

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

CONTEMPORANÉITÉS D'ANGÉLINE DE MONTBRUN
ET DE LAURE CONAN

130 AUTOMNE 2018



LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

VOLUME XLIV NUMÉRO 1 (130)
AUTOMNE 2018

VOIX ET IMAGES EST PUBLIÉE
SOUS L'ÉGIDE DU
DÉPARTEMENT D'ÉTUDES
LITTÉRAIRES DE
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À
MONTRÉAL AVEC LE
CONCOURS DU FONDS DE
RECHERCHE DU QUÉBEC
— SOCIÉTÉ ET CULTURE ET
DU CONSEIL DE RECHERCHES
EN SCIENCES HUMAINES DU
CANADA. LES TEXTES
PUBLIÉS DANS *VOIX ET
IMAGES* EXPRIMENT
LIBREMENT LES OPINIONS DE
LEURS AUTEURS OU
AUTEURES. ILS N'ENGAGENT
PAS LA RESPONSABILITÉ DE
L'ÉDITEUR.

UQAM

LA REVUE *VOIX ET IMAGES*
EST, DEPUIS 2005,
ENTIÈREMENT PUBLIÉE SUR
DU PAPIER RECYCLÉ 100 %
POST-CONSOMMATION.



COMITÉ DE RÉDACTION

Luc Bonenfant, directeur
Université du Québec
à Montréal

Anne Elaine Cliche
Université du Québec
à Montréal

Jane Everett
Université McGill

Dominique Garand
Université du Québec
à Montréal

Stéphane Inkel
Université Queen's

Jean Morency
Université de Moncton

Chantal Savoie
Université du Québec
à Montréal

SECRÉTAIRES
DE RÉDACTION
Carmélie Jacob
Charles-Antoine Mallette
Université du Québec
à Montréal

CONSEIL
Jacques Allard
Université du Québec
à Montréal
Bernard André
Université du Québec
à Montréal
Marie-Andrée Beaudet
Université Laval

Renald Bérubé
Université du Québec
à Rimouski

André Brochu
Université de Montréal

Daniel Chartier
Université du Québec
à Montréal

Jean-François Chassay
Université du Québec
à Montréal

Robert Dion
Université du Québec
à Montréal

Louise Dupré
Université du Québec
à Montréal

Jacinthe Martel
Université du Québec
à Montréal

Andrée Mercier
Université Laval

Jacques Pelletier
Université du Québec
à Montréal

Lucie Robert
Université du Québec
à Montréal

Max Roy
Université du Québec
à Montréal

Lori Saint-Martin
Université du Québec
à Montréal
André Vanasse
Université du Québec
à Montréal

CORRESPONDANTES ET
CORRESPONDANTES
Réjean Beaudoin
Université de
Colombie-Britannique
Zilá Bernd
Université fédérale
du Rio Grande do Sul, Brésil
Patrick Coleman
UCLA, États-Unis
Dominique Combe
Université de la Sorbonne
Nouvelle Paris 3, France
Jacques Dubois
Université de Liège, Belgique

Carla Fratta
Université de Bologne, Italie
Mary Jean Green
Dartmouth College,
New Hampshire, États-Unis
Petr Kyloušek
Université Masaryk de Brno,
République tchèque

F. Peter Kirsch
Université de Vienne, Autriche
Józef Kwatorko
Université de Varsovie, Pologne
Jaap Lintvelt
Université de Groningue,
Pays-Bas

Robert Major
Université d'Ottawa
Janet Paterson
Université de Toronto
Vijayalakshmi Rao
Université Jawaharlal Nehru,
New Delhi, Inde
Yannick Resch
Université d'Aix, France
Ben Z. Shek†
Université de Toronto

Patricia Smart
Université Carleton
Anthony Wall
Université de Calgary

ÉDITEUR
**Université du Québec
à Montréal**

PRODUCTION
Conception graphique
orantango
Révision

Noémie Thibodeau
Mise en pages
Édiscript enr.
Œuvre en couverture
Catherine Lefrançois, *Jardins*,
collage et coloration numérique,
2018. Nous remercions l'artiste
d'avoir conçu cette œuvre
spécifiquement pour ce dossier.

RÉDACTION
Voix et Images
Département d'études littéraires
Université du Québec à Montréal
C.P. 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec), H3C 3P8
Téléphone
+1 514 987-3000, poste 6664
Télécopieur
+1 514 987-8218
Courriel
voix.images@uqam.ca
Site Web
www.voixetimages.uqam.ca

ABONNEMENT
**Société de développement
des périodiques culturels
québécois (SODEP)**
SODEP (*Voix et Images*)
C.P. 160, succursale Place d'Armes
Montréal (Québec), H2Y 3E9
Téléphone
+1 514 397-8669
Courriel
abonnement@sodep.qc.ca
Site Web
www.sodep.qc.ca

ABONNEMENT
NUMÉRIQUE
Les institutions qui souscrivent à
un abonnement numérique sur
le site d'Érudit (www.erudit.org)
ont droit à une réduction sur le
tarif d'abonnement régulier.

Voix et Images est indexée dans
Repère, *ISI (Institute for
Scientific Information)*, *L'Argus
des communications*, le
*Répertoire des périodiques
universitaires de langue
française*, *l'Index des périodiques
canadiens*, la *Banque Francis*, la
*Canadian Literary Periodicals
Index* et *MLA Directory of
Periodicals*.

ISSN 0318-9201
ISBN version imprimée :
978-2-924587-21-8
ISBN version pdf :
978-2-924587-22-5
ISBN version ePub :
978-2-924587-23-2

Tous droits de reproduction, de
rédaction et d'adaptation
réservés, 2018.

Dépôt légal — 4^e trimestre 2018
Bibliothèque et Archives
nationales du Québec.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

DOSSIER

- 7 « Il y a en moi une force étrange ».
Contemporanéités d'*Angéline de Montbrun*
et de Laure Conan
MYLÈNE BÉDARD, VIRGINIE FOURNIER, ARIANE GIBEAU
et ADRIEN RANNAUD
- 13 À l'aune d'*Angéline*. La vie romancée
de Laure Conan
PIERRE-OLIVIER BOUCHARD
et MARIE-FRÉDÉRIQUE DESBIENS
- 27 Un roman « né dans sa propre négation ».
L'articulation du littéraire et du religieux
dans *Angéline de Montbrun* de Laure Conan
LILIANA RIZZUTO
- 39 De la conversation et de la dangerosité
des coquettes. La mondanité dans *Angéline
de Montbrun*
ADRIEN RANNAUD
- 51 *Angéline de Montbrun* ou la dissolution
de l'utopie ultramontaine
LUCIE ROBERT
- 63 La défiguration comme reconquête de soi.
Le portrait d'*Angéline de Montbrun*
MYRIAM VIEN
- 77 Nos désirs sans limites. La mise en récit
de désirs féminins interdits dans *Angéline
de Montbrun* à la lumière de *Jane Eyre*
VIRGINIE FOURNIER
- 93 *Angéline de Montbrun* et Lévi-Strauss.
L'inceste comme structure élémentaire
MICHEL LACROIX
- 105 *Mina Darville*. Roman inédit
LORI SAINT-MARTIN

ÉTUDE

119 Présentation

NICOLE BOURBONNAIS

121 Ferron, le docteur subtil. L'historiette,
une forme d'art littéraire

ROBERT VIGNEAULT†

CHRONIQUES

ROMAN 137 Partir, c'est mourir un peu... et parfois revivre

DOMINIQUE GARAND

POÉSIE 151 Essayer d'être là

DENISE BRASSARD

LIVRES REÇUS 161

RÉSUMÉS 163

ABSTRACTS 167

RESÚMENES 171

BIOBIBLIOGRAPHIES 175

INDEX DU VOLUME XLIII 179

DOSSIERS EN COURS DE PRÉPARATION

« Expériences contemporaines du temps dans les fictions québécoises »

« Patrice Desbiens »

+ + +

DOSSIER

+ + +

CONTEMPORANÉITÉS D'ANGÉLINE DE MONTBRUN
ET DE LAURE CONAN

+ + +

sous la direction
de Mylène Bédard, Virginie Fournier,
Ariane Gibeau et Adrien Rannaud

+ + +

« IL Y A EN MOI UNE FORCE ÉTRANGE »
Contemporanéités d'Angéline de Montbrun
et de Laure Conan

+ + +

MYLÈNE BÉDARD

Université Laval/Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature
et la culture québécoises (CRILCQ)

VIRGINIE FOURNIER

Université du Québec à Montréal/Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature
et la culture québécoises (CRILCQ)

ARIANE GIBEAU

Université d'Ottawa

ADRIEN RANNAUD

Université du Québec à Montréal/Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature
et la culture québécoises (CRILCQ)

Une production riche, exceptionnelle, mais peu commentée : bien des numéros de revue consacrés à un écrivain, à une écrivaine ou à une œuvre en particulier débutent en ces termes. Le cas de Laure Conan (pseudonyme de Félicité Angers, 1845-1924) et de son roman phare, *Angéline de Montbrun*, résiste toutefois à ce constat paradoxal. En effet, on peut se pencher successivement sur la bibliographie établie par Nicole Bourbonnais dans l'édition critique du roman¹ puis sur le collectif de textes d'analyse dirigé par Edward Dickinson Blodgett et Claudine Potvin² pour prendre la mesure des multiples études menées sur Conan et sur ce qu'on considère comme « le premier roman psychologique au Québec³ ». De surcroît, plusieurs travaux⁴ (principalement

-
- 1 Nicole Bourbonnais, « Bibliographie », Laure Conan, *Angéline de Montbrun*, édition critique établie par Nicole Bourbonnais, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2007, p. 395-433.
 - 2 E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2006, 458 p.
 - 3 Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2010 [2007], p. 144.
 - 4 Parmi lesquels : Julie Roy, « Quelques écrivaines québécoises du XIX^e siècle. Quand le roman historique se conjugue au féminin », *Québec français*, n° 140, hiver 2006, p. 34-36 ; Marie-Andrée Beaudet, « Laure Conan à l'épreuve du livre de piété. Hétéronomie et individuation dans la littérature québécoise du dix-neuvième siècle », *Voix et Images*, vol. XXXII, n° 3, printemps 2007, p. 59-71 ; Mathilde Kang, *Le parcours transatlantique du Journal d'Eugénie de Guérin. Un cas de transfert culturel (1850-1950)*, Oxford, Peter Lang, coll. « French studies of the eighteenth and nineteenth centuries », 2009, 203 p. ; Chantal Savoie, *Les femmes de lettres canadiennes-françaises au tournant du XX^e siècle*, Montréal, Nota bene, coll. « Essais critiques », 2014,

en histoire littéraire des femmes) tendent, depuis quelques années, à préciser le rôle de Laure Conan dans le champ littéraire de son époque; alors qu'on la croyait enfermée dans la solitude des pionnières, elle apparaît dorénavant au centre d'un riche réseau de pratiques et de sens. Difficile, donc, de tabler sur le silence de la réception critique, voire l'oubli d'une trajectoire et d'un roman qui suivent, pour le dire avec Nicole Bourbonnais, «le cheminement et le renouvellement des mentalités et des perspectives critiques depuis 1880 jusqu'à nos jours⁵».

Pourtant, encore aujourd'hui, *Angéline de Montbrun* offre des pistes d'interprétation aussi nombreuses qu'inépuisables. C'est cet effort de relecture qui est au cœur du présent dossier. Contrairement à l'ouvrage d'E. D. Blodgett et de Claudine Potvin, qui offrait principalement une rétrospective des analyses marquantes du roman, ce premier numéro de la revue *Voix et Images* consacré à l'œuvre de Laure Conan propose des réflexions entièrement inédites⁶. Peu importe leur orientation méthodologique et leur angle d'analyse, les huit contributions réunies soulignent, par leur interrelation et l'originalité de leurs propositions, la contemporanéité du roman. De même, elles retracent en filigrane le parcours d'une écriture à la fois singulière et foncièrement ancrée dans son époque. Véritable «carrousel critique⁷», pour reprendre une heureuse formule de Marie-Andrée Beaudet, *Angéline de Montbrun* appelle des approches critiques variées, où résonnent problématiques et sensibilités de la recherche actuelle en études littéraires et culturelles. C'est donc sous le signe de la rencontre entre plusieurs démarches et méthodes que se place ce dossier.

L'ensemble des articles renouvellent un constat critique: en regard de l'histoire et de l'esthétique du roman au Québec, *Angéline de Montbrun* se situe à la croisée des chemins. Publié une première fois en feuilleton en 1881 et en 1882 dans la *Revue canadienne*, repris en volume en 1884 et réédité trois fois du vivant de l'écrivaine, le titre suit et reformule les tendances formelles et discursives qui façonnent l'art du roman, encore balbutiant, du XIX^e siècle. On y retrouve, pêle-mêle, les éléments propres à la littérature du terroir et à la peinture d'un espace agraire idéal, une rhétorique patriotique empruntée au roman historique, de même que les stratégies énonciatives de l'écriture intime et du livre de piété. La gravité et l'ultramontanisme de certaines des «feuilles détachées» d'Angéline servent de contrepoids au ton badin, salonnier, parfois mordant des lettres qui composent la première partie du roman. Or, s'il offre un condensé de nombreux codes esthétiques propres au XIX^e siècle, le

243 p.; Marie-Pier Savoie, *La lettre comme lieu d'invention d'un destin littéraire. Le cas de Félicité Angers (Laure Conan)*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2015, 118 f.

5 Nicole Bourbonnais, «Introduction», Laure Conan, *Angéline de Montbrun*, p. 81.

6 Ce dossier reprend en grande partie les communications et les échanges ayant eu lieu dans le cadre du colloque «Il y a une force étrange en moi». Contemporanéités d'Angéline de Montbrun et de Laure Conan», présenté à la Maison de la littérature (ville de Québec) en janvier 2016. Les directrices et directeur de ce dossier souhaitent remercier le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ, sites de l'Université Laval et de l'UQAM) qui a, par son soutien financier, logistique et symbolique, contribué largement à la réussite de cet événement; ainsi que les participantes, les participants et le public pour la richesse des présentations et des discussions. Enfin, merci à Catherine Lefrançois pour son interprétation originale de Laure Conan, sur la page couverture.

7 Marie-Andrée Beaudet, «Présentation», Marie-Andrée Beaudet (dir.), *Bonheur d'occasion au pluriel. Lectures et approches critiques*, Québec, Nota bene, coll. «Séminaires», 1999, p. 7.

texte de Laure Conan annonce résolument les grandes lignes de la poétique romanesque du xx^e siècle. Pensons à la fragmentation de la narration, à cette « défiguration » de l'œuvre, comme l'écrit Myriam Vien dans le présent dossier⁸, et qui est typique du récit moderne, ou au principe du vrai et du vivant qui sera au cœur des préoccupations des romanciers et romancières des décennies 1930, 1940 et 1950. Lieu où convergent les traditions littéraires, *Angéline de Montbrun* offre une fenêtre privilégiée sur les dynamiques qui fondent le champ littéraire du xix^e siècle et de la première moitié du xx^e siècle au Québec. À ce titre, s'il fait souvent figure d'hapax dans la littérature québécoise, le roman s'apparente surtout à une œuvre charnière qui témoigne des préoccupations littéraires de son époque en même temps qu'elle en infléchit les transformations poétiques et idéologiques.

La critique conanienne, surtout depuis les analyses de Jean Le Moine⁹ et de Roger Le Moine¹⁰, a beaucoup glosé sur les possibles relations incestueuses entre les personnages de Charles et d'Angéline ainsi que, plus largement, sur l'impact du désir au sein du récit. Les études féministes envisageront par la suite la question du désir comme la volonté d'individuation d'Angéline¹¹ et la représentation de son passage à une parole autonome¹². Plusieurs contributions du dossier s'inscrivent dans la filiation de ces études notables, mais elles en réactualisent la portée, notamment en ce qui concerne la capacité d'agir des personnages et la poétique romanesque. Si le désir s'apparente, pour paraphraser l'article de Michel Lacroix, à une « structure élémentaire » du texte de Conan¹³, c'est qu'il favorise, tout au long du roman, le développement d'une tension plus grande entre conformisme et dissidence. Le personnage d'Angéline, on s'en doute, cristallise ce balancement : de la beauté à la laideur, de la petite société rurale de Valriant à l'isolement de l'écriture, du silence à la parole, l'héroïne s'interroge, non sans une certaine ambivalence, sur les frontières de l'inattendu et du conventionnel. Pour sa part, Mina suit une trajectoire inversée et moins ambiguë : mondaine, elle disparaît brutalement derrière le voile des couventines. Si, comme a pu le montrer la critique féministe, Angéline refuse le destin féminin traditionnel en privilégiant l'écriture au mariage ou au cloître, Mina, quant à elle, n'y échappe pas. Le cadre de l'intrigue est, lui aussi, un marqueur de cette exemplarité qui se fissure et se recompose à l'envi. Il est d'ailleurs fascinant de remarquer, au fil des articles qui composent le dossier, la riche palette d'interprétations entourant l'espace de Valriant. Ce dernier forme, selon les différentes perspectives, un *locus amœnus*, un lieu de l'idylle situé en dehors de tout conflit, « un cas de miniature conçue

8 « La défiguration comme reconquête de soi. Le portrait d'Angéline de Montbrun », p. 63.

9 Jean Le Moine, « La femme et la civilisation canadienne-française », *Cité libre*, n° 17, juin 1957, p. 14-36.

10 Roger Le Moine, « Introduction », Laure Conan, *Œuvres romanesques*, t. I : *Un amour vrai ; Angéline de Montbrun*, édition préparée et présentée par Roger Le Moine, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1974, p. 79-94.

11 Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1988, p. 39-86.

12 Pour reprendre l'expression de Lucie Robert (« D'Angéline de Montbrun à La Chair décevante. La naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *Études littéraires*, vol. XX, n° 1, printemps-été 1987, p. 99-110).

13 Michel Lacroix, « Angéline de Montbrun et Lévi-Strauss. L'inceste comme structure élémentaire », dans le présent dossier, p. 93.

comme une utopie¹⁴», ou le prolongement à distance du salon ou du cloître. Le principe de correspondance entre Valrian et les personnages n'est donc pas uniquement le fruit des aspirations romantiques de Laure Conan : il apparaît comme le levier des questions idéologiques, esthétiques et morales qui occupent Angéline et, derrière elle, l'écrivaine. Ainsi, il y a tout lieu d'interroger la rupture que le roman opère avec le réel et l'idylle ou, au contraire — autre ambivalence —, la tentative de dissolution d'une utopie, que celle-ci soit bouleversée par les désirs et les agissements des personnages, par le morcellement des voix, ou par une romancière-narratrice espiègle qui, en l'espace de trois pages, fait table rase du contrat de lecture initial et déclenche un renversement de l'histoire et du récit.

Du reste, certaines contributions ici réunies permettent de mieux comprendre la trajectoire de Laure Conan, considérée pendant longtemps comme « la première ». C'est justement la perpétuation du « mythe Laure Conan¹⁵ » qu'interrogent Pierre-Olivier Bouchard et Marie-Frédérique Desbiens en ouverture du dossier. Servie par une méthode originale qui concilie histoire littéraire et étude des représentations de l'écrivaine dans les textes de fiction, l'analyse de Bouchard et Desbiens met en lumière le décalage persistant entre, d'une part, le parcours de la romancière et, d'autre part, l'invention de sa mémoire dans la pièce de théâtre *La saga des poules mouillées* de Jovette Marchessault et *La romancière aux rubans*, fiction biographique de Louise Simard. En reconstituant le paysage socioculturel de La Malbaie et les liens entre Conan et quelques animateurs de la vie intellectuelle canadienne-française, Bouchard et Desbiens invitent d'ailleurs à relire les fictions historiques de Conan : on aurait tort d'envisager cette masse textuelle dominante sous le seul angle de sa conformité à la *doxa* des années 1880.

S'inscrivant dans le sillon des propositions de Marie-Andrée Beaudet et de Daniel Vaillancourt, qui avaient signalé, dans leurs analyses respectives, l'imposant intertexte religieux qui sous-tend les écrits de la romancière, l'article de Liliana Rizzuto approfondit pour sa part la possibilité d'une « lecture religieuse » d'*Angéline de Montbrun*. Rizzuto étudie principalement les stratégies narratives mobilisées par Laure Conan pour décortiquer le rôle central et complexe de la religion dans la littérature de la seconde moitié du XIX^e siècle au Québec. Dès lors, l'auteure montre comment Angéline, nouvelle « chrétienne en situation de crise¹⁶ » dans l'imaginaire, remet en question l'hypothèse d'une vérité unique et l'autorité du prêtre, et concrétise la naissance d'un personnage à la conscience troublée, typique de l'héroïsme du roman moderne.

Les contributions successives d'Adrien Rannaud et de Lucie Robert abondent dans ce sens, tout comme elles font entendre les voix discordantes qui ébrèchent l'hégémonie cléricalo-conservatrice à l'intérieur même du roman. Rannaud, d'abord, développe l'idée selon laquelle la sociabilité mondaine, représentée par le personnage de Mina, constitue un ressort poétique majeur de la première partie d'*Angéline*

14 Voir Lucie Robert, « Angéline de Montbrun ou la dissolution de l'utopie ultramontaine », dans le présent dossier, p. 52.

15 Nicole Bourbonnais, « Introduction », p. 118.

16 Liliana Rizzuto, « Un roman "né dans sa propre négation". L'articulation du littéraire et du religieux dans *Angéline de Montbrun* de Laure Conan », dans le présent dossier, p. 37.

de *Montbrun*. S'il assoit le cadre de l'intrigue et dévoile les jeux de pouvoir entre les personnages, l'échange épistolaire de cette première partie serait aussi guidé par un art de la conversation où les confidences riment avec plaisir de la parole. L'article montre ainsi comment le roman réinvestit toute une tradition rhétorique héritée des salons français du ^{xvii}^e siècle et, en même temps, annonce les femmes poètes de l'entre-deux-guerres et leur propre incorporation du régime discursif de la mondanité. Robert aborde pour sa part la manière dont la dissolution de l'utopie ultramontaine permet le réinvestissement du féminin dans le roman. Sur le plan tant de l'analyse textuelle que de la réflexion théorique, Robert éclaire finement le rapport ambivalent au temps historique qui marque les trois parties du roman, que ce soit par l'absence de datation dans l'échange épistolaire ou par la réinterprétation du passé mythique de la Nouvelle-France dans les « feuilles détachées ».

Les trois textes qui suivent s'intéressent plus particulièrement au personnage d'Angéline et à sa capacité d'agir, tant sur la forme romanesque que sur l'identité féminine dans la littérature. Myriam Vien se penche sur l'un des événements majeurs jalonnant l'histoire d'*Angéline de Montbrun*, soit la défiguration de l'héroïne. Comme le soutient Vien, la défiguration s'inscrit moins dans la logique du coup de théâtre que dans un processus poétique plus large de « décomposition » et de « recomposition » du genre romanesque. Elle sert, en outre, une inversion de la dynamique des regards : n'étant plus appréciée pour sa beauté, mais devenant celle qui observe, Angéline prend acte de sa blessure identitaire pour opérer, dans une écriture à la première personne qui rappelle le genre de la confession, une subversion des codes esthétiques de l'époque. Pareille intuition guide l'étude comparative que mène Virginie Fournier à partir du roman et d'un classique de la littérature anglaise, *Jane Eyre* (1847). Dans la lignée des études tissant des liens entre *Angéline de Montbrun* et les œuvres de Madame de La Fayette, de Marie de l'Incarnation et d'Eugénie de Guérin¹⁷, Fournier signale les nombreuses similitudes entre le roman de Laure Conan et celui de Charlotte Brontë, notamment en scrutant la mise en récit de désirs féminins ainsi que le maniement de formes et de motifs littéraires. Un tel chassé-croisé entre ces deux œuvres nous engage à poursuivre la réflexion sur la voie d'une lecture transnationale de corpus au féminin. La contribution de Michel Lacroix entreprend quant à elle de réévaluer l'inceste prétendu d'Angéline avec son père. Dans une démarche inédite où il fait dialoguer les travaux anthropologiques de Claude Lévi-Strauss avec la notion d'« idylle » proposée par Milan Kundera, Lacroix montre comment la tentation et la stylisation de l'inceste expliquent le caractère bigarré, presque paradoxal, du roman. Dans un tel contexte, ce dernier oscillerait entre le refus de l'aventure hors de l'idylle et l'affirmation audacieuse du caractère éclaté, fragmenté — et donc, forcément aventureux et moderne — du récit. Aussi l'article de Lacroix synthétise-t-il les forces, toujours contraires, qui façonnent *Angéline de*

17 Nicole Bourbonnais, « *Angéline de Montbrun*, de Laure Conan : œuvre palimpseste », *Voix et Images*, vol. XXII, n° 1, automne 1996, p. 80-94 ; Mary Jean Green, « Laure Conan et Madame de La Fayette : la réécriture de l'intrigue féminine », E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, p. 187-204 ; Daniel Vaillancourt, « De Laure à Marie : généalogie d'une figure », E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, p. 391-411 ; Mathilde Kang, *Le parcours transatlantique du Journal d'Eugénie de Guérin*.

Montbrun, tant du point de vue des codes et des frontières de la fiction que de celui des discours mobilisés par le texte.

Pour clore le dossier, l'article de Lori Saint-Martin propose une réflexion sur l'amitié entre Angéline et Mina. Pour Saint-Martin, le roman est modelé par plusieurs triangles amoureux ayant pour point commun le désir de rapprochement entre les deux jeunes femmes. Inconciliable avec les contraintes sociales de l'époque, ce désir est aussi à l'origine d'une importante rivalité et mène à l'éclatement de la deuxième partie. Saint-Martin invite néanmoins à lire une *autre histoire* : celle où les femmes, hors d'une économie patriarcale, pourraient s'aimer tendrement. Elle abonde dans le sens de Lucie Robert lorsque cette dernière affirme, à la fin de son texte : « Il faut alors imaginer Angéline heureuse¹⁸ ». À la lecture de ce dossier, on ne saurait être plus en accord.

18 « Angéline de Montbrun ou la dissolution de l'utopie ultramontaine », dans le présent dossier, p. 61.

À L'AUNE D'ANGÉLINE
La vie romancée de Laure Conan

+ + +

PIERRE-OLIVIER BOUCHARD

Université du Québec à Montréal

MARIE-FRÉDÉRIQUE DESBIENS

Fonds de recherche du Québec — Société et culture (FRQSC)

Elle voulait tout savoir d'Angéline, de Laure et de Félicité. Comment ces trois femmes se rejoignaient-elles ? Comment cohabitaient-elles ? Où se trouvait le point de jonction d'où jaillissait leur vie commune ? Trois femmes en une seule. Mystère¹.

En 1946, les éditions Fides forment le projet de rééditer un texte de Laure Conan, dans la foulée des célébrations entourant le centième anniversaire de naissance de l'auteure. C'est sur *Angéline de Montbrun* que la maison arrête son choix, ce qui représente une décision étonnante, puisqu'à l'époque ce roman était relativement tombé dans l'oubli. En effet, malgré une réédition en 1919, l'œuvre était loin de jouir du statut de classique qui est aujourd'hui le sien, et Conan était davantage reconnue comme auteure de romans historiques, notamment *La sève immortelle*, considéré alors comme son œuvre majeure. Or, depuis ce moment, *Angéline de Montbrun* est devenu un incontournable de la littérature québécoise et Laure Conan, l'une des figures les plus marquantes du XIX^e siècle. Les destins du roman et de l'écrivaine semblent d'ailleurs indissociables, non seulement parce que l'attention critique accordée à *Angéline de Montbrun* depuis la réédition de 1950 a contribué à assurer à Conan une place dans l'histoire littéraire, mais aussi parce que la biographie du personnage se confond souvent, dans l'imaginaire collectif, avec celle de son auteure.

Si, aux yeux de l'histoire littéraire, Conan est globalement considérée comme l'auteure d'une seule œuvre majeure — *Angéline*, qui est souvent interprétée dans une perspective biographique —, des récits de fiction comme ceux de Jovette Marchessault, *La saga des poules mouillées*, et de Louise Simard, *Laure Conan. La romancière aux rubans*, vont beaucoup plus loin dans l'amalgame entre Conan et son personnage. Ces textes présentent en effet l'écrivaine comme une recluse, isolée géographiquement et intellectuellement du reste du monde, mais aussi comme la fondatrice de la littérature des femmes au Québec. Même si elle s'est imposée durablement dans le discours critique comme dans la fiction, cette représentation paraît en décalage avec l'image qui se dégage d'une relecture plus exhaustive de la trajectoire, des

1 Louise Simard, *Laure Conan. La romancière aux rubans*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Les grandes figures », 1995, p. 123-124.

réseaux et de la production de Conan. Une telle relecture rappelle plutôt que ceux-ci sont composés de figures marquantes et de grands romans historiques nationaux, en accord avec les pratiques dominantes du champ littéraire de l'époque. La construction de la mémoire de Conan constitue ainsi un cas particulièrement problématique, d'autant plus qu'aucune biographie scientifique ne permet de contrebalancer l'image véhiculée par les œuvres de fiction.

Il existe donc un décalage entre la vie de Conan et sa mémoire, et c'est cet écart que nous souhaitons ici mesurer, en proposant quelques hypothèses sur ses fondements et ses causes. Nous nous intéresserons d'abord aux représentations fictives de Conan dans la littérature et le théâtre, de manière à identifier les caractéristiques de l'imaginaire entourant l'écrivaine. Ce portrait sera ensuite confronté aux données factuelles concernant la trajectoire et la production de l'écrivaine, ce qui permettra de mettre en lumière une tout autre image de Conan, loin de se réduire à celle largement répandue de pionnière sacrifiée, et de montrer que la vie de Conan, tout comme son œuvre, comporte des facettes peu étudiées et dont la prise en compte permet de nuancer l'importance d'*Angéline de Montbrun*. Nous voulons ainsi montrer comment *Angéline* a en quelque sorte scellé la mémoire de l'écrivaine et occulté un pan de sa production littéraire à laquelle seuls quelques commentateurs ont accordé l'attention qu'elle mérite.

