgir un point de vue beaucoup plus contemporain sur la condition féminine. Le discours intérieur d'Elisabeth, qui voit dans son destin une sorte de mécanique implacable propre à engendrer d'innombrables enfants dans le cadre fermé et obligatoire de l'institution du mariage au détriment de l'amour, rejoint celui du temps de la création littéraire de la fin des années 1960 et du début des années 1970. La femme du XIX^e siècle, réduite au silence et à la passivité

¹⁹⁸ François Ost, *Raconter la loi : aux sources de l'imaginaire juridique*, op. cit., p. 14.

d'une vie domestique toute tracée, qui prend parole dans *Kamouraska*, même sous couvert d'un discours intime, nous fait penser à cette réflexion de Patricia Smart sur l'art poétique d'Anne Hébert :

Cette identification aux voix muettes écrasées par la culture – que ce soit les voix de la terre ou celles des êtres réduits au silence – semble bien être une des caractéristiques fondamentales de l'écriture féminine. Il y a là une prise de position politique, une façon particulièrement féminine de réconcilier l'art et l'engagement¹⁹⁹.

Par le geste d'écriture, Anne Hébert introduit ainsi une distance critique évidente et forte par rapport au statut juridique et social de la femme en général. En donnant une voix et une prise sur le réel à un personnage enfermé dans la personne juridique qu'il incarne, l'auteure remet profondément en question le statut juridique et social d'Elisabeth. Et le fait que lui soit réservé un sort aussi tragique, où tout désir de libération est vain tant la force des lois et des conventions s'impose, renforce le point de vue critique, voire politique, qui émerge du roman. Par la représentation romanesque du mariage qu'il offre, *Kamouraska* s'inscrit dès lors dans une littérature qui « se mêle de proposer des solutions pour l'observation et la définition des conduites humaines²⁰⁰ », selon l'expression de Christian Biet. Le roman introduit ainsi cette distance par rapport au droit propre à jeter un regard acéré sur une situation juridique et sociale historiquement marquée, qu'il ne cesse d'interroger par la mise en scène de l'exceptionnalité et de l'individualité²⁰¹.

Si la matière historique autant que le droit ont nourri le deuxième chapitre du présent mémoire, permettant une mise en perspective de la loi et du rapport à la loi au sein du texte romanesque, c'est à une autre dimension marquée par *l'imaginaire du Nord et de l'hiver* que nous voulons désormais nous intéresser dans un troisième et dernier chapitre dédié à l'analyse du rapport à la loi des personnages au cœur de l'hiver québécois.

¹⁹⁹ Patricia Smart, *op. cit.*, p. 204.

²⁰⁰ Christian Biet, *op. cit.*, p. 47.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 43.

CHAPITRE III

UNE « HISTOIRE DE NEIGE ET DE FUREUR » OÙ LES LOIS SONT TRANSGRESSÉES À LA FAVEUR DE L'HIVER

La question du rapport à la loi que nous avons analysée dans le précédent chapitre sous l'angle de l'intégration de la loi dans la vie conjugale des personnages ne se pose pas seulement dans cette dimension intime ou quotidienne. Selon nous, dans *Kamouraska*, le rapport à la loi se joue aussi dans une relation particulière à l'espace et au temps qui voient évoluer la trajectoire des personnages. Or, c'est précisément en hiver que l'intrigue bascule et que le crime se matérialise dans ce roman où la neige et la fureur se rencontrent.

Maurice Émond a consacré, dans son analyse critique de l'univers symbolique d'Anne Hébert dans ses trois premiers romans, un chapitre très intéressant sur « la rêverie de la neige dans *Kamouraska*²⁰² ». Il y affirme que l'hiver est bien la saison la plus importante dans l'œuvre, « tant par la qualité que la quantité des événements qui s'y produisent²⁰³ ». Il y associe la neige à une valeur purificatrice et insiste sur sa blancheur « qui aveugle et éblouit en même temps » tout en invitant « la rêverie à une véritable ascèse²⁰⁴ ». Selon lui, la neige blanche symbolise le désir d'innocence et de purification d'Elisabeth, tandis que le silence de la neige se fait plus menaçant et est associé au vide et à la mort auxquels la tempête pourrait bien conduire²⁰⁵. Par ses propriétés transformatrices, la neige s'oppose, selon l'auteur, aux réalités de la terre : elle nie tout ce qui est terrestre, recouvre, nivèle tout²⁰⁶ et incarne le

²⁰² Maurice Émond, « La rêverie de la neige dans *Kamouraska* », dans *La femme à la fenêtre. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les chambres de bois, Kamouraska et Les enfants du sabbat*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1984, p. 247-261.

²⁰³ *Ibid.*, p. 249.

²⁰⁴ *Ibid.* p. 250-251.

²⁰⁵ *Ibid.* p. 253.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 254.

« cycle de mort et de vie²⁰⁷ », interférant aussi avec l'écoulement normal du temps²⁰⁸. Nous retenons surtout que selon l'auteur, « elle libère des contraintes quotidiennes²⁰⁹ » et par les gestes qu'elle permet de poser, elle s'impose comme « la grande transformatrice²¹⁰ », tout en demeurant profondément ambivalente²¹¹. Maurice Émond clôt d'ailleurs son chapitre en soulignant qu'« il est impossible d'évoquer la pureté et la blancheur de la neige dans *Kamouraska* sans songer en même temps au sang coulé qui la souille²¹² ». Sa riche analyse de la neige se termine donc sur la mise au jour d'une dialectique entre la neige et le sang, dont nous souhaitons à notre tour proposer une lecture que nous voulons toutefois élargir à l'hiver tout entier et au rapport transgressif à la loi.

Ainsi, dans le cadre de ce troisième chapitre, nous soutiendrons l'hypothèse selon laquelle à l'hiver représenté dans *Kamouraska* correspondrait un rapport spécifique à la loi des personnages, imprégnant la dialectique du *droit et de la littérature* d'une dimension singulière. Nous souhaitons analyser à quel point Anne Hébert s'approprie finement *l'imaginaire du Nord et de l'hiver* pour façonner à son tour par le geste d'écriture sa propre vision de l'hiver, conçu comme lieu où s'exprime la *nordicité saisonnière*, mais aussi le rapport transgressif à la loi. Car selon nous, l'auteure a la particularité de relier *l'imaginaire du Nord et de l'hiver* à la question du rapport problématique à la loi.

La mobilisation des concepts d'imaginaire du Nord, de nordicité et de nordicité saisonnière

Dans notre corpus, les représentations romanesques du Nord puisent à la fois aux ressources de l'imaginaire et à un référentiel géographique. C'est pourquoi nous souhaitons d'abord en appeler au concept d'*imaginaire du Nord*, puis aux concepts de *nordicité* et plus précisément encore de *nordicité saisonnière*.

Le concept d'*imaginaire du Nord*, à l'origine duquel se trouve Daniel Chartier, offre

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 255.

²⁰⁸ *Idem.*

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 257.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 259.

²¹¹ *Ibid.*, p. 261.

²¹² *Idem.*

un cadre théorique ouvert sur la diversité des discours et des représentations propice à la mise en perspective de notre sujet. La prémisse sur laquelle est fondé ce concept consiste à penser le Nord comme « d'abord et avant tout un discours culturel appliqué par convention à un territoire donné²¹³ » et conduit Daniel Chartier à penser l'*imaginaire du Nord* dans les termes suivants :

L'ensemble des discours énoncés sur le Nord, l'hiver et l'Arctique, que l'on peut retracer à la fois synchroniquement – pour une période donnée – ou diachroniquement – pour une culture déterminée –, issus de différentes cultures et formes, accumulés au cours des siècles selon un double principe de synthèse de concurrence, forment ce que l'on peut appeler « l'imaginaire du Nord ». Il s'agit d'un système de signes pluriel et mouvant, qui fonctionne de manière variable selon les contextes d'énonciation et de réception²¹⁴.

Ainsi défini, l'*imaginaire du Nord* permet la mise en rapport des territoires nordiques avec l'être humain et son expérience, et participe d'un mouvement d'ouverture et d'approfondissement de la réflexion sur les aspects culturels de ce que recouvre le Nord :

Poser la notion d'« imaginaire du Nord » transforme ainsi la manière de concevoir le territoire, pour qu'il inclue enfin les aspects culturels et humains, et ouvre un chantier critique pour arriver à appréhender la nature esthétique et politique des liens entre les représentations, l'imaginaire, le territoire et la culture. Parler d'imaginaire du Nord suppose l'existence d'un lien entre les représentations culturelles et le territoire – ce qui n'est pas une évidence –, et revient à suggérer qu'un lieu réel puisse avoir une incidence sur les formes de représentations qui en sont issues²¹⁵.

Ce concept nous invite à concevoir le Nord autrement qu'en seule référence à sa géographie, laquelle a toutefois part liée dans les représentations des lieux nordiques.

Aussi nous semble-t-il essentiel de nous référer au concept de *nordicité*, dont le géographe, linguiste et penseur Louis-Edmond Hamelin est à l'origine, pour saisir avec plus de précision ce que recouvre le Nord en termes géographiques et pouvoir ensuite analyser le « va-et-vient entre le réel et l'imaginaire » dont « émerge une tension d'une grande

²¹³ Daniel Chartier, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », dans Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau, *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires et Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2004, p. 9.

²¹⁴ Daniel Chartier, *Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord? Principes éthiques*, op. cit., p. 12.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

complexité²¹⁶ ». La *nordicité*, « ce mot-programme qui a ouvert un vaste chantier intellectuel et identitaire²¹⁷ » à partir des années 1960, regroupe selon Louis-Edmond Hamelin trois vastes créneaux : « l'hiver ou le froid saisonnier, la haute montagne ou le froid en altitude et surtout le Monde nordique ou le froid en latitude²¹⁸ » qu'il est aussi possible de nommer l'Arctique. Si la *nordicité* renvoie à ces trois réalités précises, elle s'impose comme un concept large permettant de penser le monde froid sous tous les angles que sa complexité et sa diversité requièrent, et ce dans un cadre de recherche nécessairement multidisciplinaire.

Quant à ce que Louis-Edmond Hamelin nomme la *nordicité saisonnière*²¹⁹, elle dépasse une vision strictement saisonnière de l'hiver délimitée dans un cadre temporel fixe :

Historiquement, le vocabulaire de la *nordicité*, d'abord réservé à la zone polaire proprement dit, a gagné vers le sud. C'est donc par extension spatiale et par analogie, et cela en rapport à une ou deux saisons hivernales dans l'année, que l'on parle de *nordicité* temporaire, *nordicité* hivernale, *nordicité* plurimensuelle ou *nordicité* saisonnière²²⁰.

L'hiver, qui peut être conçu d'un point de vue historique et culturel²²¹, peut donc aussi être analysé en termes de spatialité, en tant que lieu où le Nord se matérialise de manière temporaire dans des régions plus au sud. Louis-Edmond Hamelin précise d'ailleurs à propos du concept de *nordicité saisonnière* que l'« on se situe au sud du monde circumnordique proprement dit, soit dans l'Est canadien approximativement au sud des 48° – 50° degrés en latitude²²² », ce qui est précisément le cas dans le récit que relate *Kamouraska*²²³. Le cadre

²¹⁶ Stéphanie Bellemare-Page, Daniel Chartier, Alice Duhan et Maria Walecka-Garbalinska, « Présentation. Le lieu du Nord », dans Stéphanie Bellemare-Page, Daniel Chartier, Alice Duhan et Maria Walecka-Garbalinska (dir.), *Le lieu du Nord. Vers une cartographie des lieux du Nord*, Stockholm, Université de Stockholm/Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 2015, p. 9.

²¹⁷ Daniel Chartier, « Introduction. Penser le monde froid », *op. cit.*, p. 5.

²¹⁸ Louis-Edmond Hamelin, *Écho des pays froids*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1996, p. 211.

²¹⁹ Louis-Edmond Hamelin, *Discours du Nord*, Québec, Gétic, 2002, p. 41.

²²⁰ *Idem.*

²²¹ Notamment François Walter, *Hiver. Histoire d'une saison*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2014.

²²² Louis-Edmond Hamelin, *Discours du Nord*, *op. cit.*, p. 41 ; Cf. aussi Daniel Chartier, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », *op. cit.*, p. 18 : « Variable selon les contextes, le temps et les perspectives, ce concept ramène dans les territoires plus au sud les problématiques vécues de manière permanente dans le Grand Nord ».

dans lequel se déroule *Kamouraska* est donc nordique, non pas tant par les coordonnées géographiques des lieux représentés, que par la mise en scène de l'hiver qui tient un rôle essentiel dans l'œuvre. « Grace à ses effets climatiques, l'hiver *nordifie* les régions du Sud²²⁴ », soutient la chercheuse Katri Suhonen, dont nous rejoignons les analyses littéraires de l'hiver à propos de plusieurs romans québécois modernes²²⁵. Dans ses travaux, elle identifie l'hiver comme l'une des principales métaphores qui alimente l'imaginaire québécois, ainsi que le souligne également Daniel Chartier pour lequel l'hiver constitue un axe particulier de représentation du Nord dans la littérature québécoise. Mais Katri Suhonen pense aussi l'hiver représenté en termes de spatialité, se démarquant ainsi de l'analyse sociologique proposée auparavant par Paulette Collet²²⁶ : dans les œuvres modernes que Katri Suhonen étudie, elle reconnaît que les saisons peuvent évoquer des lieux²²⁷. Toutefois, l'hiver en particulier ne réfère pas, selon elle, à « un lieu physique et concret, mais [à] *une idée* d'un lieu, un univers mythique sans contours, sans identification et sans utilité immédiate, qui impose au sujet des conditions physiques et géographiques particulières, propices à une

²²³ La ville de Kamouraska se situe à la latitude de 47° 34'00" nord.

²²⁴ Katri Suhonen, « Les jardins de givre ou la neige palimpseste », dans Stéphanie Bellemare-Page, Daniel Chartier, Alice Duhan et Maria Walecka-Garbalinska (dir.), *Le lieu du Nord. Vers une cartographie des lieux du Nord*, op. cit., p. 66.

²²⁵ Katri Suhonen, « "Partout de la neige entassée, comme du linge à laver" : la passion de la blancheur dans le roman québécois moderne », dans *Voix et Images*, Volume 37, n°2 (110), hiver 2012, Québec/Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, p. 111-123 ; Katri Suhonen, « Des limbes au linceul. La métamorphose par la neige chez Jacques Godbout et Marie-Claire Blais », dans Isabelle Miron, David Courtemanche et Marie Parent (dir.), *L'expérience américaine du corps. Sens et sacré en littérature québécoise moderne*, Montréal, Université du Québec à Montréal : Figura, Le centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », vol. 30, 2012, p. 89-102.

²²⁶ Paulette Collet, *L'hiver dans le roman canadien-français*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres canadiennes », 1965. Selon Katri Suhonen, qui en résume la perspective : « Paulette Collet a consacré une étude aux effets de l'hiver "sur les mœurs et le tempérament" des Canadiens, tels qu'ils sont dépeints par leur prose avant les années 1960 ; dans une optique purement sociologique, elle se limite à examiner le "rôle de l'hiver dans la vie des personnages", soit l'influence de la saison sur les tâches domestiques, les déplacements, les divertissements, le caractère du peuple, etc. ». Katri Suhonen, « "Partout de la neige entassée, comme du linge à laver" : la passion de la blancheur dans le roman québécois moderne », op. cit., p. 115.

²²⁷ Katri Suhonen, « "Partout de la neige entassée, comme du linge à laver" : la passion de la blancheur dans le roman québécois moderne », op. cit., p. 118.

remise en question²²⁸ ». Elle y voit plutôt « un non-lieu ou un espace hostile²²⁹ ». Selon les mots d'Élise Lassonde que la chercheuse reprend, « l'hiver prend territoire²³⁰ ».

C'est principalement sous cet angle spatial que nous analyserons l'hiver dans notre corpus, en le pensant avant tout comme un lieu où des éléments réels comme imaginaires participent de sa définition discursive. Et dans le cas de *Kamouraska*, nous soutiendrons que ce lieu de l'hiver est précisément à mettre en relation avec le rapport problématique à la loi des personnages principaux, ce qui nous conduit à nous interroger préalablement sur la question théorique plus large de la représentation littéraire du rapport à la loi dans l'espace.

La représentation littéraire du rapport à la loi dans l'espace et précisément dans le Québec hivernal

Michel Foucault, dans sa conférence « des espaces autres » soutenait en 1967 que « l'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace²³¹ » en contraste avec le XIX^e siècle qui avait placé au centre des débats intellectuels la matière historique. Cette revalorisation de l'espace au sein des discours scientifiques et philosophiques est effectivement remarquable au cours du XX^e siècle et jusqu'à aujourd'hui, où les sciences humaines ne cessent d'interroger leur lien avec l'espace et l'espace lui-même. En posant la question de la représentation du rapport à la loi dans l'espace, nous prenons donc acte de l'importance grandissante que les sciences humaines accordent à l'espace et tenons compte aussi du fait que la littérature s'en fait l'écho.

Suivant les propositions théoriques de Christian Biet tenant aux liens qui unissent personnes juridiques et personnages fictifs, nous avons d'abord analysé le rapport à la loi des personnages principaux de notre corpus dans leur vie quotidienne et conjugale, en référence principalement à la matière historique et à l'histoire du droit²³². Mais si nous envisageons sur

²²⁸ *Ibid.*, p. 116.

²²⁹ Katri Suhonen, « Les jardins de givre ou la neige palimpseste », *op. cit.*, p. 61.

²³⁰ Élise Lassonde, « La ville. L'hiver », dans Antoine Rouleau, *Hiver*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Imagoborealis », 2009, p. 10.

