

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Le corps de l'angoisse dans *Kamouraska* d'Anne Hébert

Auteur(s): Eve Léger-Bélanger, Université de Montréal

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 15

Pages: 200 - 215

ISSN: 2292-8235

Directrice: Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

URI: <http://hdl.handle.net/11143/12395>

DOI: <https://doi.org/10.17118/11143/12395>

Le corps de l'angoisse dans *Kamouraska* d'Anne Hébert

ÈVE LÉGER-BÉLANGER
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Résumé : Cet article est une analyse textuelle des symptômes psychiques et physiques de la protagoniste du roman *Kamouraska*, Elisabeth Rolland. Ces symptômes sont l'effet d'une vive angoisse, causée par la passion éprouvée par le personnage : l'angoisse *prend corps* chez Elisabeth. Dans notre étude, nous mettons en relief les manières dont la maladie physique et psychique de la protagoniste, causée par l'angoisse, se cristallise autour de certains symptômes spécifiques et autour de figures de style qui permettent de mettre en relief ces symptômes. L'objectif principal de notre analyse est de comprendre la façon dont le discours du corps qui souffre s'actualise dans les procédés stylistiques et dans les choix lexicaux.

Mots-clés : *Kamouraska*, Corps, Angoisse, Souffrance, Passion.

Les personnages hébertiens sont fréquemment en proie à une force externe qui les empêche d'agir à leur guise. Cette force est communément une passion qui les gruge et les mine tout entiers. La passion est initialement subie par les protagonistes des œuvres : ils sont victimes de leur état affectif. La conception passive de la souffrance, liée à la passion, est cependant souvent en partie renversée dans le discours des personnages hébertiens qui tentent de prendre en charge leur destin, tout en subissant leur passion. De quelle manière la passivité associée à la passion est-elle renversée dans les textes ? Nous pensons qu'une partie de la réponse se trouve dans l'écriture du corps des personnages.

Dans le présent article, nous nous proposons d'analyser les façons dont le corps d'une protagoniste hébertienne, plus particulièrement Elisabeth Rolland dans *Kamouraska*, est écrit. Ce roman d'Anne Hébert publié en 1970 aux éditions du Seuil est un récit noir particulièrement foisonnant en ce qui a trait à la mise en texte du « corps souffrant » miné par la passion. Nous désirons explorer les façons dont l'affliction amoureuse prend littéralement corps chez la protagoniste. Même si *Kamouraska* a été écrit dans le but initial d'être lu¹, le texte est très imagé. La dimension visuelle du texte semble passer essentiellement par l'emploi de nombreuses métaphores qui modulent le récit, puisqu'on y trouve relativement peu d'action. Nous voulons cependant dépasser l'idée d'images générales, afin d'identifier plus spécifiquement les figures de style liées aux symptômes de l'angoisse, effet de la passion dans *Kamouraska*. Nous désirons déterminer ce qui donne une dimension performative au corps à travers la parole, corps pourtant alité à certains moments. L'angoisse de la protagoniste se manifeste, selon notre hypothèse, dans le choix des champs lexicaux ainsi que dans les procédés stylistiques. Ce sont surtout les régularités (réurrences) énonciatives qui nous intéressent pour comprendre la manière dont les outils structurels se déploient dans le texte.

Kamouraska est le récit d'une femme, Elisabeth Rolland, qui assiste à l'agonie de son époux. La présence de la mort dans la maison de la rue du Parloir éveille chez la protagoniste les souvenirs d'un premier mariage avec Antoine Tassy, le seigneur de Kamouraska. À l'époque, Elisabeth était tombée passionnément amoureuse du docteur George Nelson et était devenue sa maîtresse. Elisabeth et son amant en viendront à planifier le meurtre du mari. George commettra finalement le crime, mais devra fuir aux États-Unis, laissant Elisabeth seule face à la justice. Le récit fait des bonds constants entre le présent et le passé. La narration passe ainsi du présent de

1. Le roman *Kamouraska* a été adapté au cinéma en 1973.

la rue du Parloir, avec le mari mourant, au passé qui met en lumière des souvenirs relatifs à l'enfance d'Elisabeth, à sa vie avec Antoine Tassy, ainsi qu'à sa rencontre de l'amant, à la planification du meurtre d'Antoine et au procès qui s'ensuit. S'ajoutent à la narration d'Elisabeth quelques épisodes de cauchemars qui s'entremêlent aux souvenirs.

Différents commentateurs ont étudié la souffrance dans *Kamouraska*, mais en tant que thème secondaire ou pour exposer la figure typique du personnage oxymorique cher à Anne Hébert. Albert Le Grand (1971), Sébastien Hamel (1996), Leslie Ann Harlin (1995) et Maurice Émond (1992), pour ne nommer que ceux-là, exposent la forte propension d'Anne Hébert à opposer les contraires. Ils consacrent une importante partie de leur examen à l'étude de la logique binaire dans *Kamouraska*. Cette tension dialectique a été approfondie par Hamel, qui a analysé l'omniprésence des oxymores dans tout le corpus romanesque de l'auteure de *Kamouraska*. L'oxymore est d'ailleurs la figure de style utilisée en guise d'ouverture et de clôture du roman. L'incipit présente ainsi au lecteur une pietà sauvage et l'excipit, l'image d'Elisabeth qui aime en pleurant (Hamel, 1996 : 91).

