

<b>Zeitschrift:</b>	Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
<b>Herausgeber:</b>	Université de Lausanne, Faculté des lettres
<b>Band:</b>	- (1989)
<b>Heft:</b>	3
<b>Artikel:</b>	La figure de l'ange dans la prose féminine au Québec
<b>Autor:</b>	Moser-Verrey, Monique,
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-870663">https://doi.org/10.5169/seals-870663</a>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 06.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## LA FIGURE DE L'ANGE DANS LA PROSE FÉMININE AU QUÉBEC

La figure de l'ange est fortement présente dans la prose féminine du Québec de ces dix dernières années. Cette récurrence se donne à lire comme la mise en œuvre d'un langage symbolique inédit, propre aux femmes, et toujours synonyme de changement. La lecture phénoménologique de cette figure permet d'explorer sa portée dans quelques nouvelles et contes récents, certains encore inédits, de prosatrices québécoises (H. Ouvrard, F. Théoret, Y. Villemaire, D.-M. Daviau, M.J. Thériault, M. LaRue), puis de poursuivre, en amont, l'investigation dans l'histoire du roman féminin au Québec (A. Hébert et M.-C. Blais), jusqu'à sa première manifestation dans *Angéline de Montbrun*, de Laure Conan (1881), au titre en quelque sorte prémonitoire.

### *La marge des anges: ébauche de méthode*

Longtemps on a considéré la littérature de la francophonie d'une part et la prose féminine d'autre part comme des phénomènes marginaux gravitant autour des grands auteurs de la littérature française. Cette vision centripète de la culture qui consistait à tout ramener aux hommes et à la France est responsable de cloisonnements que cette étude cherche à nuancer.

Tandis que la critique féministe déconstruit les préjugés mâles qui ont servi à déclasser l'écriture des femmes et que les sommets francophones battent le rappel autour d'une communauté linguistique unificatrice, il me semble pouvoir aborder la question de l'écriture féminine québécoise — de même qu'on pourrait le faire pour la littérature romande — par le biais de la figure de l'ange qui semble particulièrement propice au développement d'un tel propos, parce qu'elle échappe merveilleusement à toute limitation selon le lieu, le sexe, la langue ou le temps. L'ange jouit en effet d'une marge de manœuvre qui permet de voir au-delà des fron-

tières quelles qu'elles soient. Si j'ai choisi de le placer au centre de mes considérations, c'est que j'ai été frappée par sa présence fréquente dans l'écriture-femme au Québec comme en Suisse romande. Il y a bien sûr aussi des anges qui hantent la poésie, et ils ne sont pas rares non plus dans les textes d'hommes. Aussi ne s'agit-il pas pour moi de dresser un inventaire du thème de l'ange en littérature, mais bien de comprendre les enjeux reliés à cette figure dans la prose féminine. Peut-être la présence de l'ange y indique-t-elle la mise en œuvre d'un langage symbolique inédit, propre aux femmes.

Un événement m'a aussi incité à explorer cette voie. En 1983 *L'Hebdo*, magazine suisse d'information, couronnait de son premier prix de la nouvelle un texte de la romancière québécoise Hélène Ouvrard intitulé précisément: «L'ange»<sup>1</sup>. Véritable messager selon l'étymologie même de son titre, ce texte a donc pu porter à l'attention du public suisse romand l'existence d'une écriture féminine de qualité issue du Québec. Ma contribution consistera dès lors à explorer la portée de cette figure, indicative d'une reconnaissance inattendue, dans l'œuvre des prosatrices québécoises en général. Saisissant le point de contact créé par «L'ange» d'Hélène Ouvrard comme point de départ, j'analyserai d'abord cette figure dans quelques nouvelles ou contes récents pour creuser ensuite la même question en remontant l'histoire du roman féminin au Québec jusqu'à sa première manifestation, qui s'intitule de façon prémonitoire *Angéline de Montbrun*<sup>2</sup> et date de 1881.

Pour les besoins du parcours proposé je classerai l'ange, comme le fait Borges, parmi les êtres imaginaires<sup>3</sup>. Les définitions théologiques de l'ange ne seront invoquées que dans la mesure où les textes analysés le demanderont. Il m'importe d'approcher cette figure sans idées préconçues, comme un signe ouvert tirant son sens des diverses configurations textuelles dont il fait partie. Ma lecture devra être empathique pour ne pas trahir les envols de l'imaginaire et bien suivre les élans des anges en jeu. Irréductibles aux divers domaines du savoir, ils apparaissent selon Luce Irigaray «comme messagers de l'éthique qu'évoque l'art — sculpture, peinture ou musique —, sans qu'il puisse en être dit autre chose que le geste qui les représente»<sup>4</sup>. Ce sont justement ces gestes qui vont m'intéresser avant tout, car le geste n'est pas seulement la «nature» de l'ange, comme le veut Irigaray, il est aussi langage.

Même s'il existe des langages gestuels codifiés, le geste déborde le cadre étroit de la communication verbale. En tant que pratique indicative et relationnelle, il précède et englobe les mots.

Son étude permettra «une sortie de la parole», comme le suggère Julia Kristeva<sup>5</sup>. Or, dans la mesure où la nature patriarcale du logocentrisme occidental est reconnue, il est bien sûr particulièrement intéressant d'aborder un corpus féminin par le biais d'une figure dont le langage gestuel transcende justement les pièges d'une langue faite pour dire l'homme. Observer les anges, c'est accorder toute son attention à «la marge de l'indication». Dans ses considérations sur la gestualité comme pratique anaphorique, Kristeva ne manque pas d'évoquer la réflexion husserlienne sur la nature du signe et de rappeler que l'élément qu'il nomme «*Anzeichen*» ouvre son système à cette marge de l'indication «où *signifier* en tant que 'vouloir dire' n'a plus cours»<sup>6</sup>. Si l'on prend «le 'sens' comme *indication* et le 'signe' comme anaphore», tel que le veut Kristeva<sup>7</sup>, alors le problème de la signification tombe au second plan, tandis qu'une pratique relationnelle, et par là même transgressive par rapport à la structure verbale, émerge au premier plan. Voilà qui justifie mon approche phénoménologique de l'ange et ma façon de reléguer au second plan ses significations théologiques.

### *La femme-ange et l'ange-femme: H. Ouvrard et F. Théoret*

«L'ange» d'Hélène Ouvrard est une nouvelle tirée d'une série encore inédite pour laquelle l'auteure s'est donné comme sujet l'artiste et son modèle. La scène se passe dans un musée anglais où une classe de dessin est occupée à travailler des nus. Judith est venue là pour poser juste après une grande rousse qui pose elle aussi pour se payer ses cours de dessin. Or ce qui frappe Judith d'entrée, c'est que cette femme n'a pas du tout «l'air de poser». Il semble y avoir une si parfaite continuité entre cette heure de pose et le quotidien de la grande rousse que sa vie ne se dessine pas seulement dans l'imagination de Judith, mais qu'elle imprègne aussi tous les dessins des étudiants. Ils ont tiré de ce modèle «une femme en toutes dimensions». De toute évidence elle «n'a pas besoin du regard des autres pour exister»<sup>8</sup>. Tel n'est pas le cas de Judith dont la schizophrénie fait le charme de cette nouvelle. Comme elle a décidé «de vivre en tout temps selon sa saison intérieure» (46) elle se sent inadéquate par rapport au regard de l'autre dont elle craint et désire tout à la fois qu'il saisisse «une toute petite parcelle de sa vérité» (47). Mais personne ne devine que pendant la pose Judith quitte son corps qui, ayant atteint «l'immobilité absolue», s'offre aux «fusains affamés» des étu-

diants telle «une forme vide ou plutôt pleine» (46), peu importe.

La «forme éthérée» sous laquelle Judith flotte désormais au-dessus des chevalets fait bientôt penser à un ange, parce que la grande verrière du toit où elle contemple les étoiles est comparée à une vitrine de Noël. Puis on la voit battre des ailes:

des ailes, oui, car elle sentait l'infime résistance de l'air au bout de ses longues plumes et de joie se laissa tomber, ailes repliées, connut la frayeur d'Icare, remonta d'un seul battement, se laissa redescendre la vertigineuse glissade sans glissoire, remonta encore, puis se maintint, immobile, extatique, frémissant à peine des ailes comme le poisson des nageoires au milieu du courant (47).

On voit que pendant la pose Judith échappe à l'inertie de son corps pour circuler avec la rapidité propre aux anges<sup>9</sup>. Ensuite elle traverse la verrière, puis atteint aussitôt les nuages pour *culbutter*, *planer*, *pirouetter* et *frôler* le faîte des arbres avant de *dégringoler* au moment où la pose s'achève<sup>10</sup>.

La catatonie du modèle est compensée ici par l'agilité de l'ange. Celui-ci se meut sur un axe vertical, tandis que celui-là gît à l'horizontale comme *reclining nude*. Ce modèle sans vie a suscité des dessins où Judith ne se retrouve pas telle qu'elle est en elle-même. L'ange semble insaisissable, et Judith est en proie à de graves angoisses existentielles. Par son dessin la grande rousse offre enfin une réponse aux questions ontologiques qui inquiètent Judith. Elle lui a donné l'image d'un ange qui mue et devient une femme.

Il faut se demander en quoi la mue de l'ange est justifiée, car Judith semble entièrement soumise aux dichotomies traditionnelles que les thèses féministes attribuent à la pensée patriarcale. La pensée des femmes tend au contraire à surmonter les clivages qui séparent le dehors du dedans, l'apparence de l'essence, le corps de l'esprit, le poids de la légèreté, l'immobilité du mouvement et la douleur de la joie, tandis que Judith dit avoir décidé de les maintenir dans sa vie à tout prix, exposant le modèle et occultant l'ange. On se souviendra cependant qu'elle est très frappée par la pose négligée de la grande rousse et que son imagination pénètre immédiatement l'intimité banale de celle qui «se fout» du regard des autres. Or le «regard intérieur» par lequel elle découvre les gestes quotidiens de cette femme «extraordinairement vivante» l'affecte dans son corps.