²³¹ Michel Foucault, « Des espaces autres », *op. cit.*, p. 1571.

²³² *Cf.* notre chapitre 2.

le plan théorique toujours « d'un même élan à la fois les rapports que la littérature entretient avec le réel et ceux que le droit entretient avec la réalité des conduites humaines²³³ », nous croyons qu'il existe une possibilité d'ouvrir également notre réflexion à la dimension géographique et plus largement culturelle qui participe tout autant de ce réel et concerne elle aussi les conduites humaines ou encore le droit tels que représentés par la littérature.

Le lien même entre le droit et le territoire qui sous-tend la représentation du rapport à la loi dans l'espace mérite que nous nous y arrêtions, avant de nous concentrer plus précisément sur sa transposition en littérature. Il est tout d'abord intéressant de remarquer qu'un mouvement interdisciplinaire de *géographie du droit* s'applique à étudier les relations qu'entretiennent sous de nombreuses formes la géographie et le droit²³⁴. Nous pouvons en retenir l'une des prémisses, selon laquelle « l'environnement physique et l'échelle (locale, régionale, nationale) altèrent l'application et l'interprétation du juridique²³⁵ ». Et de fait, au sein même de la discipline juridique, l'application de la loi dans l'espace fait l'objet de théories et de lois particulières, que ce soit dans les différents droits nationaux, en droit international public ou en droit international privé. Elles ont généralement pour objectifs de déterminer quel droit s'applique en quel lieu ou sur quel territoire ou bien encore quelle juridiction est compétente.

Rechercher dans des textes littéraires une traduction romanesque de ces principes théoriques ou normatifs pourrait être intéressant, bien que dans notre corpus, ceci puisse être rapidement résolu. Que le meurtre soit proscrit dans la situation mise en scène dans *Kamouraska* est une évidence d'un point de vue juridique, et la variation des protagonistes sur le territoire québécois hivernal n'y change pratiquement rien si l'on s'en tient à la réalité du droit. Dans notre corpus, la projection dans l'imaginaire à laquelle conduit la fiction soulève en revanche des questions, qui si elles ne sont pas purement juridiques, finissent par

²³³ Christian Biet, *op. cit.*, p. 43.

²³⁴ Notamment : Irus Braverman, Nicholas Blomley, David Delaney et Alexander (Sandy) Kedar (dir. et ed.), *The Expanding Spaces of Law. A Timely Legal Geography*, Stanford, Stanford University Press, 2014. Et pour un ouvrage en français reprenant certains pans de ce champ de recherche surtout développé en anglais : Patrick Forest (dir.), *Géographie du droit. Épistémologie, développement et perspective*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Diké », 2009.

²³⁵ Patrick Forest (dir.), *Géographie du droit. Épistémologie, développement et perspective*, *op. cit.*, p. 8.

remettre en question la loi elle-même et le juste, tout en mettant aussi en jeu la représentation des lieux hivernaux imaginés. En effet, à la lecture de *Kamouraska*, ce qui nous préoccupe est de déterminer comment les personnages représentés perçoivent la loi, l'appliquent et la transgressent ultimement en relation avec le territoire hivernal dans lequel ils se situent ou qu'ils rejoignent au sein de la fiction. Il s'agit donc d'interroger le rapport des personnages principaux à la loi en considération de la *nordicité saisonnière* représentée. Comme nous l'avons exposé en introduction, la question du rapport à la loi est au moins aussi importante que celle du contenu-même de la loi. Selon François Ost, mieux que la loi, Zeus offre aux hommes « le rapport à la loi²³⁶ » ou ce qu'il nomme aussi les « “conditions affectives” *a priori* de la loi²³⁷ », sans lesquels la loi serait insuffisante à imposer son ordre. Et dans *Kamouraska*, le rapport à la loi des personnages est d'autant plus trouble qu'ils se situent et se déplacent dans un environnement particulier – celui de l'hiver québécois ou de la *nordicité saisonnière* – qui, par ses caractéristiques, semble affecter leur perception de ce que la loi impose, qui les met en position d'échapper aux normes ne serait-ce que pour un temps ou leur permet de se donner d'autres lois en vue de rétablir une justice qui fait selon eux défaut. Ainsi, une question qui n'est pas *stricto sensu* de nature juridique nous conduit finalement à émettre des hypothèses mettant en jeu les qualités de la loi – son universalité, sa nécessité et sa capacité à obliger – mais aussi les caractéristiques des lieux imaginés : celles du Québec en hiver.

L'attention particulière que nous voulons porter à l'environnement géographique dans lequel évoluent les personnages requiert ensuite que nous nous intéressions plus largement aux liens théoriques qui peuvent être faits entre la littérature et l'espace de manière générale, en gardant à l'esprit la problématique plus précise de la représentation du rapport à la loi dans l'espace. Les liens théoriques entre littérature et espace font l'objet d'études de plus en plus nombreuses, depuis qu'a eu lieu dans les années 1990 ce que les sciences humaines et

²³⁶ François Ost, *Raconter la loi : aux sources de l'imaginaire juridique*, *op. cit.*, p. 54.

²³⁷ *Idem.*

sociales nomment le *spatial turn*²³⁸ et que la chercheuse Antje Ziethen décrit en ces termes, tout en précisant ses implications dans le domaine de la littérature :

Le *spatial turn* s'appuie sur la prémisse que l'espace est impliqué dans toute construction du savoir (Cosgrove 1999 : 7) faisant en sorte que les chercheurs « have begun to interpret the *spatiality* of human life in much the same way they have traditionally interpreted [...] the *historicality* and *sociality* of human life » (Soja 2000 : 7. Italiques dans l'original). Les nouvelles approches en littérature réfutent l'idée reçue que l'espace soit simple décor, arrière-plan ou encore mode de description. Dès lors, il ne se résume plus à une fonction de scène anodine sur laquelle se déploie le destin des personnages mais s'impose comme enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant²³⁹.

Consacrant une synthèse aux « approches dites géocentrées » en littérature, la chercheuse précise aussi que celles-ci tendent « à éclairer la fonction de l'espace – au sens géographique et géométrique – au sein du texte littéraire²⁴⁰ ».

Enfin, la question que nous soulevons dans ce troisième chapitre met précisément en jeu le lien entre les représentations littéraires et le territoire nordique dans lequel se déploie le récit, tout en interrogeant plus en profondeur la relation étroite qui peut exister entre l'être humain en général (dans notre cas son rapport à la loi) et le territoire. La présentation que Daniel Chartier propose de la pensée de Louis-Edmond Hamelin met d'ailleurs en relief cette idée d'interdépendance entre le territoire et l'être humain que nous souhaitons transposer à l'échelle des représentations qui en sont faites dans notre corpus :

Nordicité et hivernité sont forgées à partir d'une visée d'ensemble (manifeste par le suffixe ité), qui rejoint le concept inuit de « nuna » ou ceux de « Innu Aitun » et « Innu Asi » chez les Innus. Dans tous les cas, ce qui est en cause, c'est le rapport de soi à son environnement, la possibilité de prendre possession de celui-ci ou au contraire de convenir que nous en faisons intimement partie. Il rappelle que la pensée grecque faisait référence à une gradation entre le lieu immédiat où

²³⁸ Barney Warf et Santa Arias, « Introduction: The Reinsertion of Space into the Social Sciences and Humanities », dans Barney Warf et Santa Arias (dir.), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, Londres, Routledge, 2008, p. 1-10.

²³⁹ Antje Ziethen, « La littérature et l'espace », dans Janet Paterson, Caroline Leclerc et Antje Ziethen (dir.), *Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études*, Arborescences : revue d'études françaises, n°3, 2013, en ligne, <http://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>, consulté le 21 septembre 2018, p. 3-4. Les éléments mentionnés par l'auteure entre parenthèses renvoient aux références suivantes : Denis Cosgrove, « Mapping Meanings », dans Denis Cosgrove (dir.), *Mappings*, Londres, Reaktion, p.1-13 ; Edward W. Soja, *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*, Oxford, Blackwell Publishers, 2000.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 3.

on habite et l'ensemble plus vaste dans lequel nous existons. Aussi, la pensée « holiste » rejoint ces conceptions en suggérant que l'individu n'est pas séparable du monde qui l'entoure et que toute réflexion le concernant doit s'appuyer sur la fluidité des liens entre le tout et ses parties²⁴¹.

Aussi la dimension extensive des concepts d'*imaginaire du Nord*, de *nordicité* et de *nordicité saisonnière* (ou encore d'*hivernité*) comme l'approche multidisciplinaire privilégiée dans ce domaine de recherche se prêtent-elles particulièrement bien au questionnement que nous voulons poursuivre à la jonction de disciplines aussi variées que la littérature, le droit, les études culturelles en général et les études sur l'*imaginaire du Nord et de l'hiver* en particulier.

Éléments méthodologiques

D'un point de vue méthodologique, nous proposons de raisonner à partir des différents signes distinctifs du Nord et de l'hiver présents dans *Kamouraska* et d'offrir une mise en contexte théorique de ceux-ci dans la perspective des études sur l'*imaginaire du Nord et de l'hiver*. En mettant au centre de notre réflexion l'analyse de tels signes, nous reprenons l'hypothèse énoncée par Daniel Chartier selon laquelle :

il existerait au-delà des cultures et des perceptions diverses et divergentes *sur le Nord et du Nord*, une base esthétique commune que l'on pourrait ensuite décliner selon des caractéristiques qui, si elles ne sont pas propres au « Nord » dans leur individualité, composent tout de même ce qu'est le « Nord » d'un point de vue culturel. L'ensemble des signes établi au fil des siècles par la culture occidentale pour représenter l'idée du Nord, ensemble constamment retravaillé par de nouvelles propositions [...] qui en confirment ou en modifient certaines caractéristiques, constitue ce qu'est l'« imaginaire du Nord²⁴² ».

Puis, ces signes distinctifs donneront tour à tour lieu à une analyse de leurs représentations et de leurs implications quant à la représentation du rapport à la loi dans l'œuvre, selon les trois axes de réflexion suivants.

Selon nous, la représentation de l'hiver dans *Kamouraska* contribue tout d'abord à mettre en scène la genèse de la relation adultère entre Elisabeth et le docteur Nelson. La

²⁴¹ Daniel Chartier, « Introduction. Penser le monde froid », *op. cit.*, p. 17.

²⁴² Daniel Chartier, *Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord*, *op. cit.*, p. 12.

mobilisation par Anne Hébert des signes distinctifs traditionnellement associés à l'hiver, tels que l'usage de vêtements chauds et du traîneau, le froid et la neige permettent en effet de préciser les conditions hivernales dans lesquelles l'adultère naît entre les personnages, faisant de cette saison celle de l'éclosion de l'amour autant que celle de la transgression des lois du mariage.

Ensuite, il nous semble qu'Anne Hébert fait de l'hiver une nécessité pour que puisse s'accomplir le trajet qui conduit Aurélie Caron puis le docteur Nelson à Kamouraska pour tuer Antoine. Nous démontrerons que par leurs propriétés physiques, la glace et la neige sont essentielles dans la représentation de ce mouvement vers le meurtre au même titre que le traîneau et ses attributs. Aussi mettrons-nous en évidence le fait que l'auteure offre une représentation de l'hiver comme un temps qui facilite les déplacements, mais également comme une saison qui rend le crime possible.

Enfin, nous aimerions mettre de l'avant l'attente et le long écoulement du temps que représente l'hiver dans l'œuvre avant que ne survienne le meurtre, en plus de devenir un lieu de projection et de signification du crime et donc d'un rapport transgressif à la loi par les éléments distinctifs qui le caractérisent : l'hiver provoque le mouvement du docteur Nelson vers le crime mais aussi le repli intérieur d'Elisabeth ; la neige appelle à la rêverie et aux visions à partir de la fenêtre qui forme le cadre par lequel l'héroïne – devenue témoin – perçoit le drame qui se dessine dans des paysages hivernaux. La neige elle-même devient un écran sur lequel Elisabeth projette ses pensées et suit le trajet et les actes du docteur Nelson.

3.1 L'éclosion de l'amour adultère au cœur de l'hiver

La neige, le froid et les accessoires hivernaux ou la mise en scène du désir de libération d'Elisabeth

L'évocation de l'hiver par la mobilisation de plusieurs de ses signes distinctifs que sont la neige, le froid et les accessoires hivernaux contribuent selon nous à représenter le désir de libération d'Elisabeth. Ainsi, après les deux visites que le docteur Nelson a rendues à Elisabeth pour la soigner, la décision que prend l'héroïne de se rendre elle-même chez le docteur s'accompagne de toute une symbolique mêlant le refus de son mariage malheureux à

l'hiver. Elle qui porte les moufles fourrées de son mari s'en débarrasse aussitôt dehors malgré le froid qu'elle semble ressentir et en éprouve de la joie : « Je frissonne sous mes fourrures. Je jette très vite les moufles d'Antoine dans la neige. Soulagée, apaisée par ce geste, j'enfouis joyeusement mes mains nues dans mon manchon. Je rêve de perdre à jamais dans la campagne toutes les affaires d'Antoine » (*K*, 287). La neige, en recevant ce dont Elisabeth veut se défaire et qui évoque par métonymie son mari, accompagne l'héroïne dans son désir de se libérer des liens du mariage et sa volonté de purification si l'on reprend l'idée développée par Maurice Émond²⁴³. Anne Hébert répète d'ailleurs l'association des motifs de la perte et de la neige dans une image poétique où « les ombres bleues sur la neige se perdent dans la nuit qui tombe » (*K*, 287), tandis qu'Elisabeth est quant à elle en chemin vers celui qui causera précisément sa perte (*K*, 282) au cœur de l'hiver à Kamouraska.

L'évocation du docteur Nelson dans le roman coïncide ensuite par métonymie à celle de son traîneau, qui rôde autour de la maison d'Elisabeth et sous ses fenêtres (*K*, 285), et qui figure aussi plus largement le moyen par lequel le docteur Nelson passe outre les lois et se projettera ultimement vers le crime. Guettant le « passage d'un traîneau » (*K*, 294), Elisabeth est plongée dans l'attente du docteur Nelson. Or, il répond à cette attente en lui proposant de l'accompagner, précisément en traîneau, au bal de Saint-Ours, et ce en dépit de son statut de femme mariée (*K*, 299). Le traîneau devient le moyen hivernal par lequel Elisabeth s'engage sur la voie de l'adultère. Elle refuse d'accompagner Antoine dans le sien et contrevient à l'interdiction d'aller au bal avec le docteur Nelson (*K*, 301). Une expression qui rappelle la manière traditionnelle de conter les histoires révèle alors l'importance cruciale que la décision d'Elisabeth représente dans le récit : « Mais ce soir-là, pour la promenade en traîneau à Saint-Ours, Madame est montée avec le docteur Nelson... » (*K*, 301). La tension qui résulte de cette phrase se terminant par des points de suspension laisse présager le retournement de situation sur le point de se produire. Or, le fait que la promenade en traîneau conduise Elisabeth et le docteur Nelson à un bal d'hiver évoque aussi la licence de l'entreprise.

²⁴³ Maurice Émond, *op. cit.*, p. 250 et s.

L'historien François Walter, qui souligne l'ambivalence de l'hiver dans les images, discours et pratiques qui prévalent depuis plusieurs siècles, montre qu'en plus d'évoquer notamment la vieillesse et la mort, l'hiver « figure aussi l'éclosion de l'amour²⁴⁴ ». Selon lui, c'est en effet souvent au cours des festivités traditionnellement hivernales que les jeunes gens se rencontrent et se lient. Dans *Kamouraska*, le bal d'hiver est prétexte à la manifestation de l'amour entre Elisabeth et le docteur Nelson, mais renvoie aussi à la transgression de la loi et au scandale que cet amour représente. L'anthropologue Martin de la Soudière rappelle quant à lui que « tous les auteurs qui ont étudié l'histoire de la vie sociale canadienne soulignent l'entrain, le nombre et la fréquence des divertissements hivernaux²⁴⁵ », cela expliquant la profonde ambivalence de cette saison dans les esprits. François Walter évoque également à propos des toiles hivernales du peintre hollandais Hendrick Avercamp, typiques des représentations traditionnelles de l'hiver au XVII^e siècle, qu'elles « donnent l'impression que la situation météorologique exceptionnelle se prêtait à la fête, à la sociabilité et à une sorte de licence dans les comportements²⁴⁶ ». Il précise en outre dans son analyse sociologique de l'hiver que cette saison est souvent associée à des activités débridées liées aux rites calendaires. Il s'agit d'un temps festif, mais aussi d'un temps de transgression qui se cristallise des Rois au Carnaval²⁴⁷. Dans le cas de *Kamouraska*, le départ pour le bal de Saint-Ours est un signe hivernal qui mêle référence à la fête et aux écarts qui peuvent s'y produire au geste profondément transgressif qu'Elisabeth pose à l'endroit de son statut de femme mariée en partant avec un autre homme que son mari.

La promenade en traîneau dans la nuit d'hiver offre ensuite les conditions du rapprochement d'Elisabeth et du docteur Nelson. Déjà, « tous deux dans une même bonne chaleur. Sous les robes de fourrures » (*K*, 302), ils partagent une intimité dans laquelle le froid hivernal les plonge. Le contraste entre le froid extérieur et la chaleur que leurs corps dégagent se traduit par une image propre à suggérer une sensualité de plus en plus évidente : « La fumée de nos respirations se mêle en volutes blanches » (*K*, 302). C'est dans cette

²⁴⁴ François Walter, *op. cit.*, p. 335.

²⁴⁵ Martin de la Soudière, *Quartiers d'hiver. Ethnologie d'une saison*, Paris, Créaphis Éditions, 2016, p. 135.