La présente étude, quoique s'inspirant de diverses études antérieures, propose surtout une analyse textuelle proche du corps même du texte de *Kamouraska*. Nous fournissons plusieurs exemples provenant directement du roman pour illustrer et appuyer nos propos. Notre analyse a eu pour source des microlectures effectuées à l'image du théoricien Jean-Pierre Richard (1979), ce qui nous a ensuite permis de faire une synthèse. C'est une contribution d'Henri Servin, intitulée « Une lecture du corps dans *Kamouraska* », et un chapitre de Gaëtan Brulotte intitulé « Le corps souffrant chez Anne Hébert » dans *Anne Hébert, parcours d'une œuvre* qui ont principalement servi de tremplin au développement thématique de notre analyse. Nous reprendrons certaines des images analysées par Servin liées à l'angoisse, effet de la passion, afin de les approfondir à l'aide de l'étude des procédés de style. Gaëtan Brulotte analyse quant à lui surtout la souffrance présente dans l'interaction entre les personnages, ce qu'il appelle la « gestuelle d'interaction » (Brulotte, 1997 : 154). Nous nous sommes appuyée sur cette étude pour développer notre propre réflexion à propos des symptômes physiques de la protagoniste dans son interaction avec autrui. Notre analyse du corps souffrant se développera en deux temps : 1) à partir de l'état psychologique de la protagoniste qui se sent coupable et torturée; 2) à partir de l'être malade physiquement, conséquence de l'état d'esprit du personnage. Avant d'étudier ces deux aspects, nous développerons une définition plus spécifique des

termes « pathos » et « angoisse » qui sont les piliers de notre étude.

Le pathos et l'angoisse

La signification du vocable « passion » ne revêt pas dans le langage commun contemporain la même acception que sous l'Ancien Régime. Le mot « passion » vient du terme « pathos » qui signifie « état de l'âme agité par une circonstance extérieure, altération » (Mathieu-Castellani, 2000 : 49). Cette définition remontant au 17^e siècle suggère une agitation et un changement susceptibles de modifier le jugement (Mathieu-Castellani, 2000 : 50), et établit un lien direct entre le corps et l'âme. De ce fait, les mouvements du corps s'arriment à ceux de l'âme (Desjardins, 2001 : 63) : les passions peuvent se traduire par un corps en représentation (Desjardins, 2001 : 141). Dans son étude sur *Kamouraska*, Servin explique que le corps y est toujours synonyme de l'âme (1986 : 186). Comme nous le verrons, la passion éprouvée par Elisabeth Rolland tend, de manière asymptotique, vers cette définition *dix-septémiste* de la passion.

Une approche médicale des passions est fréquemment de mise en raison de leur caractère pathologique. En effet, l'affliction amoureuse porte souvent atteinte à la santé du sujet (Mathieu-Castellani, 2000 : 50). Dans cette optique, l'être dans *Kamouraska* se dit par le biais de la chair (Servin, 1986 : 192), qui plus est, par une chair profondément torturée. La passion est d'ailleurs un affect si extrême que la protagoniste du roman affirme que la mort suit inexorablement la fin d'une passion (*OCII* : 380). Dans son étude portant essentiellement sur le discours dans *Kamouraska*, Serge A. Thériault commente la stratégie de construction du roman : « Le récit se développe de manière à faire prédominer l'émotion tragique » (Thériault, 1980 : 85). Il développe plus loin sa réflexion à propos du tragique dans le récit :

On a déjà insisté sur la dimension pathétique du discours d'Anne Hébert et on a signalé que la romancière ne recherche pas tant les développements dramatiques (centrés sur l'action des personnages) que les synthèses de sens où se profile une parole capable de modifier l'être intime. (Thériault, 1980 : 117)

L'analyse du corps souffrant devient digne d'intérêt pour déceler les marques qui trahissent la passion éprouvée. Thériault précise la manière dont la narratrice nous communique un discours chargé de pathos :

Une émotion est dite esthétique (poétique), lorsqu'elle est dégagée de tout pathos et qu'elle ne favorise pas l'alternance des affects positifs et négatifs. Aussi, quand Anne Hébert affirme qu'*Antoine (est) multiplié à l'infini (extension), comme écrasé au pilon, réduit en fines particules (récession)*, l'on voit que l'émotion poétique et la comparaison se chargent de pathos de manière à susciter l'émotion tragique du lecteur. (Thériault, 1980 : 117)

Anne Hébert a ainsi recours à diverses modalités langagières pour construire l'affliction vécue par la protagoniste. De ce fait, nous avons dans *Kamouraska* une théorie des passions qui est mise en texte dans une rhétorique qui ne sombre toutefois pas dans la pure lamentation :

Désir de persuader, certes, d'emporter l'adhésion de l'auditoire, de triompher des autres orateurs dans un combat verbal aussi dangereux, comme dit Montaigne, que celui des armes; désir de séduire, de détourner de leur chemin les cœurs et les volontés errantes pour les amener à soi; mais désir aussi de jouir soi-même de cette parole qui enivre, de charmer et d'être charmé de ce charme, de savourer la séduction exercée. (Mathieu-Castellani, 2000 : 67)

C'est cette rhétorique des passions forgeant une protagoniste déchirée et souffrante qui permet d'interpréter l'être angoissé et les symptômes corporels qui en découlent.