Il y a ce «geste d'énerverment» qui lui échappe au moment où elle pense que les poils de la barbe de l'amant tombent dans le lavabo. Puis elle éprouve un serrement de cœur, lorsqu'elle imagine le départ de l'enfant pour l'école. Il y a enfin ce trouble plus secret encore qui lui fait baisser les yeux au moment où la grande rousse passe à la salle de bain et qu'elle aperçoit entre les pans de sa robe de chambre mauve «le feu rouge de son sexe» (46). L'imagination de Judith est certes aussi agile que l'ange, mais son corps n'est pas aussi immobile que celui du modèle et ses gestes répondent à l'*horreur*, à l'*envie* et au désir que suscitent les scènes imaginées. Au fond la joie de l'ange évoque dans cette nouvelle la joie du corps. Elle indique sa venue. Les mouvements *vigoureux*, *vertigineux*, *extatiques* de cette figure miment l'éclosion du plaisir à telle enseigne qu'elle en perd ses plumes et révèle le détail de possibles ébats amoureux bien plus qu'elle ne les nie. Voilà qui explique la mue de l'ange en femme, tel que Judith l'aperçoit dans le dessin de la grande rousse. Dans ce sens «L'ange» d'Hélène Ouvrard rejoint l'ange Gabriel dont parle l'*Evangile* et bien d'autres anges de l'*Ancien Testament* qui annoncent l'accomplissement de noces, «comme si l'ange était une figuration d'un sexuel jamais encore incarné»<sup>11</sup>. Mais sa transgression par rapport aux modèles bibliques, c'est bien sûr la nature saphique de la relation annoncée.

Une étude plus exhaustive de la présence de l'ange dans l'œuvre d'Hélène Ouvrard serait justifiée, car cette figure surgit dans la plupart de ses romans et de ses contes. Généralement liée aux évocations de la sexualité, elle se situe toujours au-delà du «seuil des apparences»<sup>12</sup> dans «ce monde parallèle»<sup>13</sup> où l'amour et la mort montrent leurs vrais visages. Dans cet espace de la vérité du rêve, les mouvements du corps peuvent atteindre l'ampleur des métamorphoses. L'ange peut devenir femme, mais l'inverse est également possible, comme en témoigne un texte encore inédit de France Théoret. Il s'agit d'un essai-performance qui a été présenté à Montréal en juin 1988, lors de la troisième foire internationale du livre féministe. *La Fiction de l'ange*<sup>14</sup> s'ouvre sur l'affirmation suivante: «Un jour, c'est certain, on a assisté à ma métamorphose. J'étais en train de devenir un ange.»

Questionnant la validité de notions traditionnelles par le biais d'une fiction, l'essai de France Théoret offre une écriture très dense plus sensible aux voix qu'aux gestes. Ici le mouvement n'est donc pas souvent décrit, il est davantage nommé et surtout mis en jeu par l'alternance des voix. Alors que la narratrice commence

«à léviter», une parole qui fait autorité s'interpose: «Qui veut faire l'ange fait la bête» (1). C'est ce mot bien connu de Pascal<sup>15</sup> que la suite de cet essai à la première personne se propose de *réviser*. La métamorphose annoncée correspond à un «regain de vie» (1) dont la plénitude épouse la forme de l'ange de sorte que la première séquence se clôt sur la formule suivante: «J'étais en pleine forme et je prenais dans l'élan la forme de l'ange» (1).

Au lieu de craindre la traditionnelle chute de l'ange et d'entreprendre de se justifier, la narratrice opte pour l'improvisation. Elle laisse là les interdits et s'esquive «au pas de l'ange» (4) pour aller au-devant de l'amie dont la mémoire est liée au «corps des mots» (5), car ces mots qui possèdent un corps et une histoire suffisent. Ce sont les «affirmations de l'ange». Cet ange au visage de femme n'a pas d'âge. Il appelle la vénération. Au-delà de l'excès des émotions, et loin des menaces de la bête, la mère et la fille ont «trouvé la langue des émotions interdites» et leur «propre référence» (10). A la lumière de ce cheminement la révision du mot de Pascal se lit comme suit:

Qui veut faire l'ange fait la bête. Ceci évoque mon désir de spiritualité dans la perspective instable d'un moment noir. Je tente d'exorciser le noir. Je recommence sans arrêt à signer le mystère des corps mutilés. Lorsque l'ange paraît, la voix prolonge un écho. La voix de l'ange revient vers l'ange, le visage d'une femme prend des nuances inouïes. De fait, les improvisations naissent d'une voix (11).

Ce passage corrige l'aspect définitivement malheureux<sup>16</sup> de la «Pensée» pascalienne. L'instable remplace l'inéluctable, l'instant noir, la chute fatale. Dès lors l'exorcisme est possible grâce à la voix de l'ange et grâce à son apparition silencieuse, «inouïe», sous les aspects d'un visage de femme. Il faut aller au-delà de ce qu'on peut dire pour rejoindre les incarnations de l'ange ou, en d'autres termes, il faut passer «le mur du son» (12). Voilà vers quoi tend *La Fiction de l'ange*.

Ce que la narratrice appelait d'abord son «désir de l'ange» (1) devient en fin de parcours un «admirable désir de fusion» (12). La métamorphose du début correspond donc aussi à une rencontre avec l'ange au visage de femme dont «l'amitié est souveraine» (12). Cette rencontre, qui suppose une amitié ayant duré «pendant de longues années» (4), est la source de l'écriture-improvisation qui donne des ailes à l'auteure. Elle ignore cependant si l'amie se reconnaîtra dans son évocation de leur aventure

commune, mais elle l'invoque sans détour: «ô ma mère, mon délite amoureux, mon éternel délite» (10). L'ange figure donc ici ce grand amour filial, générateur d'un langage inédit. Sous d'autres images, c'est bien ce que donne aussi à voir l'œuvre de Gabrielle Roy<sup>17</sup>. Depuis *Une voix pour Odile*<sup>18</sup>, on savait l'écriture de France Théoret solidaire des mères mal aimées qui n'ont jamais eu la parole. *La Fiction de l'ange* nous montre sans équivoque jusqu'à quel point, «quand on est femme, écrire touche à l'inavouable»<sup>19</sup>. L'intensité des émotions dont vibrent les rapports mère-fille sont un piège sans nom, mais la métamorphose leur confère une forme.

Lorsqu'on compare les textes d'Hélène Ouvrard et de France Théoret, on remarque d'abord une inversion du sens de la métamorphose qui implique des itinéraires contraires. Soucieuse de distinguer le vrai du faux, la première se fait l'avocate d'une réconciliation du corps et de l'esprit dont le modèle et l'ange se trouvent être les représentations. La vraie artiste, incarnée par la grande rousse, n'est pas scindée en deux. De plus elle est en mesure de prédire par son art la fusion prochaine de l'ange et du modèle au profit de l'avènement d'une vraie femme. Par contraste le professeur et les élèves ne percent pas le fond des choses et restent voués aux apparences. Judith est le modèle préféré de la classe, mais seul le dessin de la grande rousse est en mesure de la toucher, car il ne suffit pas de plaire pour se sentir exister. Il faut encore être *devinée, surprise*. L'amour naissant qui donne de la vie au corps du modèle pourra grandir et vivifier Judith, parce que la grande rousse a percé son secret et que, comme le dit Hélène Ouvrard dans son tout premier roman: «On aime toujours ceux qui nous identifient bien<sup>20</sup>.» La plénitude de cet amour n'est pas nommée, mais tout laisse croire qu'après avoir connu l'art de poser, Judith connaîtra un jour l'art de vivre pleinement.

Pour France Théoret la plénitude n'est pas un état à venir, c'est le début de tout: «Au commencement était le débordement. Chacune débordait de partout. A l'origine était l'informe, il est donc juste d'affirmer que nous ne connaîtrons pas l'origine» (6). L'informe correspond ici à la fusion qui précède toute naissance. Cet excès de plénitude échappe à la connaissance de la narratrice, mais elle est portée par la mémoire du bonheur originel, car, contrairement à ce qu'affirme la Genèse, dont le texte de France Théoret reprend les premiers mots, le chaos initial n'est pas pour la narratrice le vide dans lequel Dieu inscrit sa création, mais le trop plein d'où jaillira l'écriture qui apparaît dès lors comme une

réactualisation de ce premier débordement. La fusion des corps étant première, celle des esprits trouve son corps à travers les mots de *La Fiction de l'ange*. Ainsi le désir de spiritualité qui anime la narratrice se trouve ponctuellement comblé par la saisie verbale de cette fusion originelle.

Constatons pour conclure que peu importe en somme le sens de la métamorphose proposée, car ce geste global met l'accent sur les réalités du corps, que l'ange se transforme en femme, ou que la femme devienne ange. Chacune de ces histoires trouve le moyen de dire l'intégration du corps et de l'esprit et surmonte cette dualité traditionnelle en proclamant la vérité ou encore la primauté du corps aimant. La nouvelle d'Hélène Ouvrard laisse entrevoir son avènement, tandis que l'essai-performance de France Théoret ravive la mémoire de ses anciennes plénitudes. On voit que tout en parlant d'anges ces deux femmes ne trahissent pas l'un des impératifs majeurs de l'écriture au féminin: la présence au corps.

*Le carnaval des anges: Y. Villemaire, D.-M. Daviau, M.J. Thériault, M. LaRue*

Associé à la joie et au débordement dans les écrits d'Hélène Ouvrard et de France Théoret, l'ange a aussi été analysé comme «figure de l'excès»<sup>21</sup> dans la prose de Yolande Villemaire. La présence itérative du «nom de l'ange... à travers toute *La Vie en prose*», mais aussi dans *Ange Amazone*, puis d'une façon plus mesurée dans *La Constellation du Cygne*<sup>22</sup>, justifie sans doute qu'on s'y intéresse parallèlement au nom propre en général. Suivant la pensée lacanienne sur cette question, Anne Elaine Cliche affirme que chez Villemaire la profusion «d'anges, de voix multiples, de répétitions et de retours» n'est que l'envers d'une absence qui appelle «l'acte toujours renouvelé de la nomination»<sup>23</sup>. L'ange apparaît dès lors comme «hiéroglyphe de ce qu'on appelle le réel»<sup>24</sup>. Il est «la trace de l'impossible du langage»<sup>25</sup>, «ne se fige jamais longtemps dans l'illusoire de la représentation»<sup>26</sup>, et peut finalement être identifié comme «ce point indicible où le réel s'éprouve de ne pouvoir se prouver»<sup>27</sup>. De là à affirmer que, chez Villemaire, se rejoue la «Lutte de Jacob avec l'ange»<sup>28</sup>, il semble n'y avoir plus qu'un pas.