²⁴⁶ François Walter, *op. cit.*, p. 101.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 143.

intimité qu'Elisabeth avoue au docteur Nelson, « la tête contre son épaule » (K, 302), « le visage enfoui dans le col de son manteau » (K, 302), avoir été battue par son mari, déchaînant alors la colère de son confident. S'ensuit une « chevauchée insensée » (K, 302) au terme de laquelle Elisabeth et son futur amant franchissent un pas de plus vers l'adultère.

Le rapprochement des amants à la faveur de la neige et du froid

Le passage dans lequel Elisabeth et le docteur Nelson s'avouent leur amour et s'engagent dans une relation adultère convoque la neige et le froid pour figurer une scène chargée d'une profonde ambigüité :

Nous versons dans la neige, sens dessus dessous [...] J'ai de la neige dans le cou. Mon bonnet de fourrure est tombé. Georges met une des robes du traîneau sur le dos de son cheval. Il vient vers moi. Sans un mot. Me prend dans ses bras. Nous roulons dans la neige. Dégringolons le talus en pente. Comme des enfants, couverts de neige. De la neige plein mon cou, dans mes oreilles, dans mes cheveux. Je mange de la neige. Son visage glacé sur mon visage. La chaleur humide de sa bouche sur ma joue.

Hors d'haleine. Étouffés de froid et de rire. Nous nous asseyons au bord de la route. L'un de nous articule très lentement, entre deux respirations haletantes : « Antoine est un très méchant homme ». Je secoue mon bonnet sur mon genou, pour en faire tomber la neige. Quelqu'un, en moi, qui ne peut être moi (je suis trop heureuse), pense très fort : « Nous irons en enfer tous les trois ». Mon amour m'embrasse. Il me dit qu'il m'aime plus que tout au monde. Je lui réponds qu'il est toute ma vie.

Nous restons dans la neige. Couchés sur le dos. Regardons le ciel, piqué d'étoiles. Frissonnons de froid. Longtemps j'essaye de me retenir de claquer les dents. (K, 302-303)

La neige, « qui se fait complice de leur amour²⁴⁸ », introduit dans cette scène à la fois une certaine légèreté et un profond désordre. La joie enfantine qui émane d'abord de cette description revient à la neige, prétexte au jeu aussi bien qu'à l'attitude désinvolte des personnages pour lesquels le renversement du traîneau a un effet libérateur. Comme des enfants, ils jouent innocemment, roulant, dégringolant, riant, se couchant dans la neige. On peut considérer qu'à l'instar de l'hiver qui s'installe, la neige provoque dans l'imaginaire

²⁴⁸ Maurice Émond, *La femme à la fenêtre. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les chambres de bois, Kamouraska et Les enfants du sabbat*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1984, p. 257.

« un saut dans l'enfance » ainsi que l'affirme Daniel Chartier²⁴⁹. Mais si une telle scène renvoie à un imaginaire de l'hiver où la représentation d'« un rapport ludique à l'espace enneigé²⁵⁰ » est privilégiée, elle se double d'une autre dimension selon laquelle les personnages se sentent libérés des repères et normes qui encadrent leur conduite sous l'effet du renversement du traîneau dans la neige. Cette situation n'est pas sans évoquer « la joie que l'on ressent à la première neige [qui] nous ramène à un monde sans les contraintes imposées depuis l'âge adulte, qui sont levées le temps d'un début d'hiver²⁵¹ ». L'image des personnages couverts de neige, et plus particulièrement d'Elisabeth cheveux libérés, avec de la neige partout et mangeant de la neige, illustre bien cette analyse : le retour à l'insouciance de l'enfance porté par la neige s'accompagne aussi pour Elisabeth d'une affirmation de soi en dehors des liens du mariage. Nous retrouvons ici une « perception sensuelle [qui] s'accompagne d'une vision ludique de l'hiver²⁵² » que François Walter a mis en évidence dans de nombreuses représentations traditionnelles de cette saison.

Aussi, le temps de cet incident, l'ordre est bouleversé, à l'image des personnages « sens dessus dessous » qui se rapprochent l'un de l'autre. Le renversement du traîneau dans la neige est aussi celui de l'ordre que suppose le mariage. Il fait basculer les personnages dans un rapport amoureux qui se double d'une dimension adultère. À l'instar de l'hiver, la neige « dérang[e] l'un après l'autre les redoutables indices cartésiens : le temps, l'horaire, la ligne droite [...]»²⁵³ » comme le soutient Daniel Chartier. Les personnages se retrouvent dans une parenthèse où ils échappent pour un temps à ce qui les entoure, au temps comme à l'ordre social et juridique. Ils dévient de leur trajectoire au sens propre comme au sens figuré, en rebroussant chemin et en versant dans la neige d'abord, puis en contrevenant à l'ordre du mariage ensuite. Le temps autour d'eux semble suspendu : ils s'arrêtent et attendent malgré le froid qui les assaille, et c'est en retard et en dehors de la procession bien ordonnée des traîneaux que le couple rejoint finalement le bal de Saint-Ours.

²⁴⁹ Daniel Chartier, « Préface. L'hiver est une épreuve intérieure », dans Martin de la Soudière, *op. cit.*, p. 7.

²⁵⁰ François Walter, *op. cit.*, p. 100.

²⁵¹ Daniel Chartier, « Préface. L'hiver est une épreuve intérieure », *op. cit.*, p. 8.

²⁵² François Walter, *op. cit.*, p. 202.

²⁵³ Daniel Chartier, « Préface. L'hiver est une épreuve intérieure », *op. cit.*, p. 7.

La société de Sorel les y attend pour juger leur écart de conduite, qui résulte de leur apparition commune et tardive en même temps qu'il se lit sur la tenue d'Elisabeth. Dans ce bal, lieu de haute sociabilité, Elisabeth se défait des attributs de l'hiver et du froid que sont les manteaux de fourrure et écharpes de laine (K, 304). La libération que représentait le fait de se débarrasser ou de perdre de tels objets dans la neige est tout aussi visible dans le contexte du bal, mais expose cette fois-ci Elisabeth au regard réprobateur de la société. « Exposée sur la place publique » (K, 304), elle est contrainte de montrer le désordre que le renversement dans la neige a provoqué sur sa tenue : « le velours de ma robe est mouillé de neige fondante, par larges plaques. J'ai des-épingles à cheveux entre les seins. Mes boucles défaites pendent dans mon cou! » (K, 304). Or, plutôt que de rougir de l'affront que leur attitude représente au regard du statut de femme mariée d'Elisabeth, les deux personnages se tiennent droit, le froid et la neige leur servant en quelque sorte d'alibis : « grelottants, le visage rougi par le froid. Ne baissant pas les yeux. Insolents, quoique traqués. [...] – Nous nous sommes trompés de chemin... Avons versé dans la neige... » (K, 304).

L'ambivalence qui est traditionnellement attribuée à l'hiver dans les représentations est ainsi clairement perceptible dans *Kamouraska*. Elle tient au fait que l'amour y est énoncé dans une scène hivernale aux accents joyeux et ludiques, sous-tendue cependant par le drame que représente la relation adultère en train de se tisser et les différentes transgressions que cela représente vis-à-vis des lois du mariage. Le rapprochement des deux amants à la faveur de la neige, du froid et du bal d'hiver est aussi le point de départ du projet criminel qui conduira le docteur Nelson à tuer le mari d'Elisabeth au cœur d'une tempête de neige à Kamouraska. Car l'hiver, qui permet à l'auteure de signifier et de poétiser la transgression des lois du mariage que constitue l'adultère, s'impose aussi dans le roman comme une nécessité dans le mouvement des personnages vers le crime.

3.2 Des bénéfices réels et imaginaires de l'hiver pour perpétrer le crime

Dans le projet criminel que les amants imaginent pour venir à bout du mariage malheureux d'Elisabeth, l'hiver prend une place concrète qu'Anne Hébert tire de la réalité du territoire ; mais l'auteure ajoute à la représentation de cette saison une valeur imaginaire, celle selon laquelle elle se prêterait particulièrement bien au crime. Elle joue ainsi sur les

préjugés négatifs qui connotent souvent l'hiver. Les idées dépréciatives l'emportent alors largement sur tous les aspects positifs et ludiques de la saison qui peuvent aussi y être associés dans le rapport ambivalent à l'hiver que nous avons auparavant souligné.

Si dans le roman, la décision de tuer Antoine est ironiquement prise par « un temps doux et paisible » (K, 313) où « l'été ruisselle de lumière » (K, 315), l'hiver est attendu car il assurera la prise des glaces permettant d'abord à Aurélie Caron de partir pour tenter d'empoisonner le mari d'Elisabeth à Kamouraska.

Les chemins de glace et de neige

Anne Hébert mobilise d'abord les propriétés de *glissité* de la glace et de la neige²⁵⁴ pour rendre possible le déplacement jusqu'à Kamouraska. L'hiver fait en effet l'objet d'une attente en lien avec les possibilités de déplacement que le réel commande. Cette attente est aussi liée aux possibilités de réalisation du crime qui l'accompagnent dans l'imaginaire de l'auteure et des personnages. Ainsi, le docteur Nelson donne la réplique à Aurélie Caron qu'Elisabeth et lui veulent envoyer à Kamouraska pour empoisonner Antoine Tassy : « – Il n'y a plus qu'à attendre que la neige tombe et que les glaces prennent. Dès que les chemins d'hiver seront en état, tu partiras pour Kamouraska. » (NN, 341). Il est certain que les chemins de glace et de neige renvoient à une réalité du territoire québécois du XIX^e siècle. Comme le souligne François Walter ;

au Canada, l'hiver est souvent favorable à la circulation, offrant, suggère Jules Blache, « des routes faciles ». En effet, alors que la présence de marécages et l'embourbement des chemins compliquent la mobilité durant la belle saison, en temps de gel, grâce aux traîneaux, de longs et rapides déplacements sont possibles²⁵⁵.

L'édition critique de *Kamouraska* précise d'ailleurs que cet impératif de l'hiver pour que s'accomplisse le trajet vers le crime s'inspire de la déposition faite par la servante

²⁵⁴ Jan Borm et Daniel Chartier, « Introduction. Le froid comme objet de savoir », dans Jan Borm et Daniel Chartier (dir.) *Le froid. Adaptation, production, effets, représentations*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Droit au Pôle », 2018, p. 9 : « pour les peuples du Nord, le froid – et la glissité qu'il permet – rend plus aisés certains déplacements et permet de se rendre là où c'est impossible en été, grâce aux pistes de traîneau et de motoneige et aux ponts de glace sur les rivières ».

²⁵⁵ François Walter, *op. cit.*, p. 192 (référence à Jules Blache, *L'homme et la montagne*, Paris, Gallimard, 1934, p. 168).

effectivement envoyée à Kamouraska, Aurélie Prévost dite Tremblay. Il semblerait en effet que la jeune femme ait opposé au docteur l'impossibilité pratique de se rendre de Québec à Kamouraska, ce à quoi le commanditaire du crime aurait répondu : « qu'il faudrait que j'y fusses [sic] aussitôt que les chemins d'hiver le permettraient²⁵⁶ ».

Un tel détail contribue à ancrer le récit dans la réalité nordique qui le caractérise, mais l'attente de l'hiver constitue également un motif qui empreint le texte d'une poétique et d'un imaginaire mêlés à l'idée du crime. « Il s'agit d'attendre la neige, patiemment » (K, 342). Cette attente patiente n'a en effet plus rien de commun avec celle de la première neige telle qu'on se la figure traditionnellement, innocente et provoquant la joie candide des enfants. Au contraire, derrière cette attente se profile le meurtre que l'hiver rend réalisable, en plongeant les personnages dans un autre monde où leur rapport à la loi change. L'attente de l'hiver ajoute une tension narrative au récit, car il faut que la neige et le froid arrivent pour que le projet criminel puisse effectivement se concrétiser. « La neige. Ce n'est pas encore la fin du monde. Ce n'est que la neige. La neige à perte de vue, comme un naufrage » (K, 344). Malgré cette tentative d'amoindrissement de sa signification dans le récit, la neige semble tout envahir et l'image du naufrage établit en fin de phrase l'idée de la perte à laquelle courent les personnages en mettant Aurélie Caron en marche vers le crime : « – Eh bien, Aurélie, voici l'hiver. Tu partiras demain » (K, 345) ordonne le docteur Nelson. La tentative d'empoisonnement est cependant un échec et repousse à plus tard la mort du seigneur de Kamouraska, précipitant cette fois-ci le docteur Nelson sur la route glacée de Kamouraska pour tuer Antoine Tassy (K, 350).

Le dépassement d'un écoumène imaginaire en lien avec l'hiver et l'intention criminelle

Après le départ du docteur Nelson de Sorel, celui-ci franchit une frontière qui se rapproche à notre sens d'un écoumène imaginaire et coïncide avec le basculement vers le mauvais temps hivernal :

Mon amour m'échappe de plus en plus. Dépasse la zone du beau temps annoncé par Aurélie. File sur une terre sauvage. Au-delà du silence. Le chemin (jusque-là plat, presque au niveau du fleuve) devient accidenté. Une

²⁵⁶ Anne Hébert, *Kamouraska*, *op. cit.*, p. 341, note de bas de page 103.

côte, un ravin, une autre côte, un autre ravin. Toute cette neige amassée dans les coulées ! (K, 352-353).

Dans ce passage, le territoire devient « sauvage » et marqué par des caractéristiques appartenant au registre de la *nordicité saisonnière* mais indiquant aussi la progression dramatique du récit. Silence, aspérités et accumulation de neige annoncent le basculement imminent du docteur Nelson dans un monde dépourvu de toute humanité :

Le silence s'étend en plaques neigeuses. Depuis longtemps déjà. George, emporté dans son traîneau, a franchi toutes les frontières humaines (K, 357).

Si la neige permet de traduire poétiquement le silence qui entoure le docteur Nelson, la solitude de l'homme ressort surtout de la représentation de son voyage qui se déroule désormais dans un lieu se situant symboliquement au-delà de l'écoumène – compris comme la surface habitée de la surface terrestre²⁵⁷ – et donc au-delà de toute vie humaine. Certes le territoire que le docteur Nelson parcourt est en réalité habité, mais l'œuvre le transforme en un lieu privé de présence humaine et d'humanité en mobilisant les ressources imaginaires que recèlent l'*hivernité* qui entoure le personnage et le crime vers lequel il se dirige. Plus qu'à une réalité géographique, les « frontières humaines » dont il est question renvoient à une dimension psychologique impliquant à la fois les conditions hivernales qui entourent le personnage et son intention criminelle qui l'isolent doublement : l'idée d'un lieu écarté, perdu, séparé où l'individu peut ressentir la solitude²⁵⁸ s'allie alors à celle d'un lieu où l'inhumanité peut s'exprimer.

Les « frontières humaines » que le docteur Nelson franchit sont assimilables à un lieu de passage qui agit sur les sujets, les transforme en leur faisant côtoyer une forme d'altérité radicale²⁵⁹. « Trajet à sens unique²⁶⁰ », ce passage marque dans *Kamouraska* un point de non

²⁵⁷ Définition retenue par le *dictionnaire de français Larousse*.

²⁵⁸ Les différents états de l'isolement sont cités en référence aux différents sens que le *dictionnaire de français Larousse* accorde à la notion. Cf. aussi Katri Suhonen, « “ Si loin vers le Nord ”. Les formes de l'isolement dans Maria Chapdelaine », dans Daniel Chartier (dir.), *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Montréal, Imaginaire | Nord, coll. « Droit au pôle », 2008, p. 265.

²⁵⁹ Marie Parent et Stéphanie Vallières, « Présentation de l'ouvrage », dans Daniel Chartier, Marie Parent et Stéphanie Vallières (dir.), *L'idée du lieu*, Montréal, Université du Québec à Montréal : Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, volume 34, 2013, p. 12.

²⁶⁰ *Idem*.

retour où l'intrigue se noue de manière tragique, changeant la destinée du protagoniste. Si la chercheuse Katri Suhonen a souligné « le seuil symbolique » ou le « rite de passage » incarnant l'« étrangeté » et l'« altérité » que l'hiver représente souvent dans la littérature québécoise des années 1960²⁶¹, *Kamouraska* en offre à l'évidence aussi un exemple à l'aube des années 1970. Le concept de frontière peut quant à lui nous permettre d'analyser le sens du dépassement qui a lieu à ce moment-là du récit. Si nous nous référons par exemple à la théorie qu'en a développée le sémioticien russe Youri Lotman²⁶², la frontière constitue non seulement le lieu du dynamisme sémiotique et du dialogue, mais peut aussi être le lieu d'émergence des conflits²⁶³. Et Youri Lotman de préciser que « lorsque la sémiosphère comporte des caractéristiques territoriales réelles, la frontière est spatiale au sens littéral du terme²⁶⁴ ». De fait, dans *Kamouraska*, la frontière que le docteur Nelson dépasse renvoie aussi bien à un lieu géographique – celui entre Sorel et Kamouraska où l'hiver se manifeste par le mauvais temps – qu'à un lieu cristallisant le basculement imminent du récit. Youri Lotman relie en effet le dépassement des frontières au problème général de l'intrigue qui se joue en littérature. Selon lui, le héros :

peut agir, c'est-à-dire traverser les frontières interdites, inaccessibles aux autres [...] l'essentiel étant sa capacité à accomplir ce dont les autres sont incapables : à savoir traverser les frontières structurelles de son espace culturel. Chacune de ces transgressions est un acte, et la chaîne de ces actes forme ce que nous appelons l'intrigue²⁶⁵.