LAURE CONAN DANS LA FICTION

Les récits fictionnels consacrés à Laure Conan sont un objet tout à fait désigné pour étudier la mémoire de l'écrivaine : n'étant pas soumis à la rigueur des textes d'analyse ou d'histoire littéraire, ils composent un espace où le savoir véhiculé par ces textes savants se confond avec la légende et l'imaginaire². Il semble n'exister que trois récits où l'écrivaine se trouve mise en scène, et tous ont paru dans les deux dernières décennies du xx^e siècle, à un moment où la littérature québécoise, comme beaucoup d'autres littératures en Occident, revisite son passé et son patrimoine. De ces trois textes, deux seulement ont été publiés. Le troisième est en fait une pièce de théâtre, intitulée *La vieille fille de La Malbaie*, qui ne fut interprétée qu'une fois, en 1984, et n'est disponible qu'au Conservatoire d'art dramatique de Montréal. Ce corpus des œuvres consacrées à Conan pourra paraître restreint, mais il est similaire à celui des fictions biographiques traitant d'autres écrivains importants de la fin du xix^e siècle au Québec, comme Nelligan et Arthur Buies, et il se compare avantageusement à celui consacré à des auteurs importants de la même période en France³.

2 Voir à ce sujet les travaux de Robert Dion et Frances Fortier, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2010, 191 p., et les collectifs intitulés *Les nouvelles écritures biographiques* (Lyon, ENS éditions, 2013, 255 p.) et *L'histoire littéraire des écrivains* (préface d'Antoine Compagnon, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », 2013, 367 p.).

3 Par exemple, Mallarmé est l'objet de deux fictions biographiques, écrites par le même auteur, Daniel Oster : *La gloire*, Paris, P.O.L., 1997, 176 p., et *Stéphane*, Paris, P.O.L., 1991, 128 p. On pourrait au même titre évoquer les récits biographiques traitant de Verlaine, de Jules Verne ou encore de Victor Hugo.

Le premier texte de fiction où apparaît Conan est la pièce de Jovette Marchessault *La saga des poules mouillées*, parue en 1981. Le texte est fortement imprégné par la vision de l'art de l'auteure, dont il est largement question dans la préface de plusieurs pages contenue dans la première édition de l'œuvre. Dans *La saga des poules mouillées*, comme dans beaucoup de ses œuvres à caractère féministe, Marchessault cherche à jeter les bases d'une histoire de l'art des femmes, et se penche plus spécifiquement sur l'émergence de la littérature des femmes au Québec. Pour définir cette histoire, l'auteure s'intéresse à la filiation qui existe entre quatre écrivaines — Laure Conan, Germaine Guèvremont, Gabrielle Roy et Anne Hébert — qu'elle fait dialoguer entre elles, à propos de littérature. Laure Conan y est présentée comme une fondatrice et une précurseure pour les autres écrivaines. Ce rôle lui est attribué par les trois autres personnages d'écrivaines, qui l'appellent parfois «maman», et qui énoncent clairement la dette qu'elles ressentent envers Conan :

ANNE [HÉBERT] : Et comment donc ! Tu es notre principal point de repère, le point de départ d'une tradition. Avec toi notre littérature changea : elle cessa de dépeindre l'extérieur pour dire les signes et les cicatrices⁴.

Ce statut attribué à Conan et l'importance accordée à son approche psychologique du roman sont également les traits qui se dégagent du second texte de fiction consacré à l'écrivaine, *La romancière aux rubans*, paru en 1995 chez XYZ éditeur dans la collection «Les grandes figures». Ce texte est néanmoins assez différent de *La saga des poules mouillées*, puisqu'il s'agit d'un roman destiné à faire découvrir Conan à de jeunes lecteurs. Pour ce faire, le récit adopte le point de vue d'une jeune fille, Lys-Aimée, qui est la nièce de Conan et qui développe une relation particulière avec elle alors qu'elle est en convalescence à La Malbaie pendant l'été. Cette perspective, qui confère au texte un ton léger, semble parfois trop limitée pour que le lecteur puisse vraiment prendre conscience de la stature de l'écrivaine. En conséquence, certaines informations biographiques se trouvent reléguées dans le paratexte, lequel ne s'arrime pas totalement à la trame narrative. On trouve par exemple, intercalée entre les chapitres, une série de photographies où apparaissent divers objets ayant *potentiellement* appartenu à Conan, de même que des images du père Louis Fievez et de la mère Catherine-Aurélie, deux individus qui ne sont pourtant pas mentionnés dans le récit. On peut déplorer que le texte peine à dresser un portrait crédible de Conan malgré ses visées biographiques, mais cette lacune révèle en définitive un certain état de la mémoire de l'écrivaine, puisque Simard ne se concentre que sur des éléments bien spécifiques qui sont précisément ceux auxquels nous nous intéressons ici : la réclusion de l'écrivaine, et plus particulièrement son statut de pionnière.

Cette facette du texte est annoncée dès la préface, laquelle constitue l'un des éléments les plus importants par rapport à l'image de Conan qui se dégage du roman. Simard y brosse un portrait flatteur qui insiste sur le travail de pionnière de l'écrivaine :

4 Jovette Marchessault, *La saga des poules mouillées*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», 1989 [1981], p. 86.

La romancière a tout donné. Ses œuvres ont ouvert la voie, cent voies, mille voix. Avec elle est né le roman psychologique québécois; après elle les femmes ont acquis le droit à l'écriture; ses romans historiques ne ressemblent à aucun autre. Première toujours, partout. Pionnière. La romancière a tout donné⁵.

La comparaison entre ce passage et l'extrait de *La saga des poules mouillées* cité précédemment permet déjà de dégager l'une des caractéristiques fondamentales de la représentation de Conan dans la fiction, à savoir que, même si elle est perçue comme la fondatrice d'une tradition littéraire qui se transmet aux écrivaines et aux lectrices des générations suivantes, il s'agit d'un héritage dont elle n'a pas elle-même hérité, ou du moins qui ne lui vient pas de prédécesseurs québécois. On peut évoquer à ce sujet la représentation de l'abbé Casgrain dans *La saga des poules mouillées*, beaucoup trop négative pour être associée à celle d'un guide ou d'un mentor. Personnage intimidant, Casgrain terrorise au contraire Conan, laquelle avoue, dans un langage cru typique de celui qu'elle utilise tout au long de la pièce, avoir adopté une attitude soumise à son égard afin d'assurer la publication de ses textes :

Dans sa belle robe noire, déguisé en vestale du feu divin. Le plus infernal, le mieux déguisé. L'abbé Casgrain, le grand imprimeur. Comme je le craignais. [...] Suffisamment pour lui écrire des lettres modestes et pieuses. [...] Oui, je lui léchais le cul! D'ailleurs je leur ai tous écrit. Mais à lui plus souvent qu'aux autres. Je jouais à la faible femme dans mes lettres⁶ [...].

L'abbé Casgrain est également évoqué dans *La romancière aux rubans*, mais les informations à son sujet sont trop minces pour que le lecteur puisse juger de son influence sur Conan. On peut aussi mentionner que, contrairement au personnage de *La saga des poules mouillées*, le personnage de Conan entretient dans le roman de Simard une correspondance avec des écrivains européens, ce qui suggère une certaine influence de littératures étrangères chez l'écrivaine⁷. Ce détail est loin d'être anodin, puisqu'en l'absence de figure de mentor ou d'autre personnage faisant office de conseiller, il suggère que la tradition littéraire instaurée par Conan serait héritée de l'Europe. Dans la préface de sa pièce, Jovette Marchessault fait une proposition similaire en inscrivant Conan dans un ensemble très vaste d'écrivaines remontant jusqu'au Moyen Âge.

Un autre trait marquant des représentations fictives de Conan est son statut de femme isolée, recluse dans un désert autant géographique qu'intellectuel. Dans *La saga des poules mouillées*, c'est La Malbaie qui représente ce désert :

LAURE: [...] La Malbaie au 19^e siècle, vous n'avez pas idée!

ANNE: Le désert culturel?

LAURE: Le désert en toute⁸!

5 Louise Simard, *Laure Conan. La romancière aux rubans*, p. 10.

6 Jovette Marchessault, *La saga des poules mouillées*, p. 121-122.

7 Notamment Élisabeth de Roumanie. Voir Louise Simard, *Laure Conan. La romancière aux rubans*, p. 124-125.

8 Jovette Marchessault, *La saga des poules mouillées*, p. 116-117. L'autre occurrence du terme « désert » se trouve à la page 97.

Sous la plume de Jovette Marchessault, La Malbaie n'est pas seulement un espace isolé : le village est également peuplé par des individus menaçants contre lesquels Laure Conan doit, sinon lutter, du moins se défendre. Outre l'abbé Casgrain, ces personnages sont anonymes. Ils n'ont pas nécessairement de référents dans le monde réel et ils ne sont pas représentés sur scène ; ils sont uniquement désignés par l'appellation mystérieuse de « brûleurs de livres », signe qu'ils semblent destinés à incarner l'attitude hostile des concitoyens de Conan envers la culture, et plus particulièrement envers la littérature. La Malbaie apparaît donc comme un espace problématique : d'un côté, le village est décrit comme un désert ; de l'autre, il se présente comme un espace conflictuel, dans lequel Conan doit lutter contre une oppression masculine, qui lui vient notamment de l'une des plus importantes figures du milieu littéraire de l'époque.

Chez Simard, la représentation du désert et de l'isolement est moins dramatique, mais joue néanmoins un rôle important, surtout lorsqu'il est question d'*Angéline de Montbrun*. La genèse de cette œuvre est évoquée dans une scène où le personnage de Lys-Aimée se réfugie dans une grotte après une peine d'amour. Alors qu'elle pleure dans cet endroit passablement isolé, la jeune fille est rejointe par Laure Conan, qui tente de la reconforter en lui avouant notamment qu'elle s'est elle-même fréquemment retirée dans cette grotte après l'échec de sa relation avec Pierre-Alexis Tremblay. À partir de cette scène, le personnage de Conan se met à parler plus ouvertement de son rapport à l'écriture, et le lecteur comprend que la rupture avec Pierre-Alexis Tremblay a été l'élément décisif poussant Conan à se faire écrivaine en rédigeant les premières ébauches d'*Angéline de Montbrun*. Plus loin dans le récit, le personnage de Conan insiste lourdement sur l'importance de la profonde tristesse engendrée par cet événement pour sa vocation d'écrivaine : « pour écrire », répète-elle fréquemment, « il faut beaucoup pleurer⁹ ».

Signe que l'isolement est, pour Simard, un facteur décisif de la vie de Conan, la préface de *La romancière aux rubans* aborde directement ce sujet, en confinant l'écrivaine à son jardin, comme si tout contact avec l'extérieur lui était pénible :

Jouer la célébrité, se raconter sans l'immunité de la fiction ? Jamais ! [...] Au lieu de cultiver la gloire, elle a, en effet, préféré cultiver son jardin de La Malbaie. [...] Toute sa vie elle a lutté pour conserver cet espace ombré autour d'elle, un espace clôturé de roses, de reines-des-prés et de vignes. Dans ce refuge, elle n'a jamais supporté aucune intrusion. Avec Dieu pour seul confident, elle s'y est consacrée à ses souvenirs et au silence¹⁰.

Ce passage illustre que la figure romanesque d'Angéline n'est jamais bien loin dans les représentations de Laure Conan. En effet, derrière cette description teintée d'un romantisme un peu mièvre, on distingue, à peine dissimulées, certaines des caractéristiques principales du personnage d'Angéline, à savoir une religiosité profonde et une réclusion volontaire du monde. Soulignons également qu'en insistant sur

9 Louise Simard, *Laure Conan. La romancière aux rubans*, p. 140.

10 *Ibid.*, p. 9-11.

les idées de solitude et de réclusion, les deux textes reconduisent la représentation de Conan qui est véhiculée par les textes critiques. On peut penser par exemple à l'*Histoire de la littérature française du Québec* dirigée par Pierre de Grandpré, en 1967, qui évoque une femme «dénudée de charmes, vouée définitivement au célibat moins par goût que par suite d'un amour malheureux¹¹». Les auteurs ajoutent que «presque toute sa vie se déroula, animée du culte discret de l'amitié, dans l'isolement, la paix et le pittoresque de son village de La Malbaie¹²». On trouve également, sous la plume de Gilles Marcotte, des propos qui ne sont pas sans rappeler ceux des deux écrivaines de fiction. Dans *Une littérature qui se fait*, Marcotte évoque en effet «une femme timide, discrète, tourmentée, qui cachait son vrai nom sous un pseudonyme¹³», réduisant ainsi l'écrivaine à des caractéristiques similaires à celles que l'on trouve dans ses représentations fictives. Sans multiplier ainsi les comparaisons, évoquons aussi le texte, plus récent cette fois, que Pierre Nepveu consacre à Conan dans son recueil *Intérieurs du Nouveau Monde*, intitulé «La maison dans le désert». La thématique de ce texte, qui figure d'ailleurs dans une section consacrée aux figures de «Recluses», selon les termes de Nepveu lui-même, montre bien que l'imaginaire entourant Conan est intimement lié à cette idée d'isolement.

Précisons toutefois que l'isolement n'a pas la même valeur dans les textes de fiction et les travaux critiques. Chez Marchessault et Simard, la réclusion constitue une épreuve ou un sacrifice nécessaire pour la création de l'œuvre romanesque : dans *La saga des poules mouillées*, Conan est représentée comme une écrivaine aliénée par son milieu, et devant accepter sans compromis des règles ingrates pour arriver à publier son œuvre ; dans *La romancière aux rubans*, on découvre plutôt une femme abattue par le rejet amoureux, et qui trouve dans la réclusion l'apaisement nécessaire à l'écriture. Il est frappant de constater que, dans les deux textes, l'isolement évoque une forme d'abnégation à laquelle l'écrivaine doit consentir pour arriver à produire et à publier son œuvre littéraire. Dans les deux cas, la réussite de cette épreuve est couronnée d'une même récompense : la reconnaissance de l'écrivaine par les générations suivantes. Chez Marchessault, ce sont évidemment les trois écrivaines, Germaine Guèvremont, Gabrielle Roy et Anne Hébert, qui témoignent de leur appréciation de l'œuvre de Conan en s'adressant de vive voix à l'écrivaine. Chez Simard, c'est le personnage de Lys-Aimée qui représente non pas l'héritière de Conan, mais plutôt les générations successives de lecteurs et de lectrices d'*Angéline de Montbrun*.

Ces caractéristiques du personnage de Conan, l'absence de précurseurs et le sacrifice que représente l'isolement, ont aussi pour conséquence de faire apparaître l'écrivaine comme l'instigatrice de changements jusque-là inédits dans l'histoire littéraire. La dimension psychologique d'*Angéline de Montbrun* est ainsi présentée dans les fictions comme un changement de perspective total par rapport au reste de la littérature de l'époque. Cependant, Marchessault et Simard n'évoquent aucunement cette littérature d'avant Conan, si bien qu'il est difficile pour le lecteur de prendre la

11 Pierre de Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, 1971 [1967], p. 251.

12 *Ibid.*

13 Gilles Marcotte, *Une littérature qui se fait. Essais critiques sur la littérature canadienne-française*, nouvelle édition augmentée, Montréal, Éditions HMH, 1968 [1962], p. 38.

juste mesure des innovations qui sont évoquées. Surtout, le lecteur se figure mal, à la lumière de ces textes de fiction, en quoi de tels changements sont liés à une démarche véritablement littéraire, puisque l'œuvre majeure de Conan est avant tout présentée comme la conséquence d'événements biographiques. Sous la plume de Simard en particulier, Conan ne semble disposer que de peu de contrôle sur sa propre démarche d'écriture, cette dernière étant largement assujettie aux aléas de sa vie amoureuse.

TRAJECTOIRE ET RÉSEAUX DE LAURE CONAN

Les traits qui caractérisent la mémoire de Laure Conan ne sont pas sans fondement historique, mais un retour sur la trajectoire, les réseaux et les modèles littéraires de Conan révèle que cette mémoire est en partie faussée et qu'en réalité, Félicité Angers ne vivait pas dans un désert géographique ou intellectuel. Sans faire émerger d'éléments inédits, nous nous sommes penchés à nouveau sur les faits qui rendent bien visible le décalage entre la réactivation perpétuelle du mythe Laure Conan et la véritable histoire.

Rappelons d'abord quelques éléments contextuels et biographiques concernant la vie de Conan. S'il est vrai que La Malbaie n'est pas exactement un foyer de la vie culturelle au XIX^e siècle, la région est néanmoins en pleine expansion à partir des années 1820-1830, dans les décennies précédant la naissance de Conan, en 1845. Le nombre de résidents passe de 250 à 2800 entre 1790 et 1831, un fait notamment attribuable à la réouverture de la route vers Beaupré et la basilique Sainte-Anne, en 1820. Le potentiel touristique de La Malbaie est également exploité dès les années 1850, et la région devient un lieu prisé par les vacanciers qui visitent des établissements comme l'hôtel Duberger et le Chamard Lorne House. Au sein du village, la famille Angers occupe un rôle éminemment public : la mère tient un magasin général et le père est propriétaire du bureau de poste qui se trouve au centre-ville, dans un édifice dominant la rue principale. La famille Angers est donc très engagée dans la vie du village, et c'est dans ce contexte qu'évolue Félicité jusqu'en 1859, au moment où elle part poursuivre ses études chez les Ursulines de Québec.

Lorsqu'elle revient à La Malbaie, en 1862, Conan continue d'occuper une place dans l'espace public par le biais de sa relation, maintes fois ressassée, avec Pierre-Alexis Tremblay. Ce dernier étant député, on s'imagine mal le couple mener une vie retirée. Il est vrai toutefois qu'à la suite de sa rupture avec Tremblay, vers 1871, Angers fut ébranlée par ce qu'elle considérait comme une révélation mystique et choisit de se réfugier pendant un temps dans une maison de La Malbaie comportant un jardin clos. Cet épisode a marqué à jamais l'imaginaire entourant Conan, alors qu'elle a par la suite entretenu des liens très étroits avec les figures les plus importantes de son époque. Ce réseau prend une place cruciale dans la vie de l'écrivaine après les décès, presque coup sur coup, de son père, de sa mère et de Pierre-Alexis Tremblay, de 1875 à 1879. Comme l'ont démontré Julie Roy et Marie-Pier Savoie¹⁴,

14 Voir Julie Roy, « Quelques écrivaines québécoises du XIX^e siècle. Quand le roman historique se conjugue au féminin », *Québec français*, n° 140, hiver 2006, p. 34-36, et Marie-Pier Savoie, *La lettre comme lieu*

Conan tisse d'abord tout un réseau féminin, notamment lorsqu'elle se rend chez les Sœurs adoratrices du Précieux-Sang, en 1877-1878, et y rencontre des religieuses, comme mère Catherine-Aurélie, qui deviendront d'importantes conseillères et confidentes. Mais Conan développe également tout un réseau masculin, souvent négligé au profit de ce réseau féminin. Elle fréquente ainsi le presbytère de La Malbaie où se réunissent des hommes éminents de son époque comme Paul Bruchési, qui deviendra archevêque de Montréal, Apollinaire Gingras et Éli Angers, jadis ami d'Octave Crémazie, lequel sera bientôt reconnu comme LE poète national du Canada français. Conan découvre également le père Fievez, brillant prédicateur rattaché à la basilique de Sainte-Anne-de-Beaupré, qui représentera pour elle un véritable directeur spirituel, tout comme l'avait été auparavant Joseph Sabin-Raymond.

DEUX FIGURES MARQUANTES : CHAPAIS ET GROULX

Ce bref rappel de la jeunesse, des activités et des amitiés de Conan suffit à déconstruire le mythe de la femme recluse et isolée qui persiste encore aujourd'hui. Mais nous souhaitons nous arrêter encore un moment sur deux figures marquantes de la vie culturelle de l'époque qui ont eu une influence sur la carrière de romancière et la vie de Conan, soit Thomas Chapais et Lionel Groulx, deux historiens. La correspondance de Conan nous informe abondamment sur les liens qu'elle a entretenus avec ces deux hommes, et la nature de leurs échanges laisse voir que l'écrivaine, loin de se soumettre aux volontés de Chapais et de Groulx, cherche plutôt à s'assurer leur appui et leur collaboration pour conforter sa position dans le champ littéraire.

Chapais est un ami du frère de Félicité, avec qui il étudie le droit à l'Université Laval, et il se lie rapidement d'amitié avec elle. Leur relation remonte au moins à 1879, alors que Chapais demande à son père d'intercéder auprès de l'honorable Monsieur Langevin pour éviter la fermeture du bureau de poste et maintenir Félicité dans les fonctions qu'elle y occupe. Dans la lettre qu'il adresse à son père, Chapais précise que « le maintien de mademoiselle Angers au bureau de poste serait certainement bien vu à La Malbaie par tout le monde, sans distinction de parti¹⁵ ». Il contribue aussi à entretenir le réseau autour de Conan et à promouvoir son œuvre, comme le montre une lettre de Bruchési à Chapais : « Laure Conan a un manuscrit de 25 pages qu'elle m'a passé. Il faut que cela soit imprimé, c'est un journal intime. Nous aurons ce travail pour notre revue [les *Nouvelles soirées canadiennes*]¹⁶. » Cette amitié dure jusqu'à la mort de Conan ; dans son testament, l'écrivaine lègue à Chapais ce qui représente assurément son bien le plus précieux, en le désignant comme son exécuteur testamentaire, lui conférant ainsi les pleins pouvoirs sur la gestion de ses

d'invention d'un destin littéraire. *Le cas de Félicité Angers (Laure Conan)*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2015, 118 f.

15 Laure Conan, *J'ai tant de sujets de désespoir. Correspondance, 1878-1924*, correspondance recueillie et annotée par Jean-Noël Dion, préface de Manon Brunet, Montréal, éditions Varia, coll. « Documents et biographies », 2002, p. 90.

16 *Ibid.*, p. 152.

œuvres littéraires¹⁷. Chapais est donc non seulement un ami intime de la famille et de Félicité, mais il est aussi, voire surtout, un conseiller en qui l'écrivaine est prête à placer toute sa confiance. À certains égards, Chapais agit comme un agent littéraire ou comme un éditeur. C'est ce dernier qui fera d'ailleurs publier de manière posthume le dernier roman de Conan, *La sève immortelle*, en 1925. Comme l'a démontré Marie-Pier Savoie, c'est un véritable commerce littéraire qu'établit Conan dès la publication de son *Angéline*, commerce qu'elle va maintenir jusqu'à la toute fin de sa vie, grâce à ses aptitudes relationnelles hors du commun¹⁸.

Sur Lionel Groulx, qui représente la figure la plus importante du champ culturel et littéraire des années 1920, l'écrivaine a une certaine ascendance; elle est de trente-trois ans son aînée et possède déjà, au moment de leur rencontre, une bonne renommée. Néanmoins, l'écrivaine a besoin de son support, notamment pour vendre ses livres à *L'Action française* et pour jouer sa pièce *Aux jours de Maisonneuve*. Dans les lettres qu'ils échangent, Angers se fait souvent directe et déterminée. Loin de jouer à la « faible femme » comme le personnage de *La saga des poules mouillées*, elle adopte une posture qui détonne avec l'image qu'elle incarne dans la mémoire collective :

Je fais réimprimer *L'obscur souffrance* et *La vaine foi* réunis pour en faire un prix présentable. Les religieuses disent que les enfants n'aiment pas les trop petits prix. Combien m'en prendriez-vous à *L'Action française* ? M'y ferez-vous de la réclame ¹⁹ ?

Vous savez que je ne suis pas habituée à rencontrer de la bonne volonté. Je n'ai donc pas été fort surprise de votre silence à propos d'*Aux jours de Maisonneuve*. Permettez que j'y revienne. C'est ma conviction qu'ajustée par quelqu'un qui connaît le théâtre, la pièce réussirait. Pourquoi ne la préparerait-on pas pour l'anniversaire de la fondation de Montréal ? Ce serait le temps d'y songer²⁰.

Groulx accède à ces demandes : il annonce d'abord à Conan que *L'Action française* prendra une centaine d'exemplaires de son ouvrage « en attendant de faire mieux », lui assure son intention de « pousser la nouvelle œuvre²¹ » de même que *La vaine foi* et *L'obscur souffrance*, et n'oublie pas son drame, *Aux jours de Maisonneuve*. Évoquant dans une de ses lettres les réticences du milieu théâtral concernant la pièce de Conan, Groulx semble presque s'excuser de ne pouvoir faire marcher « ces artistes de la scène au doigt et à l'œil » malgré ses « pressantes invites », et assure à l'écrivaine qu'il ne lâchera « pas le morceau de sitôt²² ». Jouant pratiquement, lui aussi, le rôle d'un agent littéraire, il propose même à l'écrivaine un scénario alternatif pour la représentation de sa pièce : « Si vous le permettez, nous présenterons ce drame à notre prochain

17 « Je nomme pour exécuter mon présent testament, l'honorable Thomas Chapais [...]. Je lui donne spécialement les pouvoirs les plus amples en rapport avec mes ouvrages, pour en tirer le parti le plus avantageux possible, et ces pouvoirs dureront jusqu'à la disposition finale et complète de mes ouvrages. » *Ibid.*, p. 414.

18 Voir Marie-Pier Savoie, *La lettre comme lieu d'invention d'un destin littéraire*.

19 Laure Conan, *J'ai tant de sujets de désespoir*, p. 375.

20 *Ibid.*, p. 409.

21 *Ibid.*, p. 412.

22 *Ibid.*

concours d'art dramatique qui sera clos en septembre. S'il obtenait le premier prix — ce qui est bien possible —, l'occasion serait magnifique de le relancer²³. »

Ces échanges avec Groulx montrent bien que tout un pan de la vie de Conan semble avoir été occulté de la mémoire. Si elle demeure une figure relativement discrète, ne s'intéressant guère aux mondanités, Conan est pourtant loin de vivre dans un désert intellectuel. L'écrivaine est en effet capable de reconnaître et de s'associer — pour ne pas dire d'asservir — les figures les plus marquantes de son époque.

LES FICTIONS HISTORIQUES : FILIATIONS, HÉRITAGES ET INSCRIPTION DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE

Les réseaux, incarnés entre autres par Chapais et Groulx, montrent que le filon historique est fondamental dans la vie de Conan et, plus encore, dans son œuvre. C'est également ce que révèlent les modèles, ceux notamment de Garneau et d'Aubert de Gaspé, qui ont clairement influencé la production de Conan, particulièrement dans ses œuvres à caractère historique. Sans porter atteinte au statut de pionnière de l'écrivaine, ces modèles mettent en évidence des filiations littéraire et historique, et récusent l'idée, véhiculée dans les textes de fiction, selon laquelle Conan ne s'inscrirait dans aucune tradition d'écriture et ne s'approprierait aucun héritage. Si l'œuvre de Conan innove, comme le soulignent Marchessault et Simard, elle renvoie aussi à des textes précurseurs que la mémoire de l'écrivaine a parfois négligés. Ces filiations se manifestent avant tout dans les romans historiques, qui ont souvent été déconsidérés ou relus à l'aune d'*Angéline*. En effet, si la vie de Conan est presque systématiquement associée à celle du personnage éponyme d'*Angéline de Montbrun*, l'étude de sa production littéraire se réduit généralement elle aussi à cette seule œuvre. Même lorsque des critiques évoquent d'autres textes de Conan, il n'est pas rare que leur lecture repose sur une comparaison, souvent défavorable, avec ce même roman. En 1980, Roger Le Moine affirmait ainsi, dans un article du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, qu'« À l'œuvre et à l'épreuve accordait une importance particulière à la psychologie au détriment du cadre historique, lequel se réduirait, selon lui, à un simple décor dans lequel évoluent les personnages²⁴. » Pourtant, ces romans historiques écrits par Conan sont loin de se présenter comme autant de réécritures d'*Angéline de Montbrun*, et leur dimension historique n'est pas qu'un prétexte aux intrigues amoureuses ou à une écriture autobiographique. L'exemple de *La sève immortelle*, que Conan considérait comme son « grand projet littéraire », permettra de faire ressortir les éléments principaux de ce pan de la production de l'écrivaine.

23 Ibid.

24 « Pour satisfaire aux exigences de l'abbé Henri-Raymond Casgrain et des critiques de son temps, Laure Conan s'est orientée vers le roman historique, après *Angéline de Montbrun*, sans se plier pour autant aux principes du genre. Tout en situant son intrigue dans le passé, soit à l'époque des débuts de la Nouvelle-France, elle continue de mettre l'accent sur les personnages — comme si elle écrivait un autre roman psychologique — et non sur les événements eux-mêmes. » Roger Le Moine, « À l'œuvre et à l'épreuve », Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1980, en ligne : http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/document.xsp?id=00012&cv=00&qid=sdx_q0 (page consultée le 6 août 2018).