En tant que critique des prémisses du logocentrisme occidental, cette lecture de l'invocation insistante du «nom de l'ange» chez Villemaire rejoue les questions soulevées par Kristeva à propos de l'analyse du geste. Sous l'accumulation du «nom de

l'ange» il n'y a point de référent singulier qui serait saisissable et par là même fondateur d'une réalité extérieure à la narratrice. De son côté le geste ne renvoie pas davantage à une signification unique. On se souviendra que pour sortir de cette impasse Kristeva propose de considérer le geste en tant que pratique relationnelle au pouvoir indicateur. Il me semble également urgent de ne pas réduire les anges qui habitent le texte villemairien au seul «nom de l'ange», mais de considérer en outre tout ce que le texte révèle quant aux mouvements et aux gestes des figures angéliques. Peut-être qu'en tant que figure de l'excès l'ange vient «mettre à nu l'inscription d'un vide qui rompt la surface d'un langage dont l'acte consiste essentiellement à renommer»<sup>29</sup>, mais en tant que corps narré ce même ange ne rejoue pas le mythe judéo-chrétien de la «Lutte de Jacob avec l'Ange».

On peut bien affirmer que l'invocation des anges dans la prose villemairienne met en jeu un corps à corps avec l'innommable, mais il faut voir que ce corps à corps ne ressemble pas à celui qui se joue dans le récit biblique qu'évoque Anne Elaine Cliche. Il n'y a pas dans les romans de Villemaire de lutte avec l'ange, ni de victoire sur l'ange, ni de blessure à la hanche, ni de bénédiction extorquée. Ces gestes, qui sont détaillés par le récit de la «Lutte de Jacob avec l'Ange», disent la légitimation qu'acquiert le patriarche dans son «face à face»<sup>30</sup> avec Dieu. L'épreuve ici est une épreuve de force et, même si elle ne prouve rien, il est bien clair qu'elle indique autre chose que les cheminements des anges villemairiens. Même si l'on accepte que l'épreuve du réel se joue en compagnie des anges chez Villemaire, il reste à voir en quoi consiste cette épreuve.

L'ange est omniprésent dans la prose de Yolande Villemaire; je limiterai cependant mon étude au roman qui l'affiche dans son titre: *Ange Amazone*. Ce roman est dédié à une chamane américaine du nom de Gabrielle Roth. Un an avant la publication de ce texte, l'auteure dit avoir participé à un atelier de danse que cette chamane donnait à Maui, une des îles de l'archipel d'Hawaï<sup>31</sup>. Dans un premier temps on peut donc lire ce roman comme le récit poétisé de cette expérience. Analysant les premières lignes de ce roman, Claude Sabourin se demande d'ailleurs s'il y a vraiment «une différence notable» entre cette prose et la poésie de l'auteure<sup>32</sup>. D'entrée la narratrice évoque le souvenir d'un geste symbolique de la main auquel la chamane l'a sans doute initiée. Les mudras, dont il sera question tout au long du roman, sont des gestes codifiés qui correspondent à des attitudes spirituelles qu'ils

expriment et qu'ils développent. Leur symbolisme est essentiel tant dans le Bouddhisme que dans l'Hindouisme<sup>33</sup>.

Avant même qu'aucun ange n'entre en jeu, le geste s'annonce comme déterminant dans ce roman: «Je me souviens du soleil, rouge, entre les paumes de mes mains ouvertes dans le mudra du double (11)<sup>34</sup>. Cette première phrase contient en condensé ce que la suite du texte se propose de développer. Guidée par le soleil, dont la couleur rappelle celle qui est nommée (en allemand) par le nom (Roth) de la chamane, la narratrice s'apprête à sonder les possibilités du double, qu'il s'agisse d'explorer des vies antérieures ou encore de s'identifier aux anges qui surgiront dans ses songes. L'importance du mudra du double n'est pas seulement soulignée par le fait qu'il ouvre le texte. On le retrouve encore à deux autres endroits (54 et 87). Le mudra du courage vient bientôt s'ajouter au mudra du double, car la narratrice va entre autres affronter une descente aux enfers: «Vous battez le tambour chamane mon amour... vous rythmez ma descente aux enfers» (11). Ailleurs elle fera le mudra de l'amour sacré qui s'avérera propice à la matérialisation des rêves (29). Puis le mudra de la colère engendrera une danse d'exorcisme (50) et le mudra de l'invulnérabilité la défendra d'un tourbillon malsain de chauves-souris vampires (76). Enfin elle se retrouvera au côté de sa chamane dans la position du mudra de l'humilité, mains jointes et tête baissée (78).

La chamane est dite «trois fois extra-terrestre incarnée cette fois aux Etats-Unis pour créer des rituels d'unité» (77). Et la narratrice d'ajouter:

Je la reconnaiss. Depuis des années, elle me guide dans les rues des villes de mes rêves. Elle me prend dans ses bras, me serre sur son cœur et dit: «I fall back thousands of years into our future» (77).

Ni l'espace, ni le temps ne limitent le pouvoir de la chamane. Elle est cette Ange Amazone souvent invoquée sous de multiples noms et son geste n'est pas celui de la lutte, mais bien un enlacement tendre, riche en amour. Plutôt que de susciter l'épreuve, il offre un soutien dans l'épreuve. La narratrice reconnaît en elle son guide et son «maître de danse» (36).

Parmi les indices qui facilitent une lecture référentielle de la fiction comme témoignage de l'expérience vécue à Maui, il y a bien sûr l'identification de la chamane provenant des Etats-Unis et parlant l'anglais. Des formules en langue anglaise scandent d'ailleurs l'ensemble du roman. Outre les allusions aux paysages

hawaïens et aux divers mudras appris, la scène de la danse des marsouins offre, entre autres, au lecteur un bon coup d'œil sur l'atelier de danse:

Nous marchons à travers la salle. C'est la danse des marsouins. Nous sommes cinquante dans la chapelle d'Arica à Maui. Soixante à parcourir l'espace au rythme du tambour et des cymbales. J'avance, je recule, je change de direction, je spirale, je marche en diagonale... Je spirale dans l'écheveau des trajets, dans le trafic des âmes sous l'empire de l'esprit qui flotte, mauve, au-dessus de cet organisme vivant qu'est notre danse de marsouins dans le premier ciel (70).

Il est bien clair que la description «réaliste» de cette danse n'est pas l'objet principal de l'écriture de ce roman, mais sert de tremplin au déploiement d'une écriture du «trafic des âmes» dont les trajets sont d'ordre spirituel et s'expriment à travers des symboles. La danse donne sans doute accès à un premier «ciel» par ses spirales qui engagent symboliquement les danseurs dans un itinéraire évolutif. L'évocation des marsouins va d'ailleurs tout à fait dans le même sens, puisqu'il s'agit d'une sorte de dauphins, animaux dont la symbolique est liée aux transfigurations<sup>35</sup>. Au thème du double s'ajoute donc celui de la transfiguration.

Dans ce roman il est certainement possible de comprendre les présences angéliques comme des transfigurations du niveau référentiel dont il vient d'être question. Il y a une sorte de continuité entre le «je» de la narratrice, le «nous» par lequel elle s'associe les autres danseuses, la chamane qui les entraîne et les visions angéliques dont il sera question plus loin. La scène de la chapelle est alors transportée sur les pentes d'un cratère de volcan:

Nous sommes cinquante anges amazones androgynes à dévaler la pente à votre suite chamane mon amour... (92).

Voici que se forme un serpent à plumes dont la chamane, Ange Amazone, est la tête, suivie d'anges amazones androgynes «lais-  
sant flotter leurs ailes imaginaires»... (88). Le cortège est accom-  
pagné de «voix archangéliques» qui chantent:

I circle around  
I circle around  
The bounderries of the earth  
  
Waving my long winged feathers  
As I fly  
Waving my long winged feathers  
As I fly (92).

Se joignent alors à ce cortège une multitude de personnages dont «la petite fille des neiges de Joseph Cornell» qui sert d'emblème au livre dans son ensemble.

Il est temps de considérer maintenant la structure de ce roman qui ne livre que par bribes éparses à travers ses pages quelques éléments d'un récit, dont la trame de fond est certes ce que le texte nomme avec insistance «the black ocean of reality» (18). La tristesse qui s'attache à cette noirceur se dira ailleurs en d'autres couleurs: «ma douleur est une perle d'ambre au cœur de l'huître mémoire» (35), «ma douleur est une boule de feu dans mon cœur» (45), ou encore «Blue, blue, blue, lost in the blues» (36). Même si l'écriture de Yolande Villemaire joue abondamment sur le signifiant pour entraîner le sens vers des dérives inédites, l'écriture de l'œuvre, elle, n'est nullement relâchée, mais repose sur des options se rattachant au monde des symboles. De son propre aveu, l'auteure a utilisé pour écrire *Ange Amazone* un tarot Dakini<sup>36</sup>, ce qui apparaît de façon tout à fait explicite dans la sixième partie du roman. Sans exploiter cette avenue je noterai simplement que Dakini est une messagère céleste qui symbolise l'énergie féminine<sup>37</sup> ou en d'autres termes une sorte d'ange-femme.

Sensible à la dimension symbolique de l'écriture villemairienne, Lise Potvin offre une lecture éclairante de la *Vie en prose* dont la structure semble déterminée par le chiffre 26, 2 et 6 ce qui en calcul théosophique donne 8...<sup>38</sup> Voici, en effet, le chiffre qui marque à son tour *Ange Amazone*. Nous sommes en présence de huit chapitres, huit: nombre de l'équilibre cosmique, nombre des rayons de la Roue de la Loi bouddhique, nombre totalisateur, accordé aux rituels d'unité qu'institue la chamane, nombre des anges porteurs du Trône céleste, voisins de ceux que Yolande Villemaire met en scène, nombre qui a valeur de médiation entre le carré et le cercle, entre la Terre et le Ciel<sup>39</sup>. Les sept premiers chapitres sont adressés à des noms de femmes, les trois premiers à Estelle, Valentina et Iris, les trois derniers à Andjela, Yvelle et Janice. Le quatrième fait exception. Il est deux fois plus long que les autres et se voit attribué en fin de parcours à la «verte Vivi solipsiste» (97), centre véritable de l'exploration des doubles et du déploiement des couleurs. Nous sommes là au centre du recueil et la voix narratrice se glisse dans Johann Wolfgang von Goethe qui a huit ans (!)... Bientôt le voilà cependant en train de mettre au point sa *Théorie des couleurs* et de s'interroger sur le «Bleu de

Prusse ou le bleu saphir qui tournera au cœur du prisme du Milieu du Monde... (48)»

A partir de ce milieu-là, il n'est pas étonnant de découvrir combien les sept premiers chapitres ont également partie liée avec les sept couleurs de l'arc-en-ciel, autre symbole de «médiation entre l'ici-bas et l'au-dessus»<sup>40</sup>. Le huitième chapitre reprend l'ensemble des femmes invoquées précédemment et les associe aux couleurs de l'arc-en-ciel:

Le soleil se lève, rouge dans l'aurore mauve de Montréal. J'écris Estelle, toute la nuit violine en elle. J'écris Valentina ambre-de-rose indigo, j'écris Iris, perle bleue dans la mémoire arc-en-ciel. J'écris Viviane, verte Vivi solipsiste. J'écris Andjela en or, Yvelle orange d'ange d'or; j'écris Janice la passion rouge. Elles tournent, bioniques, un arc-en-ciel à toutes les trois minutes, dans la nuit des temps des choses.