L'angoisse est un malaise psychique et physique. Dans un article portant sur la poésie de Verlaine, Serge Bourjeas la définit comme suit :

L'angoisse [...] est une notion parfaitement ambiguë, proprement double, qui tient à la fois au corps, puisque l'angoisse *est* au corps et se détermine du symptôme physique qu'elle y produit ; puisque, étymologiquement, elle a bien lieu (*anctus*) à la gorge où elle prend, dans le serrement de la glotte, dans le resserrement épigastrique. Mais qu'elle est aussi à l'esprit, à la psyché, par l'anxiété toute proche (*anxious*) qu'elle ne manque pas d'y produire sa cohorte de faux objets [comme des hallucinations]. (Bourjeas, 1994 : 13)

La signification de l'angoisse ici exposée est précisément celle vécue par la protagoniste de *Kamouraska*. Notons par ailleurs le terme « psyché » employé par Bourjeas dont le sens est « âme » en grec (Vanier, 2003 : 30). Selon cette conception, l'état psychique angoissé d'un être aurait pour source l'âme. On peut ainsi établir une corrélation entre la passion et l'agitation de l'âme, la psyché.

Bourjeas distingue d'ailleurs la peur de l'angoisse, laquelle naît de la peur. La peur chez Verlaine est celle de l'échec intellectuel (Bourjeas, 1994 : 13). Pour Elizabeth Rolland, c'est la peur de revivre le meurtre de son premier mari et de réveiller la passion, source du crime. Dans *Kamouraska*, l'accent est mis sur cette seconde peur : peur de la fin de la passion ainsi que peur de la damnation par Dieu et par autrui. Les objets d'angoisse et de peur n'auraient d'ailleurs pas la même source :

L'angoisse est un état largement partagé, qui remonte à la plus haute Antiquité. Adam, après avoir été chassé du paradis, en fit l'amère expérience. Sentiment diffus, tout à la fois sournois et implacable, dépourvu de tout objet contrairement à la peur qui sait identifier des démons, l'angoisse semble inhérente à la condition humaine. (Hue, 2003 : 20)

La définition de Jean-Louis Hue ne contredit pas celle de Bourjeas, puisque celui-ci laisse entendre que l'angoisse n'est pas un synonyme de peur. Le philosophe Kierkegaard distingue aussi l'angoisse de la peur et de la crainte (Regnier, 2003 : 26). Pour ce penseur, la peur a toujours un objet déterminé, l'angoisse se trouve au cœur de l'indétermination. Hue, qui utilise le terme « démon » dans sa définition de l'angoisse, rejoint la conception de Kierkegaard, puisque tous deux pensent que l'angoisse est attachée aux démons, à des entités multiples qui ne prennent pas nécessairement corps dans un seul objet. Dans un autre ordre d'idées, l'utilisation du personnage d'Adam en lien avec l'angoisse nous rappelle que le mal ne peut exister sans le bien. Adam a connu l'angoisse dès qu'il a su ce qu'était le mal. Comment connaître le paradis si nous ne savons pas ce qu'est l'enfer ? L'angoisse implique donc un conflit intérieur entre diverses forces binaires. En ce sens, le procédé stylistique de l'oxymore très présent dans *Kamouraska* est parfaitement de mise avec le concept d'angoisse.

Kierkegaard se penche sur le dogme originel qui aurait provoqué l'angoisse chez l'homme. Tel que l'explique Thomas Regnier :

Le dogme du péché originel permet à Kierkegaard de penser cette énigme qu'est l'apparition de l'angoisse. Il le conduit, pensant l'angoisse, et plus précisément le *rapport* de l'homme à l'angoisse, à passer insensiblement d'une description de type psychologique — l'angoisse comme présentant les traits simultanés de la sympathie et de l'antipathie : « *anthipasympathisante* » ou « *sympathie anpathisante* » — à une description faisant intervenir l'innocence et la culpabilité, c'est-à-dire des notions ne relevant plus tout à fait de la psychologie, mais bel et bien de la métaphysique ou de ce que Kierkegaard, dans son langage de théologien, appelle la dogmatique. (Regnier, 2003 : 30)