Au sujet de cette proposition, la chercheuse Antje Ziethen précise que « pour que se noue une intrigue, il faut un pas outre la frontière pour dépasser ses délimitations sémantico-spatiales. Le protagoniste qui défie ainsi la structure binaire déclenche alors une chaîne d'événements,

²⁶¹ Katri Suhonen, « “Partout de la neige entassée, comme du linge à laver” : la passion de la blancheur dans le roman québécois moderne », dans *Voix et Images*, Volume 37, n°2 (110), hiver 2012, Québec/Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, p. 114, p. 117.

²⁶² Youri Lotman est à l'origine de la sémiotique de la culture et a mis de l'avant le concept de sémiosphère qu'il définit « en tant qu'espace sémiotique nécessaire à l'existence et au fonctionnement des différents langages » dans Youri Lotman, *La sémiosphère*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, Coll. « Nouveaux actes sémiotiques », 1999, p. 10. Si la sémiosphère est composée d'un centre et d'une périphérie, le concept de frontière constitue selon l'auteur un élément crucial dans l'espace sémiotique.

²⁶³ *Ibid.*, p. 37-38.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.35.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 55.

et par conséquent, le sujet du texte²⁶⁶ ». Dans notre corpus, au départ du docteur Nelson pour Kamouraska et au dépassement de la frontière spatialisée d'un écoumène en grande partie imaginaire correspond la transgression d'une autre limite essentielle dans l'intrigue, celle qui sépare la légalité du crime.

Est-ce à dire qu'au-delà de la frontière qu'ouvre l'hiver et que constitue l'écoumène, dans cet environnement « sauvage » (K, 352), la loi n'existe plus ou se mue en une loi d'un ordre différent qui permettrait l'accomplissement d'actes qui, ailleurs, seraient illégaux et condamnables? Certainement pas. Toutefois, le rapport à la loi du docteur Nelson, et incidemment d'Elisabeth qui le suit en pensée, nous semble modifié par le déplacement de l'action au cœur du Québec hivernal représenté, que nous rapprocherons des *hétérotopies* pensées par Michel Foucault pour en préciser le rapport différent à la loi qui s'y dessine.

La représentation de l'hiver québécois comme une hétérotopie

Dans un passage du roman, Elisabeth est représentée en train d'imaginer faire survenir le crime loin du couple qu'elle forme avec le docteur Nelson, « hors de [leur] portée », « dans un autre monde » où « Aurélie se chargera de tout » (K, 335). C'est ensuite dans un univers lointain marqué par l'hiver que le crime est envisagé par Elisabeth avec encore plus de précision : « Ton cheval et ton traîneau t'emportent loin de moi, sur la neige durcie » (K, 351); « toi courant gaiement à l'épouvante et au meurtre. Sur un dangereux chemin de neige » (K, 351). La distance qui s'établit entre Elisabeth et le docteur Nelson semble alors tenir autant au chemin parcouru par l'amant pour perpétrer le meurtre d'Antoine Tassy qu'à l'hiver représenté. Elisabeth ne rappelle-t-elle pas que le projet meurtrier se dessine « dans un pays lointain, plein de neige et de sang » (K, 361), associant ainsi l'idée de distance à celle de l'hiver mais aussi à celle du crime ? Anne Hébert prête ainsi des propriétés imaginaires et symboliques à l'hiver pour faire basculer les personnages dans un autre monde, rappelant ces *espaces autres* ou *hétérotopies*²⁶⁷ au sens que leur donne Michel Foucault : « des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.

²⁶⁶ Antje Ziethen, *op. cit.*, p. 5.

²⁶⁷ Michel Foucault, « Des espaces autres », *op. cit.*, p. 1571-1581.

Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies²⁶⁸ ».

À notre sens, l'idée d'un lieu hors de tout lieu, réel et localisable mais absolument autre, rejoint en effet la représentation qu'Anne Hébert offre de l'hiver québécois dans le roman. Comme les hétérotopies qui consistent en « ces espaces différents, ces autres lieux, une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons²⁶⁹ », le monde dans lequel les personnages basculent dans *Kamouraska* présente cette altérité absolue qui se manifeste notamment par la représentation de l'isolement que l'hiver provoque. Elisabeth imagine par exemple son amant s'enfoncer « dans une désolation infinie » (K, 357). Puis, suivant en pensée le docteur Nelson « dans le bas du fleuve » (K, 357), elle est confrontée à la vacuité et au néant dans lequel l'hiver aussi bien que leur projet les a plongés, elle et lui : « J'habite le vide absolu. Un désert de neige, chaste, asexué comme l'enfer. En vain j'examine la vaste étendue blanche, dépouillée de ses villages et de ses habitants. Les grandes forêts. Les champs. Le fleuve gelé » (K, 357). Ces différentes images qui surgissent des pensées de l'héroïne peuvent être rapprochées d'un certain imaginaire qui, depuis le mythe de Thulé jusqu'aux récits d'explorateurs et d'écrivains, a souvent fait du Grand Nord, dont se rapproche le Québec en plein hiver sous l'effet de la *nordicité saisonnière*, un enfer blanc²⁷⁰, « une terre de l'absolue désolation²⁷¹ ». Elles renvoient plus précisément à l'axe de représentations du Nord que Daniel Chartier nomme le « Nord esthétique²⁷² », lequel est « non défini par ses caractéristiques géographiques, mais comme un univers de froid, de pureté, de glace et de mort, d'éternité, d'alternance de lumière, et de noirceur et de blancheur²⁷³ ». Elles rappellent aussi l'analyse qu'offre Katri Suhonen de l'hiver dans des

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 1574-1575.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 1575.

²⁷⁰ Daniel Chartier, « Couleurs, lumière, vacuité et autres éléments discursifs. La couleur blanche, signe du Nord », dans *Couleurs et lumières du Nord*, Maria Walecka-Garbalinska et Daniel Chartier, Stockholm (Suède), Acta Universitatis Stockholmiensis, p. 29.

²⁷¹ Louis-Frédéric Rouquette, *Le grand silence blanc*, Castelnau-le-Lez (France), Éditions Climats, 1996 [1921], p. 82.

²⁷² Daniel Chartier, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », *op. cit.*, p. 19.

²⁷³ *Idem.*

œuvres littéraires québécoises contemporaines : « les effets de l'hiver sur l'espace familial effacent les caractéristiques habituelles (géographiques, sociologiques, psychologiques) et en font un ailleurs. Le sentiment d'appartenance du sujet à un endroit et à ces habitants est remplacé par la solitude²⁷⁴ ».

Or, cette dimension imaginaire simplifiée²⁷⁵ à l'extrême de la *nordicité saisonnière* dans *Kamouraska*, malgré sa réalité, permet de rapprocher l'hiver de ces lieux absolument autres en dehors de tous les lieux qui portent en eux une dimension de contestation de l'espace habité. Dans le passage précédemment cité, la neige qui recouvre le paysage fait par exemple disparaître tous les signes reliés à la présence humaine. La vérification des principes qui commandent l'existence d'une hétérotopie permettra toutefois de vérifier cette intuition.

La vérification des principes d'existence d'une hétérotopie

L'hiver représenté dans *Kamouraska* appartiendrait d'abord, selon nous, à la catégorie des hétérotopies de crise, à « des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise²⁷⁶. » Si le roman relate la crise conjugale d'Elisabeth et d'Antoine Tassy, c'est au cœur de l'hiver que l'épouse et son amant y font face, le docteur Nelson entrant lui-même dans un état de crise si extrême, marqué par la colère, qu'il se résout à tuer.

Variable dans leur fonctionnement dans le temps, les hétérotopies peuvent ensuite recouvrir une réalité différente selon l'époque concernée. Or, le Nord a traditionnellement déjà été considéré comme le foyer de la virilité²⁷⁷, et la *nordicité saisonnière* représentée dans *Kamouraska* s'offre selon nous dans le contexte du Québec du XIX^e siècle comme un lieu hétérotope propice à l'expression de la virilité du docteur Nelson, lui qui ne peut accepter

²⁷⁴ Katri Suhonen, « Les jardins de givre ou la neige palimpseste », *op. cit.*, p. 64.

²⁷⁵ Daniel Chartier évoque notamment la simplification des formes et des couleurs à l'œuvre dans l'imaginaire du Nord et de l'hiver. Daniel Chartier, « Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord? Principes éthiques », *op. cit.*, p. 9.

²⁷⁶ Michel Foucault, *op. cit.*, p.1575-1576.

²⁷⁷ Sumarliði R. Ísleifsson, *Deux îles aux confins du monde. Islande et Groenland*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Droit au Pôle », 2018, p. 44.

qu'Elisabeth soit la femme d'un autre et veut régler « cette affaire d'homme » (*K*, 350) en tuant son concurrent dans un lieu retiré.

Aussi, « l'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles²⁷⁸ ». Dans notre corpus, l'hiver fait cohabiter sur le plan de la signification le lieu de l'amour avec le lieu de la transgression des lois et de la mort : c'est en effet dans la neige qu'Elisabeth et le docteur Nelson se sont déclarés leur amour et en hiver qu'ils ont tissé leur relation adultère en même temps que leur projet criminel; c'est enfin en hiver que le meurtre d'Antoine Tassy a lieu. La juxtaposition des lieux discursifs en un seul univers hivernal dans lequel les relations antagonistes des personnages sont condensées contribue selon nous au caractère hétérotope de l'hiver tel qu'il est représenté dans le roman.

Par ailleurs, les hétérotopies sont, selon Michel Foucault, à mettre en lien avec des découpages du temps, des hétérochronies. Pour illustrer ce principe, le philosophe donne l'exemple du cimetière, lequel « est bien un lieu hautement hétérotopique, puisque le cimetière commence avec cette étrange hétérochronie qu'est, pour un individu, la perte de la vie, et cette quasi-éternité où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer²⁷⁹ ». Cette dimension hétérochronique de l'hétérotopie, nous la retrouvons dans l'hiver québécois représenté dans *Kamouraska*, par la dimension temporaire et cyclique qui lui est attachée dans l'œuvre. Antoine Tassy précipité dans la mort, cette quasi-éternité qu'évoque le philosophe, fait en effet retour dans la mémoire d'Elisabeth par le rappel des images hivernales qui ont entouré son meurtre :

Regardez bien l'homme immense qui s'avance vers vous, couvert de neige. Se relevant de quelque trou, creusé dans un banc de neige sur la glace. Pour l'ensevelir à jamais. La plate, longue, large, vague, poudreuse étendue neigeuse. La belle anse entre Saint-Denis et Kamouraska. Cet homme est perdu. Se déplace sur l'horizon noyé. Un bandeau blanc couvre sa tête. (*K*, 266)

L'image d'Antoine tué va s'abattre sur moi [...] Je suis hantée, jusqu'à la racine de mes cheveux, la pointe de mes ongles. Antoine multiplié à l'infini, comme écrasé au pilon, réduit en fines particules. Chaque grain infime conservant le poids entier du crime et de la mort. Son sang répandu. Sa tête fracassée. Son cœur

²⁷⁸ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 1577.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 1578.

arrêté. Vers neuf heures du soir. Le 31 janvier 1839. Dans l'anse de Kamouraska.
(K, 266)

Dans ces passages, Antoine Tassy mort depuis longtemps ressurgit dans les pensées d'Elisabeth sous la forme fantomatique d'un revenant qui se manifeste dans l'autre monde marqué par l'hiver dans lequel il a été assassiné, et dont le meurtrier a souhaité en vain faire un cimetière. Aussi, bien que le corps d'Antoine Tassy ait été retrouvé et que la neige et la glace qui recouvraient son cadavre aient fondu (K, 387), mettant en évidence le passage bien réel de la vie à la mort et celui du temps, cette figure de revenant dans un hiver qui revient lui aussi à la mémoire d'Elisabeth témoigne du caractère hétérochronique du Québec hivernal. Par son caractère saisonnier et donc la conception circulaire du temps qu'il implique, l'hiver en soit nous semble propice à la mise en évidence du lien entre hétérotopies et hétérochronies que Michel Foucault souligne et que nous retrouvons dans la représentation qu'en offre Anne Hébert. Les images hivernales où la neige envahit tout convoquent en effet le souvenir précis de l'hiver 1839 où le meurtre d'Antoine Tassy a eu lieu. En outre, dans le rapport au temps et « parmi les saisons, l'hiver est celle qui représente le mieux la discontinuité et l'arrêt²⁸⁰ », ce qui tend à l'isoler encore plus.

Selon Michel Foucault ensuite, « les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables²⁸¹ ». Le philosophe souligne qu'on est soit contraint d'y entrer ou qu'on ne peut y accéder qu'au terme de rites ou purifications. Or, dans *Kamouraska*, l'hiver représenté se traduit comme une contrainte à laquelle on ne peut échapper du fait de sa saisonnalité et il nécessite que les personnages se prêtent à certains rituels liés à la saison avant de se mettre en route. Que ce soit Aurélie Caron (K, 342, 346) ou le docteur Nelson (K, 350), chacun prépare les accessoires hivernaux qui lui permettra de voyager dans le monde qui l'attend. L'image du « sacrifice célébré sur la neige » (K, 195) par laquelle Anne Hébert évoque le meurtre d'Antoine Tassy « dans l'anse de Kamouraska gelée comme un champ sec et poudreux » (K, 195) participe aussi selon nous de la dimension rituelle et purificatrice associée à l'hiver qui en fait dans le roman un lieu hétérotope.

²⁸⁰ Katri Suhonen, « “Partout de la neige entassée, comme du linge à laver” : la passion de la blancheur dans le roman québécois moderne », p. 115-116.

²⁸¹ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 1579.

Enfin, « le dernier trait des hétérotopies, c'est qu'elles ont, par rapport à l'espace restant, une fonction²⁸² ». Il peut notamment s'agir d'hétérotopies créant « un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée²⁸³ ». Or, il nous semble que l'hiver est précisément érigé en espace d'illusion dans *Kamouraska*. C'est le lieu où l'idéal de l'amour s'exprime en rapprochant Elisabeth et le docteur Nelson et en leur offrant les conditions qui permettront de tuer Antoine Tassy, acte qu'ils croient essentiel à leur bonheur. Mais c'est aussi le lieu de leur désillusion. Car à partir du moment où le docteur Nelson s'engage sur la voie du crime au cœur de l'hiver de Kamouraska, les deux amants ne se retrouveront plus et la vie parfaite dont ils avaient rêvé ne se réalisera pas.

La possibilité d'un autre rapport à la loi au cœur de l'hiver hétérotope

De la représentation particulière de l'hiver comme une hétérotopie résulte selon nous le fait que les personnages qui y sont plongés se sentent hors de portée des normes, des lois, au moins de manière temporaire. Cela rejoint l'idée romantique qui a déjà eu cours, selon laquelle au Nord pouvait notamment se réaliser une quête de vérité et d'authenticité « liée aux sentiments, à l'expression de la liberté et à la création » qui « se voulait en opposition avec [...] ce qui imposait des règles et des conventions²⁸⁴. » De manière plus contemporaine, Katri Suhonen souligne, au sujet des littératures scandinaves qu'elle rapproche sur ce point de la littérature québécoise, que « l'habitat nordique, principalement hors des centres urbains, est souvent présenté comme un espace psychique qui libère le sujet de l'emprise sociale et culturelle en le réduisant à une partie intégrante de la nature qui l'entoure²⁸⁵ ». Elle ajoute que « le sujet nordique est invité au même type d'expérience d'aliénation et de dépaysement que le sujet américain, à un exil loin des lois et des diktats du monde civilisé²⁸⁶ ». Or, c'est bien là la démarche des deux amants : mener une quête en lien avec leurs sentiments et la liberté

²⁸² *Ibid.*, p. 1580.

²⁸³ *Idem.* Michel Foucault donne l'exemple des maisons closes.

²⁸⁴ Sumarliði R. Ísleifsson, *op. cit.*, p. 44.

²⁸⁵ Katri Suhonen, « “Partout de la neige entassée, comme du linge à laver” : la passion de la blancheur dans le roman québécois moderne », *op. cit.*, p. 112.

²⁸⁶ *Idem.*

qu'ils recherchent en-dehors des normes, ainsi que créer un nouveau récit par le meurtre qui leur permet de projeter un futur heureux. L'hiver est représenté comme un lieu où les amants, en marge de la loi, créent et appliquent leur propre loi selon leur sens personnel de la justice dans l'espace imaginaire ouvert par la fiction. L'isolement dans lequel l'hiver plonge le docteur Nelson lui offre toute latitude pour ignorer la loi de la façon la plus extrême et pour libérer son désir de tuer au cœur d'un lieu où les lois ordinaires ne semblent temporairement plus l'atteindre ni le contraindre.

Dans un passage du roman, Elisabeth, qui tente de suivre en pensée le trajet de son amant, se heurte à l'opacité des signes qu'implique la représentation de l'hiver hétérotope et affirme ne plus dépendre « des mêmes lois de neige et de gel » que lui (K, 357). Il nous semble intéressant qu'au cœur de l'évocation de l'hiver surgisse justement le motif de la loi, même si dans cet extrait la polysémie du mot « loi » ressorte et que le terme puisse être compris aussi comme un principe général. Il n'en demeure pas moins que de ces lois différentes résulte une transformation radicale du docteur Nelson : « cet homme devient un autre » (K, 357) ; et ce justement lorsqu'il est aux prises avec le froid et la neige qui l'assaillent (K, 357, 358) au même titre que « la force irrésistible qui [le] pousse sur la route de Kamouraska » (K, 358), son désir de tuer Antoine Tassy et donc de transgresser les lois les plus essentielles. Car c'est bien à la faveur de la tempête que le docteur Nelson s'affranchit des lois et en crée d'autres, rétablissant une certaine forme de justice en tuant sa victime et s'appuyant sur ce que l'hiver prodigue pour poser son geste.