Elles tournent et se mêlent dans le blanc des yeux d'Ange Amazone qui neige en plein printemps sur l'Acadie. Sur la route entre Caraquet et Moncton, je cherche les couleurs dans le paysage de neige. Agenouillée sur la banquette arrière, le nez collé contre la vitre, je cherche le rouge (97).

On découvre donc pour finir la remise en ordre des couleurs du prisme auxquelles les teintes privilégiées par les sept chapitres précédents faisaient déjà partiellement allusion. En effet, la narratrice «caméléonne» (99) à loisir et fait tourner les couleurs de plus en plus vite jusqu'à tant qu'apparaisse le blanc, l'ange. Enfin le «blanc des yeux d'Ange Amazone» se fond avec une scène d'enfance qui fonde le bal des couleurs et la danse des anges constituant ce roman. Ange Amazone réveille les circuits de la mémoire (100) et permet de retrouver la petite fille agenouillée sur la banquette arrière d'une voiture cherchant le rouge (la chamane Roth!) dans les tourbillons blancs d'une tempête de neige. Ainsi le blanc, l'hiver, la neige et l'ange sont les premières données de ce roman, souriant par ailleurs au grand déploiement des couleurs.

Sur la couverture du recueil ainsi que sous le titre de chaque chapitre on trouve la reproduction du même collage de Joseph Cornell, artiste new-yorkais connu pour avoir su saisir le monde du rêve, de la spiritualité et des métamorphoses de l'âme dans de petites boîtes habilement fabriquées et profondément marquées par le thème de la danse<sup>41</sup>. Tout se passe comme si cette œuvre sans titre, identifiée par le Museum of Modern Art comme «Snow Maiden»<sup>42</sup>, offrait d'emblée une transfiguration saisissante de la

scène d'enfance révélée en fin de parcours. La narratrice dit apercevoir, à gauche de sa nuit, la petite fille en blanc que le collage représente:

Elle me sourit, de profil sur le velours indigo du firmament. Je la reconnais. C'est la petite fille de la carte de Noël que je t'ai envoyée Estelle. Tu te rappelles son manteau blanc bordé d'hermine, son casque en plumes de cygne, ses petites bottines blanches, les lys qu'elle tient dans ses mains, ses ailes blanches doucement ployées sous la neige folle ? (12)

Voilà l'image qui interpelle la narratrice et lui permet de s'abandonner à l'azur d'un songe aussi mystérieux que cette couleur bleue, centre du monde, profondeur des vagues et ciel tout à la fois. S'identifiant à cette petite fille des neiges, elle est libre de régresser, de trembler, d'avoir peur et de se blottir dans les bras des archanges:

Je sais seulement cette petite fille des neiges qui tremble de tristesse devant l'immensité du ciel de Maui. C'est alors qu'apparaît l'ange, le prodigieux archange grand comme le ciel. Les plis de sa robe de velours bleu tombent de l'immensité du ciel tandis que l'archange se penche et prend la petite fille des neiges dans ses bras... j'aime beaucoup la vision aérienne dans vos bras mon ange (15-16).

Qu'il s'agisse de s'élever vers dix mille soleils dans les bras de l'archange Gabrielle ou au contraire de descendre vers les régions chtoniques dans les bras de Satan, la narratrice se laisse toujours transporter dans une étreinte qui pourrait être tant celle d'un homme que celle d'une femme. Aussi les archanges, qu'elle voit groupés autour de Satan, sont au nombre de quatre et représentent les deux sexes. A droite il y a Michael et Gabrielle, à gauche Raphael et Gabriel (17). C'est ainsi que la petite fille des neiges se fond aux êtres célestes qui l'entourent, s'identifie à eux, jeune femme blanche subitement encombrée par six paires d'ailes (18). Tantôt elle appelle l'archange Michael, ce Miguel qu'elle aime (17, 59, 69, 99); tantôt elle suit les rythmes et les pas de danse de l'archange Gabrielle (70), tantôt elle se livre à l'étreinte amoureuse de l'archange Raphael, transportée ainsi au septième ciel (70-71), enfin elle confesse n'avoir pas su aimer l'archange Gabriel qui lui a cependant tourné la tête, modifiant ainsi sa route (97). L'on peut dire que ces quatre archanges revêtent la fonction d'initiateurs face à celle qui ne veut être:

qu'une amazone au galop parmi des armées de fantassins... qu'un androgyne tantôt mâle, tantôt femelle... qu'un ange, une ange éperdue de lumière dans le froissement d'ailes du ciel peuplé de... cohortes séraphiques (53).

Mais à d'autres moments les archanges sont aussi des forces intérieures qui orientent la narratrice vers un lieu, une «ville flottante au-dessus des continents de la mémoire humaine» (42). Ce point de mire multicolore, c'est Montréal: «Montréal Montréal ville multicolore» (100). Les teintes de la ville varient tandis qu'elle apparaît tour à tour «dans l'iris bleu de *l'archange mémoire*» (13)<sup>43</sup>, «dans les méninges rutilantes de *l'archange intellectuel*» (72), «dans le cœur magnétique de *l'archange amour*» (93), pour assumer elle-même à la toute fin la fonction d'archange miroir (100). Voici donc les reflets qui en émanent: «Montréal, ville de cobalt et de cyanure, ville tournesol, turquoise» (13); «Montréal ville d'or noir et de bronze, ville jonquille» (42); «Montréal ville verte, ville pomme, ville martienne» (47); «Montréal, eau mauve d'aquarelle où je dors au creux d'une toile d'araignée qui brille» (60); «Montréal ville orange endormie au creux des songes mandarins, ville d'ange qui dort, bouton d'or et citrouille» (72); «Montréal ville fuchsia, ville de violettes et de lilas... Montréal... Ouvre ses ailes d'Ange Amazone» (93). Sans doute devons-nous à une quatrième force archangélique, dont la narratrice est animée, ce magnifique foisonnement de couleurs, dont se détache le symbole d'un bouquet dans lequel six sortes de fleurs réunissent deux couleurs complémentaires, le jaune et le mauve. Son âme arc-en-ciel s'est en effet levée «dans le cœur de quartz rose de *l'archange visuel*» (99-100).

Offerte comme un tourbillon verbal, l'écriture d'*Ange Amazone* obéit, comme on l'a vu, à un projet universel d'unité. La narratrice ne s'en cache pas: «Le cercle sacré de l'unité tourne comme une grande roue dans ma pensée» (53). Elle offre dès lors le délire de sa pensée, le vertige de ses mots et le mordant de son ironie à l'Ange Amazone, androgyne cosmique, qu'elle appelle en petite fille des neiges: «ma mère la terre mon père l'univers» (53). De façon plus cocasse la nature androgyne de Dieu lui-même s'était déjà révélée ailleurs, lorsque la narratrice avait ri d'apercevoir sous la tunique de ce vieillard «ses bas de soie rose, ses jarretelles et son soutien-gorge» (17)! *Tout est androgyne* lui dit la septième loi de Mercure transmise par la chamane (82). Le cœur de l'unité recherchée est sans doute là.

En insistant sur l'unité, la fusion, l'indifférenciation, le texte reprend en termes abstraits le bonheur de l'étreinte déjà annoncée par les anges et les archanges de cette histoire américaine, qui se réclame sans détour des artifices de Disneyland (16). Signe anaphorique et brillant, l'ange renvoie aussi bien à des données géographiques comme «Los Angeles» (17, 72), le «Marineland des anges» (16) ou encore Montréal (100), qu'aux principaux actants de l'histoire et à leurs transfigurations ou leurs travestissements. Il se présente visuellement grâce à la petite fille des neiges du collage de Joseph Cornell qui sourit au lecteur à travers les huit chapitres de ce roman, mais il hante aussi des noms comme «Andjela», des couleurs comme «orange», des expressions comme «sourire aux anges» (31) ou «un ange passe» (55, 67). Transformé en verbe, lorsque la narratrice dit «j'angèle» (75), il nomme enfin avec bonheur l'activité vibrante qui constitue le monde étincelant d'*Ange Amazone*.

Avant la carnavalisation générale de la figure de l'ange mise en œuvre par Yolande Villemaire, Diane-Monique Daviau et Marie José Thériault avaient déjà proposé des visions inédites de cette figure traditionnellement saisie dans des expressions figées ou des mystères consacrés. C'est dire que le carnaval était déjà commencé à la fin des années soixante-dix. Parmi les *Dessins à la plume* de Diane-Monique Daviau on trouve par exemple un petit conte intitulé «L'ange fou»<sup>44</sup>. L'expression «un ange passe», qui signale un instant de silence, et que Yolande Villemaire glisse pour rire à quelques reprises dans son texte volubile, y est contestée et renversée. Contrairement «aux anges qui passent et repassent sans déranger personne, sur la pointe des pieds, les ailes repliées» (49), l'ange fou est arrivé un beau jour et envahit depuis lors la vie de ses hôtes. Il habite dans la maison et se comporte comme un enfant. En fait «il n'arrête pas d'arriver, il arrive sans cesse, à toute heure du jour ou de la nuit, il arrive en battant des ailes, il arrive en déployant ses ailes. Et il arrive rarement au bon moment» (48). Bref, l'ange fou «exagère facilement» (43), ses hôtes ont beau faire pour tâcher de le calmer, il leur laisse à peine le temps de vivre «entre deux croisades, trois escapades et dix-huit millions de battements d'ailes» (47).

On voit que cet ange d'intérieur représente très concrètement l'excès, mais personne ne voudra vraiment lui couper les ailes, parce que nous avons tous besoin de «cette drôle d'inquiétude qu'il nous cause» (48). Et ses hôtes de conclure qu'ils le garderont chez eux malgré sa folie. Par ses allures d'enfant frondeur, l'ange

fou de Diane-Monique Daviau rejoint la petite fille des neiges de Yolande Villemaire. Bien que celle-ci soit figée dans un collage, elle interpelle aussi la narratrice avec beaucoup d'insistance et s'impose à travers le roman, comme l'ange fou s'impose à travers le conte.

