

Philippe Mottet

La reprise du motif symboliste du faune dans "L'Ange de Dominique" d'Anne Hébert

Romanica Silesiana 2, 180-189

2007

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

PHILIPPE MOTTET

Collège François-Xavier-Garneau, Québec

La reprise du motif symboliste du faune dans *L'Ange de Dominique* d'Anne Hébert

Si originelle et fondatrice qu'elle puisse paraître aujourd'hui pour la littérature québécoise, l'oeuvre d'Anne Hébert, comme toute oeuvre d'envergure, plonge ses racines dans l'épais terreau d'une culture littéraire qui aura souvent conduit l'écrivain à pratiquer la réécriture, et sous des formes diverses, tout au long de sa carrière. L'empreinte de Saint-Denys Garneau aura été, on le sait, déterminante, tant par ses écrits que par sa vision des choses (dont il donnait leçon à sa jeune cousine¹) ; et s'il est une matière réécrite dans l'oeuvre hébertienne, c'est bien la poésie de ce cousin proche et lointain, distant et intime, comme plusieurs l'ont déjà fait remarquer².

Par ailleurs, même à un âge avancé, en 1992, elle fait paraître *L'Enfant chargé de songes*, clair emprunt du titre et du sujet du tout premier roman de François Mauriac, *L'Enfant chargé de chaînes* (1913), portrait d'un jeune homme en train de passer douloureusement à l'âge adulte, dont elle donne en quelque sorte une version actualisée. De Mauriac d'autres traces, moins claires, sont pourtant bien sensibles ailleurs chez Hébert, dans *Kamouraska* par exemple, qui doit beaucoup à *Thérèse Desqueyroux* et à *Genitrix* (ainsi que ne l'a montré aucune étude à ce jour).

¹ «Il m'apprenait à voir la campagne. La lumière, la couleur, la forme : il les faisait surgir devant moi. Il appelait la lumière par son nom et la lumière lui répondait » (PAGE, P., 1965 : 20).

² Une longue suite de critiques ont en effet abordé cet aspect de l'écriture d'Anne Hébert, à commencer par Denis Bouchard, qui lui consacrait le premier chapitre de son ouvrage, « Présence de Saint-Denys Garneau dans l'oeuvre » (BOUCHARD, D., 1977 : 33—54). Plus récemment est paru un numéro collectif consacré à ce sujet : *Cahiers Anne Hébert* (2007, N° 7) : *Filiations. Anne Hébert et Hector de Saint-Denys Garneau*.

Nous pourrions aussi évoquer la réécriture de l'Histoire (avec *L'Île de la Demoiselle*, qui reprend le voyage du sieur de Roberval au Canada en 1542), du fait divers (avec *Le Torrent*, *Les Enfants du sabbat*, *Les Fous de Bassan*, *Kamouraska* encore) ou celle de légendes nationales, avec *La Cage*, transposition théâtrale de la légende de la Corriveau.

Une autre piste, en partie déjà explorée celle-là, concerne sa pratique de ce que Gérard Genette a appelé l'hypertexte autographe (GENETTE, G., [1982], 1992) : on trouve en effet bon nombre de vers de sa main dans ses propres romans, par exemple certaines paroles tirées du *Tombeau des rois* qu'elle prête à Olivia de la Haute Mer, personnage des *Fous de Bassan*. Le domaine est vaste, on le voit.

Pour l'heure, nous nous contenterons d'examiner un texte court, soit *L'Ange de Dominique*, nouvelle écrite entre 1938 et 1944 et publiée dans l'édition princeps du *Torrent*, en 1950, aux éditions Beauchemin.