Après avoir fait paraître *À l'œuvre et à l'épreuve*, en 1891, puis *L'oublié*, en 1900, Conan se consacre, au cours des deux décennies suivantes, à la rédaction de *La sève immortelle*, qu'elle termine sur son lit de mort à l'Hôtel-Dieu de Québec et qui est publié de façon posthume en 1925. Comme dans ses œuvres précédentes, ce sont les gloires du passé qu'exploite la romancière, en exposant le refus de Guillemette d'épouser un soldat anglais, lequel se double du refus *in extremis* de Jean Le Gardeur de Tilly, héros de la bataille de Sainte-Foy en 1760, de suivre la belle Thérèse d'Autrée en France; c'est l'union de Tilly et Guillemette qui vient assurer la descendance du peuple canadien-français et la survie de la race. L'influence de l'historien François-Xavier Garneau au sein de ce roman est manifeste. Déjà, l'épigraphe reproduit une phrase de sa fameuse *Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours*, publiée en 1845 et qui sera rééditée à quelques reprises jusqu'aux années 1880: «Que les Canadiens soient fidèles à eux-mêmes.» Le point de vue porté sur l'histoire est clairement teinté par cet ouvrage magistral en huit tomes. Il faut mentionner la perspective empruntée par Conan, laquelle vise à rappeler que les Canadiens formaient un peuple de résistants, ainsi que le point d'origine de l'intrigue du roman que constitue la bataille de Sainte-Foy, événement victorieux qui permet à Garneau de démontrer que le Canada est bien cédé à l'Angleterre et non vaincu.

Non seulement Conan révèle-t-elle son admiration pour Garneau dans la fiction, mais elle en témoigne éloquentement dans sa correspondance: «Je ne crois pas que la fille de Garneau elle-même ait jamais eu pour son père les sentiments que je lui conserve²⁵.» C'est toute l'œuvre de Conan qui, en réalité, est traversée par la figure et la pensée de Garneau, d'ailleurs déjà bien présentes dans *Angéline de Montbrun*. Ainsi que l'expliquent Louise Milot et Fernand Roy dans leur introduction à la réédition en poche du roman en 1991, l'insertion de passages faisant référence à Garneau représente une véritable clé de lecture du roman:

[C]'est en prenant appui sur cet univers «de fiction» que peut s'effectuer l'identification, inattendue à l'époque, à l'idéal social du père, l'historien et homme d'écriture François-Xavier Garneau. [...] La venue à la lecture de *l'Histoire* de Garneau, dans la troisième partie du roman, permet en ce sens à Angéline de s'identifier à sa mère qui écrivait son journal; elle y trouve le courage et la détermination nécessaires pour faire le choix d'une vie de devoir sur le modèle — inhabituel chez une femme à cette époque — d'un historien et homme d'écriture auquel l'avait déjà sensibilisée son père, et chez qui elle découvrait finalement un idéal historique convenant à sa situation personnelle²⁶.

25 Laure Conan, *J'ai tant de sujets de désespoir*, p. 154.

26 Laure Conan, *Angéline de Montbrun*, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. «Littérature», 1991, p. 12-13. En d'autres termes: «Cette direction et ce lieu historique vers lesquels l'abbé Casgrain, avec le paternalisme et l'étroussure d'esprit dont il était capable, a cru devoir orienter Laure Conan, en souhaitant qu'aient été multipliés les passages comme celui faisant référence à l'historien Garneau, *Angéline de Montbrun* y menait déjà comme le montre un examen rapide de la place qu'occupe ce passage au sujet de l'historien Garneau dans le cheminement du personnage d'Angéline.» *Ibid.*, p. 11.

Dans un article qu'il fait paraître l'année suivante, dans lequel il étudie la conception de l'écriture de Laure Conan à travers *Angéline de Montbrun* puis dans ses fictions historiques, Fernand Roy va encore plus loin en affirmant :

Laure Conan n'a finalement écrit qu'un type de roman : elle aurait probablement été bien plus malheureusement manipulée par l'institution littéraire si l'abbé Casgrain l'avait incitée à écrire des romans encore plus psychologiques, car alors, elle se serait emprisonnée elle-même dans la maison de son père²⁷.

C'est dans cette perspective, ce renversement de perspective, plutôt, que l'on peut reconsidérer *Angéline* à l'aune des romans historiques subséquents, qui constituent le cœur de sa production, mais demeurent trop peu considérés.

Dans son article « Femmes et patrie dans l'œuvre romanesque de Laure Conan », Maïr Verthuy, procédant à un « examen du schéma de ses quatre principaux récits » afin de déterminer si la romancière a « intériorisé la symbolique masculine officielle » ou si elle livre, au contraire, « une autre version de la situation classique²⁸ », inclut *La sève immortelle*. Elle démontre, entre autres, que la structure « relativement complexe » du roman ressemble à celle d'*Angéline*, et que c'est le propos, qui est « maintenant de montrer un pays qui résiste de façon active, qui entend transformer sa défaite en victoire d'une autre sorte²⁹ », qui y a évolué, dans le sens de l'*Histoire* de Garneau bien entendu. En fin de parcours, Verthuy en arrive à la conclusion que « Laure Conan ne résout pas la question de l'identité nationale des femmes », mais qu'« elle la pose de façon très claire et dans une optique radicalement différente de celle des hommes³⁰ ». Pourtant, il ne faut pas perdre de vue que la dernière œuvre de Conan reprend presque intégralement l'intrigue des *Anciens Canadiens* de Philippe Aubert de Gaspé père, autre figure littéraire marquante de l'époque de Conan et à qui elle voue le même respect qu'à Garneau. Le refus de Guillemette d'épouser un soldat anglais et celui de Jean de Tilly d'épouser la Française Thérèse d'Autrée se présentent comme une sorte d'hommage à celui qui est déjà reconnu comme le père du roman historique québécois. Si l'objectif de Conan est en partie de présenter un point de vue féminin sur l'Histoire, il est surtout de s'inscrire dans la lignée des modèles prisés de son époque et d'offrir aux Canadiens un grand roman national au même titre que ses prédécesseurs.

Comme le démontre Julie Roy, Conan s'inspire également de M^{lle} Chagnon, écrivaine tombée dans l'oubli mais à qui l'on doit *Les fiancés d'outre-tombe* (1869),

27 Fernand Roy, « Laure Conan et l'institution littéraire. D'*Angéline de Montbrun* à *La sève immortelle* : rupture malheureuse ou étonnante continuité? », Claudine Potvin et Janice Williamson, *Women's Writing and the Literary Institution/L'écriture au féminin et l'institution littéraire*, avec la collaboration de Steven Tötösy de Zepetnek, Edmonton, Research Institute for Comparative Literature/University of Alberta, coll. « Towards a History of the Literary Institution in Canada/Vers une histoire de l'institution littéraire au Canada », 1992, p. 198.

28 Maïr Verthuy, « Femmes et patrie dans l'œuvre romanesque de Laure Conan », Lori Saint-Martin (dir.), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, t. I, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 1992, p. 32.

29 *Ibid.*, p. 36.

30 *Ibid.*, p. 38-39.

roman historique clairement influencé par Manzoni et le mouvement romantique³¹. À l'œuvre et à l'épreuve s'inscrit dans cette filiation en reprenant le thème du missionnaire martyr de la foi et en favorisant non pas le parcours et les exploits de l'homme, mais bien les tourments intérieurs suscités par cette vocation. Sur les rapports existant entre l'œuvre de M^{lle} Chagnon et celle de Conan, Roy pousse encore la réflexion dans un article de 2007, où elle démontre « la filiation inédite » qui existe entre les deux romancières historiques :

En choisissant de s'illustrer dans le roman historique, M^{lle} Chagnon et Laure Conan s'inscrivent dans un genre dominant dans le contexte littéraire de leur époque. Ce choix est non seulement lié à la reconnaissance littéraire que celui-ci peut leur apporter, mais consiste également à se donner une autorité sur la mémoire. La mémoire, tant pour M^{lle} Chagnon que pour Laure Conan, n'est pas uniquement cette mémoire des héros de la Nouvelle-France vantée par les lettrés de l'époque, mais aussi, et surtout, une mémoire de femmes³².

Dans cette stratégie de légitimation qui repose sur la transmission, la filiation et non sur la distinction, Conan reconnaît l'antériorité de M^{lle} Chagnon et va même jusqu'à refuser la maternité du roman historique au féminin³³. Or ce refus de Conan de s'élever au-dessus de la mêlée, de se distinguer de sa communauté aussi bien littéraire que féminine, vient de plus belle contrecarrer l'image de la femme recluse surimposée à la figure de l'écrivaine.

Dans sa thèse sur *Le roman national des femmes du Québec (1891-1984)*, Katherine Ann Roberts consacre le troisième chapitre aux romans historiques de Conan À l'œuvre et à l'épreuve, L'oublié et La sève immortelle. Comme elle le rappelle d'entrée de jeu, « quoique bien reçus par la critique journalistique de l'époque, ces trois récits n'ont suscité que des analyses sommaires³⁴ ». Le regroupement en sous-corpus qu'opère Roberts est inédit et, par son étude approfondie, celle-ci entend combler une lacune évidente en cherchant les « traces d'une perspective féminine dans un genre qui [...] demeure essentiellement masculin au Québec³⁵ ». Reprenant à son compte les observations de Milot et de Roy sur la continuité plutôt que sur la rupture existant entre *Angéline* et la production historique de Conan et déboulonnant le

31 « Les fiancés d'outre-tombe » va bien au-delà d'un simple hommage rendu aux exploits missionnaires d'Isaac Jogues et de son compagnon. Ce roman peint l'exotisme du Nouveau Monde, aborde la question de l'évangélisation des autochtones et, surtout, celle de la confrontation des cultures que l'histoire d'amour impossible entre une jeune Iroquoise prénommée Fleur des Champs et le prisonnier et martyr René Goupil permet d'illustrer. » Julie Roy, « Quelques écrivaines québécoises du XIX^e siècle », p. 35.

32 Julie Roy, « Laure Conan et *Les fiancés d'outre-tombe* de M^{lle} Chagnon : une filiation littéraire inédite », Hélène Jacques, Karim Larose et Sylvano Santini (dir.), *Sens communs. Expérience et transmission dans la littérature québécoise*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2007, p. 272.

33 « Le refus de Laure Conan d'affirmer sa maternité des femmes de lettres du Canada témoigne moins [...] d'une renonciation au statut de femme de lettres pour Félicité Angers, comme c'était le cas initialement avec la querelle de la préface d'*Angéline de Montbrun*, que du refus de se laisser déposséder de son héritage de femme et d'écrivaine, d'effacer en quelque sorte ses devancières. » *Ibid.*, p. 275.

34 Katherine Ann Roberts, *Le roman national des femmes au Québec (1891-1984)*, thèse de doctorat, Kingston, Université Queen's, 1999, f. 65.

35 *Ibid.*, f. 66.

lieu commun selon lequel cette dernière aurait emprunté la voie du roman historique sous la houlette de Casgrain, Roberts montre que le passage du roman psychologique au roman historique, loin de représenter un affadissement de la carrière de Conan, témoigne tout au contraire d'une véritable «quête d'autorité discursive³⁶» de la part de la romancière. Il ne fait nul doute que, par sa production romanesque historique, celle-ci cherche à occuper une position de pouvoir dans le champ littéraire de son époque. C'est comme un grand écrivain national, au même titre que les Garneau et de Gaspé qu'elle estime, que Conan aspire à être reconnue.

+

La présentation de Roy et de Milot, l'article de Verthuy, tout comme le chapitre de thèse de Roberts et les textes de Julie Roy demeurent jusqu'à ce jour les rares études à aborder les romans historiques de Conan, et elles ne paraissent malheureusement pas avoir été en mesure de renverser la perspective sur l'écrivaine. Si elles ont contribué à nuancer l'image de Conan en montrant comment l'écrivaine s'est inscrite dans le champ littéraire de l'époque, le discours critique, relayé par la fiction, a persisté dans sa tendance à amalgamer le destin pathétique de Laure Conan et celui du personnage d'Angéline, et surtout à résumer sa vie à une courte période d'isolement, de 1870 à 1877. Cela à l'encontre de plusieurs faits biographiques et de la part la plus importante de la production de Conan, qui est incontestablement historique et s'accorde ainsi à la pratique littéraire dominante de son temps. Il y a donc un écart palpable, que nous avons tenté de saisir ici, entre la Laure Conan du mythe et la Laure Conan historique.

Il resterait maintenant à réfléchir aux causes de ce décalage. On peut certainement avancer que le déclin du roman historique, qui, dans les années 1930-1940, est de plus en plus relégué à la sphère populaire et à la littérature de jeunesse, a joué un rôle déterminant dans la mise à l'écart d'une partie de l'œuvre de Conan. Cette perspective permettrait sans doute d'expliquer en partie le choix de Fides d'éditer *Angéline de Montbrun* plutôt qu'un autre texte mieux connu à l'époque, et contribuerait aussi à mieux faire voir le contexte favorisant la consécration de ce roman psychologique. Une autre piste à considérer serait celle de l'importance de la perspective féministe qui, quoiqu'elle ait entraîné un réel décroisement et un renouvellement dans l'analyse de l'œuvre, semble par ailleurs avoir quelque peu occulté les réseaux et les modèles masculins — ceux de Chapais, Groulx, Garneau, Aubert de Gaspé, que nous avons évoqués, mais aussi de Chauveau et de Garneau fils —, lesquels sont pourtant fondamentaux chez Conan. Enfin, d'un point de vue plus global, il faudrait se pencher sur les opérations de sélection et de hiérarchisation qui entrent en jeu dans la construction de l'histoire littéraire et de la mémoire collective. Au Québec, la représentation d'écrivains de la fin du xix^e siècle et du début du xx^e dans des textes de fiction vise souvent à faire, par le biais de récits biographiques, l'histoire de la genèse de la littérature nationale. Il n'est pas rare que la vie des écrivains et leur production soient réévaluées en regard de cet objectif, ce qui joue pour beaucoup dans la mémoire de ces figures. À cet égard, le cas de Conan apparaît comme exemplaire.

36 Ibid., f. 70.

UN ROMAN « NÉ DANS SA PROPRE NÉGATION »

L'articulation du littéraire et du religieux
dans *Angéline de Montbrun* de Laure Conan

+ + +

LILIANA RIZZUTO

Université Laval

Né dans sa propre négation, le roman canadien-français se continue dans l'équivoque.
Romancière, c'est-à-dire créatrice de personnages imprévisibles, complexes, troublants,
Laure Conan l'est en quelque sorte malgré elle¹.

Le roman *Angéline de Montbrun* (1884) de Laure Conan est un objet complexe, hybride, plein de contradictions. Il est déjà le produit d'une femme dévote, pudique, signant toutes ses œuvres d'un pseudonyme devenu permanent, mais aussi de l'une des premières écrivaines professionnelles du pays, auteure de l'un des rares *best-sellers* du XIX^e siècle et, ce n'est pas peu dire, l'un des classiques québécois² les plus étudiés à ce jour. Il s'agit au surplus d'un roman, genre repoussoir de l'époque, abonné de l'Index, et reconnu pour son influence indue sur les mœurs³; un roman, pourtant, qui s'impose au Canada français grâce à l'appui du clergé, accueilli comme un modèle de vertu et d'édification, « un livre dont on sort comme d'une église⁴ ». Le paradoxe n'est d'ailleurs pas qu'un effet de réception puisque le dualisme, thématiqué par l'œuvre, paraît affiché dès l'épigraphe : « L'avez-vous cru que cette vie fut la vie ? » L'opposition s'avère structurante, et le récit prend ainsi la forme d'une démonstration en deux temps : le bonheur idyllique, l'existence « sans histoire » de l'héroïne éponyme, qui fait place à une prise de conscience douloureuse, sans issue, sinon celle d'écrire les dédales du conflit intérieur, un drame à la fois religieux et littéraire.

1 Gilles Marcotte, *Une littérature qui se fait. Essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Montréal, Éditions HMH, coll. « Constantes », 1962, p. 12.

2 N'en témoigne que sa réédition dans les collections « Nénuphar » (1950) et « Bibliothèque canadienne-française » (1967) de Fides, et « Bibliothèque du Nouveau Monde » (2007) aux Presses de l'Université de Montréal.

3 Voir notamment Reynouard, *De l'influence des romans sur les mœurs*, Avignon/Paris, Seguin aîné/Grabit, 1818, 36 p., et Auguste-Charles-Henri Menche de Loïsne, *Influence de la littérature française de 1830 à 1850 sur l'esprit public et les mœurs. Ouvrage couronné par l'Académie de Châlons-sur-Marne dans sa séance solennelle du 25 septembre 1851, par Charles Menche de Loïsne, secrétaire général de la police à Lyon, membre de plusieurs sociétés savantes*, Paris, Dentu, 1852, 420 p., cités par José-Luis Diaz, « Sociologies du roman (1830-1860) », *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, vol. II, n° 160, 2013, p. 79-92.

4 Henri-Raymond Casgrain, « Étude sur *Angéline de Montbrun* », *Œuvres complètes de l'abbé H.R. Casgrain*, t. I : *Légendes canadiennes et variétés*, Montréal, Beauchemin & Valois, 1884, p. 413.

La réconciliation de ces deux qualités donne un ouvrage dans lequel l'enchaînement des événements découvre une causalité défailante, l'accumulation d'« actes de Dieu » aussi imprévisibles qu'incongrus : chute du père, suivie de son décès ; accident de la fille, qui entraîne sa défiguration ; refroidissement du promis et rupture des fiançailles. Il existe en fait divers endroits dans le texte où les choix de l'auteure et sa volonté supposée d'adhérer à une morale prédéterminée font défaut à la vraisemblance du récit et au développement de son personnel romanesque. Charles ab der Halden en souligne les longueurs et la « gaucherie de composition⁵ », Louis Fréchette, le « manque de précision⁶ » dans l'exposition du sujet, et Madeleine Gagnon, l'homogénéité d'un récit sans intrigue, dont les personnages « parlent tous le même langage⁷ ».

Malgré ces lacunes, force est de constater que l'amalgame des considérations chrétiennes et littéraires participe aussi très distinctement de la réussite de l'ouvrage. Précédant le livre, dont il facilite et oriente la publication, ce maillage se manifeste dans la posture auctoriale de Conan, dans la corrélation forte suggérée par Jean-Noël Dion entre « argent et écriture, argent et religion⁸ », qui rappelle les motivations financières de l'écrivaine et la primauté de sa mission apostolique sur ses ambitions personnelles⁹. La complicité du religieux et de la poétique se ressent encore dans la nature intertextuelle de son premier ouvrage qui, comme le soulignent Nicole Bourbonnais¹⁰ puis Mathilde Kang¹¹, se construit autour d'une réécriture du *Journal* (1862) d'Eugénie de Guérin, grand modèle de piété féminine de son époque, et dont les écrits furent également publiés, selon ses éditeurs du moins, à des fins d'édification. Par-delà ce génotexte, Daniel Vaillancourt¹² et Marie-Andrée Beaudet¹³

5 Charles ab der Halden, « Laure Conan », *Nouvelles études de littérature canadienne-française*, Paris/ Montréal, F.R. de Rudeval/Librairie Beauchemin, coll. « Bibliothèque canadienne », 1907, p. 198.

6 Louis Fréchette, « Petit courrier littéraire : Angéline de Montbrun par Laure Conan », *Le Journal de Française*, vol. V, n° 1, 7 avril 1906, p. 4.

7 Madeleine Gagnon, « Angéline de Montbrun : le mensonge historique et la subversion de la métaphore blanche », *Voix et images du pays*, vol. V, n° 1, 1972, p. 62.

8 Voir Laure Conan, *J'ai tant de sujets de désespoir. Correspondance, 1878-1924*, correspondance recueillie et annotée par Jean-Noël Dion, préface de Manon Brunet, Montréal, Éditions Varia, coll. « Documents et biographies », 2002, p. 21.

9 La correspondance de Conan est éclairante à ce sujet, elle qui parle explicitement des fonds nécessaires pour réaliser ses rêves apostoliques, comme la fondation d'une communauté des Sœurs adoratrices du Précieux-Sang à Chicoutimi (*ibid.*, p. 78). Voir également sa lettre à sœur Catherine-Aurélie-du-Précieux-Sang en date du 21 février 1879 : « Je voudrais me mettre à écrire. Mon premier essai [“Un amour vrai”, 1878-1879] a été remarqué. Si c'est possible, je voudrais me servir de cette aptitude pour gagner ma vie. D'ailleurs ces sortes d'écrits peuvent avoir aussi leur utilité. [...] Quelque chose qui puisse faire du bien et avec la bénédiction d'en haut, faire aimer Dieu quand ce ne serait que d'une seule âme. » *Ibid.*, p. 85-86.

10 Voir en particulier Nicole Bourbonnais, « Angéline de Montbrun, de Laure Conan : œuvre palimpseste », *Voix et Images*, vol. XXII, n° 1, automne 1996, p. 80-94.

11 Mathilde Kang, *Le parcours transatlantique du Journal d'Eugénie de Guérin. Un cas de transfert culturel (1850-1950)*, Oxford, Peter Lang, coll. « French studies of the eighteenth and nineteenth centuries », 2009, 203 p.

12 Daniel Vaillancourt, « De Laure à Marie : généalogie d'une figure », E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2006, p. 391-411.

13 Marie-Andrée Beaudet, « Laure Conan à l'épreuve du livre de piété. Hétéronomie et individuation dans la littérature québécoise du dix-neuvième siècle », *Voix et Images*, vol. XXXII, n° 3, printemps 2007, p. 59-71.

montrent enfin tout ce que l'œuvre canadienne doit à la sensibilité doloriste des livres de piété, en particulier *L'imitation de Jésus-Christ*, de même qu'aux motifs de la tradition mystique.

Dans la foulée de ces études récentes, il ne fait aucun doute que le livre de Laure Conan se situe, pour citer Beaudet, « à la croisée des champs littéraire et religieux¹⁴ ». Le présent article veut montrer que la religion représente cependant plus qu'une trace lisible dans le tissu intertextuel, plus qu'une influence ou un moyen pour l'auteure de rendre acceptable la « maternité » de sa publication. Sur un autre plan, elle opère également comme un élément constitutif de l'ouvrage, une force agissante, indissociable non seulement de son succès d'estime, à l'époque, mais de sa littérarité et de son intérêt continu comme roman psychologique, l'un des premiers du genre au Canada français. Privilégiant une lecture proche du texte, nous nous intéresserons à la manière dont le roman sert le discours religieux, l'encadre, le motive, lui donne force d'exemple, et inversement, à la façon dont le religieux sert le roman, pour montrer comment la perte des illusions qui succède à l'éveil spirituel du personnage d'Angéline devient le déclencheur de sa quête romanesque, ce vœu « démonique¹⁵ », selon l'expression de Lukács, d'un être aux prises avec une crise de valeurs, confronté à l'écart irréparable entre ses désirs et la réalité.

LA LITTÉRATURE ET LE RELIGIEUX

À l'instar de Bertrand Daunay, certains diront que la religiosité d'une œuvre, comme sa littérarité, dépend entièrement de l'interprétation qu'en font les autorités en place à chaque époque, dans chaque communauté¹⁶. Dans un roman comme *Angéline de Montbrun*, le monument semble en effet perdre quelque peu de sa solidité dès lors qu'on le coupe de son contexte, de cette société et de ses valeurs chrétiennes dans lesquelles l'œuvre s'inscrit si fortement, ne serait-ce déjà que par sa pratique citationnelle. Difficile en outre de considérer l'ouvrage sans tenir compte de son auteure et de la *persona* pieuse, modeste et même privée de cette dernière, protégée par un pseudonyme, selon les usages du temps¹⁷, et effacée jusque dans la narration grâce au vieux subterfuge des lettres éditées par un tiers¹⁸. Que penser encore de ce roman construit autour d'une héroïne apparemment décidée à vivre seule, dans le renoncement de tout, même de son fiancé, et qui fait donc le choix controversé

14 *Ibid.*, p. 60.

15 Voir Georg Lukács, *La théorie du roman*, traduit de l'allemand par Jean Clairvoye, Genève, Gonthier, coll. « Bibliothèque médiations », 1963 [1920], p. 82.

16 Bertrand Daunay, *Éloge de la paraphrase*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2002, p. 45.

17 Voir notamment Chantal Savoie, « Persister et signer. Les signatures féminines et l'évolution de la reconnaissance sociale de l'écrivaine (1893-1929) », *Voix et Images*, vol. XXX, n° 1, automne 2004, p. 67-79.

18 On peut considérer cette scénographie comme une variante du *topos* du manuscrit trouvé, qui présente lui aussi une mystérieuse figure éditoriale faisant office de médiateur entre l'auteur et le public. Voir entre autres Christian Angelet, « Le topique du manuscrit trouvé », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 42, 1990, p. 165-176.

du célibat, tout comme l'avait fait Conan plus jeune, ainsi que l'a bien souligné Le Moine¹⁹. Certainement, les études psychanalytiques et féministes ont trouvé leurs propres explications à cette histoire, devenue subversive sous leur lunette grossissante. Pourtant, malgré leurs points de vue critiques, la notion de péché paraît incontournable, que l'on parle de désir d'inceste, de narcissisme, voire de masochisme moral²⁰.

Angéline de Montbrun et la quête de son héroïne ne peuvent se comprendre sans le conflit engendré par la faute, ou les fautes, indépendamment de questions telles que : qui les a commises, pourquoi, et ont-elles seulement eu lieu, ou ne sont-elles qu'imaginaires, voire subconscientes ? Même si l'on fait abstraction de son contexte historique, le texte invite à une lecture « religieuse », ou plutôt, il incite à considérer partout le poids de la foi chrétienne et de son biais sur les différentes consciences qui s'expriment dans les pages du livre, et spécialement sur celle d'Angéline dans les « feuilles détachées » de la troisième partie. Il n'y aurait pas de roman si cette dernière n'essayait pas de suivre, malgré sa douleur, l'enseignement de la religion, si elle n'était pas consternée par son désespoir et par sa propension à regarder en elle-même, dans ses propres profondeurs, plutôt que de porter son regard vers le haut, comme on le lui recommande explicitement : « Le curé de Valriant me dit alors : "Ma fille, regardez le ciel". Ma fille... ce mot, que mon père ne dirait plus jamais, me fut cruel à entendre. Et me tournant vers la terre je pleurai²¹. » Pécheresse de son propre aveu, et dont le corps même se rebelle²², la jeune femme n'est plus en mesure d'entendre la parole du clerc, dont elle déforme et personnalise le sens afin d'accentuer son sentiment de culpabilité. Ce faisant, cependant, elle exerce aussi une qualité essentielle du chrétien, comme du personnage romanesque : le libre arbitre. Mais nous y reviendrons.

19 Voir Roger Le Moine, « Laure Conan et Pierre-Alexis Tremblay », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. XXXVI, n^{os} 2-3, 1966, p. 258-271 et p. 500-528, et « De Félicité Angers à Laure Conan », Laure Conan, *Œuvres romanesques*, t. 1 : *Un amour vrai ; Angéline de Montbrun*, édition préparée et présentée par Roger Le Moine, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1974, p. 9-21.

20 Voir notamment François Gallays, « *Angéline de Montbrun* : reflets et redoublements. L'infra-textuel », *Incidences*, vol. IV, n^o 1, janvier-avril 1980, p. 51-66, repris dans E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, p. 93-116 ; Valerie Raoul, « Les journaux fictifs de Laure Conan : femmes phalliques et narcissisme moral », *Distinctly Narcissistic. Diary Fiction in Quebec*, Toronto, University of Toronto Press, coll. « Theory/culture », 1993, repris dans E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, p. 117-158 ; et E. D. Blodgett, « La séduction du père : l'exemple d'Angéline de Montbrun de Laure Conan », Shirley Neuman et Smaro Kamboureli (dir.), *A Mazing Space. Writing Canadian, Women Writing*, Edmonton, Longspoon/NeWest, 1988, p. 17-30, repris dans E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, p. 159-186.

21 Laure Conan, *Angéline de Montbrun* [1884], édition critique établie par Nicole Bourbonnais, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2007, p. 213. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AM* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

22 Sur le corps souffrant, voir entre autres Ariane Gibeau, « L'amour, le deuil et le fracas. D'Angéline de Montbrun de Laure Conan à *Désespoir de vieille fille* de Thérèse Tardif », Lori Saint-Martin et Ariane Gibeau (dir.), *Filiations du féminin*, Montréal, Institut de recherches et d'études féministes/Université du Québec à Montréal, coll. « Les cahiers de l'IREF/Agora », 2014, p. 29-40.

Les études conaniennes récentes se sont intéressées à l'origine de l'abatement d'Angéline, et à établir notamment si la faute initiale avait été commise par la fille ou par le père²³. Le roman offre pourtant ses propres éclaircissements à ce sujet. Le problème est, pour en revenir aux remarques d'ab der Halden, qu'ils n'apparaissent guère convaincants d'un point de vue narratif. Concrètement, le récit central fournit peu d'informations factuelles et, surtout, n'insiste pas sur les incidents traumatiques qui mènent à l'écriture du journal. L'ouvrage dans son ensemble paraît de même peu concerné par l'établissement d'une succession d'événements clairs et plausibles, l'exposition de leurs causes, de leurs conséquences. L'écoulement du temps et la progression de l'histoire se traduisent plutôt par une enfilade d'anecdotes, certaines récentes, d'autres pas, qui mènent le plus souvent à des citations littéraires, généralement à connotation religieuse. «Œuvre palimpseste²⁴», pour reprendre le mot de Bourbonnais, le roman brouille constamment la ligne entre le présent et le passé, le réel et le symbolique, les souvenirs personnels et une conception beaucoup plus souple de l'histoire, grande et petite, locale et internationale, dont les annales s'enchaînent comme autant de prétextes pour parler de souffrance morale. Ainsi, il est tantôt question du «cousin» d'Angéline, la figure historique bien connue de Chevalier de Lévis, puis de sa mère, M^{me} de Montbrun, et encore d'Octave Crémazie, grand poète national — tous trois mentionnés dans la même entrée du 25 septembre, ce que nous avons étudié ailleurs²⁵ —, sans oublier non plus les noms de Silvio Pellico et d'Eugénie de Guérin, qui côtoient organiquement ceux des habitants de Valrian. Chaque personnage et leurs aventures malheureuses sont rappelés à la mémoire grâce à leurs lettres ou à leurs paroles rapportées, grâce à leurs mots à eux donc, qui se substituent à ceux d'Angéline pour souligner l'universalité de l'expérience humaine. Ces figures, toutes décédées ou qui trépassent avant la fin du roman, peuplent l'imaginaire de l'orpheline comme autant de miroirs déformants de sa propre vie, des jalons qui permettent de mesurer, mais aussi de dramatiser sa douleur. M^{lle} Désileux est un bon exemple de ce procédé, elle qui est également une personne à charge de Charles de Montbrun, solitaire, vieille fille et défigurée. Comme pour Angéline, les détails de son parcours restent flous, cependant la dernière lettre qu'elle écrit inspire à sa jeune amie un rêve qui convoque ses propres appréhensions concernant la mort :

La nuit dernière, j'ai fait un rêve qui m'a laissé une étrange impression.