De son côté Marie José Thériault s'en prend à la fameuse *Annonciation* de Sandro Botticelli en lui apposant un dialogue qu'elle intitule précisément: «Fantaisie sur *L'annonciation* de Botticelli»<sup>45</sup>. Animé par le dialogue qui lui fait face, le tableau se lit désormais comme une scène de séduction en milieu mondain. Un genou en terre Gabriel n'arrive pas à expliquer l'objectif sexuel de sa visite à une Marie frivole, détournée et pressée d'aller voir sa couturière. En fait, il lui faut «une patience d'ange» (112)! C'est finalement l'idée qu'on parlera d'elle «pendant les siècles des siècles» et qu'on verra aussi sa photo dans les journaux (112-113) qui pique la vanité de la jeune femme et lui fait accepter les conditions de l'archange. Tout en protestant contre son manque de civilité elle va se déshabiller dans la pièce voisine, tandis qu'il dévisse ses ailes pour pénétrer «avec ardeur dans la chambre de la Vierge» (114).

A vrai dire cette parodie de l'annonce faite à Marie est à peine plus subversive que le tableau de Botticelli, car celui-ci met en scène le *topos* de la belle offensée bien davantage que celui de la servante du Seigneur. Le sujet biblique est à peine effleuré par une paire d'ailes dont la transparence ne voile pas vraiment le cadre mondain. D'autre part, l'hypocrisie du geste négateur de la belle est dévoilée par la configuration des plis de sa cape entrouverte et de sa robe, qui forment ensemble les lèvres offertes du sexe de la femme. Voici comment le dialogue de Marie José Thériault saisit le double message de ce tableau:

— Enlever ma robe? Mais vous n'y pensez pas? Je ne me suis jamais déshabillée devant un homme!

— Mais je ne suis pas un homme! Vous ne m'avez pas regardé? Je suis un archange! Vous voyez bien que j'ai les cheveux longs et bouclés, une robe pastel et des ailes diaphanes! Quelle sorte d'homme se laisserait affubler de la sorte?

— Oui, je suppose que vous avez raison... (113)

Ces questions d'habillage et de déshabillage traduisent en termes prosaïques la thématique des transfigurations ou des métamorphoses que toutes nos histoires d'anges actualisent d'une façon ou d'une autre. Peu importe au fond que le mystère soit invoqué ou

au contraire démythifié. L'immaculée conception est certes un dogme chrétien qui heurte la raison pure et il n'est pas surprenant que pendant la vague de laïcisation des années soixante-dix, on ait osé publier au Québec ce que l'auteur appelle elle-même des «sacrilèges»<sup>46</sup>.

Cette provocation voulue mise à part, il est intéressant d'observer que les anges deviennent homme (Thériault) ou femme (Ouvrard) avant la rencontre des corps, tandis qu'au moment même de la plus grande intimité, ou après, c'est l'inverse qui se produit:

Il me pénètre et je le reçois en tremblant, *transfigurée dans un éclat de blanc* qui me soude à lui qui vient, sperme et soupir, volcan dans mon ventre, océan dans mon âme<sup>47</sup>.

Or qu'est-ce que cet «éclat de blanc» sinon l'apparition lumineuse de l'ange? On se souviendra que la mémoire d'une fusion parfaite avec la mère peut également mener à cette sorte de transfiguration (Théoret).

Tout semble indiquer que la figure de l'ange signale des états ou des perceptions privilégiés bien plus qu'elle ne représente des êtres particuliers. «Les anges n'ont point d'acte de naissance» note une spécialiste de l'ange dans la pensée et dans l'art<sup>48</sup>. Leur origine importe peu, c'est leur présence qui compte. Dans la Bible, qui explique pourtant l'origine de toute chose, les anges ne se font connaître que par leur fonction, leur activité, leur mission<sup>49</sup>. «Ils apparaissent et se retirent tel l'éclair.» Même si «cette brièveté est une manière d'insister sur leur nature spirituelle»<sup>50</sup>, nous avons vu, dans les textes étudiés ici, comment cette dimension spirituelle est inévitablement liée aux plénitudes du corps, car elles sont non moins brèves et transitoires. Or ces plénitudes concernent tous les âges et tous les êtres. Les prosatrices québécoises de la dernière décennie nous montrent donc l'ange-enfant, l'ange-mère, l'ange-femme, l'ange-amant, l'ange-amazone, l'ange-androgyne et même l'ange mi-vieillard mi-enfant, si l'on se réfère à une nouvelle récente de Monique LaRue.

Dans «L'Aventurière des ondes»<sup>51</sup> la narratrice rencontre par hasard un personnage sans âge en qui elle voit «un ange mi-vieillard mi-enfant» (26). Cette femme, pour qui les hommes n'ont plus de secrets, redécouvre alors, au fond d'une bibliothèque, les charmes des «chastes attouchements» et des longs baisers que lui prodigue cet ange aux lèvres de satin et à l'haleine de bébé:

J'avais l'impression que ma vie allait être aspirée dans cette succion, comme enfant, je craignais d'être emportée par le tourbillon de l'eau du bain... (27)

A vrai dire la vie de cette aventurière est en train de se transformer au contact de cet «ange». Tout comme lui, elle restera sans doute fidèle à la bibliothèque jusqu'à la mort. Bientôt son amant angélique arrive au terme de sa carrière. Elle assiste alors «pétrifiée» à sa transfiguration:

Son visage parut subitement plus émacié, ses yeux plus liquides, ses cheveux plus immatériels. Des cheveux d'ange... Sa face se rida comme une pomme qui aurait vieilli à vue d'œil! (28)

Ce «spectacle fascinant» est enfin interrompu par l'arrivée des brancardiers. Ainsi la figure de l'ange mi-vieillard mi-enfant sert de lieu de rencontre entre des forces qui semblent s'exclure mutuellement, la vie et la mort. Tout se passe comme si aux débordements qui caractérisent l'arrivée de l'ange correspondait ici une évaporation finale.

De façon générale on peut affirmer que pendant les dix dernières années la prose féminine du Québec a exploité la figure de l'ange comme indice de changement. Ce changement s'articule de trois façons. Il y a d'abord une tendance démythificatrice en ce qui concerne les mystères que la foi catholique attache à la figure de l'ange. Le texte de Marie José Thériault est le plus explicite dans ce sens, mais les autres ne manquent pas de traits contestataires eu égard à la religion. Il y a ensuite une tendance à renverser ou réviser des expressions figées qui se réfèrent à l'ange: «un ange passe», «qui veut faire l'ange fait la bête», ou encore à jouer sur le signifiant «ange» pour en tirer de nouvelles combinaisons inédites. La troisième tendance correspond enfin à un investissement féminin de la figure de l'ange. Il faut noter cependant que cet investissement n'a rien d'exclusif et rien de figé non plus. Il s'exprime en termes de métamorphose, de transfiguration ou d'apparition, de sorte qu'une idée de dynamisme et de mouvement y reste attachée. Par sa gestualité l'ange traduit l'exubérance et la tendresse, signalant souvent les plaisirs du corps ou de l'écriture. Plusieurs protagonistes se laissent guider par l'ange ou se reconnaissent dans cette figure ailée. L'expression «mon ange» qui hante la plupart de ces textes se révèle ainsi dans toute son ampleur, à savoir: ange, double de moi-même, ou encore: ange par qui je deviens moi-même.

*Anges précurseurs: M.-C. Blais et A. Hébert*

Il est frappant de remarquer que les deux grandes romancières québécoises, dont l'œuvre se poursuit toujours, se sont elles aussi saisies de la figure de l'ange pour nommer l'urgence de s'exprimer et de créer. Cette apparition de l'ange dans leur écriture correspond à des œuvres qu'elles ont l'une et l'autre imaginées dans leur vingtaine. Il s'agit d'une part du roman d'apprentissage de Marie-Claire Blais, qui se présente sous la forme d'une trilogie intitulée *Manuscrits de Pauline Archange*<sup>52</sup>; d'autre part il s'agit d'une nouvelle d'Anne Hébert intitulée «L'ange de Dominique»<sup>53</sup>.

Anne Hébert et Marie-Claire Blais ne renient pas la continuité qui existe entre les anges dont elles parlent et ceux qui habitent le discours religieux propre aux éducateurs québécois d'avant la révolution tranquille. Ainsi la jeune paralytique Dominique, surprise par Ysa, un étonnant personnage virevoltant, respire dès que celui-ci lui parle de son ange: «enfin quelque chose de familier et de rassurant: un ange-gardien en robe rose!» (52). Maintenant une relation avec Ysa, qui lui dit: «voulez-vous que je sois votre ange?» (53), lui est parfaitement acceptable car: «de tous les livres du monde, et des vieux sages, semble monter cette parole: 'Il est dans le destin des hommes d'avoir des anges!'» (53). Quant à Pauline Archange, elle grandit entourée de sinistres religieuses parmi lesquelles seule Mère Sainte-Alma préfère la joie à la pénitence (123). Cette bonne Mère recrute des «voix d'anges» pour sa chorale, appelle les fillettes «mes anges de Noël» (124) et confectionne pour elles des robes en papier blanc crêpé dignes de «la beauté éphémère des anges» (126). C'est elle qui initie Pauline et ses amies à l'art dramatique et à la musique. Plus tard Mère Sainte-Alfrèda, elle aussi sensible à la beauté et à l'intelligence, achètera pour ses élèves une reproduction de la magnifique *Melancolia* de Dürer (A. 146). L'attitude de cet ange permettra enfin à Pauline d'entrevoir une carrière d'artiste. Reste à voir maintenant comment la figure de l'ange s'écartant peu à peu des mièvreries enfantines, robes roses ou ailes de carton, guide les jeunes adolescentes, tant Dominique que Pauline, vers un engagement artistique.

Comme les *Manuscrits de Pauline Archange* constituent un roman d'apprentissage à la fois autobiographique et lyrique, la narratrice organise les données de son itinéraire personnel à partir de quelques *topoi* poétiques plusieurs fois réfractés. Parmi ces *topoi* la figure de l'ange occupe une place privilégiée, étant étroi-

tement liée à l'identité de la narratrice. Il est cependant trop court d'affirmer que «Pauline Archange c'est M.-C. Blais»<sup>54</sup>. Pour mieux cerner l'évolution de Pauline il convient d'étudier à rebours les quelques passages qui la mettent en rapport avec des figures angéliques. On verra alors comment l'art est en mesure d'arracher un sens aux plus grandes peines de la vie. Les rapports entre l'art et la vie dans les *Manuscrits de Pauline Archange* ont déjà été analysés comme la conjonction d'Eros et de Thanatos, puisqu'il y a d'une part Pauline Archange qui écrit, suivant son instinct de création, Eros, et d'autre part Pauline Archange qui vit, suivant son instinct de destruction, Thanatos, dans «une société mi-cauchemardesque, mi-infernale»<sup>55</sup>. Or l'ange de Dürer apparaît en fin de parcours comme l'image convaincante d'une conjonction possible entre l'art et la vie.

