

Sémiologie d'un ange. Étude de *L'ange de Dominique* d'Anne Hébert

Pierre-Louis Vaillancourt

Volume 5, numéro 2, hiver 1980

Yves Thériault

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200212ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200212ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vaillancourt, P.-L. (1980). Sémiologie d'un ange. Étude de *L'ange de Dominique* d'Anne Hébert. *Voix et Images*, 5(2), 353–363. <https://doi.org/10.7202/200212ar>

Sémiologie d'un ange

Étude de *L'ange de Dominique* d'Anne Hébert

1. Présuppositions théoriques

La sémiotique achève la phase exploratoire, qui était l'inventaire et la présentation des multiples systèmes de signes auxquels sont soumises les perceptions humaines¹. Elle aborde la difficile mise en formalisation scientifique des données recueillies. Difficile travail car à la différence de la linguistique, la sémiotique ne s'édifie pas à partir d'un système clos et fini d'unités. L'absence d'un principe possible de redondance, seul moyen d'une description rigoureuse, l'incapacité d'intégrer une unité non discrète, au sens mathématique, à un système de niveau supérieur, rendent particulièrement ardues les analyses de ce que Benveniste appelle le discours, qu'il différencie du domaine de la langue. Aussi les sémioticiens sont-ils tentés de commencer par l'examen des signes relevant d'un programme supérieur extrinsèque, fût-il d'une origine très localisée culturellement, comme la disposition des cases d'un village, les gestes d'un mime, les positions des chanteurs sur une scène d'opéra. Ou de privilégier, dans l'analyse du discours, les formations interdiscursives, relevant de « l'intertextualité » (J. Kristeva), comme la citation, le proverbe, l'imitation, le pastiche, la copie. La présence de répétitions transdiscursives permet une certaine systématisation des marques, tout comme au sein des formations uniquement discursives, ou intradiscursives, les figures de style. Car toutes les composantes de la rhétorique, même les plus traditionnelles, relèvent d'un ensemble limité, donc analysable, d'unités. Le phénomène interdiscursif continue de jouer. Toute figure de style, même la plus neuve et la plus originale qui soit, conserve une certaine configuration repérable, qui relève d'un *Traité* (de rhétorique), c'est-à-dire d'une entente et donc d'un système au niveau supérieur.

Si l'on aborde avec le même esprit d'organisation un texte littéraire, en négligeant les balises les plus voyantes, de sources, d'influences ou de commentaires, il faut entreprendre une recherche inlassable et parfois lassante, patiente et minutieuse, des niveaux profonds du texte et des lois qui en ordonnent le niveau superficiel. Une telle quête comporte une première faiblesse majeure de ne pouvoir prétendre à une totale objectivité, comme le pourrait l'étude des phonèmes par exemple, car le relevé des unités

considérées comme discrètes dépend du choix idéologique du sémioticien autant que de la réalité textuelle. Cependant le critique exhume en toute lucidité les facteurs répétitifs qui déterminent la syntaxe narrative d'un texte, tandis qu'ils relèvent bien souvent, du côté de l'auteur, de son inconscient. Rien ne garantit d'ailleurs l'identité des formations sémiotiques, de l'auteur et de son critique. Dans ce décalage naît l'interprétation et l'incompréhension.

Une fois distinguées les unités dites primitives du texte, il y a lieu de les représenter, soit comme la formule générative du texte, soit comme des « affects » de l'auteur, soit comme des « fonctions sémiotiques ». ² Ces trois opérations différencient la critique structuraliste de type greimassien, la psycho-critique telle que pratiquée par Charles Mauron, et la *semiosis* de C. S. Peirce, pour lequel « A sign, or representamen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity », ce qui met l'accent sur la fonction cognitive du signe à l'égard de *quelqu'un* ³. La perspective structurale juge suffisante l'analyse paramétrique, qui retrouve les unités fixes ou les archétypes dont dépendent un certain nombre de variables. L'analyse sémiotique considère la valeur phatique des paramètres observés. Puisqu'ils existent dans un rapport arbitraire avec le texte, ces paramètres remplissent une fonction de symbole, selon la terminologie de Peirce, puisqu'ils signifient l'objet-texte, sans y être liés d'une façon existentielle ou physique, comme l'icône ou l'indice.