Cette définition ou plutôt cette précision de Kierkegaard à propos de l'angoisse est essentielle pour notre étude, puisque la dualité innocence-culpabilité est un des leit-motifs de *Kamouraska*. Les définitions métaphysique et psychologique de l'angoisse sont celles qui nous intéressent. Notre approche s'éloigne de la perception psychanalytique de l'angoisse, avec ses théories du refoulement, de l'appréhension de la castration ou de la séparation. Le malaise psychique du personnage ne sera donc pas dans notre étude perçu comme une névrose (Vanier, 2003 : 30). Dans son article « L'angoisse d'exister », Regnier explique que la parfaite concrétisation iconographique de l'angoisse est *Le cri* de Munch :

Une figure non pas précisément stylisée, mais assez vigoureusement déréalisée, semblant se fondre dans un paysage crépusculaire dont elle épouse les courbes. Bouche grande ouverte, orbites vides, la figure se prend la tête dans les mains ou plutôt : ses mains encadrent sa tête, épousent ses contours comme si le sujet menacé de dissolution se prenait lui-même [...] devant le caractère ineffablement effrayant de l'expérience qu'il lui est donné de vivre [...], expérience éminemment subjective et incommunicable. (Régnier, 2003 : 25)

Ce personnage de tableau s'apparente à une représentation graphique d'Elizabeth Rolland. L'importance du cri pour le personnage principal du roman, manifestation de l'angoisse, en est d'ailleurs un exemple, comme nous le verrons. Le cri est une des mises en corps d'un affect éprouvé : l'angoisse créée par la passion.

Le corps qui souffre : état psychologique

L'angoisse éprouvée par la protagoniste est une véritable maladie. *Kamouraska* est non diachronique et fonctionne en spirale infernale (Le Grand, 1971 : 123). Il s'ensuit un effet de frénésie, de délire malade et d'angoisse. La rhétorique de l'extrême dans ce roman, comme l'utilisation de formes hyperlatives telles « toujours », « jamais » et « rien », crée un effet global d'agitation suprême et d'intensité (Hamel, 1996 : 1). L'accumulation de phrases exclamatives (*OCII* : 211-212) et surtout interrogatives (*OCII* : 229, 355) ajoute à l'image de l'état de fièvre du personnage. Comme l'affirme Albert Le Grand, les constantes interrogations et accumulations manifestent la fissure provoquée dans l'ordre et l'organisation d'esprit de la protagoniste (1971 : 122). Ces accumulations, que l'on trouve d'ailleurs également dans le registre verbal, suscitent un effet de paranoïa : « On m'observe, on m'épie, on me suit. On me serre de près. On marche derrière moi » (*OCII* : 192). L'auteur de la traque n'est d'ailleurs pas identifié d'une manière précise, puisque le pronom « on » est indéfini. La menace est vague malgré le sentiment d'imminence du danger, ce qui correspond à la définition de l'angoisse que nous venons de donner. Les phrases courtes qui se succèdent

créent aussi l'effet d'un esprit qui va à toute allure. La présence de nombreux verbes à l'infinitif ajoute une touche à une rupture imminente (Harlin, 1995 : 60) qui suivra la fuite. Sans oublier des phrases souvent marquées de points de suspension : l'être angoissé est fébrile, il ne termine pas sa pensée tant il est agité et tant il souffre (Harlin, 1995 : 90).

On trouve par ailleurs la répétition comme procédé illustrant le sentiment de paranoïa éprouvé par la protagoniste. Par exemple, le personnage s'autocritique en déclarant qu'elle a perdu la raison : « Folle, folle Elizabeth ». (*OCII* : 197) La narratrice réaffirme plusieurs fois cette folie, tel un fil directeur de sa pensée (voir aussi *OCII* : 285, 355). Dans sa narration intérieure, Elisabeth déclare directement qu'elle est une femme de théâtre qui ira au bout de sa folie, folie qui prend une forme concrète grâce au corps : fièvre, cris, etc. (*OCII* : 254) Outre la répétition, plusieurs autres procédés de style liés à la folie teintent le texte comme l'oxymore : « joie des fous au bord du désespoir » (*OCII* : 304), la personnification de l'angoisse : « Des espèces de petits êtres s'agitent entre mes cils. Ils me brouillent la vue » (*OCII* : 318-319) et le parallélisme : « m'étouffe et m'épouvante. » (*OCII* : 286) L'hyperbole est également un procédé clé dans la mise en texte des hallucinations (*OCII* : 251) de la protagoniste, qui se sent littéralement intoxiquée de songes (*OCII* : 268). Ces hallucinations sont associées à une certaine perte de contrôle de l'esprit.