Dans sa brève présentation du texte à l'édition de la Bibliothèque Québécoise, parue en 1989, Robert Harvey avançait que le texte d'Hébert « s'inspire directement du poème *Tête de faune* de Rimbaud, à relire au préalable pour bien goûter toutes les nuances du pastiche » (HÉBERT, A., 1989a : 16). Le terme de « pastiche » paraît employé un peu à la légère, et même à tort si l'on considère le pastiche dans son acception coutumière de texte écrit à la manière de, dans celle d'hommage à un auteur que l'on admire, ou encore dans la définition de Genette, qui insiste sur la reproduction du style ou de tics langagiers : « Le pasticheur se saisit d'un style [...] et ce style lui dicte son texte » (GENETTE, G., [1982], 1992 : 107).

Le texte d'Hébert ne peut de toute évidence être réduit à l'une ou l'autre de ces définitions. Tout de même, puisque un article (signé Luc Bonenfant) a été consacré à l'approfondissement de la thèse de Harvey, il nous faut réfléchir à cette question — surtout que notre propre lecture de la nouvelle nous aura aussi conduit, mais par un autre chemin, à l'oeuvre et à la figure de Rimbaud.

Mais, d'abord, résumons brièvement la nouvelle. Dominique, une adolescente paraplégique, vivant avec son père et sa tante dans un village maritime, voit un jour apparaître devant elle, alors qu'elle lit, un garçon étrange, qui prétend être mousse, qui semble libre comme l'air, qu'elle baptise Ysa, et qui sera souvent qualifié de faune par le narrateur. Le garçon fait des cabrioles, des pantomimes, danse, puis s'évanouit dans la nature. Ysa revient à l'improviste et peu à peu envoûte Dominique au point de faire naître en elle le désir de danser. Elle en fait part à son père qui ne peut que lui redire, sans y croire, qu'elle pourra peut-être remarquer un jour. Ysa ne reparaisant plus, Dominique est abandonnée à son rêve de danse, qui la rend littéralement malade ; elle fait une forte fièvre. Puis, après la mala-

die, elle retrouve Ysa et, toujours fidèle à son idée, parvient à transcender les limites de son corps invalide pour marcher jusqu'au bord de la mer, où elle danse enfin, portée par ses forces spirituelles, avant de s'effondrer, exténuée, morte, aux pieds d'un Ysa désespéré qui va se jeter à la mer.

Littéralement, la référence à *Tête de faune* est assez mince. Elle repose entièrement sur l'évocation qui y est faite d'un faune et sur sa comparaison avec un écureuil, qu'on retrouve dans le texte d'Hébert. Dans son article sur *Anne Hébert et l'intertexte rimbaldien*, Luc Bonenfant, emboitant le pas à Robert Harvey, avance avec témérité que le texte d'Anne Hébert développe un « récit tiré du canevas proposé par Rimbaud » (BONENFANT, L., 2001 : 272). Difficile pourtant de trouver un canevas dans ce court poème purement descriptif, dont *L'Ange de Dominique* serait la profification³.

Un autre renvoi à la poésie de Rimbaud nous semble plus riche, soit celui qui nous paraît clairement fait au *Dormeur du val*, lequel surgit en effet, ici et là, selon des modalités que nous voudrions indiquer maintenant. Remarquons tout de même que la présence conjointe de deux, voire de trois ou quatre poèmes de Rimbaud dans le texte d'Hébert, ouvre la porte à l'hypothèse d'une réécriture plurielle, ou conjuguée, qui serait donc autre chose qu'une pure transposition, ou qu'une amplification.

Le Dormeur du val

Le premier indice d'une référence au célèbre sonnet — qui a fait germer toute la suite dans notre esprit — se présente dans l'incipit de la nou-

³ Pour mémoire, citons-le ici en entier :

Dans la feuillée, écrin vert taché d'or,
 Dans la feuillée incertaine et fleurie
 De fleurs splendides où le baiser dort,
 Vif et crevant l'exquise broderie,

Un faune effaré montre ses deux yeux
 Et mord les fleurs rouges de ses dents blanches.
 Brunie et sanglante ainsi qu'un vin vieux,
 Sa lèvre éclate en rires sous les branches.