Dans l'œuvre d'Anne Hébert, le déferlement de la tempête correspond à la précipitation du traîneau du docteur Nelson jusqu'au lieu du crime et au momentum-même du meurtre. La correspondance entre la violence des éléments naturels et la psychologie du docteur Nelson est alors exacte, rappelant les anciennes croyances selon lesquelles les grands froids favoriseraient la criminalité²⁸⁷. En ce sens, le récit se rattache aussi à un imaginaire du Nord répandu selon lequel les conditions hivernales difficiles reflèteraient un état de l'âme²⁸⁸. Katri Suhonen relève cette correspondance souvent soulignée en littérature : « Dans plusieurs textes, l'hiver impose une crise existentielle qui appelle une métamorphose ; l'habitat est

²⁸⁷ François Walter, *op. cit.*, p. 279.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 333.

alors métaphore de la psyché de l'habitant, comme on le voit souvent dans l'imaginaire littéraire²⁸⁹ ». Dans *Kamouraska*, au geste de tuer, aussi violent que la tempête, s'ajoute ensuite l'influence de cette tempête sur les sens des personnages : « Le bruit de la première détonation sur le chemin du Roi se perd dans la neige épaisse qui tourbillonne. Dans les sifflements du vent » (*K*, 389). Ainsi, la neige permet de cacher le crime, par l'opacité qu'elle crée et l'étouffement des sons qu'elle permet. En provoquant l'inertie de l'ouïe comme de la vue, la tempête peut être rapprochée de la réflexion que propose Pierre Neveu dans son ouvrage au sujet de l'hiver tout entier : « L'hiver est la métaphore même (typiquement québécoise et d'ailleurs pancanadienne) de l'irracontable²⁹⁰ ». Mais la neige offre aussi concrètement la possibilité au docteur Nelson d'ensevelir le cadavre d'Antoine Tassy (*K*, 389), influençant ainsi le rapport à la loi de cet homme qui pense pouvoir cacher son méfait. Ne serait-ce que de manière temporaire, l'hiver et la neige introduisent donc un rapport différencié au monde et à la loi mais aussi une tension narrative autour du meurtre d'Antoine Tassy et de sa découverte.

Dans l'hiver hétérotope représenté, il nous semble que la loi officielle n'atteint plus les personnages, ni ne les contraint. De ses qualités que sont l'universalité, la nécessité et la capacité à obliger, aucune n'est parvenue à dépasser l'écoumène imaginaire et à atteindre Kamouraska en plein hiver; une autre loi ainsi qu'une autre justice, celles d'Elisabeth et du docteur Nelson, s'y imposent au contraire, au moins à titre temporaire alors que l'hiver déferle. À cette représentation de l'hiver comme une hétérotopie s'ajoute enfin dans le roman une représentation de la saison en lien avec la période calendaire à laquelle elle correspond, celle des Rois à Carnaval. La référence au calendrier permet en effet selon nous à l'auteure de travailler finement toute une symbolique en lien avec la transgression des lois, qui s'ajoute aux bénéfices réels et imaginaires de l'hiver déjà évoqués pour perpétrer le crime.

²⁸⁹ Katri Suhonen, « Les jardins de givre ou la neige palimpseste », *op. cit.*, p. 64.

²⁹⁰ Pierre Neveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999, p. 95.

*Une période calendaire hivernale propice au renversement et à la transgression des lois :
Des rois au Carnaval*

Le récit nous apprend que c'est un peu avant la fête des Rois qu'Aurélié Caron a tenté d'empoisonner Antoine Tassy (K, 393). Or, cette période sert traditionnellement de prélude à celle du Carnaval²⁹¹. C'est d'ailleurs pour ainsi dire déguisée en « vraie dame » (K, 339) qu'elle entreprend ce voyage : « 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. » (K, 346). Le procédé d'inversion sociale qui tient à cette période calendaire est poussé dans l'œuvre à son paroxysme, puisqu'une servante se retrouve dans la position d'ôter la vie à un seigneur. Le carnavalesque de la situation développé par Anne Hébert en est un particulièrement grinçant et macabre toutefois, l'auteure précisant que la promenade en traîneau au terme de laquelle Aurélié tente de tuer Antoine dans un contexte débridé ne trouve son sens dans le roman que comme « prélude à la mort » (K, 353).

Si nous nous intéressons ensuite à la période calendaire au cours de laquelle survient puis est découvert le crime dans *Kamouraska*, il est frappant que le meurtre ait lieu dans la nuit du 31 janvier 1839 et que la victime soit retrouvée le 3 février suivant, juste après la Chandeleur (le 2 février) qui ouvre traditionnellement la période du Carnaval. Les événements réels dont l'œuvre s'inspire sont survenus aux mêmes dates, mais le texte littéraire joue particulièrement finement sur toute la dimension symbolique de ce calendrier. La découverte du corps de la victime marque effectivement dans le roman le début de la procédure judiciaire, dont nous avons démontré qu'elle fait l'objet d'un traitement charivarique rappelant en plusieurs aspects le Carnaval²⁹².

²⁹¹ François Walter, *op. cit.*, p. 126 et 143 et s. : « Un temps de transgression : des Rois à Carnaval ».

²⁹² Cf. *supra*, notre premier chapitre, particulièrement la troisième sous-section dédiée à l'analyse de « la charivarisation du procès ou l'incarnation d'une autre justice ».

Ainsi, la représentation de l'hiver québécois dans *Kamouraska* participe de manière essentielle à produire les conditions réelles et imaginaires nécessaires à la transgression de la loi que constitue le meurtre. Certes, les conditions hivernales permettent concrètement les déplacements jusqu'au lieu du crime, ainsi que l'impose le réel. Mais nous avons aussi démontré que le dépassement de l'écoumène fictif que provoque l'hiver dans le roman plonge les personnages dans un monde profondément hétérotope, où l'imaginaire foisonnant de l'hiver permet de montrer la modification des perceptions et du rapport à la loi des personnages : la tempête de neige engendre le basculement dans un univers de « désolation infinie » (K, 357) « jusqu'à ce que ce qui doit s'accomplir soit accompli, là-bas à Kamouraska » (K, 351). Nous avons enfin mis en évidence l'importance du calendrier hivernal que l'auteure a travaillé sur le plan symbolique pour en souligner le lien avec la transgression des lois.

Cette représentation complexe de l'hiver, le situant au-delà de l'écoumène et le définissant comme un monde profondément autre rappelant toutefois toute une symbolique liée au calendrier, permet selon nous de mettre en évidence les possibilités narratives et poétiques de ce lieu du Nord quant à la représentation du rapport transgressif à la loi. Par ses caractéristiques tenant pour partie au réel mais aussi à l'imaginaire, l'hiver québécois offre en effet à Anne Hébert de nombreuses voies pour signifier d'un même élan l'hiver et le meurtre. Ce sont précisément les propriétés de représentation symbolique et de projection du crime que recèle la mise en scène de l'hivernité dans *Kamouraska* que nous voulons maintenant analyser.

3.3 L'hiver au centre des représentations du crime : les signes distinctifs de l'hiver comme objets de signification et lieux projection du crime

Signifier le mouvement vers le crime : les accessoires hivernaux et la neige

Tandis que la tentative d'empoisonnement d'Antoine Tassy par Aurélie Caron a échoué, le docteur Nelson se met en route pour Kamouraska dans un contexte hivernal que les préparatifs du départ permettent de souligner. « Il est cinq heures du matin. À l'autre bout de Sorel, un homme relève le col de son manteau d'habitant. Ajuste sa ceinture de laine autour de ses reins. S'installe dans un sleigh américain, monté sur de hauts patins » (K, 350).

Les vêtements d'hiver et le traîneau qui avaient été convoqués pour figurer la première transgression de la loi que constituait l'adultère ressurgissent quand il est désormais temps de se mettre en marche vers l'ultime transgression de la loi : le meurtre. Selon nous, ces attributs de l'hiver forment dans l'œuvre une chaîne de significations, que nous pouvons suivre pour mettre au jour le crime. Ils permettent d'établir la distance qui séparera le docteur Nelson d'Elisabeth pour le conduire dans l'autre monde que représente Kamouraska²⁹³. Le basculement du docteur Nelson dans une autre réalité et sa transformation lorsqu'il quitte Sorel sont d'ailleurs d'autant plus visibles que la scène se passe en hiver, la noirceur qui gagne le personnage contrastant avec la neige blanche : « Noir sur blanc. Barbe, cheveux, yeux, cœur (ah ! surtout le cœur), noir, noir, noir, le cheval et le traîneau. Et la neige blanche, aveuglante, sous tes pas, jusqu'au bout du chemin » (K, 350).

Dévoiler le meurtre : la neige et la glace

Dans le roman, les signes distinctifs de l'hiver permettent ensuite de montrer le crime en soi, de le dévoiler : tandis que la neige et la glace laissent entrevoir le cadavre, le sang rouge ou brun rend plus visibles les signes du crime, par contraste avec la neige blanche et la glace, contribuant à dénoncer le docteur Nelson, au même titre que le froid qui participe à sa transformation physique.

Si, comme nous l'avons déjà souligné dans la sous-section précédente, la neige permet dans une certaine mesure de dissimuler le crime, en entourant la scène d'une opacité propre à isoler les personnages, puis en recouvrant le cadavre, ce n'est que pour un temps, celui de la tempête. À la fureur des conditions hivernales et du docteur Nelson succèdent un temps calme et une étrange paix du personnage qui a accompli ce qui devait l'être à Kamouraska : « Le vent est tombé. Quelque chose de furieux qui était dans le vent d'hier est tout à fait tombé. La poudrière qui soufflait hier, dans l'anse de Kamouraska, s'est calmée [...] l'envie pressante de se coucher dans la neige et d'y mourir paisiblement. Une fois sa tâche faite » (K, 379). La neige n'est plus le lieu du défoulement criminel et ne parvient plus tout à fait à cacher le corps de la victime, révélant au contraire le meurtre commis. « La neige complice

²⁹³ Nous reprenons ici une citation déjà mentionnée : « Ton cheval et ton traîneau t'emportent loin de moi, sur la neige durcie » (K, 351).

se fait accusatrice²⁹⁴ » comme le souligne Maurice Émond, laissant d'abord dépasser une partie du cadavre non recouverte. « Elle conserve au lieu de détruire, elle recouvre pour mieux dévoiler²⁹⁵ » : « Antoine Tassy avait un bras hors de la neige. C'est à cause de cela qu'on l'a découvert, enfoui dans un tas de neige et de glace amoncelées » (K, 386). S'ensuivent des descriptions de la découverte macabre où le corps est réifié sous l'effet de la mort, mais aussi du froid, qui contribuent à en faire un objet solide que l'on doit déneiger, déplacer et faire fondre²⁹⁶. Avec la tempête, le froid et le gel, le temps s'est arrêté précisément au moment du récit le plus fort, celui du crime : le cadavre ne demeure toutefois intact que jusqu'au dégel qui réactive la temporalité et la narration. La représentation du passage de la vie à la mort est alors d'autant plus reliée à l'hivernité que le cadavre lui aussi dépend des conditions de gel et de dégel. Le corps changé en objet dont on dispose rappelle aussi la dimension carnavalesque en lien avec le calendrier hivernal qui s'applique aux événements.

Le meurtrier est lui aussi transformé par cette expérience concomitante des duretés de l'hiver et du meurtre. La métamorphose du docteur Nelson, si elle tient sans aucun doute à son intention et son geste criminels, est rendue d'autant plus visible que la tempête et le froid ont marqué son corps, participant ainsi à le dénoncer : « ton visage ravagé par le froid. Le noir de ton œil, par éclairs, soulevant une paupière lourde de fatigue. Une incommensurable fatigue. Tes lèvres crevassées te collent aux dents » (K, 389); « ton visage envahi par la barbe. Ta maigreur. Tes mains brûlées par le froid » (K, 395). Cette transformation par le froid et le crime renvoie selon nous à l'idée que soutiennent Jan Borm et Daniel Chartier selon laquelle « invisible quoique omniprésent, le froid ne se laisse saisir que par ses effets sur les corps vivants et les paysages, de même que par ceux qu'il provoque sur les émotions, la psychologie et l'humeur humaine²⁹⁷ ». La dialectique du froid et du crime est en effet

²⁹⁴ Maurice Émond, « *La femme à la fenêtre. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les chambres de bois, Kamouraska et Les enfants du sabbat*, *op. cit.*, p. 260.

²⁹⁵ Maurice Émond, *op. cit.*, p. 255.

²⁹⁶ « Après l'avoir déneigé, on l'a mis sur un traîneau et on l'a transporté [...] » (K, 386); « Monsieur Tassy était déneigé, mais non encore dérangé de sa place » (K, 386); « la glace et la neige qui sont restées attachées aux vêtements d'Antoine et dans ses cheveux blonds fondent peu à peu, sur le grand lit à rideaux, là où on l'a transporté [...] c'est pitié pour un homme aussi jeune de dégeler ainsi, tout doucement. Comme un pauvre petit poisson des chenaux » (K, 387).

²⁹⁷ Jan Borm et Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 8.

d'une grande richesse dans *Kamouraska*, dans la mesure où tant le corps que la psychologie des personnages sont sous l'emprise de ces deux phénomènes qui ne vont pas l'un sans l'autre dans l'œuvre. Les paysages et les objets sont quant à eux marqués par l'hivernité qui les entoure, pour ensuite mieux dénoncer le meurtrier.

Les traces de sang sur la neige et sur les attributs hivernaux qui accompagnent le docteur Nelson à la suite du crime – son traîneau, ses couvertures, ses habits – ne cessent en effet de l'accuser du meurtre qu'il a commis. Et c'est précisément par l'intermédiaire des nombreux témoignages consignés dans le récit, comme autant de marqueurs de l'enquête en cours, que ces traces de sang dénoncent l'assassin au terme d'une réelle mise en scène judiciaire de l'hiver. Ainsi que nous l'avons démontré dans notre premier chapitre²⁹⁸, le sang est élevé au rang de preuve matérielle principale du crime, mais il ne serait pas aussi visible s'il ne contrastait pas avec la blancheur de la neige et s'il ne souillait pas tous les effets hivernaux du docteur Nelson. Le sang répandu sur la neige permet de repérer le lieu du crime, car ce sont « ces taches rouges » (K, 382) qui interpellent les témoins clefs : « Il y a du sang sur la neige, tout le long du chemin de la batture » (K, 382) ; « il faudrait le chercher sur la batture, là où lui Élie Michaud (et aussi Blanchet le vagabond) ont vu des traces de sang sur la neige, en s'en revenant de Sainte-Anne, hier matin... » (K, 385).

Les témoignages qui s'étendent sur de nombreuses pages²⁹⁹ dans le roman reprennent ensuite systématiquement cette image du sang associé à la neige et aux effets du meurtrier, après que le crime a été commis. Alors qu'Elisabeth est placée en situation de témoin principal pour assister à l'apparition du docteur Nelson dans une auberge sur le chemin de son retour, elle « croi[t] voir des tâches sombres sur le manteau, en plaques poudrées de neige » (K, 373). L'association de ce que l'on soupçonne être du sang et de la neige inaugure la série de témoignages à venir. Le témoin dénommé Louis Clermont déclare quant à lui par exemple qu'« il y avait des larmes de sang pendantes qui étaient glacées sur le traîneau. J'ai gratté avec mon ongle [...] il y avait beaucoup de sang au fond du traîneau. Il y en avait presque partout sur les sièges [...] comme il faisait froid, ça gelait à mesure (K, 374). Ici

²⁹⁸ Cf. *supra*, notre deuxième sous-section du premier chapitre dédiée à l'analyse des « écritures symboliques de la loi et de sa transgression ».

²⁹⁹ À partir de la p. 373, et près de 20 pages au total.

encore, le sang apparaît aux côtés des motifs de la neige, de la glace, du traîneau et du froid pour accuser le docteur Nelson. À son tour, Victoire Dufour témoigne très simplement qu'« il y avait beaucoup de sang sur la neige » (K, 377), et dans une scène où elle apparaît à Elisabeth dans son délire, la voici qui attire son « attention sur le grand plat de neige qui lui emplit les bras. Elle [lui] dit, dans un souffle à peine perceptible, de bien regarder, avec elle, une dernière fois, le sang qui s'étale et gèle sur la neige très blanche » (K, 378). Ce passage en particulier permet de montrer à quel point l'écriture d'Anne Hébert érige la surface immaculée de la neige en espace de projection où le personnage d'Elisabeth comme le lecteur sont conduits à constater l'existence du crime.

Projeter le crime : la neige écran, le motif de la femme à la fenêtre et la figure du témoin

La neige fait en effet figure d'écran sur lequel le mouvement vers le crime est projeté afin qu'Elisabeth puisse suivre à distance les événements tragiques qui conduiront au meurtre de son mari. Anne Hébert joue alors sur l'imaginaire de l'hiver en reprenant l'idée commune d'un repli sur soi à l'intérieur, que Daniel Chartier décrit en ces termes :

Cet imaginaire, c'est celui de toutes les cultures qui vivent l'expérience fondatrice du froid (qui oblige le repli intérieur, l'isolement et l'isolation) et de celles qui vivent le cycle des saisons, avec des comportements sociaux et culturels qui alternent selon *la saison chaude* [...] et *une saison froide*, vécue comme une épreuve, une disette, une lutte à l'intérieur contre le froid et les éléments³⁰⁰.