La métaphore, autre figure d'exagération intégrée à l'hyperbole, est utilisée dans le discours d'Elisabeth comme tentative de distanciation lui permettant de se ressaisir pour éviter de sombrer dans la folie et la perte de contrôle : « Désarmer le génie malfaisant des sons et des images ». (*OCII* : 218) À l'aide de diverses métaphores, la protagoniste a recours à l'image de la machine, image du détachement, pour avoir prise sur ce qu'elle vit : « Madame Rolland n'est plus qu'une machine qui s'agite » (*OCII* : 216), « voici la mariée qui bouge, poupée mécanique, appuyée au bras de son mari » (*OCII* : 246), « [u]ne mécanique terrible déclenchée [...] [c]ela n'a plus rien d'humain ». (*OCII* : 286) Des comparaisons viennent enrichir cette représentation robotique de l'individu : « [j]'obéis comme une automate. » (*OCII* : 279) Une double distanciation est effectuée du fait des narrations intercalées à la première (voix de l'intérieur immédiat) et à la troisième personne (habituellement associée à la figure du narrateur omniscient). Ce jeu de pronoms personnels confère une certaine maîtrise de l'esprit à la protagoniste. En effet, la narration passe du « je » au « elle », sans que cela semble affecter le récit ni les démons internes d'Elisabeth. Cette co-présence de narration autodiégétique et hétérodiégétique contribue au désordre qui

se dégage de l'ensemble du corps du texte (Hamel, 1996 : 91). N'oublions pas que l'affliction psychique de la protagoniste est désirée en raison de son sentiment de culpabilité. Cette souffrance n'empêche toutefois pas Elisabeth d'aspirer à l'idée de devenir un être mécanique, ce qui lui permettrait un répit de l'esprit. La métaphore suivante, combinée à une accumulation, met en relief ce jeu entre l'automatisme et la souffrance : « 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 me colle à la peau ». (OCII : 405) L'innocence dont la narratrice veut se convaincre n'est présente qu'en surface. La métaphore cumulative qui suit, comme la précédente, illustre l'automatisme de surface versus le bouillonnement de l'intérieur qui déchire le personnage :

C'est le moment où il faut se dédoubler franchement. Accepter cette division définitive de tout mon être. J'explore à fond le plaisir singulier de faire semblant d'être là. J'apprends à m'absenter de mes paroles et de mes gestes, sans qu'aucune parole ou geste paraisse en souffrir. (OCII : 356)

Ce contrôle de la passion nourrit l'état maladif dans lequel la protagoniste se trouve ; elle est sans cesse en combat.

À la lumière de ce qui a été exposé, l'état psychologique de la protagoniste s'actualise particulièrement à l'aide de diverses accumulations qui sont, pour la plupart, des hyperboles ou des métaphores. S'ajoute à ce corps souffrant psychologiquement le corps même du texte qui, au moyen de phrases courtes, exclamatives, interrogatives et recourant à des points de suspension, alimente cette frénésie angoissée. La maladie du personnage se construit à travers un réseau de métaphores filées au service de l'expression de la passion angoissée.

Le corps qui souffre : état physique

La protagoniste présente plusieurs symptômes physiques qui s'apparentent à la maladie, même si le problème initial se trouve au niveau de la psyché, et non d'une maladie bactérienne ou virale. Comme le présente Gaëtan Brulotte, la maladie est littéralement un refuge pour les personnages d'Anne Hébert :

Quand ils n'ont pas d'autres solutions, les personnages hébertiens fuient dans la maladie, ce qui est une autre façon de gagner la marginalité. Il y a beaucoup d'alités dans l'œuvre de la romancière, ce qui donne l'occasion à la conscience organique de réactiver plus que jamais son hypocondrie foncière. (Brulotte, 1997 : 158)

L'état physique d'Elisabeth est la conséquence directe de la passion qui agite son âme. Corps et esprit ne font qu'un : le corps est le reflet de l'état psychologique de la narratrice, qui est loin d'être stable. En ce sens, le champ lexical de la maladie scande tout le roman : « malade épuisé », « chair glacée », « pâle et grelottante », « pâleur », « hallucinations », etc. (*OCII* : 235, 251, 263, 279, 287). Ces symptômes physiques sont difficilement contrôlables par la protagoniste, car ils ne font souvent pas appel aux muscles volontaires. À ce champ lexical s'ajoutent plusieurs références à la chambre, espace lié à la maladie et à l'alitement, où se déroulent les agitations du personnage (*OCII* : 276, 279, 323, 361).

Les tremblements incontrôlables sont un des symptômes d'Elisabeth. Le mot « tremblement », comme celui de « maladie », est utilisé à plusieurs reprises dans le discours du personnage. On assiste à un effet de parallélisme et d'accentuation par les répétitions du terme « tremblement » : « La femme tremble. [...] [m]es mains tremblent ». (*OCII* : 322) On trouve aussi dans la narration des termes apparentés comme « grelotter » (*OCII* : 287). Ces tremblements sont souvent présentés à l'aide d'une accumulation, ce qui dénote leur importance : « [m]es jambes tremblent sous moi. Un grand frisson m'agite de la tête aux pieds. » (*OCII* : 290)