2. Spatialisation du récit

2.1 Situation initiale

Dans l'analyse structurale, les coordonnées spatiales, tout comme les indications temporelles, servent bien plus que les alinéas ou les chapitres, à fournir les indices de rupture dans la chaîne narrative, permettant l'établissement des séquences itératives et/ou autonomes. Dans le récit classique, la configuration spatiale générale est précisée dès le début et une longue description d'appui remplit alors un rôle de focalisation, en dispersant le savoir nécessaire au lecteur sur les habitants, leurs habitats, leurs habitudes. Dans la nouvelle d'Anne Hébert, le procédé est le même et la séquence initiale, composée de trois paragraphes, s'achève par l'introduction d'un personnage :

Entre la falaise et le mer, la ville minuscule est tapie contre le roc. On la dit à l'abri du vent ; mais, par-dessus la ville, le vent emmêle ses courants, et le vent de la mer rejoint celui de la falaise : c'est une petite ville sise sous une fontaine de vent. Tout y paraît paisible et rangé, et le vent, comme un nuage dominant les toits, glisse, court et fait mille figures mystérieuses, pareilles à des présages.

Les maisons s'échelonnent, face à l'océan. Les dernières ont des allures villageoises ; elles sont de bois : des roses, des vertes, des jaunes, chacune avec une galerie où, parmi les pots de quatre-saisons, les chaises berçantes attendent les flâneurs du dimanche.

La maison la plus lointaine, celle qui oppose au monde un flanc seul et non défendu par une habitation voisine, est enfouie dans une sorte d'étui de verdure, étui étanche, fait de lilas serrés et, plus haut, d'un rideau de peupliers. Cette maison recèle dans son antre ombreux et frais une cour pavée de pierres des champs, cimentées d'herbes et de pissenlits. La cour, que baigne une lumière verte à travers tant de feuillages et que termine au fond le rocher abrupt, paraît inaccessible, ailleurs que par la maison elle-même.

Cette adolescente qui lit, étendue sur une chaise-longue, cette adolescente au cœur de la cour secrète et verte, par où la surprendrons-nous ?⁴

Malgré des effets de style particuliers et trompeurs, Anne Hébert propose une méthode d'introduction analogue, bien qu'inversée, à celle des récits traditionnels ; à la présentation, par exemple, d'un château au début du *Capitaine Fracasse*. Mais Théophile Gautier nous montre un château criblé de trous : fenêtres brisées, pierres descellées, autant de signes du dénuement, des poches vides du propriétaire. Le dernier chapitre, littéralement parlant, bouchera les orifices et remplira les poches d'or. Au contraire, dans le récit d'Anne Hébert, les orifices sont déjà bouchés. La ville est coincée et *paraît* protégée. La contiguïté de la falaise et de la mer fournit un leurre, immédiatement dénoncé et donc non partagé par le lecteur : « on la dit à l'abri du vent » (p. 49). Elle est en fait exposée au vent, tant il est vrai qu'un lieu ne saurait être parfaitement clos, qu'il doit forcément s'ouvrir pour livrer passage au récit, tout comme le cercueil s'ouvre pour que Dracula, et l'histoire, surgisse.