Et quand il a fui — tel qu'un écureuil —
 Son rire tremble encore à chaque feuille,
 Et l'on voit épeuré par un bouvreuil
 Le Baiser d'or du Bois, qui se recueille.

velle, dès la seconde phrase, où la voix narrative campe le décor : « c'est une petite ville sise sous une fontaine de vent ». On retrouve ici la tournure déictique de la première strophe du *Dormeur* : « C'est un trou de verdure où chante une rivière », description tout en douceur qui délimite le cadre champêtre où se mêlent les éléments de façon synesthésique. « Fontaine de vent » est à cet égard la métaphore complémentaire de celle du sonnet où « chante une rivière » : fusion de l'air et de l'eau, qui suggère une harmonie naturelle.

Le « trou de verdure » trouve un écho quelques lignes plus bas dans le texte d'Hébert, où se prolonge la description de l'univers de Dominique :

La maison [...] 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 [...].

(HÉBERT, A., 1989b : 57 — nous soulignons)

Rappelons que le dormeur du val « est étendu sur l'herbe sous la nue / Pâle, sur son lit vert, où la lumière pleut ». Les synesthésies sont donc ici et là à la fois élémentaires et chromatiques, puisqu'elles mêlent les éléments naturels et les couleurs primaires.

C'est à la suite de cet incipit qu'apparaît Dominique, « [c]ette adolescente qui lit, étendue sur une chaise longue ». Comme pour le soldat de Rimbaud, le lecteur ne soupçonne pas d'abord le véritable état de Dominique, dissimulé en quelque sorte dans cette posture alanguie si semblable au repos. On ne connaîtra son handicap, sa paralysie partielle, que cinq pages plus loin, alors qu'il sera fait mention, en passant, d'un fauteuil roulant.

Après quelques lignes, donc, ces deux textes partagent un même souci de décrire la nature à l'aide de synesthésies, dans laquelle « repose » un personnage fondu au décor. Cette harmonie est spécieuse, cependant, puisque le « soldat jeune » de Rimbaud est mort et puisque les jambes allongées de Dominique sont en réalité sans vie. Les deux textes ont en commun une certaine stratégie de la représentation, du dévoilement progressif et crypté, qui ne va pas sans rappeler le credo du symbolisme. La parenté des procédés stylistiques entre les deux textes est frappante, comme l'est la reprise du vocabulaire rimbaldien dans le texte hébertien, pour peu que l'on s'y arrête. Des cinquante-cinq mots que contient le sonnet de Rimbaud — par mots, entendons les noms communs, adjectifs, verbes et adverbes —, quarante se retrouvent dans la nouvelle d'Hébert et quelquefois dans des formules voisines, comme par exemple le « trou de la haie » qui

donne le change au « trou de verdure ». Quarante sur cinquante-cinq — nous en dresserons la liste en annexe —, c'est beaucoup et, si ce n'est pas une preuve absolue d'intertextualité, cela nous paraît suffisant pour affirmer que, si Anne Hébert n'a pas voulu jouer intentionnellement à un jeu intertextuel (comme de caser dans son texte tous les mots du sonnet — ce n'est pas son genre), elle était profondément imbibée de ce poème au moment d'écrire son conte.

Une autre trace de ce poème est perceptible dans une autre nouvelle du *Torrent*, écrite à la même époque. Dans *Le Printemps de Catherine*, une jeune servante française fuit l'avancée des troupes allemandes dans sa région, couche une nuit dans une grange de fortune où elle fait l'amour pour la première fois de son existence avec un soldat, qu'elle va aussitôt après poignarder à mort, après l'avoir regardé dormir ; or, « le soldat est extrêmement jeune, dans son uniforme vert. Parfois il sourit en dormant »⁴.

Par ailleurs, Anne Hébert a saupoudré généreusement son texte d'allusions aux grands auteurs français, notamment à La Fontaine :

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 ». Cette déclaration ne ressemblait en rien à celle du renard au sujet des raisins verts⁵.