Dans *Kamouraska*, la représentation du repli auquel conduit l'hiver est à mettre en relation avec ce que l'hiver représente de plus que le froid et les autres signes distinctifs qui y sont communément associés. Il s'agit en effet de penser le repli en même temps que le crime que l'hiver permet de perpétrer et de montrer, ainsi que nous l'avons mis en évidence. C'est un imaginaire où Elisabeth, « femme à la fenêtre » selon l'expression retenue par Maurice Émond³⁰¹, voit les événements qui entourent le crime et le meurtre lui-même à partir de cette posture particulière. Si sur le plan culturel, Daniel Chartier soutient que « c'est souvent par la fenêtre, comme un spectacle que l'on regarde de l'intérieur vers l'extérieur, que l'hiver est

³⁰⁰ Daniel Chartier, « Préface. L'hiver est une épreuve intérieure », *op. cit.*, p. 7.

³⁰¹ Maurice Émond, *La femme à la fenêtre. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les chambres de bois, Kamouraska et Les enfants du sabbat*, *op. cit.*

vécu, apprécié et imaginé³⁰² », cette réalité se traduit sur le plan littéraire très précisément dans *Kamouraska* où l'hiver est représenté en grande partie à partir du point de vue d'Elisabeth, recluse à l'intérieur derrière une vitre. Mais alors que souvent chez les poètes, ce motif est relié à une vision dilette de l'hiver, où la saison froide conduit à la suspension du temps, à une certaine oisiveté et au confort qui se vit à l'intérieur³⁰³, c'est loin d'être le cas dans le roman d'Anne Hébert. Dans le roman, la fenêtre sépare Elisabeth du monde extérieur marqué par les duretés de l'hiver et le meurtre. Elle fait d'elle une voyante en même temps qu'elle lui offre une certaine immunité : un cadre à partir duquel voir ou imaginer les événements tragiques qu'elle ne peut pas vivre concrètement, à distance du crime et de sa réalité crue. « La vitre écarte et réunit, elle dérobe et elle propose³⁰⁴ », tandis que la neige ouvre à la rêverie³⁰⁵ et aux visions de l'héroïne³⁰⁶. La première image saisissante d'Elisabeth à la fenêtre s'ouvre d'ailleurs sur la première neige « à perte de vue » (K, 344) :

Me voici à mon poste, derrière le voilage de la fenêtre de ma chambre. La rue Augusta est là, toute blanche, à mes pieds. Les traces de traîneaux luisent sur la neige durcie. Les ombres sont très bleues [...] Voyante. Je suis voyante. Immobile et lourde. (Je dois accoucher bientôt.) Extralucide, on m'a placée là pour que je voie tout, que j'entende tout. (K, 344).

Ce que la fenêtre donne donc à voir à Elisabeth dans un premier temps, ce sont bien les signes de l'hiver annonciateurs du meurtre à venir. Ce « devoir le plus urgent », sa « vie la plus pressante » de se « tenir là, derrière une vitre, à Sorel » érige l'héroïne en « témoin principal de cette histoire de neige et de fureur » (K, 344).

Dans son ouvrage faisant précisément référence dans son titre à *La femme à la fenêtre*, Maurice Émond dévoile « une poétique du regard³⁰⁷ », dont un des aspects en particulier nous

³⁰² Daniel Chartier, « Préface. L'hiver est une épreuve intérieure », *op. cit.*, p. 10.

³⁰³ François Walter, *op. cit.*, p. 263-264.

³⁰⁴ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1955, p. 111 et s.

³⁰⁵ Maurice Émond a consacré plusieurs pages intéressantes de son ouvrage précité à « la rêverie de la neige dans *Kamouraska* ». Maurice Émond, *op. cit.*, p. 247-261.

³⁰⁶ Katri Suhonen souligne le fait que le paysage enneigé traduit souvent en littérature « un espace de rêve et d'illusion ». Katri Suhonen, « Les jardins de givre, ou la neige palimpseste », *op. cit.*, p. 64.

³⁰⁷ Maurice Émond, « Une poétique du regard », dans *La femme à la fenêtre. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les chambres de bois, Kamouraska et Les enfants du sabbat*, *op. cit.*, p. 263-345.

frappe compte tenu de notre sujet : celui de « l'omniprésence du regard témoin et juge¹ ». Si l'auteur s'est concentré sur une lecture morale de cette poétique, il nous semble que sa dimension juridique mérite à son tour d'être soulignée, notamment en lien avec la représentation de l'hiver. Le motif hivernal de la fenêtre derrière laquelle l'on regarde l'extérieur peut en effet selon nous être rapproché de l'imaginaire juridique tout aussi présent dans le roman : les visions d'Elisabeth à partir de son poste se muent en faits dont elle est témoin, notion qui réfère en droit à la personne appelée à témoigner sous serment en justice pour rapporter ce qu'elle a entendu, ce qu'elle a vu ou ce qu'elle sait³⁰⁸. Par exemple, l'échange entre le docteur Nelson et Aurélie Caron, qui conduira cette dernière à partir pour Kamouraska pour tenter d'empoisonner Antoine Tassy, est livré à Elisabeth avec la première neige qu'elle voit par la fenêtre (*K*, 345). Cependant, la présence de la séparation physique que constitue la fenêtre l'empêche de percevoir directement le dialogue et force l'imagination d'Elisabeth : « Derrière la vitre, j'en suis réduite à imaginer la conversation précise de George Nelson et d'Aurélie Caron. À reconstituer le son des voix que je n'arrive pas à retrouver justes et qui détonnent désagréablement. Dans le clair matin d'hiver » (*K*, 345). Bien que la fenêtre permette de voir, la réalité est transformée sous son influence, et ce d'autant plus que le froid et le projet criminel qui y est associé font leur œuvre :

De nouveau la vitre glacée. L'ordre de surveiller la rue et d'y déceler le moindre mouvement d'arrivée et de départ. À peine relevée de mes couches, je dois reprendre ma faction devant la fenêtre. Fouiller l'horizon le plus loin possible. À la limite extrême de l'attention. Jusqu'à Kamouraska ; il le faut. Je n'ai guère le temps de me rendre compte du retour d'Aurélie que déjà le départ de George devient imminent, inévitable. Je dois lui dire adieu à travers une vitre. Désormais, entre nous, il y aura cet écran de verre et de gel. Ton image déformée par le givre et la mort passera de l'autre côté du monde. *Good bye, my love*. Lorsque tu reviendras, ce ne sera plus toi, ce ne sera plus moi. (*K*, 349).

Le rôle d'Elisabeth derrière la fenêtre se précise – « surveiller », « déceler », « reprendre faction », « fouiller » – comme si un juge lui ordonnait d'être le témoin parfait et attentif des faits qui surviendront bientôt. Dans le même temps, la glace, le gel et le givre s'ajoutent à l'épaisseur de la vitre pour déformer, comme la mort et le crime, l'identité des personnages et les séparer toujours plus. Et bientôt, l'attente derrière la fenêtre ainsi que les visions qu'elle

³⁰⁸ Dictionnaire de français Larousse.

offre à Elisabeth du trajet de son amant la plongent elle-même dans les sensations que procure l'hiver :

Me voici livrée au froid de l'hiver, au silence de l'hiver, en même temps que mon amour. Lancée avec lui sur des routes de neige, jusqu'à la fin du monde. Je ne sais plus rien de toi, que ce froid mortel qui te dévore. M'atteint en pleine poitrine. Pénètre sous mes ongles. Les longues nuits immobiles près de la fenêtre. Quelqu'un d'invisible, de fort et de têtu me presse contre la vitre. M'écrase avec des paumes gigantesques. Je suis broyée. J'étouffe et je deviens mince comme une algue. Encore un peu de temps et je ne serai plus qu'une fleur de givre parmi les arabesques du froid dessinées sur la vitre. (K, 355)

La personnification du froid, qui dévore le docteur Nelson en même temps qu'il s'immisce dans le corps d'Elisabeth, contribue à l'associer à la mort et à une présence invisible qui fait pression sur le témoin privilégié qu'Elisabeth incarne, jusqu'à ce qu'elle soit menacée de devenir elle-même un motif poétique de ce froid : la fleur de givre sur la vitre, qui n'est pas sans rappeler le célèbre vers d'Émile Nelligan « Ma vitre est un jardin de givre³⁰⁹ ». L'attente interminable d'Elisabeth près de la fenêtre donne prise au froid, lui « fait une armure de glace » (K, 357) et fait émerger cette image du givre qui a souvent inspiré les poètes³¹⁰, mais qui dans ce cas représente précisément une menace faite à l'existence-même du personnage. L'hiver et le froid agissants l'envahissent jusqu'à l'empêcher de voir clairement ce que lui promettait pourtant son poste à la fenêtre et son rôle de témoin, et ce malgré son attention extrême et sa détermination à monter la garde : « Accrochée au rideau de ma chambre. Collée sur la vitre, pareille à une sangsue », Elisabeth se demande « que fait le docteur Nelson dans le bas du fleuve? A-t-il réussi à ...? » (K, 357). Mais aucune réponse ne s'offre à la fenêtre, seulement la vision d'un néant auquel l'hiver et la neige donnent corps :

Rien. Je ne sais plus rien de lui. J'habite le vide absolu. Un désert de neige, chaste, asexué comme l'enfer. En vain j'examine la vaste étendue blanche, dépouillée de ses villages et de leurs habitants. Les grandes forêts. Les champs. Le fleuve gelé. Nul cheval noir à l'horizon. (K, 357).

³⁰⁹ Anne Hébert, *Kamouraska*, *op. cit.*, p. 355, note de bas de page 111 : « Il est sans doute possible de voir dans cette expression un souvenir d'un vers de "Soir d'hiver" : "Ma vitre est un jardin de givre". (É. Nelligan, 1945, p. 104). »

³¹⁰ François Walter, *op. cit.*, p. 68.

Par son opacité et ses propriétés couvrantes, « la neige étale, à perte de vue, nivelant paysage, ville et village, homme et bête » (K, 358) transforme le monde et donne à voir un espace dont la vacuité et la blancheur suscitent l'imagination. Or, pour celle qui veut précisément voir, l'image de ce désert de neige, sans aucune trace de voyageur, renvoie à l'enfer blanc dans lequel son amant pourrait bien avoir perdu la vie : « George Nelson serait-il égaré, perdu, mort gelé dans la neige? » (K, 357)³¹¹. Si Elisabeth voudrait pouvoir prévenir le docteur Nelson de prendre garde à « l'apparente douceur de la neige » et « de ne pas se laisser prendre par la rêverie qui vient de la neige » (K, 357) au risque de mourir, elle-même est gagnée par ses songes et par « l'engourdissement du froid » (K, 358). Il faudra que sonne le nom « Sainte-Anne-de-la-Pocatière! », « un seul coup, long et sonore, ricochant dans le froid de l'hiver » (K, 361) pour qu'Elisabeth assiste finalement aux témoignages qui rendent compte du passage du docteur Nelson, « repéré. Examiné. Suivi à la trace » (K, 361). Et cette fois-ci, la neige, plutôt que de proposer un lieu de projection de l'imagination, s'offre véritablement à Elisabeth comme un écran où tout peut être vu avec clarté et précision :

Je m'étonne de pouvoir supporter la neige, en plein soleil. L'éclat aveuglant du ciel bleu. Sainte-Anne-de-la-Pocatière. Le 31 janvier 1839. Ce jour-là entre tous. Comme je vois bien tout. En entier et en détail. Les plus petites mottes de neige projetées par les sabots du cheval. Cette espèce de fumée blanche escortant le traîneau. La grand-route droite, aplanie par le passage des traîneaux. Un instant, une figure d'homme rougie par le froid se tourne vers moi. Est-ce moi qu'il regarde, cet homme? Sa lèvre supérieure se retrousse. Un sourire équivoque pareil à celui des morts. Ses dents! Je n'avais jamais remarqué comme les canines de chaque côté sont fortes et longues. Lui donnent un air de bête sauvage. (K, 363-364)

Ce jour-là, qui est celui du crime, en est un d'hiver où la luminosité aveuglante du soleil sur la neige augmente d'abord l'acuité visuelle du personnage d'Elisabeth. Le rôle de témoin assigné à Elisabeth peut alors s'exercer pleinement. Celle-ci perçoit non seulement avec netteté les plus petits détails du paysage hivernal, mais elle accède surtout à une vision nouvelle de son amant que le froid et l'hiver ont contribué à transformer, au même titre que le projet criminel qui le guide. Sa représentation qui le rapproche d'ailleurs d'un mort ou

³¹¹ On retrouve ici le motif souvent repris dans l'imaginaire du Nord de celui qui se perd et meurt de froid dans la neige, et dont le roman *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon offre certainement l'un des exemples les plus connus. Louis Hémon, *Maria Chapdelaine : récit du Canada français*, Paris, éditions Grasset, 1921.

d'un animal sauvage rappelle le cliché qui veut que les loups attaquent par grand froid et dans la neige³¹², mobilisant une nouvelle fois un imaginaire de l'hiver marqué par la négativité et l'hostilité.

Mais pour assister à la vérité du crime, il faudra que de sa position à la fenêtre qui la maintenait dans le statut de témoin oculaire distant et pour ainsi dire protégé, Elisabeth soit tirée et transportée sur les lieux des événements par les témoins qu'elle s'imagine défiler devant elle³¹³ : « Placée dans la neige. Le froid. En vigie silencieuse et passive [...] tous, tous, me parlent à l'oreille. Jurent de m'entraîner avec eux. De me jeter sur la route glacée » (K, 366). C'est en réalité à partir de l'auberge la plus proche du lieu du crime qu'Elisabeth s'imagine percevoir le meurtre : « Introduite de force dans l'intimité » d'une « auberge perdue, l'hiver » (K, 369). Les conditions dans lesquelles elle est plongée pour assister au meurtre sont détaillées de manière froide et descriptive, allant à l'essentiel et rappelant le formalisme attaché au procès verbal tout en insistant sur l'hivernité du contexte : « En plein hiver. Au bord de la route, entre Sainte-Anne et Kamouraska. La nuit du 31 janvier » (K, 369). L'hiver, la neige et le froid ne semblent donc plus seulement être le lieu de projection de l'image du crime, mais le lieu où le témoin qu'incarne Elisabeth est placé pour tout percevoir directement du meurtre, et pourquoi pas y être mêlé de plus près ? Cependant, la tempête qui se lève fait écran, empêchant de voir tout à fait : « Dehors, l'immensité de la neige, à perte de vue. Cette espèce de vapeur blanche, épaisse, s'élevant des champs, de la route, du fleuve, de partout où le vent peut soulever la neige en rafales. La poudrière efface les pistes et les routes » (K, 369). Le témoignage du vagabond Blanchet insiste sur « la poudrière partout » (K, 371) et révèle le fait que le docteur Nelson « ne savait plus s'il avançait sur le fleuve gelé ou sur la terre » (K, 371). Elisabeth perd alors la piste du meurtrier, se réfugiant derrière l'écran que forme la tempête hivernale, pour éviter de voir. Car Elisabeth, au moment d'être confrontée à la réalité du crime, affirme : « Je veux bien attendre ici, au bord de la route (comme une petite fille sage, perdue dans la neige), que l'exécution d'Antoine soit terminée. Mais ne compte pas sur moi pour te suivre jusqu'à... »

³¹² François Walter, *op. cit.*, p. 247 et s.

³¹³ Elisabeth ne sera de retour derrière la fenêtre qu'après avoir été arrêtée, et c'est une image en lien avec le froid qui permet à Anne Hébert de figurer le long passage du temps : « J'ai tant regardé fondre les glaçons dans la petite fenêtre de ma prison » (K, 400).

(K, 389). C'est alors tout un symbolisme de l'innocence et de la pureté reliées à la blancheur de la neige qui est convoqué par ce passage, où la tempête contribue à éloigner Elisabeth du crime et de sa responsabilité. Pourtant, nous ne pouvons ignorer qu'avec la tempête de neige survient le dévouement meurtrier du docteur Nelson³¹⁴, ce qui nous conduit à souligner une nouvelle fois la profonde ambivalence de l'hiver et de la neige dans le roman. Le givre, le gel, la glace comme la neige contribuent en effet à dévoiler aussi bien qu'à déformer ou cacher le crime, si bien qu'ils portent en eux une contradiction essentielle aux prises de laquelle se trouve Elisabeth en tant que témoin.

Une fois la tempête passée et le meurtre commis, Elisabeth peut de nouveau suivre le docteur Nelson « à la trace », « dans la neige molle, fraîchement tombée » (K, 380) mais elle se trouve confrontée au « mirage du bonheur se levant devant [eux] sur la route gelée. Comme un banc de brume » (K, 380). Les signes distinctifs de l'hiver contribuent finalement à créer le lieu de projection d'une illusion et trahissent les amants : « Un voyageur s'enfonce dans la neige alors qu'il faudrait filer comme une flèche. Pas de vent » (K, 393). Chacun de leur côté, le docteur Nelson et Elisabeth auront beau tenter de profiter des propriétés de *glissité* de la neige et de la glace pour se précipiter et fuir hors de portée de la police, tous deux seront arrêtés³¹⁵. Et pour Elisabeth précisément, le souvenir de cette arrestation fait ressurgir sans équivoque l'image de l'hiver : « Un jour, une voiture, non, un traîneau plutôt. C'est l'hiver. Derrière moi le bruit des patins sur la neige durcie [...] Les chevaux énormes, le traîneau lancé à ma poursuite » (K, 197).

Signifier le crime : l'hiver et la neige

L'association des images hivernales et du crime est finalement omniprésente dans le roman, de sorte que l'évocation de l'hiver finit par signifier cette transgression extrême de la loi elle-même et tout ce qui l'entoure. Ainsi, quand Elisabeth imagine son amant

³¹⁴ Comme le souligne Maurice Émond, « il est impossible d'évoquer la pureté et la blancheur de la neige dans *Kamouraska* sans songer en même temps au sang coulé qui la souille ». Maurice Émond, *op. cit.*, p. 261.