La petite ville morte présente une béance dont le sens prémonitoire est fort peu perceptible immédiatement, même si l'auteur valorise une forme homogène de spatialité sur le modèle structural de la boîte à paroi ouverte, en parlant du « flanc non défendu » (p. 49) de la maison. La cour offre les mêmes caractéristiques car la description maintient, par la métaphore implicite du cercueil, instaurée grâce aux connotations du frais, de l'ombreux, de l'enfouissement, la figure d'un écrin, d'un « étui étanche » (p. 49), d'un boîtier. Toujours non protégé ou non défendu, car la dévalorisation du *paraître*, effectuée au premier paragraphe, pour démasquer l'impression fautive de la protection, contribue à renforcer la dénonciation de ce second leurre que constitue « l'étui étanche », dénonciation contenue en conclusion dans ces mots : « La cour... *paraît* inaccessible » (p. 50 ; nous soulignons). Ville, maison, cour, participent de la même figure archétypale : la boîte, familière des commencements et des recommencements de récit, depuis le paradis ou l'arche dans la Bible, jusqu'aux châteaux, pavillons, hôtels particuliers dans les romans du 19^e siècle. Cette figure de la boîte peut être considérée comme isotopique puisqu'elle se répète ; il s'agit presque, pour la ville, la maison et la cour, de boîtes gigognes, fonctionnant selon le principe de l'englobant et de l'englobé.

Ce principe structural dispose d'une puissance suffisante pour acquérir une valeur générative et pour créer d'autres redondances. La ville se compose de maisons. Ces maisons, différenciées uniquement par la couleur,

comprennent des balcons sur lesquels se trouvent des pots et des chaises berçantes. Dans les pots se trouvent des fleurs, des « quatre-saisons », mais « les chaises berçantes attendent les flâneurs du dimanche » (p. 49). La chaîne systématique d'emboîtements se termine par une absence, celle des êtres humains. Comme normalement le modèle de la boîte dite exposée et non défendue signifierait un danger, le rôle actanciel prévisible des personnages présents serait celui de défenseurs. Or, ils sont absents. L'être venu de l'extérieur devrait également être considéré comme un intrus. Le texte, superficiellement poétique, s'avère donc singulièrement dramatique par la structure qui l'organise. Mais comme il semble impossible qu'une menace extérieure puisse venir de terre en franchissant le réseau des « lilas serrés » et le « rideau de peupliers » (p. 49), de même que le pavé « de pierres des champs, cimentées d'herbes et de pissenlits » (p. 50), elle ne peut survenir que du ciel et être apparentée au vent, qui y fait déjà « mille figures mystérieuses, pareilles à des présages » (p. 49). La valeur dramatique de la menace annoncée par la structure diminue sensiblement en fonction de la réception du message par le lecteur. Selon le code extra-textuel courant de ce dernier, ce qui vient du ciel ne peut être que bon, comme l'ange signalé par le titre. Ni uniquement poétique ou dramatique, le prologue apparaît plutôt énigmatique, par l'annonce de la venue d'un ange, qui sera celui du Mal, si l'on se fie à la structure des informants, ou du Bien, selon l'idéologie régnante ou le titre.

2.2 Situation finale

Dans la boîte se trouve une seule force cosmique, le vent, *pneuma*, souffle, qui anime toutes les choses ou du moins les agite, les meut. Lorsque le récit se termine, le personnage de Dominique quittera la cour, c'est-à-dire la boîte initiale, pour aller au bord de l'eau retrouver une autre grande force cosmique du mouvement, l'eau, capable d'agiter non seulement les feuilles et les buissons comme le vent, mais aussi les êtres.

3. Le sexe de l'ange

3.1 Première vision d'Ysa

3.1.1 La description assertive d'Ysa

Après la désignation du lieu commence l'introduction des personnages : la jeune fille allongée, qui observe « la descente vertigineuse d'un garçon, à même le rocher », spectacle si évanescant que la jeune fille « ne s'attache qu'à la courbe du mouvement présent » (p. 50). Dès son arrivée, le jeune homme est soigneusement distingué du commun des mortels ; il est « insolite », « troublant », sa voix a « un timbre mat et un accent bizarre » (p. 51). « On dirait qu'il tombe des nuages » (p. 50). Le personnage-spectateur affiche alors un « air décontenancé » et se montre « aussi intriguée que stupéfaite » (p. 51). Le