Il me semble que j'étais dans un cimetière. L'herbe croissait librement entre les croix, dont plusieurs tombaient en ruines. Je marchais au hasard, songeant aux pauvres morts, quand une tombe nouvelle attira mon attention.

23 Rosmarin Heidenreich, «Narrative Strategies in Laure Conan's *Angéline de Montbrun*», *Canadian Literature*, n° 81, été 1979, p. 44, et Patricia Smart, «*Angéline de Montbrun* or the Fall into Writing», *Writing in the Father's House. The Emergence of the Feminine in the Quebec Literary Tradition*, Toronto, University of Toronto Press, 1991, p. 48.

24 Nicole Bourbonnais, «*Angéline de Montbrun*, de Laure Conan : œuvre palimpseste».

25 Voir Liliana Rizzuto, *La rhétorique de l'éloge chez les premières femmes auteurs canadiennes-françaises*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2012, 110 f.

[...] Je la regardais [Véronique], invinciblement attirée par le calme de la tombe, par le repos de la mort, et je l'interrogeais, je lui demandais si elle regrettait d'avoir souffert, de n'avoir jamais inspiré que de la pitié²⁶. (AM, 225)

Les détails de l'histoire, de chacune des histoires, importent assez peu en définitive et, indépendamment de ce qui devrait normalement composer le squelette d'un ouvrage narratif, celui-ci se soumet aux impératifs d'une quête spirituelle, exprimée à travers les accents pathétiques de la littérature. Les méditations et rêveries que provoquent les écrits des gens qui souffrent et « qui appren[nent] à souffrir » (AM, 259) composent la chair du livre et, sans doute, représentent une somme plus conséquente, plus riche aussi, que les événements proprement racontés, qu'il s'agisse de la mort de Charles de Montbrun, de l'entrée au couvent de Mina, de la rupture des fiançailles entre Angéline et Maurice, ou encore, comme dans l'extrait suivant, de cette simple visite pour remercier des voisins. Le passage paraît représentatif de ces nombreuses entrées du journal dans lesquelles « l'action » se révèle secondaire, et dont le récit s'arrête avant sa conclusion, laissant place à une énième contemplation sur le fardeau de l'âme chrétienne :

Ce soir, il m'a pris fantaisie d'aller les remercier [les deux voisins]. Je les ai trouvés assis sur le seuil de leur petite maison. Marie, jolie et fraîche à faire honte aux roses, enfilait des graines d'actée pour s'en faire des colliers, et Paul la regardait faire.

En la voyant si charmante, je me rappelai ce que j'étais, alors que Maurice m'appelaient « *La fleur des champs* », et une tristesse amère me saisit au cœur.

[...] Pauvres petits ! que deviendra celui des deux qui survivra à l'autre ? Une grande affection, c'est le bonheur de la vie, mais aux grandes joies les grandes douleurs. Pourtant, même après la séparation sans retour, quel est celui qui, pour moins souffrir, consentirait à avoir moins aimé ?

Mon père aimait ces vers de Byron : « Rendez-moi la joie avec la douleur : je veux aimer comme j'ai aimé, souffrir comme j'ai souffert. » (AM, 214)²⁷

Et encore, sur la même page, cet extrait à propos d'une visite au jardin où un serviteur, ce « brave Désir », lui révèle un rosier desséché :

Puis il m'a donné beaucoup d'explications que je n'ai guère entendues. Je regardais le pauvre arbuste, qui n'a plus, à bien dire, que ses épines, et je pensais au jour où Maurice me l'apporta si vert, si couvert de fleurs.

Que reste-t-il de ces roses entrouvertes ? Que reste-t-il de ces parfums ?

Fanées les illusions de la vie, fanées les fleurs de l'amour ? Pourquoi pleurer ? Ni les larmes ni le sang ne les feront revivre. (AM, 214)

26 Voir également l'analyse de Nicole Bourbonnais sur ce passage maintes fois retravaillé par l'auteure (AM, 59-60).

27 Notons au passage qu'il y a encore ici le soupçon d'un certain désir incestueux entre le frère et sa sœur, lequel est comparé à l'amour entre Maurice et Angéline. Inversement, on peut aussi considérer qu'Angéline n'a jamais éprouvé qu'un amour strictement fraternel et platonique envers celui qui sera, pour un court moment seulement, son fiancé.

Dans de telles instances, les excursions ou « péripéties » d'Angéline, dans le jardin, au champ, sur la grève, ou près du frêne où Maurice avait gravé leurs initiales (AM, 261), paraissent accessoires, une façon d'assurer la continuité du récit, muté en un simple support pour accueillir les réflexions de la jeune femme. Les promenades des uns et des autres, les lettres reçues et envoyées remplissent principalement une fonction de monstration du réel, en accord avec le format diaristique, lequel sert d'ancrage spatiotemporel aux diverses citations et souvenirs, en plus de les motiver bien sûr, et même de leur donner valeur d'image, d'*exemplum*. Ces passages servent encore de contrepoids à ces autres endroits dans le texte où l'écriture se passe de contexte et ne se rattache à un aucun événement, aucune lettre ou lecture. C'est le cas de cette entrée du 6 juillet où, sous le titre « Oublier! est-ce un bien? Puis-je le désirer? », cinq paragraphes de plus en plus longs s'enchaînent, des propositions débutant toutes par « Oublier » et dont la conclusion prononce un jugement brutal : « Non, la consolation n'est pas là! » (AM, 234). Ailleurs, à côté de ces digressions plus « littéraires », certaines pages touchent spécifiquement aux textes de la liturgie, sortes d'homélies qui expliquent la parole de Dieu en montrant son application concrète dans la vie d'Angéline. On peut rappeler par exemple les divers échos à *L'imitation de Jésus-Christ* et à sa leçon sur l'impossibilité du bonheur, « cette plante d'ailleurs qui ne s'acclimate jamais sur terre » (AM, 203), étudiés entre autres par Beaudet²⁸. Nous mentionnerons également cette méditation sur l'histoire de Jésus et de la Samaritaine, évoquée dans l'entrée du 1^{er} octobre. Repensant à la Samaritaine, l'orpheline songe à combien elle aurait elle-même besoin de boire de cette eau vive qui étanche la soif :

« Seigneur, disait la pauvre Samaritaine, donnez-moi de cette eau, afin que je n'aie plus soif. »

Profonde parole! mes larmes ont coulé chaudes et abondantes sur le livre sacré.

Quelle soif de naufragé peut se comparer à mon besoin d'aimer?

[...] Et, mon Dieu, ce besoin d'aimer qui s'accroît de tous nos mécomptes, de toutes nos tristesses, de toutes nos douleurs, est-il si difficile de comprendre qu'il n'aura jamais satisfaction sur la terre? (AM, 274)

Cette dernière phrase, comme plusieurs autres présentes ici et là dans le roman, résume l'œuvre entière. Il n'y a pas qu'une seule clé de lecture, mais des dizaines, à commencer par le mot de Lacordaire : « L'avez-vous cru que cette vie fut la vraie vie? » Sortes de mises en abyme, ces phrases, citations et récits enchâssés mettent en relief à la fois la structure bipartite de l'œuvre et le rapport paradoxal de cette dernière à la fiction, à l'importance du faux pour valoriser le vrai. À cet égard, l'épigraphe se révèle d'ailleurs significative puisqu'elle tient lieu de préface, dans la tradition amorcée par les premiers romanciers canadiens²⁹, et ne représente pas

28 Voir Marie-Andrée Beaudet, « Laure Conan à l'épreuve du livre de piété », p. 70-72.

29 En effet, au Canada français, le roman inspire et plaît autant qu'il effraie. Les préfaces, avant-propos et autres textes liminaires se multiplient sous la plume des premiers romanciers et deviennent bientôt le lieu de toutes les préventions, détrompant les critiques sur le respect attendu des règles du genre, et les amateurs de feuilletons à la mode sur le caractère rocambolesque du récit à suivre. Certains s'approprient

uniquement une mise à distance du roman, mais une invitation à considérer le pouvoir de la littérature et sa capacité à pousser plus loin le discours théologique. Par conséquent, la religion pose une question et *Angéline de Montbrun* l'illustre, encore et encore, par diverses historiettes disséminées et par des interrogations nombreuses, toutes rhétoriques puisque la réponse est connue d'avance, mais menant à un constat si difficile à accepter, pourtant, qu'il est constamment rejeté au profit de nouvelles questions.

Le roman, tel que pratiqué par Laure Conan dans ce premier opus, se met clairement au service de la religion. Dans son article sur la «signification de la multiplicité formelle de *Angéline de Montbrun*³⁰», Alexandre Amprimoz met en lumière cet aspect du livre en soulignant l'importance de la parabole, qu'il attribue au récit central, et qui transforme selon lui «le roman psychologique en roman religieux³¹». Nous parlerons à notre tour de l'écriture allégorique de Conan, qui donne vie aux idées et concepts abstraits de la morale, à la fois dans l'œuvre prise comme un ensemble et dans la construction même du roman, dans tous ses recoins et replis. Du point de vue du schéma narratif, on peut ainsi dire que l'œuvre souffre de ces constants retours à l'allégorèse. Sur le plan du développement psychologique de l'héroïne, cependant, on peut voir qu'elle y gagne beaucoup.

LA RELIGION ET LE LITTÉRAIRE

Si le roman sert le religieux, en montrant comment les leçons de la morale s'illustrent dans la vie des personnages, la religion sert à son tour le roman. En effet, *Angéline de Montbrun* n'est pas un livre édifiant à l'image de tant d'autres ouvrages du XIX^e siècle, dans lesquels les protagonistes se marient, entrent au couvent ou meurent dans l'abnégation, autrement dit, dans le plein accomplissement de la volonté divine. Cet ouvrage se présente plutôt comme l'accomplissement d'une destinée malheureuse, celle d'une jeune femme désolée, belle et comblée jadis, défigurée maintenant, qui a fait le choix de vivre seule dans l'ancienne demeure familiale, là où tout lui rappelle le «souvenir sacré» (AM, 213) d'un père décédé et l'affection passée d'un ami. Il s'agit encore de l'aventure d'une passionnée des lettres qui, au contraire de ce que lui conseillent ses proches et la société, décide de renoncer et au mariage et à l'habit pour s'user dans le désespoir, contempler sa propre souffrance en lisant des histoires semblables à la sienne. Mais plutôt que d'y trouver des réponses, nous l'avons vu, elle n'y voit que des raisons de s'inquiéter et de remettre en question la validité de l'enseignement divin.

l'intitulé de roman de manière à le défier, comme Jules-Paul Tardivel et *Pour la patrie. Roman du XX^e siècle* (1895), qu'il désigne paradoxalement comme un «roman chrétien de combat». D'autres préférèrent remplacer l'appellation connue par des sous-titres moins précis et plus évocateurs, comme le fameux «Récit de la vie réelle» de Jean Rivard, *le défricheur* (1874) d'Antoine Gérin-Lajoie, ou les «Scènes de la vie canadienne au XVII^e siècle» de François de Bienville (1870) de Joseph Marmette.

30 Alexandre L. Amprimoz, «Signification de la multiplicité formelle de *Angéline de Montbrun* de Laure Conan», *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. IX, n° 2, juin 1984, p. 144-157.

31 *Ibid.*, p. 150.

Certes, les ouvrages cités dans son journal sont pour la plupart des textes de piété, et Angéline demande constamment le pardon de Dieu, se rend à l'église, se montre charitable, prie. Toutefois, on retrouve dans ses entrées diaristiques de nombreux extraits de la poésie de Lamartine, d'Hugo et de Crémazie, de même que plusieurs renvois à l'œuvre romanesque de Chateaubriand, des écrits lyriques et mélancoliques qui redoublent plus qu'ils n'allègent son fardeau, et révèlent au passage un tempérament finalement plus réceptif aux désolations des écrivains qu'aux déclamations des apologistes. L'héroïne se réfère ainsi fréquemment à Eugénie de Guérin, une figure pieuse de la littérature morale contemporaine, mais également une simple femme, dépitée comme elle et qui, plutôt que de l'encourager sur la voie de la guérison, l'incite plutôt à amplifier sa douleur, par comparaison :

Comme disait Eugénie de Guérin, les grandes douleurs vont en creusant comme la mer. Et le savait-elle comme moi! Elle ne pouvait aimer son frère comme j'aimais mon père. Elle ne tenait pas tout de lui. Puis rien ne m'avait préparée à mon malheur. Il avait toute la vigueur, toute l'élasticité, tout le charme de la jeunesse. [...] Sans ce fatal accident! (AM, 231)

Le fait que la mort de son frère ait été causée par la phtisie, alors qu'il était à l'étranger et récemment marié, change tout aux yeux d'Angéline. Les deuils des deux femmes ne sont pas égaux, et certainement la Canadienne peut se plaindre plus légitimement de son sort cruel. Eugénie ne représente plus un modèle, mais un étalon de mesure, un exemple contre lequel jauger l'intensité de son désespoir et, même, le justifier.

Au demeurant, l'épistolière française paraît bien entourée dans le roman, accompagnée par une variété de figures maudites ou malheureuses qui servent aussi de baromètres émotionnels, de la « jeune fille *livrée au cancer* dont parle de Maistre » (AM, 208; souligné dans le texte) « à saint Augustin, ce cœur profond, qui pleura si tendrement sa mère et son ami », « ce fils de tant de larmes » (AM, 237), en passant par Atala, l'héroïne de Chateaubriand, à qui l'on conseille de ne pas « tant regretter son amour » (AM, 260). Il y a encore tous les personnages du roman même, dont les lettres à leur amie ne réussissent guère à la sortir de ce cercle vicieux de la comparaison. En fait, sous bien des aspects, Angéline de Montbrun n'est pas dissemblable des héros romanesques que l'on dit problématiques, voire de certains « antihéros » comme Don Quichotte, Emma Bovary ou Charles Armand, protagoniste de *L'influence d'un livre* (1837), proclamé premier roman canadien³². À leur instar, la protagoniste de Laure Conan perd contact avec la réalité tant elle se laisse entraîner par des histoires fictives, ou du moins romancées, qui parlent de destinées extraordinaires, de personnages admirés et admirables auxquels elle se compare et, consciemment ou non, qu'elle imite. La littérature morale, qui se voulait un secours, un moyen d'apprendre et de tendre vers le mieux — et qui remplissait effectivement ce rôle dans la première partie, lorsqu'elle lisait avec son père —, devient progressivement une béquille, un handicap. Maintenant qu'elle se retrouve seule, une plume à la main, elle repense à tous ces gens affligés et, plutôt que de les plaindre, se plaint avec eux. À propos de

32 Il est à noter que le livre *Les révélations du crime* de François-Réal Angers paraît également en 1837.

Mie Prigioni (1832) de Silvio Pellico, ce « [l]ivre admirable qui apprend à souffrir », Angéline ne peut faire autrement que de s'extasier : « Pauvre Silvio ! qui n'a pleuré sur lui ? Son livre si simple et si vrai laisse une de ces impressions que rien n'efface, car le plus irrésistible des sentiments, c'est l'admiration jointe à la piété. » (AM, 259)

Il n'y a pas de morale victorieuse dans cette dernière partie du livre, mais la religion n'en demeure pas moins omniprésente et devient même un moteur de l'action, de l'écriture. Elle agit notamment comme un rappel des manquements de l'héroïne, de sa vanité, de son incapacité à simplement accepter la mort de son père et à accorder son pardon à Maurice. Ainsi, alors qu'un prêtre entre chez elle, en proclamant comme à l'habitude « paix à cette maison et à tous ceux qui l'habitent », Angéline, elle, ne demande qu'à pleurer encore :

Oh ! laissez-moi l'aimer dans les larmes, dans la douleur. Ne commandez pas l'impossible sacrifice, ou plutôt Seigneur tout-puissant, [...] ce sentiment où j'avais tout mis, sanctifiez-le, qu'il s'élève en haut comme la flamme, et n'y laissez rien qui soit *du domaine de la mort*. (AM, 264 ; souligné dans le texte)

Cette référence au « domaine de la mort », l'endroit où, selon Bossuet, vont « toutes nos pensées qui n'ont pas Dieu pour objet³³ », révèle la conscience trouble de l'orpheline, qui assimile de cette façon sa posture aux pêcheurs qui se considèrent sages et qui, « se refermant dans l'enceinte des choses mortelles, s'enseveli[ssent] avec elles dans le néant³⁴ ». On le sait, Angéline connaît la leçon, mais dans sa douleur, elle ose pécher par orgueil. Or, ici, le prêtre était bien présent pour accompagner le serviteur Marc dans la mort, et lui donner les derniers sacrements. Cependant Angéline, complètement absorbée par sa propre douleur, comme une véritable héroïne de roman, ne peut faire autrement que de déformer et de personnaliser à nouveau le propos du prêtre, figuration concrète de l'Église.

Alors que la première partie du roman montrait des personnages heureux, trouvant dans le monde et ses conventions un environnement propice à l'accomplissement de leurs aspirations, la dernière partie voit s'effondrer la fragile architecture de leurs vies. Angéline regrette de ne pas avoir tenu de journal alors que son père vivait, mais le résultat de cette écriture, même pleine d'intrigues et de rebondissements, n'aurait pas donné un roman, pas le roman qui fut tant apprécié de la critique canadienne-française. Pour citer l'« Étude sur *Angéline de Montbrun* » de l'abbé Casgrain, qui sert de préface à la première édition du livre :

[Laure Conan] a deviné le genre du roman moderne qui en fait la supériorité : l'étude plus achevée des caractères et des situations, l'analyse d'une âme, la perfection de la forme se déployant au milieu des événements les plus simples, et tout cela sans rien du fracas et des grandes intrigues qui caractérisent l'ancienne manière³⁵.

33 Jacques Bénigne Bossuet, « Oraison funèbre de la duchesse d'Orléans », *Oraisons funèbres*, Paris, Treuttel et Würtz, 1836, p. 61. Il est à noter que Nicole Bourbonnais cite plutôt, à tort, l'oraison d'Henriette-Anne Angleterre (AM, 306, note 222).

34 *Ibid.*, p. 62.

35 Henri-Raymond Casgrain, « Étude sur *Angéline de Montbrun* », p. 418.

Non, le roman, tel qu'il est compris et reçu à l'époque, n'est pas qu'une suite d'événements plus ou moins vraisemblables, mais une quête humaine, morale, l'aventure d'un être amené à se construire, ou à se déconstruire, dans le temps, et au contact des autres. Lukács, qui étudie lui aussi le « roman moderne » à l'aube du xx^e siècle, définit plus précisément le genre comme « l'épopée d'un monde sans dieux³⁶ » où le protagoniste paraît livré à son propre libre arbitre, confronté à l'absence de cette « voix qui, sans équivoque, lui montrerait le chemin à suivre³⁷ ». L'ouvrage de Laure Conan possède cette dualité qui fait sentir la « voix » de la religion et rappelle le droit chemin, pour toutefois s'en éloigner promptement. Ou plutôt, Angéline, elle, s'en éloigne. Elle sait ce qu'elle devrait faire, mais, orgueilleuse, elle y renonce, et à chaque nouvelle entrée de ses « feuilles détachées » choisit de persister. Le roman n'est toutefois pas le récit d'une défaite, mais d'une épreuve, et pour le dire avec Pierre-Joseph-Olivier Chauveau :

Job, que notre auteur cite quelquefois, n'est pas toujours tendre; il se permet des imprécations qui, isolées de son œuvre sublime, ne seraient pas jugées très édifiantes. Angéline de Montbrun ne va pas si loin; mais elle a d'amères paroles, d'injustes reproches, qui sont dans la nature de l'âme humaine, qui donnent un cachet de vérité ou du moins de vraisemblance à ce qu'elle écrit. L'idée religieuse n'en a que plus de mérite à triompher dans ces conditions³⁸.

+

Le premier livre de Laure Conan n'est pas un roman à thèse, montrant le triomphe de la religion par le récit de personnages et l'émergence d'une héroïne qui se soumettent finalement aux leçons de la loi chrétienne. Ici, l'histoire suit le parcours inverse. Elle fait voir l'ubiquité du Tout-Puissant, alors que tous les proches de Charles de Montbrun — Angéline, Mina, Maurice et même Véronique Désileux, Marc et les autres — « vi[vaient] en lui un peu comme les saints vivent en Dieu » (AM, 142), pour ensuite montrer un monde sans lui, sans la présence tangible de ce père, du Père. Dans ce roman, le conflit moral prend le pas sur l'action. Conséquemment, la trame diégétique paraît étouffée par de nombreux rappels à la religion, aux sentiments moraux, et à un mode de lecture symbolique inspiré de l'allégorèse. Parallèlement, l'abandon de la thèse et d'un schéma narratif plus traditionnel permet à la thématique religieuse de révéler l'émergence d'une héroïne complexe, problématique, chrétienne certes, mais une chrétienne en situation de crise. Selon Gilles Marcotte, Angéline de Montbrun est le premier personnage de roman féminin du Canada français³⁹. Mais si le roman est double, « né dans sa propre négation⁴⁰ », son héroïne l'est également. Elle s'élève à la fois au rang de modèle de piété féminine, à l'instar des nombreuses

36 Georg Lukács, *La théorie du roman*, p. 84.

37 *Ibid.*, p. 82.

38 Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, « Une femme auteur au Canada », *Nouvelles soirées canadiennes. Recueil de littérature nationale*, vol. IV, n°2, février 1885, p. 63.

39 Gilles Marcotte, *Une littérature qui se fait*, p. 16.

40 *Ibid.*, p. 12.

figures littéraires auxquelles l'orpheline se compare, et du même coup réalise le type même du héros moderne, cet antihéros qui se distingue par ses égarements, sa faiblesse, son inaction. Angéline, malgré sa foi, son éducation, sa société, fait montre de libre arbitre par rapport aux diktats de la religion et se questionne sur ses croyances, sur la manière de les appliquer à sa propre vie ; elle remplit le rôle de confesseur aussi bien que de confessée. Cette auto-exploration est rendue possible grâce au soutien de la littérature, et de la littérature d'inspiration religieuse tout spécialement. Ainsi, celle qui n'a « jamais lu de roman » (*AM*, 144), et qui « ne s'inquiète [donc] pas des larmes » versées en écrivant ses propres doutes, réalise un roman qui en fera pleurer d'autres ; un roman malsain selon certains, édifiant selon d'autres, mais un roman néanmoins, littéraire et religieux.

DE LA CONVERSATION ET DE LA DANGEROUSITÉ DES COQUETTES

La mondanité dans *Angéline de Montbrun*

+ + +

ADRIEN RANNAUD

Université du Québec à Montréal/Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature
et la culture québécoises (CRILCQ)

Considéré selon Patricia Smart comme un « double positif¹ » de l'héroïne, le personnage de Mina Darville, dans le roman psychologique de Laure Conan, s'apparente plutôt à une anti-Angéline de Montbrun. Cette opposition avec les idéaux et les codes sociaux entourant la jeune seigneuresse de Valriant se traduit dans la structure narrative du roman. En effet, les « feuilles détachées » d'Angéline, qui fondent la troisième partie, sont contrebalancées par la domination de Mina sur l'échange épistolaire de la première partie. Pour le dire avec Smart, découle des lettres de Mina une « "texture" de l'écriture féminine faite de plaisir, de finesse et d'humour² » qui contraste avec les larmes du journal d'Angéline. Corollairement à leur présence/absence dans le récit, les deux jeunes femmes sont paradoxalement unies par des liens d'amitié solides et en position de rupture l'une de l'autre : la « fraîche fleur de Valriant³ » nargue les manières et la liberté de la « dangereuse coquette » de Québec (AM, 172) ; et l'intérêt des personnages masculins pour la première fait ombrage à la seconde, laissant ainsi apparaître la jalousie d'une Mina ne s'estimant « nécessaire à personne » (AM, 179). En ce sens, la question lancée par le personnage, « Angéline, êtes-vous comme moi ? » (AM, 171), suppose le sentiment de sororité qui anime les deux femmes, mais aussi les impasses qui jalonnent leur relation. Une telle ambivalence aboutira à un « mur » réel, celui du couvent dans lequel pénétrera à jamais Mina Darville au cours du récit⁴.

Au cœur de cette dissonance entre les deux héroïnes d'*Angéline de Montbrun*, deux postures conflictuelles mais potentiellement confluentes : la campagnarde et la mondaine. Laissant de côté la campagnarde, je me pencherai sur la seconde posture, qui caractérise Mina. À titre indicatif, on compte une dizaine d'occurrences de

1 Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1988, p. 59.

2 Ibid.

3 Laure Conan, *Angéline de Montbrun* [1884], édition critique établie par Nicole Bourbonnais, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2007, p. 141. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle AM suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

4 Je résume des analyses qui ont fait l'objet d'un article précédent : Adrien Rannaud, « Primauté discursive et tragédie de la seconde : Mina, l'oubliée d'*Angéline de Montbrun* », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. XXXVII, n° 2, 2012, p. 141-153.

l'adjectif et de ses dérivés substantivés ou verbaux (mondain-mondaine, mondanité, *démondaniser*, qui est d'ailleurs un néologisme) pour décrire la jeune femme. À cela s'ajoutent quelques ambiguïtés sémantiques entourant le substantif « monde », à l'instar de cette exclamation de Mina, et qui creuse un peu plus l'écart entre les deux personnages : « [...] que vous êtes heureuse d'avoir peu vu le monde » (AM, 172). De quel « monde » s'agit-il ici ? Est-il à prendre dans une conception universelle, ou renvoie-t-il davantage à une marque de distinction inscrite dans la socialité du texte ? Et si ces deux définitions s'enchaînaient, pourquoi Mina se réjouit-elle d'en voir Angéline privée ? Quelle valeur accorde-t-elle, elle, la mondaine, au « Monde » ?

Grâce au travail désormais essentiel d'Antoine Lilti sur les salons français, on peut évoquer la sociabilité mondaine en plusieurs axes définitoires⁵ : elle intervient dans un espace domestique et se concentre sur l'hospitalité et la convivialité ; elle est également rythmée par le respect des règles de la civilité et de la politesse, et favorise la mixité des genres (au sens de *gender*). Lilti énonce encore trois aspects qui fondent l'unité et la spécificité de la mondanité : « [L]a culture du divertissement, la théâtralité des comportements [et] le vocabulaire de la "société" »⁶. En somme, la mondanité reposerait sur l'absence d'objectif explicite autre que la sociabilité elle-même. Au cœur du « Monde » se trouverait l'acte social par excellence, celui de la parole, qui agirait comme divertissement et comme spectacle.

On peut prendre appui sur cette définition générale afin de saisir le sens et les formes de la mondanité dans le contexte canadien-français du XIX^e siècle. L'histoire des salons et de leurs actrices au Québec⁷ a bien montré que la mondanité ne constituait pas uniquement un phénomène nécessaire à la formation d'un espace public et d'une institution littéraire : elle s'inscrit aussi dans un réseau de médiations qui tend à publiciser la parole des femmes et la communauté imaginée de la mondanité⁸ que cette dernière contribue à forger. En revanche, force est de constater l'absence d'une critique qui prendrait acte de cette histoire et qui tâcherait d'en étudier les manifestations dans la littérature publiée au XIX^e siècle, à l'instar des recherches de Guillaume Pinson sur les « fictions du monde » en France⁹. On peut dans un premier temps postuler que ce manque tiendrait à la rareté des textes d'imagination mettant en scène les pratiques et les discours mondains durant la période. Dans un contexte où l'effort patriotique et l'attachement à la terre balisent la création littéraire, elle-même mise au service de la communauté, la mondanité resterait par trop futile et, finalement,

5 Antoine Lilti, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005, 568 p.

6 *Ibid.*, p. 314.

7 Voir Cindy Béland, « Salons et soirées mondaines au Canada français : d'un espace privé vers l'espace public », Pierre Rajotte (dir.), *Lieux et réseaux de sociabilité littéraire au Québec*, Québec, Nota bene, coll. « Séminaires », 2001, p. 71-112 ; Julie Roy, *Stratégies épistolaires et écritures féminines. Les Canadiennes à la conquête des lettres (1639-1839)*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003, 2 vol., 868 f. ; Mylène Bédard, *Écrire en temps d'insurrections. Pratiques épistolaires et usages de la presse chez les femmes patriotes (1830-1840)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2016, 335 p.

8 Je reprends à mon compte l'expression de Guillaume Pinson, lui-même paraphrasant Benedict Anderson : Guillaume Pinson, *Fiction du monde. De la presse mondaine à Marcel Proust*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008, p. 16.