Dans l'encadrement d'une fenêtre givrée Pauline Archange aperçoit, un soir de tempête, le sourire amical de son camarade André Chevreux. Le mystère qui entourait la vie de ce jeune étudiant vient de s'éclairer. Il est fils de boucher et après les cours il travaille au côté de son père «dans une blouse couverte de sang» (A. 204). Cette vision fait renaître le courage de Pauline qui, ayant refusé le manteau que lui offrait son père, traverse justement la ville pour chercher du travail. Elle poursuit alors sa course dans la tempête «en pensant avec joie: 'C'est lui... l'ange de Dürer, je l'ai vu, enfin!'» (A. 205). Ce sont là les derniers mots de la trilogie des *Manuscrits* qui s'achève ainsi sur une note joyeuse. Il a fallu que Pauline aperçoive dans la vie une destinée semblable à la sienne et un regard ami, pour qu'elle s'élance vers la carrière dont la gravure de Dürer lui avait déjà permis d'entrevoir la possibilité.

L'évocation de la *Melancolia* de Dürer occupe plusieurs pages du roman. Françoise Laurent remarque très justement que Marie-Claire Blais se sert des tableaux célèbres qui figurent dans ses romans comme de miroirs reflétant la destinée de ses personnages<sup>56</sup>. Il faut donc faire plus attention à la façon dont Pauline se rappelle ce tableau qu'à la façon dont Dürer l'a peint, bien qu'il semble plausible qu'un tableau de la Renaissance parle à cette jeune fille qui souhaite justement renaître, s'arrachant aux habitudes de pensée que lui inculquent des religieuses «sans intelligence» (A. 146). Voici donc ce qu'elle retient de ce tableau:

je revoyais cet ange désordonné, perdu dans une géniale mausaderie, avec son gros poing replié contre la joue, les cheveux

couronnés de fleurs qui ressemblaient à des épines, n'était-il pas une sorte d'esprit créateur tel que nous n'avions pas l'habitude de l'imaginer? (A. 146)

Dans ce portrait narré, les idées de désordre, de maussaderie et de souffrance, impliquée par la couronne d'épines qui renvoie au calvaire du Christ, s'associent au génie de l'esprit créateur. La solidité du «corps lourd et musclé» de «cet ange vigoureux» est d'autant plus rassurante qu'il s'agit d'évacuer l'avis tranchant des religieuses selon lequel: «Le génie touche à la folie» (A. 146).

Entourée d'incompréhension Pauline projette sur la figure de cet ange ses propres sentiments. Voilà pourquoi «cet Esprit de Dürer» lui paraît «triste», «accablé», «mécontent de lui-même». Se reconnaissant dans son humeur boudeuse, elle lui prête aussi la «violence» de ses états intérieurs, sa «méditation passionnée», ses «pensées intransigeantes et pratiques». Le voyant enfin entouré de choses qui «étaient modestes et n'évoquaient pour lui que la lutte, l'effort d'un labeur quotidien» elle aperçoit en lui «un ouvrier solitaire... dans un humble atelier, bien davantage qu'un «ange» dans «un lieu de bonheur». Cet ange-ouvrier lui est socialement plus proche que les anges dont s'entoure par exemple la poétesse catholique Romaine Petit-Page, tandis qu'elle fraye avec des Monseigneurs et joue dans des pièces insipides comme *Les anges sur la colline* (V. 103). Pauline découvre grâce à Dürer que l'humilité de sa condition n'enlève rien à la «ferveur de son génie». Ne suffit-il pas à l'ange-travailleur qu'un chien amaigri partage «ses pensées inquiètes» tout en feignant de dormir (A. 147)?

On observe donc une profonde communion entre Pauline et la *Melanolia* telle qu'elle lui apparaît. Comme elle cet ange attend, il ne travaille pas encore et semble «affligé par une lucide impuissance». Alors elle s'imagine qu'il voit au loin la «misère» qu'elle ressent et cette idée lui redonne courage (A. 148). Cependant elle ne trouve pas encore ses mots:

je regardais ma machine à écrire sans oser rompre le silence entre nous... mais la pensée de cet ange de Dürer remplissait mon cœur d'un immense amour sans objet et je restais de longues heures immobile sur ma chaise tout en sentant en moi-même comme près de moi... la présence d'un être aimé... (A. 148-149)

De cet amour sans objet naît une créature fantasmatique dont les gestes comblent Pauline au point qu'elle retient sa respiration

pour ne pas rompre le charme. Mais bientôt cet amour immatériel s'enfuit à cause de l'irruption bruyante de son frère Jean ou de sa mère. Curieusement ces trouble-fête lui semblent alors un peu «transformés». Elle arrive enfin à se dire qu'après tout elle les aime eux aussi (A. 150). L'évocation de la *Melancolia* induit donc une présence fantasmatique qui ouvre finalement le cœur de Pauline à ses proches. Ayant passé sa vie à les éviter, elle va pouvoir les inclure dans la «vie supérieure» à laquelle elle aspire, vie qu'elle veut entièrement sienne et qu'elle imagine «sous la forme d'un aveu ou d'un livre» (A. 148). C'est ainsi que le tableau n'offre pas seulement l'image statique «d'un dur destin d'écrivain»<sup>57</sup>, mais intervient de façon dynamique dans le cheminement qui mènera la narratrice à créer à son tour le monde de Pauline Archange.

Féroce et tendre ce monde est d'abord celui de «l'Archange Pauline» (19) et de son amie Séraphine Lehout. En choisissant ces noms l'auteure opte pour une incarnation des anges, selon la même logique qui entraîne Pauline à appeler André Chevreux «l'ange de Dürer». Ce geste a l'avantage de situer la «vie supérieure», dont il doit être question dans son livre, sur le plan de la vie quotidienne. L'archange et le séraphin sont en l'occurrence deux petites filles de cinq ans qui jouent dans la neige après l'école. «Dans la cour des maisons pauvres, Séraphine Lehout et Pauline Archange élevaient des forteresses de neige» (18). «Toutes les deux roulaient enlacées dans une neige tiède et complice... qui enflammait, du rouge de la passion, des joues nées pâles» (19). Elles craignaient de s'envoler «dans le ciel, aspirées d'un seul coup par ces véhémentes neiges, ennemis de la fragilité humaine» (15) et n'avaient «besoin de personne au monde, sinon de l'une et de l'autre» (23).

L'image céleste de ces amours enfantines est soutenue en partie par le discours religieux dont Mère Sainte-Scolastique remplit l'imagination de ses élèves. Comme elle leur parle de petites filles «dont l'âme était si pure... qu'avant même d'expirer, elles tombaient entre les bras des anges» (17), «Séraphine qui s'arrêtait à chaque pas pour être embrassée, demandant qu'on l'aime toujours, plus que le ciel, plus que la terre, éternellement en ce monde et au paradis», souhaite mourir le même jour que son amie «en état de grâce, le jour de la première communion de préférence» (22)! Mais ce qui achève de ranger les jeux de Pauline et de Séraphine du côté de la «vie supérieure», c'est la vue plongeante qu'elles se donnent du haut de leurs tas de neige sur le

monde des adultes. La terrible Mère Sainte-Scolastique leur paraît alors «petite comme une allumette et laide comme une mouche» (19), les grandes personnes tournoient sous leurs pieds «comme des insectes» ou sortent de leur trou «comme une taupe hésitante» (23). Le sourire ironique de ces «anges», complices des tempêtes de neige, annonce déjà celui de la petite fille des neiges de Joseph Cornell qui sert d'emblème, comme on l'a vu, au roman de Yolande Villemaire.

La féerie de ces premières amours dans la neige des cours pauvres ne dure pas. Pauline se désintéresse de Séraphine, puis la perd, car elle sera «broyée sous les roues» d'un autobus (63). Mais Séraphine continue à habiter les *Manuscrits*. Son fantôme hante désormais la vie de Pauline. Tout se passe comme si le feu, auquel renvoie l'étymologie du nom de Séraphine, lui laissait une brûlure dont elle tire parfois un «divertissement tourmenté» (66). Les poèmes qu'elle fera sur la mort de Séraphine arracheront aussi quelques larmes à Romaine Petit-Page. Mais à quoi bon? Car, aux dires de la poétesse, «il est trop tard, Séraphine a franchi le portique des colombes, elle a suivi la trace des anges...» (V. 115). Cependant l'amour de Séraphine reste déterminant en ce qui concerne la vie et l'écriture de Pauline, comme nous en informe d'entrée la voix de la narratrice: «C'est d'un premier lien dont les circonstances et les promesses sont si humbles, que naissent parfois tous les autres» (15).

En effet Pauline et Séraphine se suffisent à elles-mêmes. Elles méprisent les mots de tendresse dont certaines femmes accablent leurs enfants: «Tu as froid, mon ange...» (24). Dans leur «indépendance farouche» elles sont des anges sans attaches. Au-dessus des adultes «qui se reproduisent sans fin pour leur propre malheur» (23) elles souhaitent renaître à leur façon d'un «rêve intime, naissance spiritualisée où les parents, cette fois, ne joueraient plus aucun rôle» (25). On comprendra que cette renaissance à une «vie supérieure» tant angélique qu'artistique est d'autant plus importante pour Pauline, qu'il s'agit de revoir et de corriger le récit palpitant de «la féroce tempête du jour de Noël au temps où t'étais encore dans le sein de ta mère» (V. 13) tel que Monsieur Archange aimait le faire à sa fille rebelle. «C'est p'têtre pourquoi t'es si méchante, la Pauline, c'est comme si la méchanceté était entrée dans lsein de ta mère cette nuit-là...» (V. 14-15), «c'est à cause de la tempête que t'es si mauvaise» (V. 16).

Longtemps avant de partir dans la tempête, ayant finalement rompu avec son père, Pauline se faisait déjà, remplie d'un bon-

heur qui lui semblait coupable, le récit d'une tempête où elle se séparait de ses parents sans tristesse (V. 17). Ce récit parodique, dont la pointe inverse les paroles paternelles, annonce une musique là où la mort se faisait voir: «j'étais mort au bout de ma corde» (V. 16) disait son père; «mon cœur battait avec de la musique au bout de sa corde...» (V. 17) écrivait Pauline, pensant bien sûr trahir son père. Au moment décisif où elle affronte seule la tempête, l'histoire de sa damnation dans la tempête d'une nuit de Noël menace de refaire surface. Elle repense alors à la plainte de son père: «Ah! je suis bien fatigué, c'est comme si mon cœur ne battait plus au bout de sa corde» (A. 204)! Voilà pourquoi la «tendre vaillance» (A. 205) d'André Chevreux, en qui elle voit «l'ange de Dürer», lui est essentielle et la projette enfin vers la «vie supérieure» des tempêtes habitées d'amours angéliques saisies par la poésie.