mode d'apparition du second personnage permet à l'auteur de négliger les références courantes à un milieu, à une race, à une nationalité, à une classe ou à une époque. Les procédés de focalisation associent pour l'instant la perception du lecteur à celle du personnage principal. Puis, la nomination du nouveau personnage, habituellement si lourde de connotations diverses, se trouve amputée de toute réalité, complètement immotivée sinon phonétiquement, décrite comme « un écho jeté à la mer » (p. 51). Ce nom d'Ysa tranche de plus avec celui de l'héroïne, « grave et monacal » (p. 50). Les éléments d'identité disséminés : la description du travail sur le bateau, ne font que donner une couleur de réalité vite démentie par les réactions de doute, de surprise que l'apparition d'Ysa provoque. Les attributs du gamin, garçon ou mousse, n'ont de fondement que dans le discours d'Ysa sur lui-même. L'auteur introduit enfin un cas de création seconde, qui accentue la suspicion du lecteur :

La nuit, ça chante dans les cordages; c'est mieux que des sirènes, c'est mon ange... (p. 52).

En somme, toutes les informations positives fournies sur le personnage : son nom, son origine, son allure, son attitude, ne contribuent pas à lever le mystère et aboutissent à la représentation par contiguïté d'un sujet neutre, un « ça » identifié à un ange. L'anthropomorphisation du « ça » indique la voie à d'autres anthropomorphisations possibles, qui pourraient dériver non plus de l'imagination d'Ysa mais de celle d'un autre personnage.

La procédé affirmatif de description est constamment associé à Dominique ou à Ysa. Dans les pages qui suivent, où intervient le renforcement de cette description positive, par la mention du « tricot bleu » d'Ysa, du « quelque chose de félin » qu'il a « dans les yeux » (p. 54), par les dialogues entre le mousse et la jeune fille, par la répétition des visites, par les objets échangés : fruits donnés par Dominique, sifflets apportés par Ysa, les effets de réel sont atténués par l'intrusion d'autres points de vue sur Ysa, qui indiquent assez clairement que les attributs positifs de ce personnage peuvent n'exister que dans l'imagination de Dominique. Le lecteur se rend surtout compte qu'ils ne sont jamais pris ostensiblement en charge par le sujet de l'énonciation. Il tend alors à dissocier sa perception de celle du personnage principal.

3.1.2 *La description dénégative d'Ysa*

Cette méthode consiste à saper les éléments fournis préalablement, par l'emploi du mode interrogatif, dubitatif ou négatif. Toutes les dénégations sont attribuées aux autres personnages de la nouvelle : le père, la tante, le docteur, le village tout entier. Car « personne, excepté Dominique, ne l'a (Ysa) jamais vu dans le pays » (p. 59). L'irréalité d'Ysa se révèle dans la reconnaissance de l'étrangeté de Dominique :

Dominique sursaute, violemment tirée de son extase. Elle voit devant elle tante Alma. Celle-ci a surpris, avec une inquiétude voisine de la terreur, le visage de sa nièce, pâle et tendu, les yeux fixés sur le vide... (p. 63).

Rébarbative au mystère, qu'elle « condense en une formule » (p. 57), la tante Alma réagit affectivement, donc matériellement, à l'état mental de Dominique :

Son inquiétude augmente chaque jour depuis qu'elle a surpris sa nièce blême et saisie comme par une apparition. Elle ne cesse de l'observer et n'est pas loin de la croire folle (p. 66).

À l'intensité émotive de la tante s'ajoute la placidité réflexive du père qui « sait que Dominique prend dans les livres des idées qui font briller les yeux » (p. 55). Le médecin diagnostiquera comme fièvre le tournoiement d'images et de sensations qui assiège le cerveau de Dominique. L'ange ne serait-il que la folle du logis dominical ?

3.1.3 La description poétique d'Ysa

En apparence antinomiques, les procédés précédents se complètent à certains égards. De leur conjonction même naît le procédé poétique, dans cette frange d'indécision qui est causée chez le lecteur par cette double sollicitation. Bien qu'enfantée par l'antagonisme des deux premières, la description poétique aura pour tâche de le dénouer. La désignation poétique, dernier volet ouvert sur la face cachée d'Ysa, s'appuie en effet sur les deux plans énonciatifs précédents ; le frottement du réel et du non-réel engendre le surréel. C'est la tante Alma qui indique elle-même la possibilité d'un nouveau rapport d'identité, lié à la matière.