9 *Ibid.*

assez peu institutionnalisée pour être transposée dans un univers fictionnel. Une proposition plus audacieuse consisterait néanmoins à renverser ce postulat et à se demander si la prose romanesque du tournant du ^{xx}^e siècle, au moins jusqu'à la Première Guerre mondiale, ne contiendrait pas des allusions à la mondanité et à ses formes spécifiquement canadiennes-françaises. En ce sens, *Angéline de Montbrun* semble un excellent point de départ à cette étude inédite des signes de la mondanité dans la fiction, puisque le roman mobilise un certain nombre de caractéristiques de la sociabilité mondaine. Qui plus est, c'est par la recrudescence de ces caractéristiques que les personnages du roman de Laure Conan, et Mina en fin de parcours, prennent position contre le « Monde ». C'est cette hypothèse, très rapidement évoquée par Pierre-Louis Vaillancourt — qui préfère parler d'« aristocratie¹⁰ » —, qui me servira ici de fil conducteur. Dans une perspective sociocritique, je chercherai à mettre en lumière l'infusion des sociabilités mondaines dans la poétique romanesque de Laure Conan et dans les relations entre les personnages. La recomposition de la *mondanité imaginaire*¹¹ telle qu'elle se présente dans *Angéline de Montbrun* invitera à saisir, avec toutes les précautions qui s'imposent¹², des lieux, des pratiques discursives et des représentations du « Monde » qui rejaillissent sur l'ensemble de la texture du roman.

MISES EN ESPACE ET CLÔTURE DE LA MONDANITÉ : LA LETTRE, LE SALON ET L'ALBUM

Dans le but d'éclairer les réseaux féminins et leur impact sur la constitution d'une sphère lettrée canadienne-française au ^{xix}^e siècle, Julie Roy s'est attachée à identifier trois espaces de sociabilités mondaines par lesquels se façonne une véritable vie culturelle : la lettre, le salon et l'album¹³. Interreliés par des pratiques d'écriture à cheval entre sphère privée et sphère publique, ces trois espaces mettent de l'avant une voix individuelle et collective que font entendre des femmes guidées par le souci « de maintenir les liens sociaux et d'assumer leurs talents pour la conversation¹⁴ ». Traversant l'écran de la fiction, la lettre, le salon et l'album jalonnent la première partie d'*Angéline de Montbrun*, depuis les échanges entre Maurice et Mina jusqu'à

10 Pierre-Louis Vaillancourt, « Splendeurs et misères d'une courtisée », Yolande Grisé et Robert Major (dir.), *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Cahiers du Centre de recherche en civilisation canadienne-française », 1992, p. 365-378.

11 Michel Lacroix, « "Toi qui me vois mondaine." Poésie, mondanité, et écriture des femmes : *Les tentations* de Simone Routier », *Québec Studies*, vol. XXXVIII, octobre 2004, p. 61.

12 Comme l'écrit Guillaume Pinson : « La mondanité ne se réduit pas, dans une parfaite homologie, à son discours ; c'est au contraire dans un écart toujours maintenu que le sens se construit. Mais la mondanité est aussi un discours : aborder le texte de la mondanité [...], c'est donc parler de la réalité au plein sens du terme, mais en ne perdant pas de vue "l'épaisseur" de cette réalité et les écarts entre les logiques sémiotiques et les logiques pratiques. » Guillaume Pinson, *Fiction du monde*, p. 30 ; l'auteur souligne.

13 Julie Roy, « Des réseaux en convergence. Les espaces de la sociabilité littéraire au féminin dans la première moitié du ^{xix}^e siècle », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. VII, n° 1, 2004, p. 79-105.

14 *Ibid.*, p. 82.

l'arrivée de cette dernière chez les Montbrun, et drainent des attitudes et des langages qui ont pour effet de décroïsonner, pour un temps, l'univers campagnard et idyllique de Valriant, de le rapprocher de la ville et des sociabilités urbaines, mais aussi de mieux le refermer sur lui-même. Ce sont ces espaces qui m'intéressent ici.

Historiquement, les trente et une lettres qui forment la première partie du roman de Laure Conan ont souffert d'un manque d'enthousiasme de la critique, qui n'y voyait qu'un échange épistolaire sans récit, sans intrigue et évacuant la complexité des points de vue¹⁵. Il est toutefois possible, comme l'explique Estelle Dansereau, d'en décomposer les strates de signification en portant une attention particulière aux interactions verbales que simule le roman par lettres : « Lorsque leur discours ne renvoie pas directement aux événements de l'intrigue, il met souvent en valeur l'aspect relationnel de l'interaction et ainsi sert à étoffer leurs comportements, leurs valeurs personnelles, leur idéologie et leur évolution au cours de l'œuvre¹⁶. » Sur cet ensemble, dix-sept lettres sont écrites par Mina, qui « raconte toujours abondamment, [...] développe l'événement, [...] en suppute les chances, quand elle ne l'annonce pas elle-même¹⁷ ». Dans ses cinq lettres précédant son séjour à Valriant, elle conseille et rabroue son frère, qui tente de séduire Angéline, tout en livrant quelques détails sur sa vie à Québec. Maurice, de son côté, rédige ses quatre lettres à sa sœur selon une double posture d'amoureux et de chroniqueur de Valriant. Il est d'ailleurs l'initiateur de l'échange épistolaire de la première partie, ce qui coïncide avec le début *in media res* du roman et son arrivée chez les Montbrun. De sorte que la correspondance joue le même rôle que Maurice dans le cadre de l'*incipit* : issue de la sphère urbaine où évoluent les Darville, elle crée l'illusion d'une irruption au sein d'un quotidien régi par la vie de Charles et de sa fille Angéline, dans la quiétude de la campagne gaspésienne, et où l'épistolaire n'aurait initialement pas sa place. Cela étant, l'histoire d'amour qui constitue la trame principale s'élabore sur fond de visites notables, de repas et de rencontres qui déplacent le curseur narratif vers d'autres microévénements, parfois en dehors du domaine des Montbrun. Par l'entremise des hypotypes, la correspondance prolonge ces événements et les interprète dans un récit rétrospectif. Lieu d'échange entre deux personnages issus de la même famille, elle matérialise un dialogue dont émane un réseau plus englobant que la dyade locuteur-interlocuteur. Les lettres circulent et échappent parfois à la relation intime entre destinataire et destinataire, ainsi que le laisse supposer Mina quand elle écrit à Angéline : « J'ai commis l'imprudence de laisser lire votre lettre à Maurice, et il y a perdu le peu de raison qui lui restait. » (AM, 170)

Par leur juxtaposition, les lettres jouent sur des effets de coprésence où la petite société de Valriant se donne à lire comme une communauté intime et publique de petits-bourgeois, de mondaines et de propriétaires terriens qui, tous, renégocient

15 Madeleine Gagnon-Mahony, « Angéline de Montbrun : le mensonge historique et la subversion de la métaphore blanche », *Voix et images du pays*, vol. V, n° 1, 1972, p. 62.

16 Estelle Dansereau, « Un face à face : le discours épistolaire comme acte de langage dans *Angéline de Montbrun* », E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2006, p. 305.

17 Pierre H. Lemieux, « Le plan du roman *Angéline de Montbrun* », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. LIV, n° 1, 1984, p. 57.

leur place dans la société et mettent de l'avant la force et la durabilité de leurs liens. C'est à travers ce système épistolaire qu'on accède au deuxième espace de sociabilité qui exacerbe les relations intersubjectives entre les correspondants et d'autres acteurs de la vie mondaine : le salon. La première lettre (Maurice à Mina) est à ce sujet significative, puisque Valriant y apparaît initialement par le truchement du « petit salon très simple et très joli » dans lequel pénètre Maurice (AM, 141). Les qualificatifs entourant le lieu témoignent de la rusticité du domaine de Valriant, laquelle contraste avec les sensibilités urbaines des Darville, mais ne semble pas leur déplaire. À cela s'ajoute la rencontre avec M^{me} Lebrun, « qui [regardait Maurice] avec l'air indulgent qu'elle prend toujours lorsqu'on lui dit des sottises » (AM, 141). Au-delà de l'attente qui caractérise cet *incipit*, et qui sert à anticiper l'arrivée de l'héroïne éponyme, cette séquence miniaturise la « maison charmante » (AM, 153) de Valriant autour de son lieu de vie de prédilection, le salon, et de ses codes sociaux aussi simples qu'exigeants¹⁸. De même, si le jardin peut figurer un « analogon de la cour¹⁹ », l'étang où les Montbrun et leurs invités se rendent souvent permet de prolonger les discussions et interactions mondaines (AM, 175). Tant au bord de l'eau que dans l'espace du salon à proprement parler, on retrouve des personnages récurrents qui, à en croire les lettres, sont connus de chacun et chacune des actants du système épistolaire : M^{me} W... et son mari, le docteur L..., M^{me} Lebrun et sa nièce, M^{me} H... Ces passants et invités de Charles de Montbrun s'effaceront dans le journal d'Angéline, signe que le salon s'évanouit avec la mort du maître des lieux, mais aussi avec le départ de Mina pour la vie religieuse et l'apparent retrait d'Angéline du monde temporel.

Espace de sociabilité féminine marqué du sceau de l'entreprise mémorielle²⁰, l'album apparaît une seule fois dans *Angéline de Montbrun*, soit dans l'échange entre Maurice et Mina :

À propos, tu sauras que mon révérend admirateur a daigné écrire dans mon album.

Ça finit ainsi :

Calm and holy

Thou sittest by the fireside of the heart,

*Feeding its flames*²¹. (AM, 160-161)

Renvoyant aux pratiques citationnelles caractéristiques de l'album au XIX^e siècle et qui inscrivent la littérature légitime au sein d'un support relativement réservé à l'intimité, cet extrait évoque aussi et surtout le *flirt* et le badinage, pratiques sociales intimes émanant elles-mêmes d'une matrice plus large qu'est la mondanité. Dans ce

18 Sur la miniature dans *Angéline de Montbrun*, voir l'article de Lucie Robert dans le présent dossier : « *Angéline de Montbrun* ou la dissolution de l'utopie ultramontaine », p. 51-61.

19 Pierre-Louis Vaillancourt, « Splendeurs et misères d'une courtisée », p. 366. Voir également sur cette dimension : Marc Fumaroli, *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Histoire », 1994 [1992], p. 140.

20 Julie Roy, « Des réseaux en convergence », p. 96.

21 La citation provient de la pièce de théâtre suivante : Henry W. Longfellow, « The Spanish Student », *The Complete Poetical Work of Henry Wadsworth Longfellow*, Boston/New York, Houghton, Mifflin and Company, 1893 [1843], p. 28.

sens, le phénomène intertextuel est utilisé à des fins de distinction sociale, tant pour le «révérend admirateur» qui connaît l'œuvre de Longfellow que pour Mina, capable de le lire et de l'interpréter comme tel.

Réunis par Mina Darville, les trois espaces de sociabilité de type mondain que sont la lettre, le salon et l'album sont investis autant comme des lieux de rencontre que comme le creuset d'une société restreinte qui déborde *a priori* du cadre spatial de Valriant. Reposant sur une apparente ouverture aux visiteurs, cette société est en fait conditionnée par sa relative centralité au sein d'un monde fermé sur lui-même. En ce sens, *Angéline de Montbrun* reprend une des constantes du roman mondain, soit le repli sur les espaces clos d'une atmosphère rare²², et qui fournit à la trame psychologique tout son potentiel. L'évolution de la première partie en ce qui concerne les espaces est, à ce titre, significative. Du salon, on passe à la chambre de Mina (AM, 173), lieu de la solitude qui annonce la cellule du couvent, puis à l'église et à la grève (AM, 202-203) qu'Angéline arpentera dans la dernière section du roman. Support du bruissement des dialogues et des traits d'esprit, la lettre, quant à elle, devient plus monologique, préparant le terrain à la marginalité des deux héroïnes et à l'écriture des «feuilles détachées». Pour Mina, l'autarcie du «Monde» se transforme *crescendo* en autarcie du cloître.

PRINCIPES ET PLAISIRS DE LA CONVERSATION

L'analyse des espaces de la sociabilité dans *Angéline de Montbrun*, notamment de la lettre et du salon, fait émerger une notion qui a la commodité de dégager le caractère proprement littéraire des pratiques sociales mondaines : la *conversation*. Selon Marc Fumaroli, à qui on doit une étude pionnière sur le sujet, la conversation est

un genre *gigogne*, englobant et engendrant une multitude de microgenres oraux [...] et de genres écrits [...], un genre par ailleurs *amphibie*, puisque se jouant sur le double registre de l'oral et de l'écrit, de l'improvisation parlée, de la lecture et de l'écriture ; un genre *encyclopédique* enfin, car la conversation d'ascendance platonicienne, comme la vraie littérature, porte *de omni re scibili et quibusdam aliis*, de la grammaire à la critique, de la politique à la métaphysique, du fait divers ou du potin à la morale²³.

Cette conception mérite d'être croisée avec les trois dimensions de la conversation repérées par Lilti (le divertissement, la théâtralité, et la louange²⁴) en vue d'éclairer les marques de la mondanité discursive présentes dans les lettres de Mina. En effet, le mélange des tons et le plaisir que recherche la conversation mondaine se distillent à travers une parole du divertissement qui manie tout aussi bien la plaisanterie et la raillerie que l'ironie et le mot d'esprit. Dans cette perspective, les lettres de Mina,

²² Guillaume Pinson, *Fiction du monde*, p. 214.

²³ Marc Fumaroli, *Trois institutions littéraires*, p. 133 ; l'auteur souligne.

²⁴ Antoine Lilti, *Le monde des salons*, p. 275-287.

guidées par le souci de s'informer auprès de ses correspondants (Maurice, Angéline), puis par un grandissant besoin de confesser ses craintes et ses espoirs (les lettres à Emma), sont mues par un régime communicationnel dont l'objectif est d'amuser le ou la destinataire et de conforter le rapport entre soi et l'autre. On a beaucoup commenté, par exemple, le rôle de mère par procuration qu'occupe Mina vis-à-vis de Maurice²⁵ en dissuadant ou en encourageant ce dernier. Vue sous l'angle des codes de la conversation mondaine, cette posture épistolaire s'inscrit davantage au sein d'une stratégie de socialisation plus large où la répartie est mise au service de celle qui la prononce, de celui qui la reçoit et, surtout, du lien qui unit les deux protagonistes de l'échange²⁶ :

En y réfléchissant, je me suis convaincue que, malgré tes nerfs de vieille duchesse, tu as un caractère aimable. J'espère que le pèlerinage à l'étang s'est accompli heureusement.

Je t'attends; puisque tu es heureux, arrive en chantant.

Il me tarde de t'embrasser. (AM, 161)

Rappelons que les Darville, en tant que groupe autonome, tentent de faire corps avec l'autre groupe que forment les Montbrun. Dans ce sens, alliant la plaisanterie à l'amabilité d'un sentiment, la parole de Mina respecte les règles de la civilité et assure une cohésion et une continuité au « couple » qu'elle forme avec son frère, sans nul souci de froisser les susceptibilités. La conversation remplit ainsi son rôle de faire-valoir. De même, le ton assurément plaisantin qui distingue Mina des autres correspondants (et surtout, de son frère Maurice) est compensé par la tenue d'un discours épideictique dans lequel la mondaine loue ses interlocuteurs. Jouant sur la dévalorisation de soi et le maniement de l'hyperbole, la réponse qu'adresse la jeune femme à Angéline (celle-ci espérant ardemment « *démondaniser* » son amie) en constitue un bon exemple : « Si M^{lle} de Montbrun est indifférente à la parure, c'est qu'en étudiant sa ressemblance, elle s'est aperçue qu'elle pouvait parfaitement s'en passer. Moi, je ne puis pas me donner ce luxe. » (AM, 172)

Ordre discursif où les bons mots rencontrent et servent le social, la conversation obéit également aux règles traditionnelles entourant le récit, précisément en multipliant les anecdotes dans le but de « justifier un paradoxe²⁷ ». Dans la première partie d'*Angéline de Montbrun*, ces anecdotes forment dans bien des cas des effets d'annonce sur la trajectoire de chaque personnage. Elles offrent, sur un mode théâtral, un exemple à suivre. C'est ainsi que Mina débute sa neuvième lettre à Emma : « Ma chère Emma, je m'en vais vous conter une petite chose qui m'a laissé un aimable souvenir. » (AM, 188) Cette « petite chose », c'est la visite de Mina et d'Angéline à un couple tout juste marié. Arrivées à leur « pauvre maison » (AM, 189), les deux amies examinent l'environnement, dont la description semble annoncer un âge d'or digne des Anciens, fait d'abondance et d'harmonie : « [L]es moissons qui mûrissent, les

25 Voir Estelle Dansereau, « Un face à face », p. 320.

26 Lilti revient à maintes reprises sur le caractère agrégatif de la conversation, qui cherche plus à respecter les règles de la civilité qu'à les ébranler au sein du cercle : Antoine Lilti, *Le monde des salons*, p. 284-285.

27 *Ibid.*, p. 281.

arbres fruitiers encore petits, le jardinet qui fleurira. Tout près de la porte, deux vieux peupliers ombragent une source charmante.» (AM, 189) Inspirées par le romantisme de cette vision, les deux amies installent un repas confectionné à l'attention du jeune ménage, puis retournent à Valriant :

Nous sommes revenues en philosopant. Angéline voulait savoir pourquoi dans le monde on attache du mépris à une vie pauvre, simple et frugale. Si vous l'entendiez parler des anciens Romains !

Quant à moi, j'aime ces grands noms sur les lèvres roses ; je vois toujours avec respect la pauvre maison d'un colon et pourtant... Aurais-je donc moi, de cette vieille dévotion que vous appelez le culte du veau d'or ? Je ne le crois pas, mais certains côtés du faste m'éblouissent toujours un peu.

Pour se soustraire tout à fait à l'esprit du monde, il faut une âme très forte et très noble. Or, les âmes fortes sont rares, et les âmes nobles aussi. (AM, 189-190)

En soi, l'anecdote devient apologue. Au sein d'une lecture globale de l'œuvre, elle prépare dans ses soubassements métaphoriques la « conversion » de Mina. Dans le cadre de la lettre, toutefois, elle sert de prétexte à « une « conférence » et [à] une « expérience » complètes d'humanité²⁸ » propres aux échanges salonniers. Relevons en outre le déploiement d'un cliché véhiculé durant l'Ancien Régime, et qui se prolonge dans les balbutiements du romantisme européen, puis canadien-français : le motif de la vie simple et du naturel. Opposé à « l'esprit du monde » comme l'écrit Mina, ce naturel est toutefois mis en scène, à l'instar de la conversation qui, sous couvert de la sincérité et du spontané, élabore un discours ordonné, plaisant et spirituel.

Située au carrefour de la théâtralisation de la parole et de la distinction sociale, la conversation demeure un exercice où tout un chacun démontre son érudition. La référence aux « anciens Romains » abonde dans ce sens, de la même manière que la multitude des phénomènes intertextuels qui ponctuent le roman, et sur lesquels un pan entier des études conaniennes s'est déjà penché²⁹, souligne en creux cette tendance à l'ostentation chez les personnages. Vue à travers le prisme de la mondanité, l'intertextualité dans *Angéline de Montbrun* joue un grand rôle. Dans la diégèse, elle favorise la mise en commun d'un socle de lectures où fourmillent, entre autres, le souvenir de Marie de l'Incarnation, le *Journal* d'Eugénie de Guérin, les principes religieux de *L'imitation de Jésus-Christ* et le romantisme de Lamartine. C'est sur ce socle, soutenu majoritairement par la comparaison (« comme disait »), que se construit « un espace analogique où transparaît un intense désir de fusion avec les écrivains et leurs

28 Marc Fumaroli, *Trois institutions littéraires*, p. 134.

29 Voir notamment : Marie-Andrée Beaudet, « Laure Conan à l'épreuve du livre de piété. Hétéronomie et individuation dans la littérature québécoise du dix-neuvième siècle », *Voix et Images*, vol. XXXII, n° 3, printemps 2007, p. 59-71 ; Nicole Bourbonnais, « Angéline de Montbrun, de Laure Conan : œuvre palimpseste », *Voix et Images*, vol. XXII, n° 1, automne 1996, p. 80-94 ; Mathilde Kang, *Le parcours transatlantique du Journal d'Eugénie de Guérin. Un cas de transfert culturel (1850-1950)*, Oxford/New York, Peter Lang, coll. « French studies of the eighteenth and nineteenth centuries », 2009, 203 p. ; Daniel Vaillancourt, « De Laure à Marie : généalogie d'une figure », E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, p. 391-411.

créatures imaginaires, avec les rois et leurs courtisans» et «où lecteurs, écrivains et aristocrates se retrouvent entre eux³⁰». Pour cette raison, Pierre-Louis Vaillancourt avance très justement que ce «parfum d'aristocratie [qui] se distille dans les bien-séances, les valeurs, les activités, les références, la vision du monde qui modulent la première partie³¹» rend compte d'une nostalgie des occupants de Valriant pour l'Ancien Régime³². La conversation métabolise cette nostalgie, et va ainsi prolonger l'ombre de Madame de Sévigné, figure mondaine tutélaire justement convoquée par Mina dans une lettre à Emma (AM, 191). Ajoutée à une autre figure qui percole dans le récit, la princesse de Clèves³³, et aux références littéraires des XVII^e et XVIII^e siècles français³⁴, Madame de Sévigné sert une mise en abyme qui outrepassa le simple clin d'œil, puisqu'elle confère un cadre discursif dans lequel va puiser Mina pour s'ériger en «modèle des correspondantes» (AM, 200)³⁵. En bref, l'intertextualité ne sert pas seulement à valoriser la culture littéraire des personnages et, en arrière-fond, de l'écrivaine Laure Conan; faisant volontairement dévier la forme du récit vers ces «bords de la Seine» qui agaçaient tant l'abbé Casgrain³⁶, elle branche aussi le roman sur l'institution littéraire française que représente la conversation.

LA MONDANITÉ CONTRE ELLE-MÊME ?

Propulsée par des espaces spécifiques et par un régime discursif faisant de la sociabilité un art de vivre en tant que tel, la mondanité envahit l'espace de la fiction dès la première ligne du roman. Paradoxalement, son effacement va servir de levier à l'échange épistolaire d'*Angéline de Montbrun*. En effet, Angéline, Charles et le domaine de Valriant dictent aux Darville un cadre, une vision du monde, une sociabilité qui altère peu à peu les conversations salonnnières. De la même manière que les lettres agissent en miroir des «feuilles détachées», la première partie se divise en deux temps forts qui se répondent et s'opposent à la fois. D'abord, de l'arrivée de Maurice à l'approbation du mariage par Charles, on assiste à l'intrusion de la mondanité à Valriant, avec son lot de légèreté, de badinage et de plaisanteries épistolaires; sont prolongés les échos et les sorties publiques de la ville. Puis, les lettres de Mina à Emma, conclues par quatre lettres échangées par le trio Maurice-Mina-Angéline, présentent un déchirement du personnage de la mondaine qui annonce la destruction du «Monde». De ce mouvement en deux temps émanent des représentations de la mondanité parfois diamétralement opposées entre elles. En particulier, l'intérêt

30 Nicole Bourbonnais, «*Angéline de Montbrun*, de Laure Conan: œuvre palimpseste», p. 85.

31 Pierre-Louis Vaillancourt, «Splendeurs et misères d'une courtisée», p. 366.

32 *Ibid.*, p. 374.

33 Mary Jean Green, «Laure Conan et Madame de La Fayette: la réécriture de l'intrigue féminine», E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, p. 187-204.

34 À cela s'ajoute le regret de Mina de n'être pas de son temps: «Vraiment, c'est dommage que nous soyons dans le dix-neuvième siècle.» (AM, 146)

35 Sur le modèle épistolaire que représente Madame de Sévigné au Québec, voir: Mylène Bédard, *Écrire en temps d'insurrections*, p. 249-253.

36 Henri-Raymond Casgrain, «Étude sur *Angéline de Montbrun*», *Œuvres complètes de l'abbé H.R. Casgrain*, t. I: *Légendes canadiennes et variétés*, Montréal, Beauchemin & Valois, 1884, p. 417.

que porte Mina à ses succès auprès des hommes et à sa toilette cristallise un bouleversement du rapport entretenu entre le personnage et ce « Monde ». Mises côte à côte, la première et la dernière lettres de la sœur de Maurice permettent de prendre la mesure d'un éclatement des principes et des valeurs de la mondanité, lequel trouve sa caisse de résonance dans la chambre de Valriant où le personnage consigne ses dilemmes. Alors que la première lettre est traversée par une multitude de noms et de paroles rapportées (« beaucoup me rendent justice », « les mauvaises langues », « Malvina B... et d'autres prophétesses de ma connaissance », « le docteur L... » [AM, 145-147]) et que Mina s'amuse d'être courtisée, la dernière lettre, qui conclut la section épistolaire, est surtout marquée par la « fatigu[e] de la vie mondaine » (AM, 200). Également, si Mina se plaisait à recevoir les éloges de plusieurs interlocuteurs masculins épris de littérature comme elle (AM, 160-161), dorénavant, elle n'éprouve que de l'ennui pour les essais poétiques de ses admirateurs (AM, 200). En outre, l'attention qu'accorde le personnage à ses fourrures et à ses robes de bal (AM, 172, 174) s'émousse au fil des lettres adressées à Emma, au même titre que son horizon d'attente se rétrécit, délaissant la maison de Québec au profit d'une chambre et d'une fenêtre qui, à nouveau, annoncent la grille du cloître.

Souhaitée par Angéline (AM, 168), la « démondanisation » de Mina est orchestrée successivement par Charles de Montbrun et Emma³⁷ qui, tous deux, reprochent à la jeune femme d'être une « dangereuse coquette » (AM, 172, 193). Ce à quoi s'ajoute l'apparition, dans un rêve, de Madeleine de Repentigny, « brillante » et « belle » mondaine (AM, 184-185) du tournant du XVIII^e siècle qui serait entrée au couvent après le décès de son fiancé. On a fait peu de cas de cette intervention mystique qui augure le choix de Mina. Pourtant, l'apparition de Madeleine de Repentigny déplace le cadre référentiel vers ce qu'il convient de nommer une figure héroïque de la Nouvelle-France; elle éclipse Madame de Sévigné au profit d'un mythe canadien-français avec lequel la mondaine entre en dialogue. Dans les « feuilles détachées », c'est François-Xavier Garneau, élevé au rang de monument national, qui tiendra un rôle similaire pour Angéline. À ce sujet, on comprend que le roman fonctionne sur une série de modèles qui pétrissent en profondeur les aspirations de ses héroïnes. Alors qu'Angéline se confond avec le patriotisme de Garneau, appelant de ses vœux « l'exaltation du dévouement, la folie du sacrifice, qui font les héros et les saints » (AM, 272), Mina, elle, résiste dans un premier temps à cet appel au nom des « saines jouissances de la vie » (AM, 185). Quelque chose a toutefois changé qui accélère la transformation de Mina, non pas en religieuse, mais en jeune fille de la campagne. Deux lettres après avoir confié son rêve à Emma, le personnage troque ses fourrures pour un costume de « glaneus[e] de la Bible », de « bell[e] travailleurs[e] de l'antiquité » (AM, 187). Ainsi les deux postures de la mondaine et de la campagnarde mentionnées précédemment fusionnent-elles, au détriment de l'urbanité et de la sophistication d'une femme de salon.

37 Cette dernière jouant, selon l'expression tout à fait juste de Roger Le Moine, le rôle de « conscience » de Mina (Roger Le Moine, « Introduction », Laure Conan, *Œuvres romanesques*, t. 1 : *Un amour vrai ; Angéline de Montbrun*, édition préparée et présentée par Roger Le Moine, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1974, p. 91).

La dissolution de la mondanité répond à des impératifs qu'on a déjà largement commentés, comme la réintégration de Mina dans le rang des possibles féminins imposés dans la société et dans la fiction; et, conséquemment, la répression d'une femme libre, responsable d'un plaisir discursif et sensoriel qui ébranle la « maison du père³⁸ ». Sans nécessairement s'opposer à ces interprétations, on peut tout aussi bien avancer que la « démondanisation » de Mina répond à un double questionnement sur l'identité féminine et le motif du *vrai* et de la *vie* dans la littérature. Après qu'Emma a scrupuleusement enjoint à son amie d'embrasser l'aride et le terne de la vie (AM, 193), et qu'en toile de fond, la nature est en proie au dépouillement, Mina écrit ainsi à Maurice : « D'ailleurs, je suis fatiguée de la vie mondaine, c'est-à-dire *de la vie réduite en poussière*. » (AM, 200; je souligne.) Le conflit intérieur de Mina se trouve synthétisé par une formule qui nie la mondanité comme tentative d'accès au réel. Plus globalement, Mina Darville confesse ici sa peur grandissante de manquer sa vie, ce qui ramène *Angéline de Montbrun* dans le giron du roman mondain tel qu'il se pratique en cette fin de XIX^e siècle en France³⁹. À cette possible réappropriation de la trame mondaine s'ajoute une autre filiation dans laquelle Mina joue le rôle de « mère » pour les sujets lyriques et romanesques qui viendront après elle et qui, tout en misant sur la théâtralité et le divertissement du « Monde », en traduiront les impasses identitaires et narratives⁴⁰. Ce sera le cas, dans les années 1930, de Jovette-Alice Bernier avec *La chair décevante*⁴¹, ou encore de Simone Routier avec *Les tentations*⁴², des œuvres dans lesquelles mondanité rime avec dépossession, et dont le point de fuite sera l'attrait pour la vie, le vrai, le réel. Depuis *Angéline de Montbrun* jusqu'aux écrivaines des années 1930, la naissance d'une parole féminine autonome au Québec, comme l'analysait très justement Lucie Robert⁴³, trouve un ancrage fort dans le rapport social et littéraire des femmes au « Monde », lui-même extension microscopique du « vrai monde » dans lequel le sujet s'efforce de négocier sa place.