³¹⁵ « Le lundi, 11 février, la veuve d'Antoine Tassy est arrêtée et conduite à la prison de Montréal » (K, 398); « Arrivé à Burlington, le 8 février, le docteur George Nelson est arrêté, à son tour, quelques jours plus tard » (K, 400).

métamorphosé par le crime auquel il court, elle associe le meurtre aux motifs hivernaux et menaçants de la neige et des figures animales rappelant le Carnaval : « Coq et cheval emmêlés, c'est toi, toi courant gaiement à l'épouvante et au meurtre. Sur un dangereux chemin de neige » (*K*, 351). Surtout, dès les premières pages du roman, c'est l'image même du crime qui surgit de la représentation de la neige dans une scène saisissante où Elisabeth est aux prises avec ses cauchemars : « Un homme plein de sang gît dans la neige. Je le vois là! Son bras gelé dur, levé, tendu vers le ciel! » (*K*, 211). Les pensées d'une des tantes Lanouette d'Elisabeth permettent elles aussi d'établir cette relation inextricable que l'œuvre dessine entre le crime et la neige : « Elisabeth! Qui a tué ton pauvre mari dans la neige? Dans l'Anse de Kamouraska? La neige... Tout ce sang... Ah ton beau visage souillé! La neige, la neige, Kamouraska » (*K*, 226). Que ce soit par l'intermédiaire de prolepses ou d'analepses, l'auteure insère donc dans le récit des scènes où les images du meurtre et de la neige se confondent pour ne former qu'une seule réalité dont les différents éléments sont indissociables : le meurtre d'Antoine Tassy au cœur de l'hiver à Kamouraska.

Aussi est-il frappant que la vue de Kamouraska qui s'offre à Elisabeth lorsqu'elle s'y rend pour la première fois au début de son mariage s'ouvre sur « la blancheur abrupte » des lieux bien que le voyage ait lieu en plein été (*K*, 250). Or, le récit de ce premier contact d'Elisabeth avec la seigneurie ne tarde pas à convoquer les images de l'hiver où se déroulera plus tard le drame : « Le manoir, quelqu'un demande où se trouve le manoir. Une voix d'homme, avec une pointe d'accent américain. C'est l'hiver. Il gèle à pierre fendre » (*K*, 250); « 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. » (*K*, 250). Ces images du docteur Nelson et d'Aurélié Caron, chacun cherchant le lieu où se trouve leur victime, font irruption dans le récit et insistent sur l'hiver qui entoure les personnages ; les conditions de froid et de gel participant à représenter le caractère sinistre de ce que ce qui se trame. L'emploi de l'expression idiomatique « geler à pierre fendre » comme l'image de la jeune femme qui gratte avec ses ongles le givre sur la vitre contribuent en effet à instaurer une atmosphère d'inquiétante étrangeté et à annoncer le meurtre qui surviendra plus tard.

Signifier la loi : le froid

Le froid, enfin, s'étend à de nombreuses autres images que le texte reprend, comme un rappel de l'hiver mais aussi des enjeux liés au droit et à la loi. C'est ainsi qu'Elisabeth évoque « les témoins secondaires [qui] viendront, en bon ordre, [lui] rafraîchir la mémoire », soulignant à quel point « la fraîcheur de [son] histoire est étonnante » (K, 344). Jouant sur le sens des mots « rafraîchir » et « fraîcheur », qui réfèrent à la fois au froid et à ce qui a la qualité d'être récent et net³¹⁶, l'auteure introduit une pointe d'ironie dans le discours qu'adopte Elisabeth par rapport à son statut de « témoin principal de cette histoire de neige et de fureur » (K, 344). Le « froid psychologique, symbole de l'indifférence face à la souffrance des autres, incarnation de la solitude, de la misère, de la cruauté et de l'inhumain³¹⁷ » s'insinue enfin dans le récit par le biais du droit qui s'incarne d'abord dans l'intervention d'un juge telle qu'imaginée par Elisabeth : « Un juge en perruque nous séparera l'un de l'autre. D'un seul coup d'épée. Ah! je vais mourir de froid sans toi! » (K, 309). La seule pensée de l'action que ce juge prendra un jour, tranchante comme le glaive de la justice, provoque en effet chez l'héroïne une sensation de froid si forte qu'elle imagine en mourir. Froid et justice ont partie liée, comme lorsque la froideur de l'univers juridique se rappelle aux souvenirs d'Elisabeth à travers la figure et la voix du médecin légiste qui analyse le cadavre d'Antoine Tassy : « 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 » (K, 388). C'est par la « voix glacée » du médecin légiste, décrivant sans aucune émotion la matérialité des faits criminels, que le récit de la mort d'Antoine Tassy est livré à Elisabeth, dans tous ses détails factuels que l'hiver et le froid ont permis de conserver.

Qu'ils permettent de signifier ou de projeter l'image du crime, l'hiver et ses signes distinctifs représentés dans *Kamouraska* participent selon nous à énoncer de manière riche le rapport à la loi des personnages dans l'espace romanesque. Et il nous semble à ce titre intéressant de mentionner l'anecdote selon laquelle Anne Hébert, dans son processus

³¹⁶ Dictionnaire *Littre*.

³¹⁷ Jan Borm et Daniel Chartier (dir.), *op. cit.*, p. 9.

d'écriture, a cru bon de terminer son manuscrit au Québec, en plein hiver, alors qu'elle a écrit la majeure partie celui-ci à partir de Paris. Elle mentionnait ainsi dans une lettre du 3 décembre 1968 à Paul Flamand : « Je quitte Paris le 16 décembre. Je compte terminer là-bas mon roman retardataire, avec de la vraie neige et des vrais paysages canadiens³¹⁸ », un peu comme si elle devait puiser à l'expérience de l'hiver québécois pour en faire ressurgir les images dans son œuvre, où le réel et l'imaginaire de l'hiver rejoignent l'imaginaire de la loi et de sa transgression.

L'hiver constitue donc bien plus qu'un cadre spatio-temporel dans *Kamouraska*, et donne à voir des images saisissantes de la tension criminelle qui innerve le texte. Profondément ambigu, vecteur d'amour et d'espoir mais aussi synonyme de mort, de crime et de malheur, l'hiver fait l'objet d'un processus d'esthétisation qu'Anne Hébert travaille à partir de ses signes distinctifs. Et si l'auteure en fait une nécessité pour que les lois soient enfreintes et l'érige en lieu hétérotope – en autre monde au-delà d'un écoumène imaginaire – également marqué par un calendrier riche de symboles, elle écrit l'hiver avec une poésie propre à révéler l'importante épaisseur signifiante qui lui est associée dans le roman et qui a selon nous intimement à voir avec le rapport transgressif à la loi.

L'analyse du texte littéraire sous l'angle du *droit et de la littérature* gagne alors selon nous beaucoup à la prise en compte de la représentation de l'hiver compris comme un lieu exprimant la *nordicité saisonnière*. Envisager le rapport transgressif à loi dans *Kamouraska* sans tenir compte de l'*imaginaire du Nord et de l'hiver* à l'œuvre dans le roman aurait en effet privé selon nous l'analyse d'importantes clefs de lecture. Par ailleurs, il nous semble que les études sur l'*imaginaire du Nord et de l'hiver* se trouvent à leur tour enrichies de ce sens particulier qu'Anne Hébert donne à l'hiver, en relation étroite avec les possibilités d'infraction à la loi qu'elle lui assigne.

³¹⁸ Anne Hébert, *Kamouraska*, *op. cit.* p. 177, notice.

CONCLUSION

En proposant d'analyser les représentations romanesques de la loi dans *Kamouraska* d'Anne Hébert selon la perspective principale du *droit dans la littérature*, nous espérons d'abord démontrer les bénéfices d'une telle approche pour offrir une lecture renouvelée de cette œuvre importante de la littérature québécoise à partir d'une entrée inédite : celle de la loi. L'acception large de la loi que nous avons retenue a eu pour objectif de nourrir des réflexions à la croisée des chemins disciplinaires, impliquant principalement le droit et la littérature, sans négliger les nombreux apports théoriques que nous avons puisés à d'autres disciplines pour compléter notre lecture : notamment l'histoire, la géographie, la philosophie, l'ethnologie et l'anthropologie ou encore les études nordiques et sur *l'imaginaire du Nord et de l'hiver*.

Plutôt que de nous conduire à fixer un sens définitif à la loi dans notre corpus, l'analyse réalisée nous a permis de dévoiler toute la versatilité et la complexité de la loi écrite de la main d'Anne Hébert. La « réécriture esthétique de la loi³¹⁹ » à laquelle se prête l'auteure dans le roman dévoile en fait les nombreux termes du dialogue qui se noue entre le roman et le réel juridique dont il se nourrit et qu'il transforme en profondeur, pour en révéler les points sensibles. Car la loi ne nous apparaît pas comme un simple motif récurrent dont Anne Hébert ferait uniquement un usage symbolique ou métaphorique ; mise en fiction, elle fait au contraire l'objet d'une mise à l'épreuve qui soulève de nombreuses questions, influence le cours de l'intrigue comme la définition des personnages et marque la poétique de *Kamouraska*. Nous reprenons à cet égard une conclusion que tire François Ost à propos du théâtre de Shakespeare et de la fiction qu'il crée à partir du droit :

Et cette fiction, par la force de son jeu, en acquiert comme une réalité supplémentaire, un surcroît d'énergie, un supplément de clarté qui en accusent plus vivement les contrastes et en font ressortir la vérité cachée³²⁰.

³¹⁹ Christian Biet, *op. cit.*, p. 44.

³²⁰ François Ost, *Shakespeare. La comédie de la loi*, Paris, Michalon Éditions, coll. « Le bien commun », 2012, p. 36.

Cette force révélatrice d'une réalité, d'une énergie et d'une clarté supplémentaires que la représentation romanesque de la loi recèle, nous la retrouvons sans aucun doute dans notre corpus. Une telle représentation permet d'y réinventer les termes du procès, jusqu'à en créer un autre, pour redéfinir le sort de l'héroïne ; elle y ouvre à une reconfiguration des droits et devoirs du mariage, où la loi est mise en tension avec le juste pour éclairer le drame d'un nouveau jour. Elle y est enfin mise en rapport avec le symbolisme fort de l'hiver.

C'est ainsi que nous avons d'abord établi qu'Anne Hébert écrivait la loi dans un foisonnement et sous des formes hybrides mêlant l'insertion de la loi écrite dans le texte littéraire à l'invention romanesque de nouvelles lois, mais aussi les écritures symboliques de la loi et de sa transgression à l'invention d'une autre justice inspirée du droit coutumier : le procès charivarique imaginaire. De cette écriture surgit un point de vue critique sur la justice et ses défaillances, et révèle la posture de l'auteure pour laquelle loi et justice semblent pouvoir se situer ailleurs et s'inscrire partout, jusque dans la conscience tourmentée de l'héroïne, offrant des solutions divergentes sur les conduites humaines.

L'attention portée au jeu de rôles juridiques qu'impose le mariage tel qu'il est représenté par Anne Hébert dans *Kamouraska* nous a ensuite permis de mettre en évidence le discours critique qui émerge du roman par rapport au statut juridique de la femme du XIX^e siècle au Québec. C'est ainsi à la représentation la plus implicite, à la fois quotidienne et intime, de la loi et du rapport à la loi d'Elisabeth que nous nous sommes intéressée en puisant notamment à la matière historique et à l'histoire du droit pour éclairer notre lecture. Enfermée dans le carcan que représente le mariage, et ce en dépit de son intense désir de libération et de la tentative de s'en échapper au prix du meurtre de son premier mari, Elisabeth incarne de manière tragique un modèle de femme que l'écriture d'Anne Hébert, par sa modernité, permet de remettre en question avec force.

Nous nous sommes en dernier lieu attachée à analyser la représentation du rapport à la loi d'Elisabeth et de son amant le docteur George Nelson dans l'espace nordique que constitue l'hiver québécois. Sous la plume d'Anne Hébert, le rapport transgressif à la loi des personnages qui se traduit par leur relation adultère puis par le meurtre s'écrit dans un monde marqué par la *nordicité saisonnière*. Et nous avons démontré combien l'*imaginaire du Nord*

et de l'hiver et l'imaginaire juridique se rejoignent dans le roman pour saisir avec une puissance évocatrice hors du commun les ressorts les plus sombres de cette « histoire de neige et de fureur » (K, 344).

Finalement, le présent mémoire, s'il s'est concentré sur le roman *Kamouraska*, donne selon nous une indication qu'il existe bel et bien un intérêt à aborder plus généralement le corpus québécois dans la perspective *du droit et de la littérature*. Réciproquement, le mouvement *droit et littérature* gagnerait sans aucun doute à s'étendre à ce corpus d'œuvres que constitue la littérature québécoise. Notons par exemple que si l'on voulait tout particulièrement s'intéresser à la dialectique que nous avons abordée de la représentation de la loi et du rapport à la loi dans l'espace nordique, plus d'une œuvre pourraient être étudiées de ce point de vue, considérant que la *nordicité* et la *nordicité saisonnière* sont des marqueurs culturels importants de la littérature et de la culture québécoises³²¹.

Si nous nous en tenons à l'époque de parution de *Kamouraska*, *Neige noire* d'Hubert Aquin³²², paru en 1974, offre des représentations romanesques de la loi et du rapport à la loi dans le Nord aussi saisissantes que le roman d'Anne Hébert, bien que de manière fort différente. Une première analyse de cette œuvre nous a permis de montrer que le meurtre d'une femme par son mari en plein cœur de la région arctique, loin de donner lieu à l'abondante représentation de la loi comme dans *Kamouraska*, évoque au contraire la loi en creux, comme si dans cet autre monde « loin de tout et sauvage³²³ » que constitue l'île du Svalbard, la loi ne pouvait que s'effacer et le rapport à la loi du personnage différer radicalement³²⁴. D'autres œuvres bien sûr se prêteraient selon nous à une telle perspective d'étude, y compris des romans ou récits québécois publiés à d'autres époques, et pourquoi pas de manière générale des œuvres nordiques dans un sens plus large, dépassant les

³²¹ Cf. *supra*, notre introduction.

³²² Hubert Aquin, *Neige noire*, édition critique établie par Pierre-Yves Mocquais, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997 [1974].

³²³ *Ibid.*, p. 84.

³²⁴ Nous avons présenté une exploration préliminaire à ce sujet lors des journées d'études Figura Pratiques sémiotiques de l'espace, organisées par Rachel Bouvet (UQAM) les 17 et 18 décembre 2015 à l'UQAM, sous le titre « Portée du voyage et des paysages nordiques sur la représentation du rapport à la loi dans *Neige noire* d'Hubert Aquin (1974) ».

frontières culturelles du Québec mais appartenant à un corpus dont le dénominateur commun serait précisément le Nord?

La question du rapport différencié à la loi dans le Nord nous semble en effet extrêmement fertile dans les littératures nordiques ou représentant le Nord, que l'on s'interroge sur l'application ou même l'applicabilité des lois dans des espaces éloignés comme dans *Neige noire*, ou encore sur un autre type de loi qui s'y imposerait. À titre d'exemple pouvant initier une piste de recherche intéressante, un roman de 1936 de l'écrivain français Maurice Constantin-Weyer, qui s'intitule *La loi du Nord ou telle qu'elle était de son vivant*³²⁵ et se déroule dans le Nord-Ouest canadien, permet d'évoquer certains aspects de cette question : « le Grand Nord [y est] représenté comme un espace sauvage imposant sa propre loi, celle de la nature impitoyable qui force les hommes – et les rares femmes qui s'y aventurent – à se mesurer à eux-mêmes³²⁶ » ; par ailleurs, dans ce récit, la loi officielle qui s'incarne dans le personnage d'un policier est battue en brèche dès lors que ce dernier est sauvé par ceux qu'il doit arrêter : « Un lien plus fort que la Loi unit désormais ces quatre individus, devenus par la force des choses, solidaires³²⁷ ». Dans cette œuvre, « la loi du Nord n'est pas celle des hommes³²⁸ », tandis que dans d'autres textes littéraires, il y aurait une loi bien différente qui l'emporterait : celle du silence qui s'impose dans de petites communautés isolées où la survie et la solidarité prévalent sur le caractère contraignant des lois. Une nouvelle comme « La héronnière³²⁹ » de Lise Tremblay montre par exemple avec une absence de jugement déconcertante le silence qui entoure un meurtre : le personnage du point de vue duquel le récit est narré connaît très bien l'identité du meurtrier, mais ne dit mot. Seule réaction de sa part : « – Rien. Attendre. Ça va finir par se tasser³³⁰. » Et de fait : « Après l'hiver est arrivé. À la première grosse bordée de neige, je me suis dit : “La paix,

³²⁵ Maurice Constantin-Weyer, *La loi du Nord ou telle qu'elle était de son vivant*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Jardins de givre », 2013, 271 p.

³²⁶ Nova Doyon, « Introduction à l'œuvre », dans Maurice Constantin-Weyer, *La loi du Nord ou telle qu'elle était de son vivant*, *op. cit.*, p. 37.

³²⁷ *Ibid.*, p. 38.

³²⁸ *Idem.*

³²⁹ Lise Tremblay, « La héronnière », dans *La héronnière. Nouvelles*, Montréal, Leméac, coll. « Nomades. », 2015, p. 20-45.

³³⁰ *Ibid.*, p. 44.

enfin³³¹ ». Ou comment le rapport problématique à la loi et l'hiver se rejoignent encore et encore dans l'imaginaire littéraire du Nord.