Ces tremblements produisent un épuisement général de l'être. La fatigue est de fait présente dans des dialogues qui impliquent la narratrice (*OCII* : 266-267). Ces conversations dévoilent l'épuisement d'Elisabeth au regard de tous, qui lui conseillent du repos, tandis que seul le lecteur connaît la cause de cet épuisement : le déchirement intérieur du personnage. Cet épuisement s'actualise à l'aide d'une variété de procédés stylistiques. On trouve par exemple dans tout le récit une répétition filée du symptôme de la fatigue, par des termes comme « épuisement » (*OCII* : 267, 326) et « lassitude » (*OCII* : 334, 358). Divers mots appartenant au champ lexical de l'épuisement sont également employés, tel « dormir, dormir » (*OCII* : 380). Le mot « dormir. » apparaît aussi dans un parallélisme : « Une telle lassitude aussi. Une telle envie de dormir » (*OCII* : 358) Cet univers du sommeil fait écho à l'état d'épuisement d'Elisabeth. Le sommeil de la protagoniste est d'ailleurs loin d'être réparateur, puisqu'il est teinté de cauchemars empoisonnés (*OCII* : 340). L'épuisement du personnage, tant moral que physique, s'exprime également par l'image d'une pénible marche dans une eau épaisse et vaseuse, qui témoigne d'une extrême faiblesse : « Je n'ai plus la force de bouger la tête sur l'oreiller [...] [i]mpossible de faire un mouvement, de remuer le petit doigt. Tout mon corps est lesté de centaines de plombs ». (*OCII* : 256) Cet excès d'apathie physique de la part d'Elisabeth se traduit aussi à

l'aide d'accumulations comme « jambes de coton », « fatigue extrême », « lourde », « vaseuse » (*OCII* : 268). Ces variations métonymiques sur le thème de l'épuisement mettent l'accent sur la suprême lassitude de la protagoniste causée par ses démons intérieurs. Pour tous ces exemples, l'état de fatigue généralisé d'Elisabeth est décrit de manière hyperbolique.

L'état d'épuisement constant du personnage a pour résultat de mettre ses nerfs à vif. L'expression « à fleur de peau » (*OCII* : 269) dans le discours d'Elisabeth est un exemple de sa sensibilité démesurée. Celle-ci est aussi décrite à l'aide de la comparaison à une bulle (*OCII* : 286). La narratrice s'associe ainsi à des éléments naturels délicats, fragiles et éphémères, comme la fleur et la bulle. L'état d'extrême tension vécu par la protagoniste ne peut pas subsister ; le personnage est trop fragilisé.

L'être malade physiquement se traduit également par un des symptômes clés de l'angoisse : la sensation d'étouffement et d'emprisonnement. La métaphore et les comparaisons liées à l'étouffement sont très présentes dans le roman. Il est ainsi question de la « pénombre suffocante de la chambre de bois » (*OCII* : 323) et du manque d'air : « [t]ous les liserons de ce papier peint m'enchaînent. Les quatre murs de la chambre me serrent et m'oppressent, comme un poing fermé sur ma gorge » (*OCII* : 266), « il n'y a plus d'air [autour de] moi. » (*OCII* : 322) Le corps même du texte, qui est ponctué par des phrases courtes et souvent averbales, renforce cette impression de respiration difficile. S'ajoutent à la sensation d'étouffement les métaphores à propos de la migraine : « [u]n étau qui ferait le tour de ma tête. Mes tempes battent » (*OCII* : 218) et « [o]n dirait que j'ai une couronne de fer sur mon front ! » (*OCII* : 218) Ces métaphores soutiennent la thèse de la sensation d'emprisonnement des êtres angoissés. Les maux de tête de la protagoniste nourrissent l'image du confinement, puisqu'ils sont décrits comme étant eux-mêmes opprimants. Tout compacte la narratrice vers son intérieur, vers sa source d'angoisse : la passion.

Malgré le resserrement de la gorge en raison de l'angoisse, le corps de la protagoniste accentue l'angoisse par un certain relâchement des cordes vocales à l'aide de cris et de pleurs. Comme pour les autres affects physiques, le chavirement de l'être s'exprime par la métaphore alliée à l'accumulation : « [j]e pleure. Je sanglote. Je fonds en eau. » (*OCII* : 270) Ces pleurs passent pour le résultat d'un épuisement pour avoir veillé le mari mourant, mais ils sont la conséquence de l'angoisse que vit Elisabeth. Le cri pourrait être quant à lui le salut qui permet de rompre le silence insupportable : « Je crie pour faire sortir le mal où qu'il se trouve, chez les bêtes ou chez les hommes. » (*OCII* : 297) Le verbe d'action « crier » est accompli par la

protagoniste, qui subit l'action du silence qui lui prend la gorge (OCII : 235). Or le cri n'est pas que salvateur, il est aussi une torture : « Le cri qui s'échappe de moi (que je ne puis m'empêcher de pousser, conformément à ce pouvoir qui m'a été donné) est si rauque et si terrible qu'il m'écorche la poitrine et me cloue de terreur. » (OCII : 297) La construction de l'angoisse dans le texte se fait par la démesure.