Angéline de Montbrun est ainsi empreint de mondanité, tant dans les représentations des rapports entre les personnages que dans une forme narrative qui, par le truchement du roman épistolaire, fait la part belle aux « jeux mondains des “questions d'amour”⁴⁴ » et de la conversation. Le déploiement d'un tel modèle esthétique et social, pourtant en perte de vitesse dans la littérature et dans l'espace public d'alors, résonne tantôt comme un anachronisme, tantôt comme une potentialité romanesque

38 Voir Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père*, p. 61-65.

39 Sur ce thème de la dépossession, voir : Guillaume Pinson, *Fiction du monde*, p. 229-237.

40 Un constat similaire a été fait par Patricia Smart, qui prétend que « Mina est devenue l'innoffensive mystique qui sera familière aux lecteurs de la poésie féminine québécoise des années 1930 » (Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père*, p. 65). Au-delà du mysticisme, on peut aussi avancer que c'est la problématisation de l'identité féminine, au carrefour entre le « Monde », les impératifs cléricalo-conservateurs et l'élan vers l'acceptation de son vrai moi, qui est au cœur de cette filiation.

41 Jovette-Alice Bernier, *La chair décevante*, Montréal, Éditions Albert Lévesque/Librairie d'Action canadienne-française ltée, coll. « Les romans de la jeune génération », 1931, 137 p.

42 Simone Routier, *Les tentations*, préface de Fernand Gregh, Paris, Éditions de la Caravelle, 1934, 195 p.

43 Lucie Robert, « D'Angéline de Montbrun à *La chair décevante*. La naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *Études littéraires*, vol. XX, n° 1, printemps-été 1987, p. 99-110.

44 Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Sens commun », 1985, p. 136.

dans le processus d'invention de la littérature québécoise, tantôt encore comme la reconduction d'une posture mondaine réelle, celle de l'auteure elle-même, et que les travaux de Marie-Pier Savoie ont permis de reconnaître plus adéquatement⁴⁵. Cela dit, force est de constater la force centripète d'*Angéline de Montbrun*, roman qui, lu sous l'angle de la mondanité, draine et entrelace le souvenir des salonniers et de leurs pratiques langagières, celui de Madame de Sévigné et de Madeleine de Repentigny, et les vices et vertus d'une vie féminine menée à la croisée des voies conventionnelles et marginales. Certes, Mina faillit à la tâche et s'évapore dans la communauté des Ursulines de Québec au milieu du roman. La contemporanéité du personnage se situe ailleurs, en amont du cloître, dans un lieu de plaisir qui, aux yeux du lecteur ou de la lectrice du ^{xxi}^e siècle, évoque les références anciennes et toujours réactualisées de la conversation et du délice des rencontres, dans la chaleur d'un «petit salon très simple et très joli».

45 Marie-Pier Savoie, *La lettre comme lieu d'invention d'un destin littéraire. Le cas de Félicité Angers (Laure Conan)*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2015, 118 f.

ANGÉLINE DE MONTBRUN OU LA DISSOLUTION DE L'UTOPIE ULTRAMONTAINE

+ + +

LUCIE ROBERT

Université du Québec à Montréal/Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature
et la culture québécoises (CRILCQ)

Dans son ouvrage *Formation de l'imaginaire littéraire québécois (1764-1867)*, Maurice Lemire note que des «structures de redoublement et de miniaturisation¹» dominant le monde du roman au XIX^e siècle, du moins celui que l'on qualifie de «roman de mœurs». Cette miniaturisation se lit dans la création d'une société fictive, isolée du reste du monde, un «enclos» (le mot est de Lemire) où le monde est réduit à la terre paternelle, à la parenté, au voisinage, et à l'intérieur duquel tout est euphémisé. «Dans tous les romans de mœurs, précise encore Lemire, les maisons sont décrites avec soin [et] les repas sont longuement commentés.» (*Ibid.*) La terre y est généreuse, et l'hiver est valorisé comme saison de la vie sociale, voire de la vie festive. Il y a là une construction qui apparente certaines zones de la cartographie romanesque à un Paradis terrestre ou à une Terre promise, que l'éloignement voire l'isolement protégerait de la corruption et de la dégradation propres au monde contemporain. Parmi les romans qui présentent ce type de miniature, Lemire cite les cas de *Charles Guérin* (Pierre-Joseph-Olivier Chauveau), *Les Anciens Canadiens* (Philippe Aubert de Gaspé), *Jean Rivard* (Antoine Gérin-Lajoie) et *Jacques et Marie* (Napoléon Bourassa).

Dans ses travaux, Robert Major a pour sa part proposé de considérer certaines de ces miniatures (il ne les désigne pas par ce nom cependant) comme des utopies. Il examine ainsi ce qu'il décrit comme les «villes en forêt vierge²», villes nouvelles au milieu de la forêt, imaginées et construites de toutes pièces par les protagonistes des romans du XIX^e siècle, comme autant d'espaces urbains qui feraient concurrence à la ville réelle considérée comme hostile aux Canadiens. Ce modèle, qui forme ce qu'il désigne comme l'utopie romanesque du XIX^e siècle, utopie libérale loin de tout agri-culturisme, est au cœur de *Jean Rivard*, mais il se retrouve aussi dans *Charles Guérin* ou dans le *Robert Lozé* d'Errol Bouchette, bien que Major n'ait approfondi sous cet angle que le roman de Gérin-Lajoie.

1 Maurice Lemire, *Formation de l'imaginaire littéraire québécois (1764-1867)*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Essais littéraires», 1993, p. 103.

2 Robert Major, «Une ville en forêt vierge. L'utopie romanesque québécoise au XIX^e siècle», *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 29, 1990, p. 142-152.

Ce qui réunit ces miniatures est d'abord la représentation imaginée d'une communauté de proximité qui s'oppose à la communauté élargie occupant l'espace urbain concurrent, s'en distinguant entre autres par l'organisation autre de la société envisagée (la seigneurie chez Gaspé, le nouveau village de colonisation chez Chauveau et Gérin-Lajoie), l'altérité des institutions et des rapports qui réunissent cette communauté (le paternalisme chez Gaspé, une hiérarchie sociale recomposée chez Chauveau et Gérin-Lajoie, la méfiance généralisée envers l'État central et la vie politique de type parlementaire qui les traverse tous) et, enfin, le mode selon lequel est vécu le quotidien, d'où l'importance accordée à la description des lieux d'habitation, des repas et des rituels de la quotidienneté, parfois du travail. Entre le Paradis perdu qu'est le modèle seigneurial qui survit à Saint-Jean-Port-Joli (dans ce cas, *Les Anciens Canadiens* formerait une utopie rétrospective) et les modalités de l'industrialisation qui se déploie dans un futur imaginaire (*Robert Lozé*), les valeurs mises de l'avant sont loin d'être les mêmes d'un auteur à l'autre. Ce dont il est question, c'est donc avant tout d'une forme récurrente et caractéristique du roman au XIX^e siècle.

LA MINIATURE

Ni Lemire ni Major n'ont intégré dans leur modèle respectif le cas d'*Angéline de Montbrun*. Pourtant, le roman de Laure Conan présente lui aussi un cas de miniature conçue comme une utopie. Situé loin de la ville, au bord du Saint-Laurent, sur la route qui mène à Gaspé, le domaine de Valrian renvoie en effet, selon les mots de Mina qui est le premier personnage à en rendre compte, à «la nature riante³», à un «charmant endroit, qui n'aurait rien de grandiose sans le fleuve qui s'y donne des airs d'océan» (*AM*, 173), mais un endroit isolé, trop isolé selon Mina qui, dans une lettre à Emma S***, observe que «quand Dieu créa Adam et Ève, il ne les mit pas dans un champ isolé» (*AM*, 174). Le jardin, poursuit-elle sur un ton qui sera de plus en plus favorable à mesure que le roman se déploie,

a un air de paradis [avec] des réduits charmants, des berceaux de verdure, pleins d'ombre, de fraîcheur, de parfums [...] des fleurs, fleurs au soleil, fleurs à l'ombre, fleurs partout. Et tout le charme du spontané, du naturel. [...] L'herbe y est molle; l'ombre épaisse; les oiseaux y chantent, la vie s'y élance de partout (*AM*, 175).

En tant que miniature, Valrian correspond au format de la seigneurie, où le seigneur est propriétaire des terres que cultivent les habitants, lesquels paient une rente en retour de ce droit d'exploitation. Charles de Montbrun est ce seigneur. Les habitants du village sont ainsi des fermiers, qui vivent dans des «maisons propres», sur des terres où «les moissons mûrissent» et où «grandissent les arbres fruitiers, où

3 Laure Conan, *Angéline de Montbrun* [1884], édition critique établie par Nicole Bourbonnais, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde», 2007, p. 173. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AM* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

fleurissent les jardinets» (AM, 189). Mina raconte avoir elle-même participé aux foins (AM, 187). Il n'est cependant jamais question d'industrie ou de commerce dans le roman. La vie urbaine, politique, sociale et culturelle se déroule ailleurs. Tout au plus note-t-on la présence d'un curé et celle d'un notaire, notables d'usage dans ce type d'univers.

De retour à Valriant, après la mort de son père, Angéline retrouve cette structure sociale intacte et elle n'y changera rien. Dans les pages de son journal, qui forme la troisième partie du roman, elle expose la manière dont elle se réapproprie l'espace, la terre, la maison. Elle reprend possession du bureau de son père et s'y installe. Elle distribue son héritage, celui qu'elle a reçu de son père puis celui de Véronique Désileux⁴. Elle redécouvre les sentiers, les jardins, la cabane de Marie, sa « cabane de bains » (AM, 240), la crique et la mer. Au cours de longues promenades, y compris des promenades à cheval, elle retrouve aussi la population, les pêcheurs, les cultivateurs, les femmes, les nouveaux mariés, les domestiques, les pauvres, les humbles, notamment « une pauvre femme restée sans autre ressource que son courage » (AM, 241). Tous forment une société modelée sur les relations familiales, y compris dans cette fonction paternaliste qui oblige normalement le seigneur à prendre en charge le bien-être de ses censitaires, fonction qu'Angéline découvre à son retour à Valriant avoir été celle de son père et qu'elle décide d'assumer.

L'UTOPIE

Cette miniature présente une forte dimension utopique. On appelle *utopie* — et il s'agit du modèle le plus classique — « tout texte qui suit le modèle narratif proposé par [Thomas] More [c'est-à-dire] le récit d'un voyage imaginaire au bout duquel le narrateur découvre un pays inconnu où règne l'ordre social idéal qui est raconté en détail⁵ ». *Angéline de Montbrun* présente cette structure élémentaire dès la première partie, et c'est à Mina, qui entreprend de se rendre à Valriant, qu'appartient la fonction de décrire, dans ses lettres à Maurice et à Emma S***, les éléments utopiques de la seigneurie au fur et à mesure qu'elle les découvre. Comme le note Bronislaw Baczko, « le temps requis par ce long voyage en Utopie assume la double fonction d'assurer aussi bien la continuité que la rupture entre le temps en Utopie et celui de l'histoire réelle. C'est grâce à ce parcours que le passage devient possible non seulement d'un pays à l'autre, mais d'une expérience historique réelle à une expérience imaginaire⁶ ». Mina agit alors comme un narrateur curieux et émerveillé, à qui se révèle un univers jusque-là étranger. Par cet échange épistolaire, l'auteure délègue la narration à ce personnage et ainsi justifie à la fois la description et le jugement,

4 Madeleine Gagnon-Mahony a très tôt noté la fonction stratégique de cet héritage : « La fille soumise des premières pages du récit, qui assistait silencieuse à l'échange que l'on faisait d'elle sans qu'elle n'y participe [...], deviendra plus tard, après avoir éliminé d'un coup de fusil le père, celle qui possède et qui donne. » Madeleine Gagnon-Mahony, « *Angéline de Montbrun* : le mensonge historique et la subversion de la métaphore blanche », *Voix et images du pays*, vol. V, n° 1, 1972, p. 65.

5 Bronislaw Baczko, *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1978, p. 20.

6 *Ibid.*, p. 156.

mettant en contraste les univers parallèles de Mina, d'Emma S*** et d'Angéline. Mina joue même le rôle du grognon, mécontent de la pureté et de la perfection ennuyeuses que présentent les utopies, personnage récurrent dans les utopies du XIX^e siècle.

Dans *Angéline de Montbrun*, ce premier procédé narratif (le voyage) se double d'un second procédé, enchâssé celui-là. Car l'utopie que découvre Mina a été conçue par Charles de Montbrun, qui a autrefois rompu avec son univers d'origine pour construire, dans cet endroit situé nulle part sur la carte, son utopie à lui. De militaire, il s'est fait cultivateur, et « [i]l a prouvé qu'il n'entendait pas non plus l'être seulement de nom » (AM, 149). Son mariage, rappelle Mina, n'est pas tout à fait conforme à ce que l'on attendait : « [Q]uelqu'un [s'est même] risqué à lui faire des représentations sur son choix [d'épouse] peu avantageux selon le monde. » (AM, 149) Ce mariage ne correspondait pas non plus aux attentes de celle qui allait devenir Madame de Montbrun : « Jamais elle n'avait entendu dire qu'un marié se fût conduit de la sorte. » (AM, 150) Qu'importe ! « L'histoire des noces fit du bruit, on en fit cent railleries, ce qui amusa fort les auteurs du scandale. » (AM, 150) Fille unique et devenue orpheline de mère, Angéline est ensuite élevée par son père et tenue à l'écart du monde. Vouée à la Vierge, elle ne porte que du blanc et du bleu (AM, 202). Elle n'a jamais lu de roman (AM, 144). Elle vit en son père « comme les saints vivent en Dieu » (AM, 142). Seul un bref séjour chez les Ursulines, à Québec, lui a permis de développer son amitié, toute féminine, pour Mina, amitié qui, à terme, rend possible la rencontre de Maurice.

L'échange épistolaire entre Mina et Emma S***, mais encore plus celui qui précède, entre Mina et Maurice, permet de saisir la nature de cette utopie. Non sans crainte, Maurice vit son séjour à Valriant comme une expérience paradisiaque, religieuse et quasi mystique, somme toute comme une expérience étrangère à son tempérament, mais conforme au modèle classique de l'utopie⁷. Arrivée à son tour à Valriant, Mina vivra elle aussi son expérience de cette manière. Sous la gouverne de Charles de Montbrun, homme séduisant, mais autoritaire, qui exerce un pouvoir à la fois politique, moral et religieux, luttant contre le désordre et les vices de la nature humaine, Valriant ne connaît jamais de conflit. Tout au plus traversent l'espace romanesque quelques personnages importuns d'occasion, ce qui permet à Charles de faire valoir l'inutilité et le vide des discours convenus, favorisant au contraire une parole pleine, mais rare⁸. Devant Charles, Maurice, étudiant en droit verbomoteur, est terrorisé et se voit contraint au silence. Telle utopie condamne l'élite mondaine, les femmes autonomes, les hommes politiques et leurs partis, les élections, la musique et la lecture de romans. Il s'agit d'un univers où, dit le grognon, on meurt d'ennui et où l'hiver est conçu davantage pour l'étude que pour le repos.

7 Robert Major, Jean Rivard ou *l'art de réussir. Idéologies et utopie dans l'œuvre d'Antoine Gérin-Lajoie*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1991, p. 233.

8 Ainsi de M. W..., un visiteur britannique, Mina écrit qu'il « s'essayait parfois à badiner », alors que Charles de Montbrun se réjouit de ce que « le bon Dieu [lui fasse] la grâce de ne pas toujours l'entendre » (AM, 183). À l'inverse, du jeune cultivateur venu chercher un bouquet de fleurs pour sa fiancée, Mina constate que « sous sa naïve parole on sent le plein, comme sous la parole de bien d'autres on sent le creux, le vide » (AM, 189).

Ainsi, l'utopie que présente *Angéline de Montbrun* se distingue de celle de More en ce que, plutôt qu'une Cité située sur une île inconnue, elle présente une microsociété, une sorte d'utopie pratiquée, localisée dans le même temps et dans le même espace sociopolitique que celui du lecteur, à défaut de se situer dans le même espace géographique. L'isolement permet néanmoins de tenir l'espace-temps du lecteur à distance et d'offrir un espace-temps de rechange. Mina l'écrit : « Vous comprenez qu'ici nous sommes bien loin de *l'illusion des amitiés de la terre, qui s'en vont avec les années et les intérêts*. Vraiment, j'ai beau regarder, je ne vois point le *grain noir*, comme disent les marins. » (AM, 181 ; je souligne.)

L'UTOPIE ULTRAMONTAINE

L'originalité de l'utopie que présente Valrian et ses enjeux sont surtout apparents dans les jugements négatifs que Charles porte sur la vie de Maurice et de Mina. En effet, « toute utopie est intrinsèquement liée à l'histoire, d'abord parce qu'elle critique et condamne les travers de son temps⁹ », et c'est dans un deuxième temps seulement qu'elle propose un projet qui pourrait contribuer à construire l'avenir. « M. de Montbrun m'a longuement parlé de toi, écrit Maurice à sa sœur. Il trouve que tu as trop de liberté et pas assez de devoirs. [...] D'après lui, l'atmosphère d'adulation où tu vis ne t'est pas bonne. » (AM, 153) Charles lui reproche encore le nombre de valises qu'elle apporte normalement avec elle (il faudra passer celles-ci en contrebande, écrit-elle à Angéline [AM, 172]), ses amours trop nombreuses et parfois tumultueuses, son caractère trop vif. À la longue, Mina finit par adopter le point de vue de Charles et elle écrit à Emma S*** : « J'aime mieux lui obéir que de commander aux autres. Voilà — et je lui suis reconnaissante de vouloir m'arracher à ces puérilités, à ces futilités, que les hommes ordinaires font noblement semblant de nous abandonner [...] ». (AM, 196) À son frère, elle précise : « [J]e suis fatiguée de la vie mondaine, c'est-à-dire de la vie réduite en poussière. » (AM, 200) Ce renoncement à la vie mondaine amène Mina à rejoindre Emma S*** au cloître des Ursulines peu après.

Il en est de même des conditions que Charles impose à Maurice en lui accordant la main de sa fille. Auparavant, toutefois, Charles aura fait une longue enquête. Il écrit à Maurice : « [I]l n'y a pas une personne en état de rendre compte de vous que je n'aie fait parler. » (AM, 161) C'est seulement une fois satisfait par les réponses obtenues que Charles autorise Angéline à avoir une opinion sur Maurice et son prochain mariage. En plus de réglementer le bonheur de sa fille, Charles cherche à établir un programme politique. Marie-Andrée Beaudet a déjà étudié les convictions politiques des Montbrun, qu'elle décrit comme des « positions antirépublicaines [qui vont] à l'encontre des convictions (silencieuses) du pauvre Maurice qui [...] n'ose dire qu'il est bonapartiste¹⁰ ». À Maurice comme à Mina, Charles demande de renoncer aux

9 Robert Major, *Jean Rivard ou l'art de réussir*, p. 253.

10 Marie-Andrée Beaudet, « Laure Conan à l'épreuve du livre de piété. Hétéronomie et individuation dans la littérature québécoise du dix-neuvième siècle », *Voix et Images*, vol. XXXII, n° 3, printemps 2007, p. 68.

réalités du monde contemporain, d'abandonner tout intérêt pour la politique : « [L]e patriotisme, dit-il, cette noble fleur, ne se trouve guère dans la politique, cette arène souillée. » (AM, 166) Il pousse un cran plus loin quand il écrit : « [J]'honore la fierté nationale, mais au-dessus je mets la fierté de la foi. » (AM, 165)

Bien qu'elles soient plus avantageuses que celles qui sont faites à Mina, ces conditions sont de même nature et elles permettent de qualifier l'utopie de Valriant d'*utopie ultramontaine*. Il n'est pas d'usage de parler de l'ultramontanisme comme d'une utopie. Les historiens parlent plutôt d'une pensée ultramontaine ou, depuis les travaux de Nadia Fahmy-Eid, d'une idéologie ultramontaine : « il nous apparaît que la pensée ultramontaine [...] ne revêt sa pleine signification qu'en sa qualité d'idéologie rattachée à une classe sociale identifiable comme telle¹¹ », écrit Fahmy-Eid, qui la décrit ainsi : « L'ultramontanisme [renvoie à] une société où la suprématie du pouvoir religieux sur le pouvoir civil devrait être assurée à tous les niveaux¹². » Au milieu du XIX^e siècle, en France, Edgar Quinet soutenait semblable point de vue, en parlant d'« un État sans mouvement, sans bruit, sans pulsation, sans respiration apparente¹³ ». En effet, dans l'utopie ultramontaine, « l'Église est tout et l'État n'est rien¹⁴ ». Nous sommes bien proches des utopies américaines, celles « des puritains qui s'établirent en commonwealth à Plymouth, premiers d'une longue série de visionnaires qui fuyaient l'Europe pour reconstruire, en Arcadie, la société sur des bases nouvelles¹⁵ ». À Valriant, c'est la morale et non la politique qui constitue le fond des mœurs et, en tant qu'utopie, Valriant est un État de mœurs, c'est-à-dire un État social *sans lois terrestres*.

L'UTOPIE FÉMININE

On aura remarqué que, quel que soit l'angle sous lequel on l'envisage, cette description de Valriant comme utopie s'arrête à la mort de Charles de Montbrun et à l'accident qui défigure Angéline. Qu'advient-il par la suite ? *L'incipit* des « feuilles détachées » rédigées par Angéline présente une certaine continuité avec ce qui précède : « Il me tardait d'être à Valriant. » (AM, 207) Elle note : « La beauté de la nature, qui me ravissait autrefois, me plaît encore. » (AM, 210) Suivent un certain nombre de remarques qui font comprendre que rentrer à Valriant, c'est revenir *dans la maison du père*¹⁶. Ayant hérité de la maison paternelle, où elle s'installe, Angéline rachète

11 Nadia Fahmy-Eid, « Ultramontanisme, idéologie et classes sociales », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. XXIX, n° 1, juin 1975, p. 67.

12 *Ibid.*, p. 51.

13 Edgar Quinet, *Œuvres complètes. Les jésuites; L'ultramontanisme; Introduction à la philosophie de l'histoire de l'humanité; Essai sur les œuvres de Herder*, Paris, Pagnerre, 1857, p. 85.

14 François Laurent, *L'Église et l'État. Deuxième partie: La réforme*, Bruxelles, Imprimerie de E. Guyot, 1860, p. 196.

15 Robert Major, Jean Rivard ou *l'art de réussir*, p. 216.

16 L'étude d'Angéline de Montbrun forme le premier chapitre de l'essai de Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1988, p. 39-86. Je souligne. La figure de Charles de Montbrun, père d'Angéline, a fait l'objet de nombreuses études, le plus souvent selon une approche psychanalytique, sur lesquelles je

aussi la « maison où il est mort » qu'habite « une pauvre femme avec sa famille » (AM, 211). Elle observe ce monde, qu'elle découvre habité par des femmes malheureuses, pauvres comme Marie ou laides comme Véronique Désileux. Dans l'étude qu'elle consacre au roman, Patricia Smart parle ainsi d'une chute dans « un réel peuplé de pères méprisants qui, tout en prétendant à la spiritualité, communiquent à leurs filles que l'approbation paternelle dépend de leur beauté¹⁷ ». Désormais, Valrian sera le lieu de la solitude, mais aussi de l'étude : « Je m'en tiens surtout aux livres de religion et d'histoire. » (AM, 216) Dans cette solitude, Angéline s'entoure de femmes : Marie Desroches (AM, 220, 238), Monique, Véronique Désileux (qui meurt page 221, mais dont une lettre est reproduite page 222). Elle a délaissé les vêtements bleus et blancs pour le noir, et pas seulement en signe de deuil.

Au-delà de cette continuité apparente sont aussi introduits quelques changements. S'agissant d'utopie féminine, l'isolement à Valrian « n'est pas simplement une facilité fictionnelle pour développer une société alternative, il est aussi un moyen symbolique d'expliquer la distance — voire la rupture — prise par rapport au monde androcentré¹⁸ ». C'est cette rupture avec le monde des hommes que permet d'abord et avant tout la mort de Charles de Montbrun, bien qu'Angéline vive cette mort comme une faute, comme sa faute à elle par moments. Il y a là une figuration exemplaire du modèle de l'utopie féminine : « L'événement fondateur de l'utopie [...] constitue le plus souvent un simple élément d'Histoire pour les personnages, néanmoins parfois interprétable comme un “péché originel” refoulé, dont la révélation mettra en danger la pérennité de la société utopique¹⁹. » C'est très exactement ce qui advient à Valrian, dont le caractère utopique tremble dès le retour d'Angéline, mais ne s'effondre pas, du moins pas tout de suite.

En effet, Angéline ne peut pas quitter Valrian : « je ne sais quel poids formidable m'attache à la terre » (AM, 230), écrit-elle. On ne saurait réduire ce « poids » à la mémoire de l'autorité paternelle. En effet, au décès de son père, Angéline avait à sa portée une autre option, cette élévation verticale qu'a observée André Brochu²⁰ et qui est exposée dans une phrase du journal : « [Enfant], je me sentais portée en haut par l'amour. Mon âme, comme un oiseau captif, tendait toujours à s'élever. » (AM, 230) Le curé engageait lui aussi Angéline à consacrer sa solitude au ciel : « Ma fille, regardez le ciel. » En guise de réponse, Angéline écrit alors : « Et me tournant vers la terre je pleurai. » (AM, 213) Cet attachement à la terre laisse entendre, d'une part,

ne reviendrai pas ici, en ayant déjà traité dans un précédent article (Lucie Robert, « D'Angéline de Montbrun à La chair décevante. La naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *Études littéraires*, vol. XX, n° 1, printemps-été 1987, p. 99-110). Plusieurs de ces études ont été réunies par E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle* (Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2006, 458 p.). À celles-ci, il faut sans doute ajouter celle de François Ouellet, « Les silences d'Angéline de Montbrun », *Études françaises*, vol. XXXVI, n° 3, 2000, p. 185-205.

17 Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père*, p. 78.

18 Michel Prat et Alain Sebbah, *Fictions d'anticipation politique*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Eidolon », 2006, p. 34.

19 *Ibid.*, p. 35. Voir aussi Claude Cohen-Safir, *Cartographie du féminin dans l'utopie. De l'Europe à l'Amérique*, Paris/Montréal, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2000, 204 p.

20 André Brochu, « Le cercle et l'évasion verticale dans Angéline de Montbrun de Laure Conan », *Études françaises*, vol. I, n° 1, février 1965, p. 90-100.

qu'Angéline restera à Valriant, sur la terre de Valriant, car il faut d'abord prendre le mot « terre » à la lettre. D'autre part, il laisse aussi entendre qu'Angéline n'entrera jamais au cloître. Le mot est alors pris au sens figuré, dans son opposition au ciel et à la sainteté : « D'ailleurs, je ne saurais m'éloigner de Valriant, où tout me rappelle mon passé si doux, si plein, si sacré. » (AM, 243) L'utopie féminine que le roman met en place a donc pour point de départ la déconstruction de l'utopie paternelle et son inversion puis sa réinscription dans un univers uniquement féminin, un « autre » monde d'où auraient été expurgées, en quelque sorte, les sources du mal.

L'univers complètement féminisé apparaît comme le stade ultime de cette démarche, comme un âge d'or ouvert à l'immortalité et à l'avenir. Patricia Smart a montré de manière convaincante que l'univers ainsi féminisé restait « dans la maison du père ». On peut néanmoins ouvrir la figure et envisager, avec Nicole Mathieu, que la maison n'est plus exactement celle du père puisque Angéline en a hérité. Cette maison, qui est désormais sienne, « n'est [plus seulement] la sphère du domestique, du travail domestique et de l'inégalité des rapports sociaux de sexe²¹ », elle désigne « la victoire de la conception féminine des rapports au monde²² ». Il y a là une sorte de renversement, qui fait passer de l'assignation au domestique (propre à la première partie du roman) à l'utopie du domestique (qui construit la troisième). Le journal d'Angéline donne accès à ce que Mathieu appelle encore le « rêve féminin des lieux, le droit à être présente dans tous les lieux, la capacité des femmes à penser et à faire que tous les lieux soient utopiques²³ ». On comprend alors que le Valriant d'Angéline se construit aussi *contre* l'image du cloître où s'est réfugiée Mina²⁴.

Il reste quand même à saisir le sens d'un événement qui advient à la toute fin du roman. Il s'agit de la seule sortie qu'Angéline de Montbrun se permet, un voyage à Saint-Hyacinthe qui dure quinze jours. Or, prévoir quinze jours pour aller de la Gaspésie à Saint-Hyacinthe, c'est long. Il faut donc comprendre qu'Angéline a voulu ce voyage et qu'elle y a consacré le temps nécessaire. Elle s'explique : « [I]l est une personne que je n'avais jamais vue et dont la réputation m'attirait. » (AM, 285) La narratrice reste discrète, usant des points de suspension pour désigner la destination précise du train puis le nom du monastère. On ne saura pas grand-chose de la raison de ce voyage : « C'est un grand bonheur d'approcher une sainte » (AM, 285), écrira-t-elle de façon laconique avant de désigner cette « sainte » par son surnom, Fleur du Carmel. Dans l'histoire du Québec, une personne a vraiment porté ce surnom, qui donne son titre à la biographie que le père Antoine Braun lui a consacrée²⁵. Il s'agit

21 Nicole Mathieu, « L'utopie féminine : faire de tous les lieux une maison », *Écologie et politique*, n° 37, 2008, p. 96.

22 *Ibid.*, p. 100.