Qu'est-ce qui s'en est allé *comme ça* dans les branchages ? *Ça* a sauté comme un écureuil. Dominique s'aperçoit alors qu'Ysa a filé (p. 63). (Nous soulignons)

Le troisième procédé conjugue le neutre : le *ça*, opposé au sexué (il/elle), caractérise l'ange. Ce mode allusif (l'indéterminé du *ça*) et comparatif de la désignation rappelle les caractères habituels de l'écriture poétique. Pour mieux distinguer les avenues de cette troisième voie, rappelons brièvement les situations spatiales et psychologiques autour desquelles s'ordonne la nouvelle :

- a) Le lieu est clos, fermé de toutes parts, sauf du côté du ciel par où pénètre le vent qui entremêle ses courants.
- b) L'adolescente est immobile, hypersensible et hyper-attentive parce que paralytique, aux formes multiples de mouvement qui lui sont refusées. De l'écart entre l'immobilité humaine et la mobilité objective naît le désir d'accéder à la mobilité.

Les deux voies possibles sont :

- l'objectivation de la personne, de façon à la rendre soumise aux forces aériennes de motilité.
- la personnification de l'objet, qui crée une situation psychologique fort complexe.

La première issue sera proposée à la fin du récit, lorsque Dominique dansera « sur le quai » bercée par le « refrain monotone des vagues » (p. 73), donc renvoyée au seul élément capable de mouvoir les corps lourds, c'est-à-dire l'eau et non plus l'air. Mais la nouvelle tente plutôt l'exploitation de la seconde issue, plus riche de configurations poétiques.

Au lieu d'anthropomorphiser chaque objet, l'auteur préfère condenser en une seule figure des attributs tirés de cet objet. De cette façon, l'anthropomorphisation est relative, puisque un seul caractère humain, la motilité, sera retenu de chaque objet. En même temps, l'homínisation est complète. Ysa devient une figure achevée, idéale, qui permet alors l'identification sublimative de Dominique. Ysa devient source d'évasion, quand il réalise la forme des désirs de Dominique, et source de frustration, lorsque revient la reconnaissance des difficultés de cette conjonction.

Ysa est associé à *la fois* aux éléments inanimés et animés de la cour, mais saisis en mouvement : oiseau, écureuil, chat, fleurs, feuilles, aussi bien par tante Alma et les personnages « réalistes » que par Dominique :

Dominique serre dans sa main les beaux sifflets et pense à l'oiseau dont personne ne connaît l'espèce, ni la blessure. Elle pense à l'écureuil qui s'est enfui si prestement. C'était aussi un étrange écureuil, et une bien étrange aventure, en vérité (p. 64).

Ysa est décrit comme un chat, avec « quelque chose de félin surtout dans les yeux » (p. 54). Il saute dans la cour avec des allures de bête. « Il est aussi léger qu'une feuille, aussi agile qu'un chat ; presque aussi immatériel qu'une apparition » (p. 56). Et Anne Hébert de préciser :

En Dominique, le décalage entre sa vie profonde et les détails extérieurs de son existence quotidienne s'accroît de plus en plus depuis qu'un être extraordinaire, oiseau ou luciole, mime devant elle et pour elle des pas de feu et de songe (p. 57).

Tout ce que le vent fait bouger peut évoquer Ysa. Dans la cour, il fait « neiger des fleurs de lilas » (p. 55) sur Dominique. Ysa disparaît quand il pleut ou lorsque Dominique rentre dans la maison. Présent, il danse, réalisant ainsi les aspects les plus esthétiques du mouvement : la cadence, l'élan, la vivacité, et représentant par le mime les caractères mobiles des objets dans certaines situations :

Ce qu'Ysa incarne le plus souvent, ce sont des pantomimes où il sait être à volonté l'esprit du feu, l'esprit de l'eau, une fée qui rit, un prince égaré dans le bois enchanté, une feuille qui tombe, une fleur qui meurt, la reine des abeilles, cette femme qui cherche la drachme perdue, l'enfant qui joue au soldat, la colère, la joie, la peur, l'audace, la faute, le retour, la folie, la mort (p. 62).