De nombreuses métaphores corporelles dont discute Servin s'attachent à ces symptômes physiques que sont les tremblements, l'épuisement, l'état nerveux et la violente sensation d'étouffement (Servin, 1986 : 185). Par exemple, la narratrice affirme que le mal en elle est une tumeur (OCII : 277). Par ailleurs, plusieurs verbes dans le discours sont des expressions faisant appel au corps. Comme nous l'avons vu, le verbe « étouffer » se trouve partout dans le roman (OCII : 284, 286, 300, 309, 353). On retrouve également d'autres verbes apparentés comme « s'agiter » (OCII : 226), « se recroqueviller » (OCII : 285) et « se mordre » (OCII : 270). S'ajoutent à ces verbes réflexifs diverses accumulations telles « mouillée de pluie, souillée de boue, frissonnante de fièvre » (OCII : 320), « maigr[e] et pâll[e] » (OCII : 263) et « [p]âle et grelottante ». (OCII : 287) Cet aspect incolore et blême du visage de l'angoisse entre en contraste avec l'aspect coloré et sanguin de la passion, source de cette pâleur. On observe donc un jeu de dualité implicite dans ces accumulations. Toutefois, la figure de style prédominante, qui forge l'image de l'être souffrant au niveau corporel, est l'hyperbole. À titre d'exemple, la narratrice déclare que son cœur bat « à grand fracas » (OCII : 355) et qu'il sort d'entre ses côtes (OCII : 335). On assiste à une démesure hyperbolique des palpitations causées par l'angoisse. L'excès est aussi modulé par des actions extrêmes qu'Elisabeth accomplit sur elle-même, comme se tordre les cheveux et se mordre les poings (OCII : 270). L'hyperbole façonne par ailleurs une dualité : le chaud et le froid. La protagoniste souligne que sa chair est glacée (OCII : 279) et que son corps se glace (OCII : 316). Ce froid corporel cohabite toutefois avec des accès de fièvre (OCII : 306) et des torrents de larmes (OCII : 282). La chaleur n'exclut pas le froid : leur coexistence crée un effet d'oxymore. Hamel, dans son étude des procédés de style dans *Kamouraska*, analyse la coprésence simultanée d'éléments contraires créant un éclatement physique comme « me tue et me fait vivre à la fois, douce-amère, m'épouvante et me ravit à la fois, etc. » (Hamel, 1996 : 93). Cette tension met en lumière une souffrance extrême tant physique que psychologique vécue par le personnage. Tous ces exemples liés au corps révèlent l'importance de la chair dans le discours d'Elisabeth ou dans l'élaboration d'un corps passionné et angoissé (Courtine et Vigarello, 2006 : 7).

Le combat corporel d'Elisabeth nous montre son désir absolu de vivre. Des métaphores hyperboliques comme « à vol d'oiseau fou » (*OCII* : 269) accentuent ce sursaut de vitalité face à la maladie. Le mot « vivre » est d'ailleurs un leitmotiv dans la narration. Cette obsession pour la vie entre en contraste avec l'omniprésence de l'idée de la mort qui plane dans le roman et s'allie en même temps avec elle. La vie et la mort s'appellent et se succèdent tels Éros et Thanatos (*Le Grand*, 1971 : 122). La mort revêt toutefois le voile de la fixité que veut éviter à tout prix la protagoniste. L'agitation la plus extrême d'Elisabeth combat justement cette fixité².

Il est plus difficile de déterminer les procédés de style liés à la souffrance corporelle de la protagoniste que ceux exprimant son état psychologique. En effet, les procédés associés aux symptômes physiques, quoique nombreux, sont très variés et épars. Nous estimons tout de même que la figure de l'hyperbole a préséance, puisqu'elle se retrouve au cœur de la plupart des procédés en plus d'être une figure dominante en soi. L'accumulation, qui implique souvent dans ses ramifications d'autres procédés, a aussi une prééminence dans le roman. La représentation corporelle du personnage est donc le résultat d'un amalgame de métaphores, d'oxymores, de verbes et de termes qui se répètent, et ce, souvent à travers l'accumulation et l'hyperbole. Cette variété de procédés est à l'image de l'angoisse de la protagoniste qui ne peut être ciblée par ses pairs ; la maladie d'Elisabeth est si généralisée et composite, comme les procédés de style, qu'aucun personnage ne peut en déterminer la cause.

Conclusion

La tension psychologique vécue par Elisabeth génère un personnage dynamique (*Le Grand*, 1971 : 120). Ce mouvement a un impact sur le corps qui est lui-même en fluctuation. Le corps dans *Kamouraska* est une mouvance dans une réalité constante³. La protagoniste se débat intérieurement dans une réalité immuable. S'ensuit un corps en mouvement qui se débat contre ses propres démons.

Quoique la dualité qui se traduit par l'oxymore soit très présente dans le roman, nous ne pensons pas que ce soit dans *Kamouraska* la figure de style la plus fréquente. Il est d'ailleurs difficile de dégager le procédé stylistique par excellence qui illustrerait le corps souffrant dans ce roman, puisque l'œuvre est construite à l'aide de procédés

2. Arnon Grunberg qui étudie le lien entre la littérature et l'angoisse pose que Madame Bovary a le désir de se sentir vivante grâce à l'angoisse (Grunberg, 2003). Il en est de même pour Elisabeth Rolland.