Il y aurait enfin un intérêt tout particulier à aborder des œuvres inuites et amérindiennes du Québec ou d'ailleurs selon cette approche, qu'il s'agirait toutefois d'adapter d'un point de vue théorique et méthodologique au vu des spécificités des œuvres et du contexte colonial dans lequel elles s'inscrivent, réclamant un supplément de réflexion sur le plan de l'éthique de la recherche³³². Une étude préliminaire que nous avons réalisée sur l'œuvre de Taamusi Qumaq *Je veux que les Inuit soient libres de nouveau. Autobiographie (1914-1993)*³³³ nous a d'ores et déjà permis d'identifier la richesse du dialogue qui se noue dans ce texte entre la littérature et le droit, le récit et la loi³³⁴. Nous y avons lu une rhétorique propre à Qumaq dont naît un nouveau récit qui fait loi et indique la voie de l'autonomie politique que l'auteur invite les Inuits à emprunter. Dans le contexte inuit où le droit est en effet coutumier, se fondant avant tout sur des récits transmis oralement de génération en génération, c'est alors « la norme qui se saisit du récit³³⁵ ».

De telles pistes de recherche s'inscriraient, comme notre mémoire, dans un mouvement d'ouverture culturel et géographique du corpus analysé dans la perspective du *droit et de la littérature*. Elles pourraient peut-être aussi progressivement permettre de préciser de nouveaux réseaux de sens parmi les représentations littéraires touchant au droit auquel elles donnent à réfléchir, en enrichissant les études québécoises, les études sur *l'imaginaire du Nord et de l'hiver* ou encore les études amérindiennes et inuites d'un nouveau champ de réflexion.

³³¹ *Idem.*

³³² Daniel Chartier, *Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord? Principes éthiques*, op. cit.

³³³ Taamusi Qumaq, *Je veux que les Inuit soient libres de nouveau. Autobiographie (1914-1993)*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Jardin de givre », 2010.

³³⁴ Nous avons proposé et présenté une exploration préliminaire à ce sujet lors du colloque étudiant « Littératures amérindiennes et inuites » qui s'inscrivait dans le cadre du cycle de conférences organisé par Daniel Chartier (UQAM) les 20 et 21 avril 2017 à l'UQAM, sous le titre « La loi sous la plume de Taamusi Qumaq. Une étude de *Je veux que les Inuit soient libres de nouveau. Autobiographie (1914-1993)* ».

³³⁵ François Ost tire cette conclusion à partir de certains récits fondateurs de la civilisation occidentale. François Ost, *Raconter la loi : aux sources de l'imaginaire juridique*, op. cit., p. 19.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Hébert, Anne, *Kamouraska*, dans *Œuvres complètes d'Anne Hébert. II. Romans (1958-1970)*, édition critique établie par Anne Ancrenat et Daniel Marcheix, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau monde », 2013 [1970], 488 p.

Autres références à l'œuvre d'Anne Hébert

Hébert, Anne, *Le tombeau des rois*, Québec, Le Soleil, 1953, 76 p.

—————, *Les chambres de bois*, dans *Œuvres complètes d'Anne Hébert. II. Romans (1958-1970)*, édition critique établie par Luc Bonenfant, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau monde », 2013 [1958], 488 p.

—————, *Poèmes*, Paris, Éditions du Seuil, 1960, 109 p.

Jutra, Claude [réal.], *Kamouraska*, Montréal Compagnie France Films, film cinématographique, 1973, 123 min.

Autres œuvres littéraires

Aquin, Hubert, *Neige noire*, édition critique établie par Pierre-Yves Mocquais, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997, 619 p.

Constantin-Weyer, Maurice, *La loi du Nord ou telle qu'elle était de son vivant*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Jardins de givre », 2013, 271 p.

Hémon, Louis, *Maria Chapdelaine : récit du Canada français*, Paris, éditions Grasset, 1921, 205 p.

Qumaq, Taamusi, *Je veux que les Inuit soient libres de nouveau. Autobiographie (1914-1993)*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Jardin de givre », 2010, 154 p.

Rouquette, Louis-Frédéric, *Le grand silence blanc*, Castelnau-le-Lez (France), Éditions Climats, 1996, 169 p.

Tremblay, Lise, « La héronnière », dans *La héronnière. Nouvelles*, Montréal, Leméac, coll. « Nomades. », 2015, p. 20-45.

Études critiques de l'œuvre d'Anne Hébert

Bonenfant, Luc, Anne Ancrenat et Daniel Marcheix, « Introduction », dans *Œuvres complètes d'Anne Hébert. II. Romans (1958-1970), Les Chambres de bois, édition établie par Luc Bonenfant, suivi de Kamouraska, édition établie par Anne Ancrenat et Daniel Marcheix*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau monde », 2013, p. 15-46.

Bonenfant, Luc, « Kamouraska, roman du nom », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1996, 117 f.

Brochu, André, *Anne Hébert, le secret de vie et de mort*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Œuvres et auteurs », 2000, 284 p.

Donat, Caroline, « Écritures de la loi et procès charivarique dans *Kamouraska* d'Anne Hébert », *Observatoire de l'imaginaire contemporain. Imaginaire de l'écrit dans le roman. Carnet de recherche*, 2017, en ligne, <<http://oic.uqam.ca/fr/carnets/imaginaire-de-lecrit-dans-le-roman/ecritures-de-la-loi-et-proces-charivarique-dans>>, consulté le 15 février 2018.

Émond, Maurice, *La femme à la fenêtre. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les chambres de bois, Kamouraska et Les enfants du sabbat*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1984, 390 p.

Maccabée Iqbal, Françoise, « *Kamouraska*, la fausse représentation démasquée », dans Janet M. Paterson et Lori Saint-Martin (dir.), *Anne Hébert en revue*, Québec/Montréal, Les Presses de l'université du Québec/Voix et images, coll. « De vives voix », 2006, p. 115-132.

Paterson, Janet M. et Lori Saint-Martin, « Présentation », dans Janet M. Paterson et Lori Saint-Martin (dir.), *Anne Hébert en revue*, Québec/Montréal, Les Presses de l'Université du Québec/Voix et images, coll. « De vives voix », 2006, p.1-7.

Smart, Patricia, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, XYZ éditeur, 2003, 376 p.

Droit et droit et littérature

- Anker, Elizabeth S. et Bernadette Meyler (dir.), *New Directions in Law and Literature*, New York, Oxford University Press, 2017, 446 p.
- Biet, Christian, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime : le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2002, 415 p.
- Burdeau, Georges « loi », dans *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/loi/>>, consulté le 15 février 2018.
- Melkevik, Bjarne, *Droit, mémoire et littérature*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2010, 83 p.
- Cardozo, Benjamin Nathan, « Law and Literature », dans Margaret Hall [ed.], *Selected Writings of B.N. Cardozo*, Bender, 1947, p. 338-428.
- Dictionnaire Littré, « Loi », *Le Littré*, en ligne, <<https://www.littre.org/definition/loi/>>, consulté le 15 février 2018.
- London, Ephraim, *The Law as Literature; The Law in Literature*, New York, Random House, 1960, 654 p.
- Miller, Jeffrey, *The Structures of Law and Literature. Duty, Justice and Evil in the Cultural Imagination*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2013, 256 p.
- Ost, François, *Raconter la loi : aux sources de l'imaginaire juridique*, Paris, Odile Jacob, 2004, 442 p.
- , *Shakespeare. La comédie de la loi*, Paris, Michalon Éditions, coll. « Le bien commun », 2012, 312 p.
- Posner, Richard A., *Law and Literature. A Misunderstood Relation*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, 371 p.
- , *Droit et littérature*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Droit, éthique et société », 1996, 464 p.
- Quemin, Alain, « Posner Richard A., Droit et littérature, Coll. "Droit, éthique, société", 1996 », dans *Droit et société, Vérité historique, vérité judiciaire*, n°38, 1998, p. 163-171.
- Radica, Gabrielle, *La loi*, Paris, GF Flammarion, Coll. « GF Corpus », 2000, 254 p.
- Slama, Alain-Gérard, « Littérature et droit », *Académie des Sciences morales et politiques*, 2008, en ligne, <<http://www.asmp.fr/travaux/communications/2008/slama.htm>>, consulté le 15 février 2018.

Ward, Ian, *Law and Literature. Possibilities and Perspectives*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1995, 280 p.

Weisberg, Richard, « Wigmore's "Legal Novels" Revisited: New Resources for the Expansive Lawyer », dans *Northwestern University Law Review*, n° 71, 1976, p. 17-28.

—————, *The Failure of the Word: The Protagonist as Lawyer in Modern Fiction*, New Haven, Yale University Press, 1984, 234 p.

—————, *Poethics and Other Strategies of Law and Literature*, New York, Columbia University Press, 1992, 312 p.

White, James B., *The Legal Imagination. Studies in the Nature of Legal Thought and Expression*, Boston/Toronto, Little, Brown and Company, 1973, 1024 p.

Wigmore, John, « A List of Legal Novels », dans *Illinois Legal Review*, n° 2, 1908, p. 574; « A list of 100 legal novels », dans *Illinois Law Review*, n° 17, 1922, p. 26.

Histoire, anthropologie, ethnologie et ethnocritique

Baillargeon, Denyse, *Brève histoire du Québec*, Montréal, Boréal, 2012, 288 p.

Cliche, Marie-Aimée, « Les procès en séparation de corps dans la région de Montréal, 1795-1879 », Montréal, *Revue d'histoire de l'Amérique française*, Vol. 49, n°1, 1995, p. 3-33.

Dumont, Micheline, Michèle Jean, Marie Lavigne et Jennifer Stoddart (Collectif Clio), *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Le jour éditeur, 1992, 646 p.

Goody, Jack, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 274 p.

—————, « La lettre et la loi », dans *La logique de l'écriture aux origines des sociétés humaines*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 133-169.

—————, « Les technologies de l'intellect : l'écriture et le mot écrit », *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, La dispute, 2007, p. 193-216.

Goody, Jack et I. Watt, « The Consequences of Literacy », dans Jack Goody. (dir.), *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968, p. 27-68.

Hardy, René, *Charivari et justice populaire au Québec*, Québec, Les éditions du Septentrion, 2015, 288 p.

Privat, Jean-Marie, *Bovary charivari. Essai d'ethnocritique*, Paris, Éditions du CNRS, 1994, 315 p.

Segalen, Martine, « Les derniers charivaris? Notations tirées de l'«Atlas folklorique de France 1943-1950» », dans Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, *Le charivari, Actes de la table ronde organisée à Paris par l'École des hautes études en sciences sociales et le Centre national de la recherche scientifique*, Paris/La Haye/ New York, Mouton éditeur, 1981, p. 65-74.

Verdier, Yvonne *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979, 384 p.

Études sur l'espace et le droit, l'espace et la littérature

Cosgrove, Denis, « Mapping Meanings », dans Denis Cosgrove (dir.), *Mappings*, Londres, Reaktion, p.1-13.

Forest, Patrick (dir.), *Géographie du droit. Épistémologie, développement et perspective*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Diké », 2009, 296 p.

Parent, Marie et Stéphanie Vallières, « Présentation de l'ouvrage », dans Daniel Chartier, Marie Parent et Stéphanie Vallières (dir.), *L'idée du lieu*, Montréal, L'Université du Québec à Montréal : Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, volume 34, 2013, p. 9-14.

Soja, Edward W., *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*, Oxford, Blackwell Publishers, 2000, 462 p.

Warf, Barney et Santa Arias, « Introduction: The Reinsertion of Space into the Social Sciences and Humanities », dans Barney Warf et Santa Arias (dir.), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, Londres, Routledge, 2008, p. 1-10.

Ziethen, Antje, « La littérature et l'espace », dans Janet Paterson, Caroline Leclerc et Antje Ziethen (dir.), *Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études*, Arborescences : revue d'études françaises, n°3, 2013, en ligne, <<http://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>>, consulté le 21 septembre 2018.

Études sur le Nord, l'hiver et l'imaginaire du Nord et de l'hiver

Bellemare-Page, Stéphanie, Daniel Chartier, Alice Duhan et Maria Walecka-Garbalinska, « Présentation. Le lieu du Nord », dans Stéphanie Bellemare-Page, Daniel Chartier, Alice Duhan et Maria Walecka-Garbalinska (dir.), *Le lieu du Nord. Vers une*

cartographie des lieux du Nord, Stockholm, Université de Stockholm/Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 2015, p. 9-16.

Borm, Jan et Daniel Chartier, « Introduction. Le froid comme objet de savoir », dans Jan Borm, Daniel Chartier (dir.) *Le froid. Adaptation, production, effets, représentations*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Droit au Pôle », 2018, 365 p.

Chartier, Daniel, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », dans Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau, *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires et Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2004, p. 9-26.

———, « La nordicité culturelle du Québec : un facteur de différenciation », dans *Riveneuve Continents. Revue des littératures de langue française*, Québec, 2008, n° 6 – Automne 2008, p. 89-98.

———, « Couleurs, lumière, vacuité et autres éléments discursifs. La couleur blanche, signe du Nord », dans *Couleurs et lumières du Nord*, Maria Walecka-Garbalinska et Daniel Chartier, Stockholm (Suède), Acta Universitatis Stockholmiensis, 2008, p. 22-30.

———, « Introduction. Penser le monde froid », dans Daniel Chartier, Jean Désy et Louis-Edmond Hamelin [éd.], *La nordicité du Québec*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 2014, p.1-28

———, « Préface. L'hiver est une épreuve intérieure », dans Martin de la Soudière, *Quartiers d'hiver. Ethnologie d'une saison*, Paris, Créaphis Éditions, 2016, p. 7-11.

———, *Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord? Principes éthiques*, Harstad, Arctic Arts Summit et Montréal, Imaginaire | Nord, coll. « Isberg », 2018, 162 p.

Collet, Paulette *L'hiver dans le roman canadien-français*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres canadiennes », 1965, 281 p.

Donat, Caroline, « Portée du voyage et des paysages nordiques sur la représentation du rapport à la loi dans *Neige noire* d'Hubert Aquin (1974) », Journées d'études Figura « Pratiques sémiotiques de l'espace » organisées par Rachel Bouvet (UQAM), Montréal, 17 et 18 décembre 2015, UQAM, non publié.

———, « La loi sous la plume de Taamusi Qumaq. Une étude de *Je veux que les Inuit soient libres de nouveau. Autobiographie (1914-1993)* », Colloque étudiant « Littératures amérindiennes et inuites », Cycle de conférences organisé par Daniel Chartier (UQAM), 20 et 21 avril 2017, UQAM, non publié.

- Doyon, Nova, « Introduction à l'œuvre », dans Maurice Constantin-Weyer, *La loi du Nord ou telle qu'elle était de son vivant*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Jardins de givre », 2013, p. 33-66.
- Hamelin, Louis-Edmond, *Écho des pays froids*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1996, 484 p.
- , *Discours du Nord*, Québec, Gétic, 2002, 73 p.
- Ísleifsson, Sumarliði R., *Deux îles aux confins du monde. Islande et Groenland*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Droit au Pôle », 2018, 244 p.
- La Soudière, Martin de, *Quartiers d'hiver. Ethnologie d'une saison*, Paris, Créaphis Éditions, 2016, 156 p.
- Lassonde, Élise, « La ville. L'hiver », dans Antoine Rouleau, *Hiver*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Imagoborealis », 2009, p. 6-11.
- Nepveu, Pierre, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999, 256 p.
- Suhonen, Katri, « “Si loin vers le Nord”. Les formes de l'isolement dans *Maria Chapdelaine* », dans Daniel Chartier (dir.), *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Montréal, Imaginaire | Nord, coll. « Droit au pôle », 2008, p. 263-276.
- « “Partout de la neige entassée, comme du linge à laver” : la passion de la blancheur dans le roman québécois moderne », dans *Voix et Images*, Volume 37, n^o 2 (110), hiver 2012, Québec/Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, p. 111-123.
- , « Des limbes au linceul. La métamorphose par la neige chez Jacques Godbout et Marie-Claire Blais », dans Isabelle Miron, David Courtemanche et Marie Parent (dir.), *L'expérience américaine du corps. Sens et sacré en littérature québécoise moderne*, Montréal, Université du Québec à Montréal : Figura, Le centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », vol. 30, 2012, p. 89-102.
- , « Les jardins de givre ou la neige palimpseste », dans Stéphanie Bellemare-Page, Daniel Chartier, Alice Duhan et Maria Walecka-Garbalinska (dir.), *Le lieu du Nord. Vers une cartographie des lieux du Nord*, Stockholm, Université de Stockholm/Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 2015, p. 61-74.
- Walter, François, *Hiver. Histoire d'une saison*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2014, 453 p.

Autres références théoriques

Bakhtine, Mikhaïl, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, 480 p.

Braverman, Irus, Nicholas Blomley, David Delaney et Alexander (Sandy) Kedar (dir. et ed.), *The Expanding Spaces of Law. A Timely Legal Geography*, Stanford, Stanford University Press, 2014, 296 p.

Charbonneau-Lassay, Louis, *Le bestiaire du Christ*, Albin-Michel, Paris, 2006, 1004 p.

Dictionnaire de français Larousse.

Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, coll. « Bibliothèque des histoires », 352 p.

———, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Quarto Gallimard, 2001, p. 1571-1581.

Hébert, Pierre, « Mal et littérature : le meurtre comme interprétant culturel. L'exemple d'*Agaguk* d'Yves Thériault. », Société de philosophie du Québec (ACFAS), Université de Montréal, 13 mai 2010, non publié.

———, « Retour du refoulé? Le meurtre dans le roman québécois (1945-1960) », Colloque Le roman au futur antérieur, Université McGill, 6 décembre 2016, non publié.

Lotman, Youri, *La sémiosphère*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, Coll. « Nouveaux Actes Sémiotiques », 1999, 152 p.

Platon, *Protagoras*, Paris, Flammarion, 1997, 272 p.

Richard, Jean-Pierre, *Poésie et Profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1955, 256 p.