(HÉBERT, A., 1989b : 68)

Ou encore cette fugitive allusion à un vers célèbre de Musset :

Elle ne se préoccupe plus de la présence de son père et de sa tante. Devant eux elle joue, sur la flûte de verre ou celle de bois, des airs si beaux, si désespérés que les grandes personnes en ont envie de pleurer ou de devenir folles⁶.

(HÉBERT, A., 1989b : 75)

N'oublions pas qu'Anne Hébert a vingt et un ou vingt-deux ans quand elle commence d'écrire cette nouvelle. Rien d'étonnant qu'on y retrouve des échos de ses lectures.

⁴ HÉBERT, A., 1989b : 104. (« Souriant comme / Sourirait un enfant malade, il fait un somme » : neuvième et dixième vers du sonnet de Rimbaud).

⁵ Voir la fable de La Fontaine intitulée *Le Renard et les raisins*.

⁶ « Les plus désespérés sont les chants les plus beaux / Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots » (Musset, *La Nuit de mai*).

Le faune, motif symboliste

Cette intertextualité concerne aussi notre faune. Le nom même d'Ysa fait très symboliste et peut faire songer à celui d'Ysé. Claudel, dans une préface de 1948 à *Partage de midi*, décrivait son personnage comme « quelqu'un sur le front de qui est écrit le mot : *Mystère*. [Ysé] est la possibilité de quelque chose d'inconnu. Un être secret et chargé de significations » (CLAUDEL, P., [1948], 1967 : 1340).

Autre référence explicite et insistante, dans le passage suivant :

Il est le petit faune de Debussy. Tour à tour jouant de la flûte de bois, jouant de la flûte de verre, tour à tour dansant, il est le petit faune de Debussy. Ses sauts, ses bonds, sa tristesse, sa rêverie : il est le petit faune de Debussy. Une eau imaginaire coule dans ses doigts et fait des ronds dans un bassin de pierre. L'angoisse de cet oppressant jour d'aujourd'hui décante se poésie, l'heure présente se dépayse, se transmue et devient l'après-midi d'un faune.

(HÉBERT, A., 1989b : 71)

À travers Rimbaud et Debussy, Anne Hébert se rattache à une longue série de poètes ayant repris le motif du faune, qui trouve sa source chez les Alexandrins. Mais, à vrai dire, s'il fallait absolument repérer un canevas qui servît de modèle à l'aventure de Dominique, sans doute faudrait-il plutôt se tourner vers *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé. Car que présente Mallarmé dans son célèbre poème, et qui est particulièrement clair dans la première version de 1865, sinon l'ascension du rêve, son apothéose, sa chute brutale, tels que les connaît aussi Dominique ?

Le faune mallarméen perçoit, avec une acuité pénible, la présence de nymphes ; leur évanescence frustre son désir. Or, il va jouir par l'imagination de ce que les dieux lui refusent dans la réalité. Il allume à ce jeu son désir, sa satisfaction imaginaire augmente et atteint le stade suprême quand il convoite Vénus elle-même, puis vient la chute, suivie du sommeil. Et « ces closes paupières et [son] corps de plaisir alourdi succombent à la sieste antique de midi » (MALLARMÉ, S., [1945], 1974 : 1453). « Mais ne suis-je pas foudroyé ? », se demande-t-il. Cette conclusion rappelle celle de notre nouvelle.

La seconde version du poème ajoute à la première une nuance, en faisant de l'art la préoccupation première du Faune (et du poète) : « Ces nymphes, je les veux perpétuer⁷ » et il parlera d'elles en « d'idolâtres pein-

⁷ HÉBERT, A., 1989b : 50. C'est le tout premier vers de *L'Après-midi d'un faune* dans sa version définitive (vers 1891).

tures ». Ce n'est alors plus un faune en mal d'amour, mais en mal d'inspiration, où l'amour est prétexte à l'art. Georges Poulet a justement défini la poésie mallarméenne comme l'expression d'un

idéal qui *existe* par son propre rêve et qui ne soit *pas* le lyrisme de la réalité [...]. Il s'agit d'atteindre quelque chose qui n'existe que par le rêve que l'on en fait, et qui n'est à aucun titre ni une reproduction ni un prolongement de la réalité présente. Donc faire exister par le rêve, sans s'aider du monde réel, un monde proprement poétique.