La nouvelle d'Anne Hébert relève le défi de dire la nature de l'ange qui n'est autre que son geste, selon les termes mêmes de Luce Irigaray. Sans chercher l'appui des arts visuels, elle développe l'essence du geste à partir du désir qu'il réveille dans une jeune paralytique appelée Dominique. Tout comme France Théoret, Anne Hébert évoque le «désir de l'Ange» (75), mais la fable à laquelle donne lieu ce désir dans «L'ange de Dominique» s'adresse «aux dieux du Rêve et de la Danse» (49), tandis que *La Fiction de l'ange* s'occupe à cerner l'écriture-femme. Bien qu'un demi-siècle sépare la production de ces deux textes, ils prônent l'un et l'autre «l'aventure du mystère» (69) qui défie l'impossible.

Enclose dans une cour verdoyante Dominique aperçoit un jour de sa chaise longue «la descente vertigineuse d'un garçon, à même le rocher» (50) du cap qui surplombe la ville. Or son regard s'attache «à la courbe du mouvement présent» (50) sans qu'elle éprouve de l'inquiétude pour le gamin audacieux. Immobile, la voici confrontée au mouvement qui paradoxalement suspend le temps. Ysa, le personnage qui arrive ainsi de la mer, vient d'un pays très différent de celui qu'habite Dominique. Ici les gens «craignent le risque et... restent enfouis dans l'ornière, à perpétuité» (70), tandis que là-bas on ose bouger. «Pour son langage personnel, lui, Ysa, a choisi la chanson du geste. Il a choisi l'élan du geste dont la durée se mesure au seul présent comme la vie de Dieu même» (70). Ultimement Dominique vaincra sa condition temporelle de paralytique pour entrer, elle aussi, dans l'éternité du mouvement, de sorte que la nouvelle se clôt sur l'idée qu'elle danse «à jamais» (75).

Contrairement à Adam qui est issu de la terre, Ysa est issu du «centre obscur des grands rythmes et des marées» (74). La fluidité de ses mouvements est d'origine aquatique, puisqu'il «vient de sur les vagues de la mer» (54). Mais leur réalisation est aérienne, car «il est aussi léger qu'une feuille, aussi agile qu'un chat; presque aussi immatériel qu'une apparition» (56). Le vent lui-même le précède «dominant les toits, glisse, court et fait mille figures mystérieuses, pareilles à des présages» (49). «Pour prendre sa place dans l'été», «Ysa danse» (54). Il n'y a là «rien que le geste pur; rien que toute sa valeur rendue au geste» (54).

L'idée d'absolu que suggère ici la pureté du geste se retrouve à plusieurs endroits du texte et tend à effacer la présence du corps «enfoui sous un tas de rythmes et d'envols» (54). La disparition des personnages au profit du mouvement, du geste, de la danse ou de la pantomime se dit aussi en termes d'incarnation. Ainsi «Ysa incarne... des pantomimes» (62), tandis que Dominique deviendra la danse «incarnée dans le monde». Leur être est entièrement assimilé à leur geste, de sorte qu'il est écrit: «Le mouvement c'est Ysa» (65), ou encore au sujet de Dominique «Elle n'est que danse» (73)!

Cependant il ne peut pas être question de fixer cet être ou même de lui donner un sens. La danse de Dominique «ne ressemble à rien, ne représente rien» (73). Ysa veut des chemins pour «ignorer» où il va (51). Seule la trajectoire compte et au moment où Ysa effectue le bond suprême, l'ultime plongeon qui clôt son parcours, cette trajectoire est dite «plus extraordinaire que l'art» (75). Son aboutissement c'est la mort, car Ysa disparaît dans les flots, retournant au centre obscur d'où il était sorti, on retrouvera Dominique «chaude et douce encore» (75) sur la plage, tandis que l'artiste qui voudrait «reconstituer» le bond suprême «pour nous l'expliquer» (74-75) mourrait à son tour.

Tout semble indiquer que la réalisation du désir de l'Ange implique l'abandon de la vie charnelle au profit de la mise en œuvre d'une forme aussi parfaite que le cercle. En termes d'itinéraire personnel le texte prône donc l'engagement. Il faut être «engagé», donner «son consentement profond» (67), oser «dire chaque fois sa pensée avec des mots nouveaux et qui engagent» (70). Dès lors la danse s'impose comme moyen d'expression le plus complet et le plus engageant. Voilà pourquoi il est entendu que la danse doit *monter* et *devenir complète* (54).

La fable de cette nouvelle qui se veut aussi «conte» et «poème» (47), excédant ainsi l'ordre des genres, de même que

l'aventure du mystère dépasse l'ordre de la réalité (67), cette fable éclaire à la fois les deux faces du désir de l'Ange, car Dominique «voudrait pouvoir danser» (58), tandis qu'Ysa s'applique à lui montrer «toutes les danses imaginables» (61) et «lui apprend mille figures qu'on peut faire avec ses bras» (62). Ysa n'est donc pas moins engageant que Dominique est engagée. Cependant leur relation est inégale, car «Dominique a une confiance aveugle en Ysa, la confiance qu'il convient de placer en un ange, ou un démon, qui s'amuserait à étendre d'autorité son royaume autour de nous» (61). En fait elle se laisse *posséder* par Ysa (71), ayant subi sa *séduction* (50) et son *incantation* (60). Les pas de celui-ci se sont fixés «avec force et à jamais... dans le subconscient de la jeune spectatrice» (62). Paradoxalement cette perte de soi mène la paralytique à prendre enfin «possession de son destin» par la danse, car «chaque partie de son corps ressuscite à la vie». Il s'agit d'une «seconde naissance dans la conscience de sa forme» (73). Au déploiement de la danse incantatoire de Dominique, qui épouse le rythme des vagues, correspond l'*écroulement* (73) d'Ysa sur le sable.

Cette histoire du désir de l'Ange, ou de la recherche du geste à la forme parfaite, est sans doute aussi l'histoire d'un amour sublimé. Tante Alma ne se trompe pas un instant là-dessus et avertit son frère que sa fille «doit avoir un amoureux» (57). Il est vrai aussi qu'Ysa, très satisfait de son élève, est tenté un instant «d'aimer les bras de Dominique», mais cette possibilité est aussitôt écartée, car «pour Ysa, il ne peut être question d'aimer autre chose que la danse et la musique» (62). Les étapes successives de la passion de Dominique sont présentées comme un «processus inexorable» (69) qui suit le progrès des saisons. Charmée dans un premier temps par les visites d'Ysa, elle souffre ensuite de son absence jusqu'à temps qu'il revienne la pousser par «la puissance directe de ses yeux» (71) à incarner la danse, «marche dans son apothéose» (58), «glorification des pas de la vie quotidienne» (71). Ni son père, ni sa tante, ni son médecin ne peuvent empêcher Dominique d'accomplir son destin et de réaliser son désir au prix de grandes souffrances.

Il va sans dire que l'histoire de cette passion rejoint à bien des égards les *topoi* du dogme chrétien. Plusieurs intertextes bibliques se trouvent sollicités, la naissance du premier homme, Adam (74), David dansant nu devant l'Arche (75), sans compter Ysa dont «le nom fait sec et frappé comme un écho jeté à la mer» (51), écho qui reprend dans sa forme arabe le nom de Jésus. On ne s'éton-

nera plus maintenant des «arabesques» qu'il fait «miroiter» (59) devant les yeux de Dominique au «nom grave et monacal» (50). C'est l'époux divin à qui les religieuses offrent leur vie en Nouvelle-France comme ailleurs depuis des siècles. On reconnaît d'ailleurs la parenté d'Ysa avec le Christ à certaines questions que Dominique se pose à son sujet: «Qui était plus pauvre qu'Ysa, l'enfant sans gîte et sans bagages? Qui était plus riche aussi que celui qui pouvait se passer de tout cela et paraître ne se servir de notre terre que pour y poser l'aérienne cadence de ses pas» (58).

L'intérêt de cette reformulation du mystère de la foi, par lequel un modèle extérieur se transforme en exigence intérieure<sup>58</sup>, c'est de ramener par la voie des symboles le principe mâle et aérien de la danse d'Ysa à une «possibilité dansante» (72) marine correspondant profondément à l'être de la femme<sup>59</sup>. En fin de parcours la présence du vent se trouve remplacée par celle de la mer, source de vie et de mort pour Ysa, et par ses vagues, cadence naturelle de la danse incarnée par Dominique:

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'élance, elle est arrivée, elle est partie, elle revient (73).

Ainsi le geste de Dominique, rendu à «sa valeur de symbole» (72), affirme l'avènement d'un ange-femme. Cet être profond habite le royaume du rêve accordant sa danse au va-et-vient de la vague.

Tant dans le roman de Marie-Claire Blais que dans la nouvelle d'Anne Hébert, la figure de l'ange sert de guide à celle qui veut dépasser ses limites, qu'elles soient physiques dans le cas de Dominique ou psychologiques dans le cas de Pauline. Au-delà de cette rencontre chacune se saisit de sa propre vérité, qu'il s'agisse de la perfection formelle d'un geste symbolique ou de la qualité déterminante d'un premier amour. Dans les marges de l'origine ou de l'avenir, l'ange qui identifie l'artiste est toujours présent.

### *Envoi: pour Angéline et Angélina*

La question de la sublimation des désirs sexuels, telle qu'elle apparaît dans la nouvelle d'Anne Hébert, est capitale en ce qui concerne les héroïnes du roman traditionnel prénommées Angéline ou encore Angélina. Nous avons déjà évoqué l'Angéline de Montbrun de Laure Conan, la première héroïne de roman féminin au Québec, mais il faut également penser à Angélina Desmaraïs dans *Le Survenant* de Germaine Guèvremont<sup>60</sup>. Ce roman à

grand succès, publié pour la première fois en 1945, est l'un des rares romans du terroir écrit par une femme. Bien qu'ici on n'ait pas vraiment affaire à la figure de l'ange et que la question des Angéline dépasse le cadre de cette étude, il faut tout de même remarquer que leur geste de renoncement est révélateur des contraintes historiques qui ont pesé sur les femmes de Nouvelle-France. D'ailleurs, ce que Jacques Allard appelle «le phénomène des *Angéline*», qui marque «l'arrivée de la figure féminine et solitaire après le surgissement des couples héroïques»<sup>61</sup> dans le roman autochtone, ne concerne pas uniquement la prose féminine.