23 *Ibid.*

24 Dans une lettre à sœur François-Xavier-du-Précieux-Sang datée du 11 novembre 1884, Félicité Angers écrit : « Je n'ai pas l'ombre d'une inclination pour le cloître — également pas la moindre pour le mariage — ce grand sacrement ne m'attire pas... Ah que j'y souffrirais ! » Voir Laure Conan, *J'ai tant de sujets de désespoir. Correspondance, 1878-1924*, correspondance recueillie et annotée par Jean-Noël Dion, préface de Manon Brunet, Montréal, Éditions Varia, coll. « Documents et biographies », 2002, p. 186 ; citée par Marie-Andrée Beaudet, « Laure Conan à l'épreuve du livre de piété », p. 65, note 21.

25 Antoine Braun, *Une fleur du carmel. La première carmélite canadienne, Marie-Lucie-Hermine Frémont, en religion sœur Thérèse de Jésus*, préface de Mgr l'évêque de Montréal [Ignace Bourget], Montréal, Compagnie

de Hermine Frémont, la première carmélite québécoise, qui séjournait au monastère du Précieux-Sang en 1870, avant de partir vers le carmel de Reims, où elle a fini ses jours. Sainte et écrivaine donc est cette femme qu'Angéline va rencontrer : « [D]evant elle, je n'éprouvais ni gêne ni embarras. Au contraire, son regard si calme et si pur répandait dans mon cœur je ne sais quelle délicieuse sérénité [...]. J'en ai emporté une force, une lumière, un parfum, j'espère y avoir compris le but de la vie. » (AM, 286) Mais qu'a-t-elle appris de Hermine Frémont au cloître ? Le roman ne dit rien de leur conversation. À la suite de ce voyage, toutefois, Angéline note : « [J]'ai accepté ma vie telle qu'elle est. » (AM, 286) Le récit du voyage est daté du 5 novembre. Le 7, elle arrête son journal et n'écrit plus qu'une lettre à Maurice. Elle avait déjà observé : « [I]l y a en moi une force étrange qui me pousse au renoncement, au sacrifice. » (AM, 283) Elle ajoutera, un peu plus loin : « Non, si le Dieu de toute bonté m'a fait passer par de si cruelles douleurs, ce n'est pas pour que je me reprenne aux affections et aux joies de ce monde. » (AM, 290) Ces douleurs ne l'appellent pas au monde, mais elles ne l'appellent pas non plus au cloître.

LE TEMPS HISTORIQUE

Nombreux sont ceux et celles qui ont noté l'importance de la référence historique dans le roman. Selon René Dionne, « la tension entre les valeurs du ciel et celles de la terre se sera résolue finalement [...] dans le dévouement à la cause nationale²⁶ », alors que Maïr Verthuy observe « chez les héroïnes de Conan beaucoup d'ambivalence par rapport à leur société et à un nationalisme bâti sur le dos des femmes²⁷ ». En effet, l'utopie ultramontaine, qui structure la première partie du roman, « tend à évacuer du concept même de nation tout contenu politique²⁸ » et à dissoudre la référence historique dans un contenu moral et religieux. Or, sans État, comment construire la nation ? On ne saurait cependant réduire l'Histoire à la question nationale, car le temps historique agit aussi et peut-être surtout comme un code transgressif dans la logique de l'utopie. Dans les récits de voyage imaginaires, « l'espace imaginaire dont il est parlé [...] est opposé au temps de l'histoire²⁹ », note Bronislaw Baczko, qui ajoute : « [L]e temps de ces sociétés, même quand elles ne sont pas situées sur des îles, est un *temps insulaire, refermé sur lui-même*³⁰ ». En effet, par définition, l'utopie est étrangère au temps de l'histoire ; elle est sans passé, elle reste sans avenir, comme suspendue hors du temps. Telle était l'utopie ultramontaine du père, située dans un espace sans mouvement et sans conflit, donnée comme éternelle, mais destinée

d'imprimerie canadienne, 1875, 464 p. Dans la biographie de Braun sont insérés de larges extraits du journal intime de Frémont. Très liée aux religieuses du monastère du Précieux-Sang de Saint-Hyacinthe, Laure Conan ne peut avoir ignoré l'existence de sœur Thérèse de Jésus et sans doute pas non plus l'ouvrage d'Antoine Braun. Cela ne suppose pas cependant que le voyage d'Angéline, et encore moins les circonstances de ce voyage, aient été réels et vécus par Laure Conan.

26 Cité par Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père*, p. 84.

27 *Ibid.*, p. 85.

28 Nadia Fahmy-Eid, « Ultramontanisme, idéologie et classes sociales », p. 55.

29 Bronislaw Baczko, *Lumières de l'utopie*, p. 155.

30 *Ibid.*, p. 158 ; je souligne.

à s'éteindre avec lui, à moins que Maurice et Angélique ne la prolongent au-delà. L'utopie féminine, construite par Angéline, sera au contraire située dans le temps de l'histoire, ce que montre cet enracinement dans la terre qu'elle oppose à l'élévation verticale, et qui peut être lu comme la volonté de rester dans son temps, de s'inscrire dans le même espace-temps que son lectorat. L'avenir d'Angéline ne se construira donc pas dans cette utopie, puisque celle-ci est forcément dissoute dès lors qu'elle s'engage dans le temps historique. Le roman toutefois entretient l'ambivalence, car l'avenir immédiat qu'entrevoit Angéline reste une reproduction de son présent : elle ne fondera pas de famille ; elle n'aura ni héritier ni descendant ; sa solitude reste pour elle un bien précieux. C'est son œuvre, l'œuvre d'écriture qu'elle entreprend, qui sera projetée dans l'histoire. Aussi, la chute d'Angéline, cette chute qui la laisse défigurée au milieu du roman, on peut la lire, ainsi que l'a fait Patricia Smart, comme une « chute dans l'écriture³¹ ».

Katherine Roberts a noté qu'« *Angéline de Montbrun* contient les éléments d'une poétique de l'histoire qui deviendra la qualité maîtresse de toute [l']œuvre³² » de Conan, et que ce passage à l'histoire « devrait aussi être [vu] comme une quête d'autorité discursive³³ ». Dans le roman, l'introduction du temps historique se fait d'abord discrètement : la correspondance qui forme la première partie n'est jamais datée. On comprend qu'elle s'étend sur à peu près six mois, mais cela ne paraît pas avoir d'importance. Le deuxième épisode, rédigé à la troisième personne, n'est pas daté lui non plus. Les seuls marqueurs de temps qui paraissent dans *Angéline de Montbrun* sont les dates qui coiffent chacune des entrées du journal dans la troisième partie. Le temps est encore hésitant ; il se présente comme une journée et un mois, sans l'année correspondante (alors que la durée du journal est d'environ trois ans). Les deux lettres qui ferment le journal ne sont pas datées non plus. Néanmoins, ce procédé de datation dote le journal d'une périodicité qui permet de suivre Angéline au jour le jour.

Ce principe de datation est doublé du système de référence. Angéline de Montbrun n'a jamais lu de roman. Les livres qu'elle lit sont des ouvrages pieux ou héroïques, français pour la plupart, anciens tout autant. À mesure que le roman progresse, les références françaises et anciennes sont remplacées par des références canadiennes plus récentes. Il faut pour le constater répartir les références sur la durée du roman (Lacordaire et Madame de Staël, par exemple, viennent tôt ; Hermine Frémont arrive à la toute fin), mais aussi les répartir selon les personnages. Ainsi, François-Xavier Garneau est cité rapidement dans le roman, mais sous la plume de Maurice. Il faut attendre la fin du roman pour qu'Angéline le cite à son tour (AM, 269), faisant enfin sienne une référence qu'avait saisie le lectorat bien plus tôt. Cette évocation de Garneau est suivie d'un long développement qui rappelle les

31 Tel est d'ailleurs le titre que Patricia Smart donne à son chapitre : « *Angéline de Montbrun* ou la chute dans l'écriture », *Écrire dans la maison du père*, p. 39-86.

32 Katherine A. Roberts, « Découvrir, fonder, survivre. Les romans historiques de Laure Conan », *Voix et Images*, vol. XXIV, n° 2, hiver 1999, p. 355-356. Cette idée est aussi celle que soutient Fernand Roy dans « L'histoire dans les romans de Laure Conan. Lecture sémiotique de l'idéologie de la langue gardienne de la foi », *Voix et Images*, vol. XXV, n° 2, hiver 2000, p. 328-348.

33 Katherine A. Roberts, « Découvrir, fonder, survivre », p. 356.

prouesses du chevalier de Lévis, puis celles de Madame de Montbrun, «qui labourea elle-même sa terre, pour pouvoir donner du pain à ses petits orphelins» (AM, 270). Au récit succède la source manuscrite : «J'ai d'elle une lettre écrite après la cession.» (AM, 270) Puis vient une référence inattendue aux dernières paroles de Chevalier de Lorimier («Le sang et les larmes versés sur l'autel de la patrie sont une source de vie pour les peuples» [AM, 270]), auxquelles Angéline ajoute : «[E]t le Canada vivra. Ah! J'espère!» (AM, 270) Tel cri d'espoir, qui ramène la nation et ses enjeux politiques à l'avant-plan, est à l'opposé de toute la pensée politique de Charles de Montbrun. Le sont tout autant le système de référence qui introduit les synthèses historiques (Garneau), les sources manuscrites (Madame de Montbrun), les sources orales (Chevalier de Lorimier); le système de référence qui reconstruit son récit *sans oblitérer* l'épisode patriote (des libéraux, des rouges pourtant!), phénomène rare à l'époque; le système de référence qui réinscrit la nation et la patrie au cœur de la démarche de l'écrivaine. À Garneau, Angéline consacre deux pages, ce qui est énorme dans l'économie du roman. Nous sommes alors le 25 septembre; il ne reste que deux mois avant la conclusion. C'est dire l'importance de l'épisode, le premier où elle se pose comme le sujet d'une écriture qui pourrait dépasser l'écriture de soi, s'adresser à un public ou simplement être lue par quelqu'un d'autre. Peut-être était-ce là l'objet de sa rencontre avec Hermine Frémont?

Ainsi, une fois l'utopie ultramontaine mise à l'écart, la réécriture de l'histoire de la Nouvelle-France devient possible, souhaitable même. Tout le roman mène à un réinvestissement du féminin dans l'histoire. Angéline ne cherche pas à devenir historienne. L'histoire est déjà écrite, on le comprend. Mais elle cherche à insérer des personnages féminins (les pages de la mère, les actions de Madame de Repentigny) dans le récit de François-Xavier Garneau et, à terme, à reconstruire l'histoire du point de vue des femmes. Reprenons les mots de Pierre Nepveu : «Tout indique que Laure Conan a vu là le début d'une question et qu'elle a tenté, avec les moyens du bord, de s'y mesurer³⁴.» À la fin, Mina aura été la plus faible en cédant à l'appel de l'évasion verticale et en entrant au cloître. Privilégiant l'enracinement, Angéline refusera de rester une figurante : Madame de Repentigny et Madame de Montbrun ouvrent une brèche sur l'héroïsme des femmes. Aussi, les «feuilles détachées», formant de ce point de vue un roman d'apprentissage, laissent entrevoir un possible avenir consacré à l'écriture, avec l'objectif de combler ce qui apparaît comme «l'absence de nation pour les femmes³⁵». Il faut alors imaginer Angéline heureuse.

34 Pierre Nepveu, «La maison dans le désert», *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 1998, p. 83.

35 «Le thème du roman est, effectivement, l'absence de nation pour les femmes», note E. D. Blodgett dans «L'équivoque et la négation chez Laure Conan», introduction à *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, p. 14.

LA DÉFIGURATION COMME RECONQUÊTE DE SOI

Le portrait d'Angéline de Montbrun

+ + +

MYRIAM VIEN

Université McGill

Le roman phare de Laure Conan¹ se distingue par la coupe singulière de son arc narratif : entre la première partie, constituée d'un échange épistolaire qui découvre les différents intervenants du récit, et la seconde, empruntant essentiellement la forme du journal intime d'Angéline, se trouve une courte séquence extradiégétique à l'intérieur de laquelle se joue tout le drame de l'héroïne. Dans ces quelques pages relayées par un narrateur omniscient surviennent deux événements fatidiques — un bête accident de chasse emporte M. de Montbrun, et une chute sur le pavé, causée par la faiblesse de l'orpheline endeuillée, la défigure irrémédiablement — qui changent de façon drastique le cours du récit. La critique a souligné le caractère improbable, quelque peu factice du ressort narratif qui enlève à Angéline son père et sa beauté, et la conduit à rompre ses fiançailles avec Maurice, refroidi à la vue du visage abîmé de sa promise, mais prêt malgré tout à honorer son engagement. Défiant les paramètres du roman réaliste, ces deux retraits précipités — le décès du père et l'éviction du fiancé — qui recentrent le récit autour d'Angéline marqueraient selon E. D. Blodgett l'impatience de l'auteure à révéler son héroïne², mais n'éclaircissent pas davantage le sens profond derrière cette lésion inguérissable dont Conan affuble son personnage principal. « Artifice romanesque³ » destiné à éliminer le fiancé, comme le soutient Lucie Robert, ou encore « "prétexte" littéraire permettant à l'auteure de soustraire son héroïne au rôle traditionnel d'épouse et de mère⁴ », comme le suggère Patricia

1 Laure Conan, *Angéline de Montbrun*, introduction de Fernand Roy et Louise Milot, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « Littérature », 1990 [1884], 176 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AM* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

2 Voir E. D. Blodgett, « La séduction du père : l'exemple d'*Angéline de Montbrun* de Laure Conan », E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2006, p. 164 : « Désire-t-elle que nous remarquions, avec une impatience semblable à celle avec laquelle le père est retiré du texte, que Maurice n'est seulement qu'une entrave au passage d'Angéline à une autre scène ? Mais en agissant ainsi, elle nous permet de remarquer jusqu'à quel point les membres de la scène publique ne sont que de simples acteurs, personnages dont l'unique rôle est de nous mener à Angéline. »

3 Lucie Robert, « D'*Angéline de Montbrun* à *La chair décevante*. La naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *Études littéraires*, vol. XX, n° 1, printemps-été 1987, p. 102.

4 Patricia Smart, « L'expulsion du paradis », E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, p. 66.

Smart, la défiguration d'Angéline s'avère d'autant plus suspecte qu'elle se décline en deux variantes : le texte original évoque une tumeur qui résiste à tous les traitements alors que la version remaniée parle plutôt de contusions provoquées par un choc violent. Le seul point commun entre les deux moutures se trouve dans la mention d'une mystérieuse « opération » qui échoue à restituer à l'héroïne des traits réguliers, comme si la médecine de l'époque était sans recours face à cette blessure qui dépasse les lois naturelles. C'est ce qui a notamment encouragé la critique à y voir le fruit d'un châtement divin. Madeleine Gagnon replace dans le schéma de la tragédie classique ce qu'elle conçoit comme une « invraisemblable blessure au visage », avançant « que ses punitions ou malheurs se mesurent à la faute commise [...] »⁵. Or il faut considérer, à l'instar de Smart, que la disgrâce physique de la jeune femme comporte aussi une dimension positive, agissant « comme une poussée vers la libération, puisqu'elle débarrassera Angéline de sa beauté stéréotypée et l'amènera vers l'écriture »⁶.

Le présent article se propose de mettre à l'épreuve l'hypothèse selon laquelle la défiguration d'Angéline, l'affranchissant d'une représentation essentiellement construite par le regard des autres, lui permet de se construire une image propre par l'écriture et constitue par là un geste éminemment libérateur, vecteur de renouveau jusque dans la forme même du roman. Notre analyse se distinguera cependant des lectures féministes consacrées (notamment celle de Patricia Smart) en reportant l'importance du geste de défiguration sur la structure du roman ; nous postulons que la fracture du cadre narratif répond de la blessure identitaire vécue par l'héroïne. Il s'agira de ne pas se laisser piéger par la négativité implicite au concept de défiguration, de voir au-delà de la valeur privative contenue par le préfixe *dé-*, pour considérer les options offertes par cette réorganisation du schéma actanciel. Nous envisagerons en effet cette transformation non pas seulement comme la marque d'une perte ou d'une déconstruction de la figure, mais comme une opération de *re*-figuration, qui ouvre le champ des possibles sur le plan de la destinée d'Angéline, tout comme dans le médium romanesque qui accueille ce parcours singulier. Dans un ouvrage portant sur Artaud, Beckett et Michaux, Évelyne Grossman invite de même à reconnaître dans la défiguration non pas un acte purement destructeur, mais « une force de création qui bouleverse les formes stratifiées du sens et les réanime »⁷. Pour Katerine Gagnon, qui s'intéresse aux stratégies langagières dans l'œuvre de Pierre Guyotat, la défiguration ressortirait davantage à « un usage intensif de la figuration elle-même et de l'ensemble de ses possibilités plastiques »⁸. De fait, nous postulons

5 Madeleine Gagnon-Mahony, « Angéline de Montbrun : le mensonge historique et la subversion de la métaphore blanche », E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, p. 36-37.

6 Patricia Smart, « L'expulsion du paradis », p. 67.

7 Évelyne Grossman, *La défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2004, p. 7.

8 Katerine Gagnon, *Faire chanter la langue. Approches de la défiguration dans l'œuvre de Pierre Guyotat*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2014, f. 61. L'objectif de cette thèse est « d'exposer le caractère polymorphe de l'écriture de la défiguration et de décrire la plasticité des figures et des formes qu'elle met en jeu » (*ibid.*, f. 33) en s'inspirant notamment des travaux d'Évelyne Grossman et de Jean-François Lyotard, à qui l'auteure emprunte notamment la notion de *figural*, que celui-ci développe dans *Discours, figure* (Paris, Klincksieck, 1971).

que la transformation physique de l'héroïne l'autorise à se réaliser autrement que par le mariage et l'obéissance à la loi du Père, mais qu'elle offre aussi à l'œuvre une voie de sortie du roman par la mise en valeur d'une écriture de l'intime qui dérouté les conventions romanesques et fait de la fragmentation sa nouvelle poétique. Nous nous intéresserons donc à l'extension de cette *transfiguration* sur l'ensemble de l'œuvre, considérant que tout le monde de Valrian, à la suite d'Angéline, subit les contrecoups de la mort de Charles : le jardin paradisiaque qui borne la propriété des Montbrun et le personnage de Mina feront également l'objet de mutations significatives. Nous nous livrerons à cette démonstration en trois temps : en étudiant d'abord la dynamique du portrait à l'œuvre dans le roman pour montrer la pression immense portée à la figure d'Angéline ; en replaçant ensuite l'importance de son enlaidissement dans la chaîne événementielle de ce roman où la beauté est attaquée de toutes parts ; en dépliant enfin le motif de la défiguration sur le plan de la forme même de l'œuvre, et de son inscription dans le genre romanesque.

LE MONTBRUNAGE : UN HÉRITAGE CONTRAIGNANT

Dans la correspondance entre les protagonistes, Angéline, bien que contribuant à l'échange de façon minimale, se trouve dès le départ au cœur de toutes les trac-tations. La beauté d'Angéline, plaide Mina, doit être le point focal de l'attention générale : « Tenir la plus jolie fille du Canada cachée dans un village de Gaspé, c'est un crime. Bien éclipsée je serais, si elle se montrait ; mais n'importe, l'honneur national avant tout. » (AM, 155) Objet d'admiration, elle est convoitée par Maurice, qui porte aux nues sa beauté, et enviée par Mina, qui ne cesse de se déprécier lorsqu'elle se compare à son amie. Cependant, sa fonction se limite à être celle qu'on regarde, comme le remarque d'ailleurs André Brochu : « [P]resque nulle part dans la première partie qui correspond au temps du bonheur, Angéline ne figure comme sujet de l'action : elle est toujours vue à travers les yeux des autres ; les rares lettres d'elle qui y figurent n'impliquent pas une participation véritable à la progression de l'œuvre⁹. »

Si la dernière partie, narrée à la première personne, octroie enfin à Angéline le privilège d'être celle qui observe et consigne, il n'empêche que l'histoire, qui progresse par jeux de regards, piliers de la progression narrative, découvre la dimension visuelle prédominante du roman. Claudine Potvin mentionne à ce propos : « Bien que l'allusion aux portraits agisse comme un détail dans le roman, c'est malgré tout sous le paradigme de la portraiture, de la figuration, voire du reflet (l'image de soi) que Conan élabore les désirs et la chute d'une jeune femme aux prises avec les attentes de son entourage¹⁰. » Peut-être moins un détail qu'il n'y paraît, la référence au portrait contribue à soutenir l'obsession de l'image qui règne dans le roman. C'est le portrait

9 André Brochu, « Le cercle et l'évasion verticale dans *Angéline de Montbrun* », E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, p. 23.

10 Claudine Potvin, « La sémiotique du portrait : voir, savoir, pouvoir », E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, p. 419.

de M. de Montbrun qui est évoqué le plus souvent, surtout par Angéline, dans une tentative pour garder contact avec le défunt :

J'ai mis son portrait au-dessus de la cheminée. Je n'en ai jamais vu d'une ressemblance si saisissante. Parfois, quand je le contemple, à la lueur un peu incertaine du foyer, je crois qu'il s'anime, qu'il va m'ouvrir les bras, mais c'est l'illusion d'un moment, et aussitôt, je le revois mort, enseveli, couché dans le cercueil sous la terre, avec mon crucifix et l'image de la Vierge entre ses mains jointes. (AM, 217)

Si le portrait agit comme succédané du père pour l'orpheline en deuil, qui avoue lui parler et le pleurer chaque soir, agenouillée devant lui dans une posture de prière, il sert surtout, à l'intérieur même du récit, à rappeler l'immense ressemblance que partagent M. de Montbrun et sa fille. À l'inverse, le portrait de la mère d'Angéline, rarement évoqué, permet d'accentuer la similarité entre la jeune femme et son père :

De retour au salon, elle me montra le portrait de sa mère, piquante brunette à qui elle ne ressemble pas du tout, et celui de son père, à qui elle ressemble tant. Ce dernier m'a paru admirablement peint. Mais depuis les causeries artistiques de M. Napoléon Bourassa, dans un portrait, je n'ose plus juger que la ressemblance. Celle-ci est merveilleuse. (AM, 142)

Ce qui capte d'abord l'œil des personnages lorsqu'ils observent des portraits, c'est l'effet de ressemblance, soit, d'une part, le degré de similitude qui existe entre le modèle et sa représentation, comme Angéline le souligne abondamment quand elle scrute l'image de son père (« ce portrait que j'aime tant, non pour le mérite de la peinture, dont je ne puis juger, mais pour l'adorable ressemblance » [AM, 82]), ou, d'autre part, la ressemblance entre Angéline et M. de Montbrun, que la réussite du portrait fait ressurgir. Le père et la fille avaient d'ailleurs l'habitude de se regarder dans le miroir pour admirer leur ressemblance : « [D]epuis que je suis au monde j'entends dire que je lui ressemble, et toute petite je le faisais placer devant une glace, pour étudier avec lui cette ressemblance qui ne lui est pas moins douce qu'à moi. Délicieuse étude ! que nous reprenons encore souvent. » (AM, 169) Une frappante similarité, donc, que les personnages ne se lassent pas de commenter et qui va même au-delà de la dimension physique, ce qui inspire à Mina un terme particulier pour témoigner du phénomène : « Angéline ressemble plus que jamais à son père. Elle a ce charme pénétrant, ce je ne sais quoi d'indéfinissable que je n'ai vu qu'à lui et que j'appelle du *montbrunage*. » (AM, 174 ; souligné dans le texte)

Du reste, si l'héroïne ressemble énormément à son père et pas du tout à sa mère, le texte ne lui reconnaît pas de traits physiques spécifiques. Même si les personnages se pâment sans arrêt devant la beauté de la jeune femme, il s'avère impossible de trouver au cours du roman une description étayée d'Angéline, tant sa beauté n'est jamais rendue qu'en métaphores plus ou moins efficaces : « [L]a plus belle rose que le soleil ait jamais fait rougir ne mériterait pas de lui être comparée. » (AM, 141) La lumière du père, véritable dieu-soleil, se réverbère sur la fille qui apparaît constamment « dans la vive lumière », semblant retenir sur elle « tout l'éclat, toute

la fraîcheur, tout le charme, tout le rayonnement du matin» (AM, 153). La lumière et le soleil¹¹ sont fréquemment évoqués dans les passages où Maurice s'épanche sur la grâce de sa promise :

L'adorable campagnarde ! elle n'a plus son éclatante blancheur de l'hiver dernier. Elle est hâlée, ma chère. *Hâlée !* que dis-je ? n'est-ce pas une insulte à la plus belle peau et au plus beau teint du monde ? Je suis fou et je me méprise. Non, elle n'est pas hâlée, *mais il me semble qu'on l'ait dorée avec un rayon de soleil.* (AM, 142 ; souligné dans le texte)

Angéline est donc une beauté admirable mais fragile, soumise aux périls menaçant de renverser l'équilibre de Valriant. La mort du père jette l'obscurité sur son monde, et la laideur, comme un accès de réalisme, reprenant ses droits sur cette terre idyllique, y fait irruption. Lorsque Charles de Montbrun s'éteint, la jeune femme ne peut que dépérir, enlaidir ; son extase presque mystique perd alors sa seule raison d'être. La jeune femme endeuillée s'isole dans sa chambre, optant résolument pour le couvert des ombres : « On ouvrit les volets, et je tenais ma figure cachée dans les oreillers, pour ne pas voir la lumière du soleil qui me faisait horreur, parce que mon père ne la verrait plus jamais. » (AM, 208) Angéline se replie dans la solitude, pour s'abandonner à la douleur d'avoir perdu son père mais aussi pour cacher au monde la vue de son visage, limitant ses contacts avec autrui car elle ne peut soutenir la compassion et la pitié qui lui font « si douloureusement sentir le malheur d'avoir perdu [sa] beauté » (AM, 209). Néanmoins, cet enlaidissement qui la plonge dans un désespoir profond, pétri par l'horrible sentiment « de se savoir repoussante, de n'avoir plus rien à attendre de la vie » (AM, 208), permet à Angéline d'envisager une existence qui ne soit pas dictée par l'autorité des hommes, où elle ne passerait pas de fille à épouse sans réel pouvoir sur sa destinée. Délivrée de son rôle initial d'« objet d'échange¹² » pour les protagonistes masculins, elle peut désormais vivre selon ses propres termes et exprimer sa pensée intime en accédant à l'écriture.

En outre, déchirant le voile des apparences, la défiguration instruit la jeune femme d'une grave vérité : « Âme très haute, elle n'avait point compris combien la perte de sa beauté l'exposait à être moins aimée. » (AM, 205) En dévoilant au grand jour la fragilité des sentiments de son fiancé, l'enlaidissement d'Angéline change radicalement sa perception du monde : « N'aimait-il donc en moi que ma beauté ? Ah ! ce cruel étonnement de l'âme. Cela m'est resté au fond du cœur comme une souffrance aiguë, intolérable. » (AM, 199) Ce faisant, la défiguration devient le lieu d'une double perte : perte des illusions de l'héroïne quant à l'amour et à la fidélité des hommes ; et perte du lien avec le père, dont le visage d'Angéline ne porte plus l'empreinte. Si leur ressemblance n'existe plus qu'à l'état théorique, figée dans leurs

11 Le soleil est encore tenu responsable de la déclaration impromptue de Maurice à Angéline lors d'une promenade en plein air : c'est parce qu'il enrobe Angéline d'une aura flamboyante que Maurice, aveuglé, laisse échapper un grave « Je vous aime. » Mina ne s'avoue pas surprise, pour sa part, de l'éblouissement de son frère : « Je n'ai pas coutume de critiquer le soleil, mais en pareille circonstance, jeter des gerbes de feu autour d'Angéline, c'était bien imprudent. » (AM, 36)

12 Patricia Smart, « L'expulsion du paradis », p. 81.

portraits respectifs, cette dernière disparition s'avère néanmoins nécessaire, puisque sans elle, Angéline n'aurait jamais pu prendre la gouverne de son propre destin.

L'ÉDEN DÉPÉRISSANT

Nombreux sont ceux qui ont lu dans la malédiction d'Angéline la conséquence de sa chute et son expulsion du paradis, et suspecté la jeune femme de nourrir des sentiments immodérés, voire coupables à l'égard de son père¹³. Or, force est de constater que le paradis lui-même se corrompt à la suite du drame qui frappe le personnage principal : tout se passe comme si, à l'instar de l'union du couple qui se démantèle, privée de la protection du père, l'endroit même où l'amour de Maurice pour la jeune femme avait pris racine se trouve durement affecté par le décès de M. de Montbrun. La description de Valriant renvoie au concept du *locus amoenus*¹⁴ ou lieu amène, un morceau de rhétorique typique de la littérature latine classique, également très présent dans la tradition médiévale. Le sort de ce paradis terrestre, d'où tout l'univers romanesque tire sa cohérence, apparaît étroitement lié au destin d'Angéline, qui y trône comme « la reine des roses » (AM, 201), fleur suprême parmi les fleurs. Si le jardin de Valriant remplit aisément les critères du *locus amoenus* — soit la présence d'arbres, d'herbe et d'eau —, il s'agit d'un lieu qui touche au merveilleux et qui est propice aux apparitions célestes : c'est lorsque Angéline, baignée de lumière, apparaît entourée d'une aura éblouissante que Maurice perd toute contenance et lui déclare son amour. La luxuriante végétation du jardin semble s'épanouir de concert avec les sentiments heureux des futurs époux, et le texte insiste sur la comparaison avec l'Éden :

Il est difficile, quoi qu'on fasse, de trouver beaucoup à redire à ce mariage; et vraiment c'est une belle chose que cet amour qui grandit ainsi au grand soleil, en toute paix et sécurité. Puis, autour d'eux, tout est si beau.