(POULET, G., 1976 : 298)

Cet idéal sera aussi celui de Saint-Denys Garneau, du moins selon Yvon Rivard, qui écrit que le poète « contrairement à ses prédécesseurs, ne vise ni à une représentation du réel ni à une transposition du vécu » (RIVARD, Y., 1993 : 104).

Dans sa nouvelle, Anne Hébert écrit à propos de Dominique :

Les moyens qu'elle emploie pour cela [ressusciter le bonheur connu avec Ysa] sont artificiels et pauvres. Mais la poussée intérieure qu'elle leur donne, leur imprime parfois *une réalité au-dessus des rêves*.

(HÉBERT, A., 1989b : 73)

Nous croyons en effet qu'il en va de même dans la nouvelle d'Anne Hébert — d'un point de vue renversé en quelque sorte, puisqu'il ne s'agit plus d'un faune lancé à la poursuite de nymphes chimériques et les recréant pour en jouir mais, d'un point de vue féminin, d'une jeune femme fascinée par la danse d'Ysa et qui est habitée par lui assez pour parvenir à s'arracher à son handicap pour l'imiter, le recréer, l'incarner. (Dans un excellent article sur cette nouvelle, Pierre-Louis Vaillancourt parle avec justesse de « l'introjection d'Ysa » (VAILLANCOURT, P.-L., 1980 : 361), réalisée par Dominique). Le mouvement d'ensemble comme la question de l'art rapprochent donc la nouvelle d'Hébert de *L'Après-midi d'un faune*.

Un art poétique

Plusieurs critiques ont déjà réfléchi à la dimension d'art poétique que constitue cette petite nouvelle, à l'orée de la carrière de son auteur : Luc Bonenfant, Robert Harvey et René Dionne notamment⁸. Les deux derniers

⁸ Comp. BONENFANT, L., 2001 ; HARVEY, R., 2000 ; DIONNE, R., 1991 : 196—203.

s'entendent pour dire qu'ici « la lecture n'est pas à l'origine de la création poétique » (DIONNE, R., 1991 : 200), ni la source du désir de danse de Dominique. L'un et l'autre arguent que lors de l'apparition d'Ysa, rapportée minutieusement par le narrateur, Dominique a cessé de lire : « Dominique décide de rompre soudainement avec la lecture des livres qui l'occupaient avant l'arrivée d'Ysa », avance Robert Harvey (HARVEY, R., 200 : 66). Soit. Mais ils omettent de préciser que pendant tout leur échange, le livre est demeuré ouvert, et que Dominique ne le referme qu'une fois Ysa reparti. En d'autres termes, tout se passe comme si Dominique avait oublié qu'elle était à lire, comme si le monde de rêve contacté par la lecture s'était déployé, avait pris corps devant elle, s'était substitué au réel. Dire que la lecture n'est pas à l'origine de sa rêverie et de sa métamorphose, c'est oublier que « la lecture nous conduit au seuil de la vie spirituelle, quoiqu'elle ne la constitue pas », ainsi que l'écrivit PROUST (1994 : 35).

À un autre niveau, à hauteur d'Anne Hébert et non plus de Dominique, il est difficile de soutenir que la lecture n'est pas ici à l'origine de la création poétique, quand on songe à l'importance de l'intertextualité dans ce texte, comme nous l'avons indiqué. Cependant, ce travail de l'intertexte, cet art de la réécriture participent chez Hébert davantage de l'innutrition que de la ratiocination. Nul clair projet de récrire un texte ou un mythe bien identifiables, ici ; la nouvelle émane d'une longue fréquentation de l'auteur avec l'art, poésies de Rimbaud, de Claudel et Mallarmé, sans doute, aussi bien que musique de Debussy, et prend corps comme Ysa devant Dominique, un livre ouvert sur ses genoux. *L'Ange de Dominique* apparaît donc comme un carrefour d'influences où prédomine la figure de Rimbaud, passant considérable, peut-être faune lui-même, flèche indiquant la direction du Rêve et de l'Art.