Si les femmes ont eu à «s'angéliser» dans la fiction comme dans la réalité, c'est que leurs passions risquaient de compromettre les vues politiques et religieuses d'une communauté qui se voulait homogène. Angéline de Montbrun renonce donc à se marier par fidélité à son père. Le cas d'Angélina est assez différent, parce qu'elle aime le Survenant, un homme qui tient à rester sans attaches. Mais comme les yeux pâles et les cheveux roux de celui-ci révèlent son ascendance écossaise, le regard amoureux d'Angélina transgresse également les idées de pureté de la race traditionnellement prônées. Peut-être bien que, tout en se soumettant aux exigences d'une société fermée, les Angéline mises en scène par les premières prosatrices québécoises indiquent déjà les voies du changement.

Monique MOSER-VERREY.

#### NOTES

<sup>1</sup> Hélène Ouvrard, «L'ange», in *L'Hebdo*, Lausanne, 8 septembre 1983, pp. 45-47.

<sup>2</sup> Laure Conan, «Angéline de Montbrun», in *Œuvres romanesques I*, Montréal, Fides, 1974, pp. 95-241. En fait «le bonheur des anges» est inscrit dans le nom de cette première romancière québécoise dont Laure Conan est le pseudonyme. Elle s'appelait Félicité Angers. L'impact de ce nom de même que le «phénomène des Angéline» dans les premiers romans d'amour québécois ont été signalés par Jacques Allard, «Le cygne du belvédère (ou l'amour et son discours d'*Angéline de Montbrun à Fontile*)», in *Les Cahiers du département d'études littéraires* 11 (1987), pp. 38-39.

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges, *El libro de los seres imaginarios*, con la colaboración de Margarita Guerrero, Barcelona, Bruguera Alfaguara, 1979, pp. 16-17.

<sup>4</sup> Luce Irigaray, *Ethique de la différence sexuelle*, Paris, Minuit, 1984, p. 23.

<sup>5</sup> Julia Kristeva, «Le geste, pratique ou communication?», in *Semeiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, pp. 90 ss.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>8</sup> Hélène Ouvrard, *op. cit.*, p. 45; les pages indiquées dans le texte se réfèrent à cette publication.

<sup>9</sup> Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 22.

<sup>10</sup> Les verbes de mouvement en italiques sont ceux qui nomment les actions de l'ange à la suite du passage cité (Hélène Ouvrard, *op. cit.*, p. 47). Les autres mots en italiques sont également puisés dans le texte à l'étude.

<sup>11</sup> Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 22.

<sup>12</sup> Fiorenza, une conventine «qui avait la beauté de l'ange et du diable», dit l'avoir franchi à seize ans, après avoir été assassinée une première fois. Hélène Ouvrard, «Bellissima», in *Contes intemporels (Amours)*, Ottawa, Marcel Broquet, 1985, pp. 95, 102 et 103. Ce conte a été diffusé à la Radio suisse romande en 1983.

<sup>13</sup> Hélène Ouvrard, «Genhi», in *Contes intemporels, op. cit.*, p. 51.

<sup>14</sup> France Théoret, *La Fiction de l'ange*, inédit, 12 p.; les pages indiquées dans le texte se réfèrent au manuscrit.

<sup>15</sup> Il s'agit d'une phrase célèbre des *Pensées* (VI, 358) que les dictionnaires de la langue française contribuent à véhiculer. Cf. par exemple *Le Robert*, tome 1, Paris, 1971, p. 154.

<sup>16</sup> Le contexte de l'aphorisme cité rend le fatalisme de cette «Pensée» encore plus sensible: «L'homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête.»

<sup>17</sup> Que l'on pense par exemple au roman *La Montagne secrète* où la montagne, qui nourrit le pinceau de l'artiste, de même que le vieux caribou, dont il nourrit son corps, sont des figures de la mère favorables à la création au même titre que l'ange de France Théoret.

<sup>18</sup> France Théoret, *Une voix pour Odile*, Montréal, Les Herbes rouges, 1978.

<sup>19</sup> France Théoret, *Entre raison et déraison*, essais, Montréal, Les Herbes rouges, 1987, p. 7.

<sup>20</sup> Hélène Ouvrard, *La Fleur de peau*, roman, Montréal, Editions du Jour, 1965, p. 152.

<sup>21</sup> Anne Elaine Cliche, «La lutte avec l'ange. Le corps à corps avec le Nom dans la prose de Yolande Villemaire. De la *Vie en prose* à la *Constellation du Cygne*», in *Voix et Images* 33 (1986), p. 442.

<sup>22</sup> Il s'agit de trois romans de Yolande Villemaire: *La Vie en prose*, Les Herbes rouges, Montréal, 1980; *Ange Amazone*, Les Herbes rouges, Montréal, 1982; *La Constellation du Cygne*, Montréal, Editions de la Pleine Lune, 1985.

<sup>23</sup> Anne Elaine Cliche, *op. cit.*, p. 442.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 452, note 11. Le réel ne coïncide pas ici avec la réalité. Il se donne en se dérobant comme jouissance, angoisse..., note 7.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 445.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 442.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 451.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 452.

<sup>29</sup> *Loc. cit.*

<sup>30</sup> Dans la version Segond il n'est pas question d'ange. L'opposant de Jacob est «un homme»: «Jacob l'interrogea, en disant: Fais-moi, je te prie, connaître ton nom. Il répondit: Pourquoi demandes-tu mon nom? Et il le bénit là. Jacob appela ce lieu du nom de Peniel; car, dit-il, j'ai vu Dieu face à face, et mon âme a été sauvée.» *Genèse* 32, versets 29 et 30.

<sup>31</sup> Lucie Robert, «Entrevue avec Yolande Villemaire», in *Voix et Images* 33 (1986), p. 395.

<sup>32</sup> Claude Sabourin, «Le côté centripète de ce qu'on appelle l'écriture: proses et poésies villemairiennes, d'un texte à l'autre», in *Voix et Images* 33 (1986), p. 433.

<sup>33</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, pp. 476-477.

<sup>34</sup> Yolande Villemaire, *Ange Amazone*, *op. cit.*, p. 11. A la suite, les références à ce roman seront incluses dans le texte.

<sup>35</sup> Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 266.

<sup>36</sup> Lucie Robert, *op. cit.*, p. 405.

<sup>37</sup> Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 265.

<sup>38</sup> Lise Potvin, «L'ouroboros est un serpent qui se mord la queue X 2», in *Voix et Images* 33 (1986), p. 426, note 23.

<sup>39</sup> Jean Chevalier, *op. cit.*, 1982, pp. 405-406.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>41</sup> Sandra Leonard Starr, *Joseph Cornell and the Ballet*, Castelli, Feigen, Corcoran, New York, 1983, pp. 1-5. Proche du mouvement surréaliste dans sa jeunesse, il a cheminé toute sa vie selon ses convictions de Scientologue (Christian Science) pour être reconnu peu avant sa mort (1972) comme précurseur d'un art mettant aujourd'hui l'accent sur la «mythologie individuelle».

<sup>42</sup> Copyright 1980, New York, The Museum of Modern Art.

<sup>43</sup> Je souligne les archanges.

<sup>44</sup> Diane-Monique Daviau, *Dessins à la plume*, Montréal, Editions Hurtubise, HMH, 1979, pp. 42-49.

<sup>45</sup> Marie José Thériault, *La Cérémonie*, Montréal, La Presse, 1978, pp. 108-114.

<sup>46</sup> Voir le titre de la seconde partie du recueil dans laquelle figure ce dialogue: «Quatre sacrilèges en forme de tableaux».

<sup>47</sup> Yolande Villemaire, *op. cit.*, p. 40. Je souligne.

<sup>48</sup> Aurélia Stapert, *L'Ange roman dans la pensée et dans l'art*, préface Henry Corbin, Paris, Berg international, 1975, p. 73.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 74 et 76.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>51</sup> Monique LaRue, «L'Aventurière des ondes», in *L'Aventure, la mésaventure*, 10 nouvelles par 10 auteurs québécois, Montréal, Quinze, 1987, pp. 13-28.

<sup>52</sup> Marie-Claire Blais, *Manuscrits de Pauline Archange*, Montréal, 1968; *Vivre! Vivre!*, Montréal, 1969; *Les Apparences*, Montréal, 1970; les paginations incluses dans le texte entre parenthèses correspondent à l'édition Stanké, Montréal, 1981, collection 10/10. Pour distinguer les deuxième et troisième volets du premier, j'ajoute V. pour *Vivre! Vivre!* et A. pour *Les Apparences*.

<sup>53</sup> Anne Hébert, «L'ange de Dominique», in *Le Torrent*, Montréal, Hurtubise, HMH, 1976, pp. 47-75. Cette nouvelle est datée automne 1938 - hiver 1944. Elle ne figure pas dans l'édition parisienne du recueil, parue au Seuil en 1965. L'auteure avait sans doute des réserves à l'égard de ce texte de jeunesse qui l'a pourtant accompagnée pendant plusieurs années. Je sais gré à Monique Bosco de m'avoir signalé ce détail significatif.

<sup>54</sup> Françoise Laurent, *L'Œuvre romanesque de Marie-Claire Blais*, Montréal, Fides, 1986, p. 113.

<sup>55</sup> Alain-Bernard Marchand, «Les Manuscrits de Pauline Archange dans M.-C. Blais: Eros et Thanatos», in *Voix et Images* VII, n° 2 (1982), p. 344.

<sup>56</sup> Françoise Laurent, *op. cit.*, p. 138.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>58</sup> Pierre-Louis Vaillancourt étudie de façon très pertinente les deux versions successives d'Ysa, qui apparaît d'abord comme vie extérieure et concrète, puis comme voix intérieure et abstraite. Cf. «Sémiologie d'un ange: Etude de *L'ange de Dominique* d'Anne Hébert», in *Voix et Images*, vol. 5, n° 2 (1980), pp. 356-362.

<sup>59</sup> L'air «est avec le feu un élément actif et mâle, tandis que la terre et l'eau sont considérées comme passives et femelles». Cf. Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 14.

<sup>60</sup> Il existe de nombreuses éditions de ce roman à grand succès. Il est curieux de remarquer que le passage révélant l'origine du personnage-titre a été supprimé dans l'édition de poche. Germaine Guèvremont, *Le Survenant*, Montréal, Fides, 1984.

<sup>61</sup> Jacques Allard, *op. cit.*, p. 38.

M. M.-V.