En décrivant l'incarnation des choses en Ysa, et non des personnes, l'auteur montre que ce qu'il y a d'insupportable, et de fascinant, pour une paralytique, ce n'est pas tant le mouvement des personnes, mais celui des

objets, en général dépourvus de motilité mais en réalité facilement mus par les éléments. Seuls les enfants seront retranchés de la condamnation portés sur le mouvement des êtres humains :

Ce soir-là, Dominique remarqua que la démarche de son père était accablée, qu'il avançait la tête basse, les yeux fixés à la terre. Quant à tante Alma, son gros corps était une insulte aux lois de l'équilibre. La jeune fille se dit à elle-même qu'elle aimerait mieux mourir que de si mal marcher.

Vous êtes-vous déjà senti le plus comblé parmi des gens qui vous croyaient plus pauvre qu'eux ? C'était là l'impression de Dominique en regardant son père et sa tante. « Mieux vaut ne pas bouger du tout comme moi, pensait-elle, que de mal faire comme eux. » (p. 61)

La mobilité des êtres non humains comporte des valeurs ajoutées : la légèreté, l'allure aérienne, l'absence d'utilitarisme. La danse y est définie comme l'apothéose de la marche. Dominique est fascinée par le pur mouvement des choses, alors que l'attention commune se porte en général sur leur fonctionnalité. Sa vision reste motivée bien que neuve, différente, marginale, en un mot poétique. Cette fascination va jusqu'à la douleur : les objets ont plus de vie qu'elle ; ils la tourmentent par l'entremise d'Ysa.

Ce matin, Dominique est triste. Elle voudrait retourner en arrière, à cette époque, où elle ne connaissait pas le danger, ni la danse non plus. Ysa ne la ménage pas. Il n'a aucune pitié de l'enchaînant immobile de la jeune fille. Au contraire, il prend plaisir à faire miroiter devant ses yeux des arabesques dont elle ne peut s'emparer ainsi que d'une chose à elle. Farouchement, il entretient en Dominique un désir qui flambe et qui brûle. (p. 59)

3.2 *Seconde version d'Ysa*

Dans la deuxième partie du texte, Ysa revêtira le second aspect inauguré par ce manque douloureux qu'il a suscité. De vision extérieure et concrète, il deviendra abstrait et intérieur, rattachant ainsi l'effet à la cause. La transition n'est cependant pas brusque, comme le précise le texte :

Depuis le départ d'Ysa, il semble à Dominique qu'il y ait dans son âme toute une part où fut imposée une domination d'immobilité et de solitude. (p. 64)

Ce fragment introduit l'intériorisation du problème qui résulte du départ d'Ysa et pose en même temps dans un temps passé une période où l'âme elle-même répercutait l'immobilité du corps. Il s'agit de transvaser de l'extérieur à l'intérieur les résultats heureux d'une idéalisation corporelle, de faire accéder l'imaginaire au réel en lui faisant passer l'épreuve de la vérité intérieure. Les difficultés de l'entreprise sont aussitôt soulignées :

La petite fille infirme se rend compte combien il était insensé d'oser espérer un instant pouvoir retenir pour elle le mouvement. Le mouvement, c'est Ysa, ce ne peut être Dominique avec ses jambes de

Pierre. Il est dans l'ordre des choses que l'animation de la danse et de la vie finissent par l'éloigner de nous quand on est immobile. (p. 65)

Mais :

Les jours passent, et à force de changer de jour, on change soi-même, peu à peu. À une période d'accablement pour Dominique succède une ère fébrile. Elle essaie de ressusciter ce pourquoi elle fut si heureuse, ce quelque chose qui la tourmente, la presse comme une raison d'être à laquelle elle se sent inférieure.