Dans son ouvrage intitulé *Céline et ses compagnonnages littéraires*, Suzanne LAFONT (2005 : 266) qualifie la pirouette finale de Rimbaud (sa disparition en Afrique, son abandon de la poésie) de « désertion fondatrice » (LAFON, S., 2005 : 7) pour la poésie et la modernité. Sans doute, le spectre de Rimbaud n'est-il pas aussi présent dans l'oeuvre d'Anne Hébert qu'il ne l'est dans celle de Céline ; il semble tout de même, dans ses jeunes années, avoir tenu le rôle de compagnon littéraire, moins modèle à imiter que figure inspiratrice, en cela semblable au faune de Dominique. Pour Suzanne LAFONT, « [l]e champ littéraire tel que le conçoit Céline est une confrérie où l'on est censé se prêter assistance de siècle en siècle contre les ennemis extérieurs [...] » (2005 : 11), c'est-à-dire contre le Réel, lequel s'oppose au Rêve.

Cette nouvelle apparaît aussi comme le fruit d'une réécriture plurielle. Sur le plan stylistique et idéologique, elle s'apparente au courant symbo-

liste, dont elle reprend quelques traits caractéristiques. Quant à la reprise qui y est faite du motif du faune — plus motif que thème, en effet —, il semble directement découler de ce qu'en fit Mallarmé, et Debussy et Nijinski à sa suite. Les références explicites à des oeuvres et à des auteurs sont chose rarissime dans l'oeuvre d'Hébert ; celles qui sont ici faites à Debussy et à *L'Après-midi d'un faune* constituent l'exception. Et, bien qu'on ne puisse généralement qualifier le style d'Anne Hébert de symboliste, force est de constater qu'il y eut chez elle, au départ, certaine affinité avec les symbolistes français, qui informa toute la suite de son oeuvre⁹ ; c'est certainement, avec les romanciers catholiques (Mauriac, Green), l'influence littéraire la plus patente chez elle.

Ainsi *Tête de faune*, *Le Dormeur du val*, Rimbaud lui-même ne seraient que les arbres dissimulant la forêt symboliste, et le recours au petit faune de Debussy ce qui recouvre la vaste et profonde tentative de réappropriation du monde (et donc de la Nature) commune à nombre des personnages hébertiens, à commencer par François, héros du *Torrent*, cet enfant « dépossédé du monde ». La réécriture n'est jamais qu'un instrument pour atteindre cet objectif constant de l'oeuvre.

Parlant de la réécriture chez Anne Hébert, nous devons donc opérer une *distinguo* majeur entre l'emprunt qu'elle fait fréquemment d'un sujet (nous en avons cité quelques exemples en introduction) et la reprise d'un style, d'une esthétique, comme c'est le cas ici, à travers le motif du faune cher aux symbolistes. Il faudrait peut-être aussi se demander comment évolue cette pratique au cours de l'élaboration de toute une oeuvre. Le mimétisme peut n'être qu'un trait de jeunesse pour quelques-uns, au moment de se faire la main, mais l'exemple d'Anne Hébert suggère au contraire qu'une réécriture, vivante, changeante, dynamique, peut accompagner la création toute une vie, et lui donner sa respiration.

Annexe

Nous donnons ici la liste des principaux mots (noms, verbes, adjectifs, adverbes) du *Dormeur du val* suivis de la page de la nouvelle à l'étude ici où se retrouve ce mot (généralement dans la même forme).