3. Servin pose que le corps est une constante dans une réalité mouvante, Notre étude prend plutôt la relation à l'inverse en affirmant que le personnage est en changement d'état. Il est de plus en plus miné par l'angoisse, dans un monde fixe (Servin, 1986).

qui s'enchevêtrent dans un tout presque indissociable. Si nous considérons le corps souffrant dans ses diverses afflictions, nous constatons que la culpabilité se traduit surtout par des hyperboles qui sont souvent des métaphores et des accumulations. L'être malade s'actualise au niveau psychologique par l'accumulation et la métaphore tandis qu'au niveau physique, nous avons observé une grande présence de l'hyperbole et de l'accumulation, bien que les procédés y soient très variés. Si nous prenons *Kamouraska* dans son ensemble, nous estimons que le procédé de style le plus récurrent est l'hyperbole. Cette figure peut être contenue dans la plupart des autres, d'où son aspect globalisant. Nous affirmons par ailleurs que l'hyperbole est le procédé qui traduit le mieux la rhétorique de la passion, puisqu'elle est un affect de la démesure. Suit l'accumulation qui, au même titre que l'hyperbole, peut comprendre plusieurs types de procédés. Cette importance de l'accumulation nous rappelle la présence constante dans le roman de l'être angoissé qui accumule les preuves pour se justifier et pour apaiser sa culpabilité. Sans oublier les répétitions, les métaphores et les oxymores qui viennent alimenter l'image de l'être passionné modulé par l'angoisse.

Un constat découlant de notre étude est le lien entre le corps souffrant et le corps du texte. Ce concept de corps souffrant s'actualise dans les procédés de style. S'ensuit une matérialisation à l'aide des champs lexicaux, des phrases brèves, des points de suspension, etc. Ces divers niveaux intrinsèquement liés engendrent une rhétorique de la passion qui est, en fait, une rhétorique de l'angoisse. La rhétorique du corps souffrant est donc d'abord une rhétorique du texte.

Dans son étude du phénomène de l'angoisse dans la littérature, Arnon Grunberg écrit : « [T]rop d'angoisse dans l'écriture rendent les histoires terriblement sentimentales [...], le talent consiste à cacher l'angoisse dans le style et la forme, il doit y avoir là un équilibre » (Grunberg, 2003 : 24). C'est cet équilibre qu'a su atteindre Anne Hébert en jouant avec le corps souffrant tant à un premier niveau que dans un ensemble plus grand : le corps souffrant qu'est *Kamouraska*.

Bibliographie

- BOURJEAS, Serge (1994), « L'écriture de l'angoisse », *Bulletin des études valéryennes : corps et écriture*, vol. 1, mars-juin : 13-14.
- BRULOTTE, Gaëtan (1997), « La représentation du corps souffrant chez Anne Hébert », dans Madeleine Ducrocq-Poirier [et al.] (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre*, Montréal, l'Hexagone : 149-161.
- COURTINE, Jean-Jacques et Georges VIGARELLO (2006), *L'histoire du corps : les mutations du regard, le XX^e siècle*, tome III, Paris, Seuil.
- DESJARDINS, Lucie (2001), *Le corps parlant : savoirs et représentations des passions au XVII^e siècle*, Paris/Québec, L'Harmattan/Presses de l'Université Laval.
- ÉMOND, Maurice (1984), *La femme à la fenêtre. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les chambres de bois, Kamouraska et Les enfants du Sabbat*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises ».
- GRUNBERG, Arnon (2003), « Je ne pourrais pas assumer un roman qui ne contiendrait ni peur ni angoisse », *Magazine littéraire*, n° 422, juillet-août : 24.
- HAMEL, Sébastien (1996), *La rhétorique de l'extrême chez Anne Hébert*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill.
- HARLIN, Leslie Ann (1995), « Mother, Virgin, and Witch in Six Novels by Anne Hebert », thèse de doctorat, University of Virginia.
- HUE, Jean-Louis (2003), « Introduction », *Magazine littéraire*, n° 422, juillet-août : 20.
- LE GRAND, Albert (1971), « Kamouraska ou l'ange et la bête », *Études françaises*, vol. VII, n° 2 : 119-143.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (2000), *La rhétorique des passions*, Paris, Presses universitaires de France.
- REGNIER, Thomas (2003). « L'angoisse d'exister », *Magazine littéraire*, n° 422, juillet-août : 25-28.
- RICHARD, Jean-Pierre (1979), *Microlectures*, Paris, Seuil.
- SERVIN, Henri (1986), « Une lecture du corps dans *Kamouraska* », *Quebec Studies*, n° 4 : 184-193.
- THÉRIAULT, Serge (1980), *La quête d'équilibre dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Hull, Éditions Asticou.
- VANIER, Alain (2003), « L'angoisse comme névrose », *Magazine littéraire*, n° 422, juillet-août : 29-31.