Les moyens qu'elle emploie pour cela sont artificiels et pauvres. Mais la poussée intérieure qu'elle leur donne, leur imprime parfois une réalité au-dessus des rêves. (p. 65).

Entre ces deux états successifs d'accablement et de fébrilité se réalise l'introjection d'Ysa. Comme le remarque Mélanie Klein⁵, l'être dans l'enfance souhaite absorber ce qui à l'extérieur lui semble doté d'aspects positifs. Devenu poussée intérieure, musique secrète, « ferveur », « état second », « dense rêverie » (p. 69), Ysa dynamise la douleur de Dominique. Sa réalité concrète s'estompe et ne subsiste que les images qui lui ont donné corps :

La petite a beau chercher dans sa mémoire, en aucun temps, elle ne retrouve Ysa un, et seul. La forme humaine et précise du danseur ne se dégage pas des dessins chorégraphiques. Des bondissements, des entrechats, des dodelinements de tête, des bras au ciel, un agenouillement lent, un vif redressement, et voilà les images qui hantent Dominique. (p. 66)

Jadis fruit de l'imagination, Ysa retourne à cette source qu'il réactive. La fidélité à Ysa pour Dominique prendra la forme d'une reprise figurative des perceptions. Des ballerines pourront dès lors remplir la chambre. Le médecin, venu la visiter, sera réduit à une ombre et décomposé en éléments rappelant le feuillage de la cour :

Il marche ainsi qu'une ombre, et sa barbiche se balance pareille à une ombre. O les Ombres, sur le mur, comme elles dansent ! Il en est d'opaques et de transparentes, mais toutes fléchissent, telles des flammes au vent ! Comme j'aimais le reflet vert, liquide des feuilles sur toute la cour... (p. 68)

Dominique ne se conçoit plus que comme une carcasse inerte, une enveloppe dure au sein de laquelle se meut « la danse ». L'aboutissement viendra d'une ultime tentative, impossible, d'associer la

— vie extérieure et concrète, première vision d'Ysa (le mouvement)
à la

— voix intérieure et abstraite, seconde version d'Ysa,

en un personnage unifié, que serait Dominique acquise à la motricité et à la motilité. Ysa reviendra, pour cette dernière phase, non plus comme geste ou forme, mais en tant que parole, écho, comme son nom le signifie, de la voix

intérieure, pour inciter Dominique à cette conjonction impossible à accomplir et impossible à conjurer. « Dominique n'a pas à choisir. Elle a été choisie » (p. 71).

Pour accomplir cet essai final, Dominique quittera la cour, c'est-à-dire la boîte initiale, pour retrouver à leur lieu de grande puissance les forces cosmologiques du mouvement. Elle ira au bord de l'eau afin d'être à son tour agitée comme les feuilles, les vagues, les goélands, afin de retrouver un statut naturel. La danse finale sera associée étroitement au mouvement des vagues car l'eau est le seul élément qui a le pouvoir magique de laisser danser la paralytique.

La vague s'en vient; elle roule, elle éclate sur la grève, elle flâne un peu, elle se retire; une autre recommence. Dominique s'en vient, s'élançe, elle est arrivée, elle est partie, elle revient. (p. 73).

L'échec prévisible ouvrira les dimensions mythologiques. Ysa, tel Icare, symbole des dépassements impossibles, accomplira un suprême plongeon dans les flots, si étonnant « qu'aucun artiste ne pourra, sans mourir, reconstituer au tableau noir, pour nous l'expliquer, cette trajectoire plus extraordinaire que l'art » (p. 75). Quant à Dominique, on la retrouvera au matin douce et chaude.

Pour elle, le désir de l'Ange s'était réalisé : en plein éblouissement, nue comme David, elle dansait devant l'Arche à jamais. (p. 75)⁶

4. Le signe au lecteur

Il a été remarqué à quel point les premières lignes d'une autre nouvelle du même recueil décrivaient de façon poétique la situation d'aliénation de ce qu'il était convenu d'appeler, à l'époque où Anne Hébert écrivit ce texte (1945), un Canadien français :

J'étais un enfant dépossédé du monde. Par le décret d'une volonté antérieure à la mienne, je devais renoncer à toute possession en cette vie. Je touchais au monde par fragments, ceux-là seuls qui m'étaient indispensables, et enlevés aussitôt leur utilité terminée... (*Le Torrent*, p. 9.)