Trou (61) ; verdure (57) ; chante (60) ; rivière ;
accrochant (72) ; follement (folle : 65, 74, 75) ; herbes (57) ; haillons ;

⁹ Dans un texte paru dans *Le Devoir* (23 mai 1992), l'auteur affirmait : « Je crois que les publications de jeunesse contiennent vraiment en noeud fermé ce qui va suivre ».

d'argent (76); soleil (61, 66, 72, 76); montagne; fière (63);
 luit; petit (plusieurs occurrences); val; é mousse; rayons (79);
 soldat (70); jeune (64, 67, 68); bouche (81); ouverte (66, 68, 75); tête (65, 68, 74, 75...);
 nue (69, 79);
 nuque; baignant (64, 67, 68); frais (57, 61); cresson; bleu (62, 72);
 Dort (75); étendu (58); herbe (cf. v. 2); nue;
 Pâle (62, 71); lit (68, 74, 76); vert (57, 58, 68, 76, 79); lumière (57, 62, 82); pleut (74);
 pieds (62, 68, 80); glaïeul; dort (cf. v. 7); souriant (67);
 Nature (81); berce; chaudement (63, 65, 74, 75); froid (61, 65, 69);
 parfums; frissonner; narine;
 dort (cf. v. 7); soleil (cf. v. 3); main (59, 60, 66, 72...); poitrine (62, 81, 82);
 tranquille; deux (67, 70); trous (61); rouges; côté; droit.

Bibliographie

- BONENFANT, Luc, 2001 : « Quand la nouvelle se fait pastiche : Anne Hébert et l'inter-
 texte rimbaldien ». In : ENGEL, Vincent et GUISSARD, Michel, dir. : *La nouvelle de
 langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Age à nos jours. Actes du
 colloque de Louvain-la-Neuve, mai 1997*. Vol. 2. Louvain-la-Neuve, Academia.
- BOUCHARD, Denis, 1977 : *Une lecture d'Anne Hébert. La recherche d'une mythologie*. Ca-
 hiers du Québec / Hurtubise HMH, coll. « Littérature ».
- CLAUDEL, Paul, [1948], 1967 : « Notices » dans *Théâtre II*. Paris, Gallimard, Bibliothèque
 de la Pléiade.
- DIONNE, René, 1991 : « L'Ange de Dominique ou l'Art poétique d'Anne Hébert ». *Austra-
 lian Journal of French Studies*, T. 28, Vol. 2.
- GENETTE, Gérard, [1982], 1992 : *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil,
 Points Essais.
- HARVEY, Robert, 2000 : *Poétique d'Anne Hébert : jeunesse et genèse ; suivi de lecture du
 « Tombeau des rois »*. Québec, L'instant même.
- HÉBERT, Anne, 1989a : *Le Torrent*. Introduction de Robert HARVEY. Montréal, BQ.
- HÉBERT, Anne, 1989b : « L'Ange de Dominique ». In : EADEM : *Le Torrent*. Bibliothèque
 Québécoise.
- LAFONT, Suzanne, 2005 : *Céline et ses compagnonnages littéraires : Rimbaud, Molière*.
 Paris, Lettres modernes Minard, coll. Situation.
- MALLARMÉ, Stéphane, [1945], 1974 : « Monologue d'un faune » extrait des « Notes et va-
 riantes ». In : IDEM : *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- PAGÉ, Pierre, 1965 : *Anne Hébert*. Montréal et Paris, Fides.
- POULET, Georges, 1976 : *Études sur le temps humain / 2*. Éditions du Rocher.
- PROUST, Marcel, 1994 : *Sur la lecture*. Mille et une nuits.
- RIVARD, Yvon, 1993 : « Qui a tué Saint-Denys Garneau ? ». In : IDEM : *Le bout cassé de tous
 les chemins*. Montréal, Boréal, « Papiers collés ».
- VAILLANCOURT, Pierre-Louis, 1980 : « Sémiologie d'un ange. Étude de *L'ange de Dominique*
 d'Anne Hébert ». *Voix et images*, Vol. 5, N° 2, hiver.