Il semble difficile de ne pas porter un jugement idéologique semblable sur *L'ange de Dominique*, rédigé presque en même temps (automne 1938- hiver 1944). Les éléments structuraux mis à jour indiquent l'importance de la notion de fermeture au monde extérieur, caractéristique bien souvent soulignée du Québec d'alors. La paralysie qui frappe le personnage principal est de même trop hautement significative d'un mal à connotations sociales pour qu'il soit nécessaire d'élaborer là-dessus. Le récit met en scène une tentative désespérée et soldée par un demi-échec énigmatique, pour échapper à la paralysie. Cette tentative est faite sous l'égide d'un personnage apparenté à un ange, qui pénètre par le seul lieu ouvert, le ciel, *qualisign*

(dans la terminologie peircienne, c'est-à-dire loi générale d'un signe en rapport à sa base) d'une situation de spiritualité. Jusqu'à présent, tous les éléments de la chaîne des signes ne posent pas de problèmes à l'interprétant qu'est le lecteur. C'est la prolifération des signes autour d'Ysa qui soulève des difficultés d'interprétation.

Divers choix sont possibles. À travers ses deux principaux *représentamen*, ou signes inducteurs, de vie extérieure et de voix intérieure, le personnage d'Ysa conserve cependant une image continue, celle de l'Ange tentateur. Si elle accorde un avantage à la tentation, pour échapper à la paralysie et à l'apraxie, Anne Hébert, par une fin ambiguë, ne se prononce pas sur ses conséquences bénéfiques ou maléfiques. Bien que refusant de porter un jugement sur l'avenir, l'auteur indique cependant que le personnage de Dominique ne pouvait pas ne pas succomber à la tentation. Cette dernière reste imprécise et Anne Hébert s'abstient de dessiner et constamment toute élaboration qui aboutirait à un système, donc à un signe clair. Quel mouvement saisira le corps social, dans quelle eau baignera-t-il? L'auteur se tait là-dessus, laissant au lecteur la possibilité de continuer l'histoire, de la *construire* à sa guise.

Pierre-Louis VAILLANCOURT
Université d'Ottawa

1. La sémiologie, à cet égard, peut être considérée comme la science des signaux ou signes *intentionnels*, comme le suggère Jeanne Martinet, (*Clefs pour la Sémiologie*, Paris, Seghers, 1975) à la condition que « L'intentionnalité » décrive aussi bien l'opération mentale du récepteur, condition rendue possible par la structure triadique du signe instaurée par C.S. Peirce (*The Philosophy of Peirce, Selected Writings*, Londres-New York, Harcourt, Brace & Co, 1940). Les empreintes des animaux ont une « fonction » sémiotique pour l'interprétant seulement.
2. Cf. Umberto Eco, « Pour une reformulation du concept de signe iconique », *Communications*, Paris, Seuil, 1978, n° 29.
3. C. S. Peirce, *op. cit.*, Voir en particulier le chapitre 7, « Logic as Semiotic: The Theory of Signs ».
4. Anne Hébert, « L'ange de Dominique », in *Le Torrent*, Montréal, L'arbre HMH, 1976, pp. 49-50. Toutes les références ultérieures au texte renverront à cette édition.
5. Mélanie Klein, *The Writings of M. K.*, London, Hogarth Press, 1975. 4 vol. Voir le vol. 3.
6. Mais loin du regard méprisant et des commentaires injurieux de Mikal! « Comme l'arche de l'alliance de l'Éternel entra dans la cité de David, Mikal, fille de Saül, regardait par la fenêtre, et voyant le roi David sauter et danser, elle le méprisa dans son cœur. » (I, *Chroniques*, 15).