Sans doute, rien n'est plus intérieur que le bonheur. Mais tout de même, quand Dieu créa Adam et Ève, il ne les mit pas dans un champ désolé. Maurice s'accommoderait parfaitement d'un cachot, mais sceptique, vous ne croyez plus à rien. Vous dites qu'il en est de l'amour comme des revenants : qu'on en parle sur la foi des autres. Que n'êtes-vous à Valriant ! Il vous faudrait reconnaître que l'amour existe — qu'il y a des réalités plus belles que le rêve. (AM, 174)

Gage de l'amour croissant des jeunes gens, le jardin est d'une magnificence telle qu'il convertit les sceptiques et assainit même les âmes les plus frivoles, jouant ainsi un rôle-clé dans la conversion morale de Mina. Cette dernière, qui dédaigne d'ordinaire les espaces verts, se laisse séduire par le charme mystique du jardin, au point que l'immersion dans cet environnement aux « air[s] de paradis » (AM, 175) l'enveloppe

13 C'est notamment la thèse de Jean Le Moyne, qui parle d'un « livre écrit sous le signe d'Électre » (Jean Le Moyne, *Convergences*, Montréal, Éditions HMH, 1961, p. 89).

14 Voir Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Agora », 1996 [1956], p. 317-319.

«d'un parfum salubre qui finira par [la] pénétrer» (AM, 174) et lui fait renoncer de fait à «reprendre la chaîne de [s]es mondanités» (AM, 174). Le jardin prospère à l'état le plus naturel possible, la main de l'homme ne l'ayant point transformé, ce qui impressionne tout particulièrement Mina. Le départ de Maurice pour la France, où il doit terminer ses études, coïncide avec l'arrivée des premiers froids, qui métaphorisent la séparation des fiancés : «Les gelées ont déjà bien ravagé le jardin. Cette belle verdure que vous avez tant regardée, tant admirée, d'un jour à l'autre, je la vois se flétrir. Je vais la voir disparaître et cela m'attriste. C'est la première fois que l'automne me fait cette impression.» (AM, 198) L'altération du jardin annonce le changement qui s'opérera dans le cœur de Maurice et, partant, le drame de la rupture : «Hélas! Valrian ne mérite plus son nom. C'est une pitié de voir le jardin [...]. Mon cher, le noyer sous lequel tu as fait ta déclaration est dépouillé comme les autres. Ces vents d'automne ne respectent rien.» (AM, 201) Semblable à l'arbre cédant devant les intempéries, l'amour de Maurice pour Angéline n'est pas à l'abri de la tempête qui se trame, et ne résistera pas aux assauts du destin. Le jardin apparaît de même complètement transformé après la mort du père, dont l'éclat ne peut plus rayonner sur sa propriété pour la faire prospérer :

Je regardais le pauvre arbuste, qui n'a plus, à bien dire, que ses épines, et je pensais au jour où Maurice me l'apporta si vert, si couvert de fleurs.

Que reste-t-il de ces roses entrouvertes ? que reste-t-il de ces parfums ?

Fanées les illusions de la vie, fanées les fleurs de l'amour ! Pourquoi pleurer ? Ni les larmes ni le sang ne les feront revivre. (AM, 215)

La mention de la sécheresse revient de façon récurrente lorsqu'il s'agit de décrire le jardin après la tragédie ; les plantes se meurent et le «beau rosier», symbole de l'amour perdu de Maurice, «sèche sur pied». Dans les moments de doute et de regret auxquels elle succombe parfois, Angéline est tentée de rappeler Maurice mais se ravise aussitôt : «[O]n ne va pas à l'autel couronnée de roses flétries.» (AM, 251) De la même façon, la vue de la nature ne suffit plus à apaiser les tourments d'Angéline après la mort de son père : «J'essaie faiblement de me reprendre à l'aspect charmant de la campagne, mais "le soleil des vivants n'échauffe plus les morts".» (AM, 233)

Le dépérissement du jardin montre l'effondrement d'un système qui florissait sous la gouverne du père, mais dans lequel la jeune femme n'était qu'un joli accessoire, une rose parmi les roses. Comme une chambre d'écho, le jardin répercute la défiguration d'Angéline, convoquant la nécessité d'une *tabula rasa* au moment où disparaît sa figure tutélaire. Dès lors, avec le royaume du Père en ruines et le visage ravagé de l'héroïne (lequel problématise la réminiscence de l'image paternelle), les conditions apparaissent propices à la recréation du monde. Comme le montre Katherine Gagnon, la défiguration peut devenir un acte d'affranchissement, qui ouvre la voie à un discours revendicateur : «La parole neuve dont le texte exhibe le difficile accouchement appartient ainsi à un sujet de révolte et de transgression, et rencontre son désir de "se recomposer" un corps qui ne serait plus structuré par l'Œdipe¹⁵ [...]»

15 Katherine Gagnon, *Faire chanter la langue*, f. 25.

Dans la première partie du roman, la jeune femme, sans volonté propre, était réduite à sa ressemblance avec son père, ou encore renvoyée à la Vierge, à qui d'ailleurs elle était « vouée » depuis sa naissance et dont elle revêtait les couleurs virginales, le blanc et le bleu — un autre héritage lourd à porter. Véhiculant un idéal de pureté et de chasteté dans le mariage, la représentation de la Vierge, récurrente dans le roman, se confond aussi dans l'image de Mina, alors que celle-ci attend l'heure de sa consécration au Seigneur.

LA BEAUTÉ MALMENÉE

Le personnage de Mina subit, à l'instar d'Angéline, une transformation importante au cours du roman. Jeune femme coquette entretenant un goût pour la parure, dépeinte comme une « jolie mondaine » (AM, 253), Mina débarque à Valriant avec de nombreuses malles de chiffons qui lui attireront la désapprobation et les taquineries de M. de Montbrun. Piquée au vif par les remarques du père d'Angéline, qui estime qu'elle possède « trop de liberté et pas assez de devoirs » (AM, 153), et lasse des mondanités et des prétendants sans envergure, elle se tourne au final vers Dieu et entre au couvent. Une conversion morale et religieuse qui s'accompagne également d'une transformation physique : Angéline déplore avec émotion que la « superbe chevelure [de Mina tombe] sous le ciseau monastique », et que son « charmant visage » (AM, 230) soit désormais engoncé par une guimpe de toile blanche et un voile noir. Il s'agit d'une autre forme d'altération physique, qui ne prive pas à proprement parler Mina de sa beauté, mais relègue celle-ci au second rang. La cérémonie de profession religieuse s'assimile alors à un mariage : coiffée d'un scapulaire que le texte compare à une « toilette de mariée », Mina vit ses « noces sacrées » (AM, 217) avec « Celui qu'elle a choisi » (AM, 219), c'est-à-dire Dieu. Mina, d'abord associée à une « fille d'Ève », finit aussi par perdre sa figure et se confondre avec la Vierge : « [C]e n'est pas l'image de la Mina d'autrefois qui domine dans mes pensées ; c'est celle de la vierge qui dort là-bas sous la garde des anges, en attendant l'heure de sa consécration au Seigneur. » (AM, 219) Autrefois consciente de ses charmes, Mina se dépouille de sa vanité, troquant les salles de bal pour les couloirs du couvent, alors qu'Angéline, une fois sa beauté détruite, y paraît plus que jamais sensible :

Quand j'avais la beauté, je m'en occupais très peu. L'éloignement du monde, l'éducation virile que j'avais reçue, m'avaient préservée de la vanité.

[...]

Mais si fragile, si passagère qu'elle soit, la beauté n'est-elle pas un grand don ? (AM, 252)

En esquivant la trop grande beauté de la jeune femme, l'épreuve de la défiguration la libère donc d'une représentation essentiellement forgée par son entourage et lui assure enfin le contrôle de sa propre image grâce à l'écriture. Le roman dévoile un monde dominé par l'autorité masculine, où la beauté fonde la valeur des femmes et leur assigne un rôle dont elles ne peuvent s'extraire, sinon en l'abdiquant (comme

Mina le fera) ou en s'en voyant dérobées. Cette problématique — la beauté comme piège ou entrave — informe tout le roman, au point que la défiguration d'Angéline, inévitable, est annoncée dans le roman par divers signes. L'infortune est ainsi déjà prophétisée lors d'une promenade à cheval, où la monture d'Angéline s'emballe et passe près de la projeter sur les cailloux. Fort secouée, elle est conduite chez une famille de paysans qui l'aident à se remettre de ses émois :

[...] Vous l'avez paré belle, répétait sans cesse la digne femme, si vous étiez tombée sur les cailloux, vous étiez morte.

— Oui, défigurée pour la vie, ajoutait la jeune fille, qui avait l'air de trouver cela beaucoup plus terrible.

[...]

Ma toilette finie, elle me présenta un petit miroir, et me demanda naïvement si je n'étais pas heureuse d'être si belle — si j'aurais pu supporter le malheur d'être défigurée. (AM, 245)

Cet exposé sur la fragilité de la beauté, qui fait écho aux lamentations des personnages devant le jardin dépérissant, revient sous maintes formes dans le roman et est aussi abordé par Angéline dans son journal intime : « Mon père disait qu'aimer une personne pour son extérieur, c'est comme aimer un livre pour sa reliure. Lorsqu'il y avait quelque mort dans le voisinage : "Viens, me disait-il, viens voir ce qu'on aime, quand on aime son corps !" » (AM, 252) Mina avait déjà mis en garde son frère trop hypnotisé par l'éclatante beauté de sa fiancée pour apprécier son âme à sa juste valeur, et Angéline, pressentant étrangement le retournement du fiancé, avait aussi prié Maurice d'assurer son amour sur des bases plus solides : « [A]imez-moi en Dieu et pour Dieu afin que votre cœur ne se refroidisse jamais. » (AM, 198) Le roman invite donc à un questionnement sur la valeur de la beauté, réflexion qui s'engage à partir d'Angéline mais se nourrit aussi des cas de deux autres protagonistes féminines, Mina Darville et Véronique Désileux. La perte de beauté du personnage principal se reflète dans le sort tragique de cette dernière, orpheline affligée d'une grande laideur et dont M. de Montbrun fut le bienfaiteur, s'acquittant des lourdes dettes qui l'auraient empêchée de garder son logis. Désignée dans le roman comme « la pauvre disgraciée », Véronique Désileux partage avec Angéline un destin taillé dans la réclusion et l'amertume en raison d'un visage repoussant. Sa laideur, comme celle de l'héroïne, n'est jamais décrite avec précision, bien qu'elle soit donnée comme suffisamment importante pour inspirer « une répulsion bien grande » (AM, 221). Or Véronique Désileux, contrairement à Angéline, n'a jamais été choyée par la nature, et se range elle-même parmi « ceux qui n'ont jamais été aimés [...], les êtres disgraciés » (AM, 222). Cette corrélation est reprise par Angéline elle-même, persuadée que sa laideur l'empêchera à jamais de connaître l'amour : « Il n'a pu m'aimer défigurée, et quel homme l'eût fait ? » (AM, 215) Comme le montre Claudine Sagaert dans son ouvrage *Histoire de la laideur féminine*, l'association entre laideur et célibat se retrouve abondamment dans la littérature du XIX^e siècle, alors que le personnage de la vieille fille est souvent dénué de charmes, coupable de sa laideur comme de n'avoir pas trouvé mari. La célibataire qui décide de le demeurer reçoit un

traitement similaire, soupçonnée de mettre en danger l'équilibre social en refusant de se soumettre au rôle attendu :

Par contre, si le célibat ne relève pas toujours d'une disgrâce physique, quelle explication trouver au fait qu'une belle jeune fille choisisse délibérément de vivre sans homme ? Le célibat comme vœu d'indépendance peut-il être acceptable ? Nullement pour l'époque, car la célibataire, si elle n'a pas privilégié sa carrière, a du moins refusé le mariage et la maternité. Assimilée à un être improductif, considérée comme digne du rebut, et inutile à la société, qu'elle soit vieille fille ou célibataire par choix, elle est nécessairement laide moralement¹⁶.

Véronique Désileux, qui pourtant a « un grand cœur » (AM, 221), confie avoir souvent fait les frais de ces préjugés et avoir « vécu sans amitié, sans amour » (AM, 224). De fait, ce consensus — impossible d'aimer une femme laide — est si bien intégré par les personnages féminins que nulle ne songe à le remettre en question, acceptant la laideur comme une tare insurmontable et la solitude comme seule voie possible pour elles. Le retrait du monde, d'ailleurs, forme le point d'attache de l'existence des trois femmes du roman, Angéline, Mina et Véronique, qui traversent toutes, à divers degrés, l'épreuve de la laideur ou du déclin de la beauté.

UN ROMAN DÉFIGURÉ ?

La défiguration d'Angéline signe le refus d'une beauté oppressive qui la réduisait à n'être qu'un fac-similé du père : « [E]ntre nous la ressemblance morale est encore plus grande que la ressemblance physique. » (AM, 169) Épreuve associée au temps du malheur, la perte de sa beauté se conjugue avec l'effacement de l'image paternelle. En même temps, elle s'offre aussi comme un nouveau canevas qui, débarrassé des traits du père, est prêt à accueillir une nouvelle identité. C'est par l'entremise de l'écriture que la jeune femme pourra remodeler sa propre image, une image qui ne sera plus soumise à des correspondances réductrices ni à l'obsession de son entourage pour une beauté de toute façon condamnée à s'étioler. Ainsi, la défiguration a pour corollaire la réalisation, par l'héroïne, de son autoportrait, menée dans la deuxième partie de l'œuvre par le truchement du journal intime, forme inusitée dans le roman canadien-français du XIX^e siècle.

Ce changement de configuration narrative au sein même du roman entraîne des répercussions importantes sur le tissu du récit. Ainsi le canevas mis en place au début, qui développait des thèmes assez courants de la littérature de cette époque — glorification de la nature et apologie de la vie rurale vécue dans un paradis terrestre qui s'oppose en tous points au monde urbain, infatué et superficiel ; promotion des valeurs familiales de respect et de soumission envers la figure paternelle ; amour chaste et pur des futurs époux toujours tournés vers Dieu —, est brutalement laissé

16 Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, préface de David Le Breton, postface de Georges Vigarello, Paris, Imago, 2015, p. 96.

en plan lorsque commence le journal d'Angéline. Celui-ci fait plutôt place à l'isolement mortifère de la jeune femme, où les figures du père et de l'époux se mêlent dans une languissante plainte sur l'amour perdu — Madeleine Gagnon parle à ce sujet d'un « cédipe limpide¹⁷ ». La transition de la forme épistolaire au journal intime transforme la manière dont la vie d'Angéline de Montbrun est dévoilée, alors qu'elle devient sa propre (et principale) interlocutrice, qu'elle se délaisse dans l'exercice de l'introspection de tout relent de pudeur ou de réserve quant à l'expression de ses sentiments. Le rétrécissement du champ focal autour du personnage principal mène à l'élaboration patiente de son autoportrait, où les émotions ressenties par l'héroïne et ses réflexions sur Dieu, le deuil, la beauté, constituent la matière première du texte. Ce faisant, la dernière partie du roman ne livre pas de réelles péripéties ; elle se constitue pour l'essentiel de passages où la narratrice revient sur les récents événements et révèle les tourments qui agitent son âme.

Ainsi, l'œuvre innove encore par son lyrisme et son exposition souvent violente des humeurs de l'héroïne désespérée, se démarquant en cela des autres textes de la même période¹⁸, de facture plus sobre : « La structure fragmentée du roman, avec son utilisation de la forme épistolaire et du journal intime, rompt dramatiquement avec la narration omnisciente des autres romans de l'époque, et communique de façon voilée un contenu également subversif¹⁹. » De fait, le texte se montre « [é]trangement moderne dans son hésitation²⁰ », repoussant tour à tour le mariage et l'engagement religieux sans parvenir toutefois à assumer de plain-pied sa prise de position : « Plein de contradictions, il semble s'approcher infiniment de ce qu'il veut dire, comme si ce dire était interdit, invouable. Chaque phrase de rébellion étant suivie d'un désaveu couché dans la rhétorique pieuse de l'époque, le roman est loin de la linéarité du roman traditionnel²¹. » Cette révolte, certes timide, est engagée à un double niveau : l'enlaidissement d'Angéline l'affranchit du rôle banal d'épouse auquel l'auraient cantonnée les mœurs de l'époque ; or, remodelant le schéma actanciel de l'histoire, la laideur annonce aussi la radicale nouveauté du roman par rapport à ce qui se faisait à ce moment. Tout se passe comme si la narration prenait acte de la blessure identitaire d'Angéline, de l'éclatement de son être construit d'abord par les perceptions de ses proches, puis intégrait la fragmentation au cœur même du récit, à travers le mouvement d'une âme brisée qui cherche à recoller les morceaux d'elle-même, à réaliser elle-même son portrait. Ces carnets portent d'ailleurs bien leur nom de « feuilles détachées », puisqu'ils montrent moins de cohésion encore que l'échange épistolaire de la première partie ; malgré leur forme fragmentaire, les lettres contribuaient à la progression du récit. Les entrées du journal d'Angéline sont parfois très

17 Madeleine Gagnon-Mahony, « *Angéline de Montbrun* : le mensonge historique et la subversion de la métaphore blanche », p. 39.

18 Voir Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2010 [2007], p. 147.

19 Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1988, p. 46.

20 *Ibid.*, p. 48.

21 *Ibid.*

courtes — un paragraphe ou quelques lignes tout au plus — et recueillent davantage des impressions et des souvenirs, consignés au quotidien, que des événements cheminant vers une issue salutaire. À partir du moment où l'idylle des deux amoureux semble au-delà de tout secours, et où le futur d'Angéline paraît à la fois anéanti et ouvert à tous les possibles, l'auteure privilégie un mode narratif qui se nourrit d'interrogations d'ordre spirituel, appelées, par nature, à demeurer inachevées. S'il faut concevoir, à l'instar de David Le Breton, la défiguration comme une « déchirure du sentiment d'identité²² », force est de constater qu'Angéline explore cette blessure dans l'espace du texte, creusant toujours plus loin cette quête d'elle-même en ne faisant plus reposer, comme jadis, la reconnaissance de soi sur ses interactions avec autrui. Il ne s'agit dès lors plus de résoudre le conflit, d'obtenir réparation pour les souffrances endurées en cernant un horizon d'espoir : la jeune femme est déterminée à vivre pleinement « cette heure de déchirement » (*AM*, 211), à s'abîmer dans la tristesse et les souvenirs plutôt que de chercher à réintégrer le monde. L'œuvre, de fait, écarte tour à tour les solutions proposées, se dépouillant progressivement de tous les éléments qui pouvaient encore l'attacher au romanesque, pour s'aligner davantage sur le modèle des confessions. *Angéline de Montbrun* s'offre à cet égard comme une œuvre *défigurée*, qui « ne ressemble à rien de ce qui s'était écrit auparavant au Canada²³ », exploitant dans la forme romanesque même le pouvoir de défiguration qui préside au destin d'Angéline.

+

La défiguration d'Angéline, qui s'inscrit dans la chaîne causale enclenchée par la mort du père, constitue ainsi un événement majeur au sein du récit, au point d'en redessiner le cours. À bien des égards, la figure tutélaire de Charles de Montbrun s'assimile à celle d'un dieu, veillant sur la prospérité de son domaine, protégeant les jeunes amoureux, gouvernant d'une main généreuse sa communauté. Son décès signe donc le renversement du système sur lequel reposait l'harmonie de Valriant, et entraîne une grave conséquence sur le monde romanesque, à savoir l'introduction de la laideur dans le récit. La ruine de la beauté d'Angéline de même que le flétrissement du jardin bornant la propriété des Montbrun surviennent comme deux fléaux affligeant un univers privé de son principe ordonnateur.

C'est dans la perte de sa beauté, garante de l'amour et de l'admiration éperdue du fiancé et promesse de l'union qui la comblerait en tant qu'épouse et mère, que l'héroïne peut finalement gagner un statut autre que celui prescrit pour son sexe. Le visage dévasté, vêtue de noir dans la poursuite de son deuil éternel, renonçant à prendre le voile faute d'en sentir fermement l'inclination, Angéline ne mène rien de moins que sa propre révolution, une révolution qui se répercute même jusque dans la forme du roman. La laideur propage de fait un contenu subversif par rapport

²² David Le Breton, « De la défiguration à la greffe du visage », *Études. Revue de culture contemporaine*, vol. CDXII, n° 6, juin 2010, p. 763.

²³ Gilles Marcotte, *Une littérature qui se fait. Essais critiques sur la littérature canadienne-française*, présentation de Jean Larose, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « Sciences humaines », 1994 [1962], p. 16.

aux conventions de l'époque, rendant impossible la soumission de l'héroïne au rôle d'objet d'échange, qui passerait sagement du père à l'époux. Alors que la libération passe pour Angéline par le truchement de sa laideur, stigmaté d'une autonomie arrachée à prix fort (la mort du père et l'abandon du fiancé), pour Mina, elle s'accomplit par l'abandon de sa féminité et de son pouvoir de séduction, troqués pour le voile religieux, autre forme de désengagement face au mariage, qui n'est plus, aux yeux des deux jeunes femmes, la seule possibilité de se réaliser. Si Angéline de Montbrun est peut-être le premier personnage de la littérature québécoise à vivre la laideur comme émancipation du fardeau matrimonial auquel l'assujettit sa condition de femme, d'autres personnages féminins viendront à sa suite : pensons par exemple à Angéline Desmarais dans *Le Survenant* de Germaine Guèvremont ou à Édith dans *La fille laide* d'Yves Thériault. En épousant à peu près le même destin que l'héroïne de Laure Conan, elles réaffirmeront ce désir d'accès à une existence où leur statut ne transite plus par le mariage.

NOS DÉSIERS SANS LIMITES

La mise en récit de désirs féminins interdits
dans *Angéline de Montbrun* à la lumière de *Jane Eyre*

+ + +

VIRGINIE FOURNIER

Université du Québec à Montréal

Dans son ouvrage *L'expression du désir au féminin dans quatre romans québécois contemporains*, Catherine Dussault Frenette avance en conclusion que « [la] volonté d'«arranger» les scripts [sexuels] à [l]a convenance [du sujet] est cependant compromise à bien des égards, notamment chez les femmes, qui héritent de scénarios excluant d'emblée leur agentivité sexuelle¹ ». Elle poursuit en affirmant que « dans les représentations littéraires du désir féminin, d'aucunes expriment-elles en fantasme le désir d'être regardées, d'être prises, plutôt que de se représenter en tant que sujet qui d'abord *désire*, puis s'exprime et agit selon son désir² ». Bien que Dussault Frenette rassemble des éléments d'analyse pertinents dans son étude, il semble réducteur d'étendre à l'ensemble du corpus féminin des conclusions formulées à partir d'un examen de romans contemporains. Sont alors négligées les œuvres créées par des femmes, mais antérieures à la légitimation du statut d'écrivaine, qui pourtant représentent le désir au féminin. L'héritage littéraire dont il est question dans la conclusion de Dussault Frenette est compris depuis une perspective de l'histoire littéraire qui exclut, en quelque sorte, une tradition vécue et soutenue par les femmes. Sans verser dans une conception essentialiste des genres et des sexes, je propose d'examiner l'imaginaire littéraire féminin du désir façonné par les héroïnes de Brontë et de Conan dans leurs romans respectifs. La mise en récit de désirs féminins interdits qui y est faite incite à réfléchir aux conventions narratives et esthétiques qui reposent historiquement sur des postures masculines, faussement tenues pour universelles. Comme l'a démontré Susan Sniader Lanser, « *both narrative structures and women's writing are determined not by essential properties or isolated aesthetic imperatives but by complex and changing conventions that are themselves in and by the relations of power that implicate writer, reader and text*³ ». Grâce à la médiation opérée par les écrivaines (réelles), les enchâssements des espaces discursifs (fictifs) déplacent et configurent

1 Catherine Dussault Frenette, *L'expression du désir au féminin dans quatre romans québécois contemporains*, Montréal, Nota bene, coll. «Convergences», 2015, p. 147.

2 *Ibid.* ; je souligne.

3 «Les structures narratives comme les écrits de femmes sont déterminés non pas par des propriétés intrinsèques ou des impératifs esthétiques isolés, mais par des conventions complexes et mouvantes qui sont elles-mêmes créées par et dans les rapports de force qui impliquent l'auteure, la lectrice et le texte». Je

— au sens entendu par Paul Ricœur, c'est-à-dire au temps de la mise en intrigue par l'auteur(e) — les rapports de force entre l'auteure, la lectrice et le texte que décrit Lanser. Le caractère fictif de cette configuration permet aux héroïnes d'être perçues comme des agentes autonomes dans la production de leurs récits intimes à l'intérieur des limites de l'œuvre romanesque dont elles font partie. Elles participent donc à l'élaboration d'une mise en récit de désirs féminins interdits par la fictionnalisation même de cette mise en récit. Une « poétique de l'enchâssement⁴ » se retrouve dans les œuvres de Brontë et de Conan, dans lesquelles les héroïnes-narratrices incarnent des sujets désirants puisqu'elles décrivent leur regard sur les corps masculins dans leurs écrits intimes, érodant « les patrons dominants [qui] reconduisent encore ces positions dissymétriques où l'homme est sujet du désir, et la femme, objet du désir⁵ ». Une parole féminine originale et innovatrice émerge par la mise en récit de désirs féminins défendus (l'adultère dans *Jane Eyre*, le fantasme incestueux dans *Angéline de Montbrun*). Souvent symbolisé par les reflets des flammes du foyer sur les corps des héros, le regard des femmes s'est posé sur les patriarches. Compris dans le cadre d'une focalisation féminine, les hommes en position d'autorité s'avèrent ainsi les points focaux des représentations qui s'enchâssent dans une mise en abyme de l'acte d'écriture. Par l'étude des enjeux de la fictionnalisation de la mise en récit de désirs féminins, l'œuvre de Conan s'intègre à une histoire littéraire des femmes plus vaste, plus ancienne et qui recoupe des domaines qui sont encore à penser, pour contrer l'effet discriminant des frontières géographiques et des identités nationales et ainsi parvenir à mieux scruter la cohérence d'un imaginaire littéraire au féminin.

POSER LE CADRE DE REPRÉSENTATION

Dans des scènes marquantes des deux œuvres, les héroïnes se postent à l'entrée des salons et détaillent la scène qui se présente devant elles avant d'y pénétrer. Dans les deux cas, les hommes sont installés confortablement au coin du feu, chien et fille à leurs pieds, patriarches en contrôle de l'espace et des habitants évoluant dans les limites géographiques et sociales imposées. Positionnées pendant un temps à l'extérieur de l'action représentée, les héroïnes échappent au regard paternel et posent leurs yeux sur les corps des hommes. Jane décrit ainsi son premier entretien avec Rochester dans le château :

Je me laissai précéder par Mrs. Fairfax pour entrer dans la salle à manger, et me tins dans son ombre en traversant cette pièce; puis, franchissant la baie voûtée

traduis. Susan Sniader Lanser, *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, Cornell University Press, Ithaca/London, 1992, p. 5.

- 4 Je m'appuie entre autres sur l'analyse de Chantal Savoie et Julie Roy, qui met en lumière les stratégies d'une mise en scène de soi fictive dans la presse périodique du XIX^e siècle. Voir « Défis et enjeux de l'analyse de la participation des femmes à la presse périodique au XIX^e siècle », *Médias 19*, en ligne : <http://www.medias19.org/index.php?id=15557> (page consultée le 6 août 2018).
- 5 Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette (dir.), « Avant-propos », *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Montréal, Remue-ménage, 2013, p. 11.

dont le rideau était alors baissé, nous entrâmes dans l'élégant salon. Il y avait deux chandelles de cire, allumées, sur la table, deux sur la cheminée. Pilot était couché devant un feu magnifique, comme baigné dans sa lumière et sa chaleur; Adèle était à genoux près de lui. À demi étendu sur un canapé, se tenait Mr. Rochester, le pied soutenu par un coussin; il regardait Adèle et le chien; la flamme du foyer éclairait en plein son visage (JE, 174)⁶.

Dans la phrase qui ouvre l'extrait, la narratrice pose les limites de l'action (le rideau de l'arche fermé, le passage de l'ombre à la lumière) et se positionne le plus longtemps possible en dehors de l'action représentée. Jane marque un temps afin de présenter Rochester comme une figure imposante, en souverain devant lequel ses sujets s'inclinent, par l'emploi des verbes «*lay*» et «*knelt*» qui mettent en évidence la soumission du chien Pilot et de la jeune pupille, Adèle. Des chandelles sont disposées de manière symétrique, deux sur la table de travail, deux sur le manteau de la cheminée, et forment un cadre autour des personnages et du chien. Adèle et Pilot se placent à l'intérieur du halo de lumière et de chaleur que crée le feu préparé pour Rochester. Bien qu'il soit blessé à la cheville et à «demi incliné sur un canapé», Rochester surplombe les autres protagonistes, disposés sous son regard et dans les limites circonscrites par la lumière qui inonde le visage de l'homme. Comme elle s'élève du sol jusqu'à la hauteur des yeux du maître, une aura de puissance semble entourer celui-ci, ce sur quoi la narratrice insiste en associant le reflet du feu à son visage: «la flamme du foyer éclairait en plein son visage». La description qu'effectue Jane présente Rochester dans une position plutôt figée, sculpturale même, où tous les éléments sont mis à contribution afin que converge le regard de la lectrice vers le maître des lieux dans un mouvement ascendant (depuis l'ombre vers la lumière, des subalternes jusqu'au maître), ce qui confirme son titre. Le feu et la lumière témoignent de la puissance du maître et cimentent les rapports de classe qui existent entre les personnages. Toutefois, les jeux de luminosité permettent aussi de marquer le point focal de la scène que dépeint Jane, c'est-à-dire Rochester «en situation de présentation de [son] corps⁷», pour reprendre les mots de Lorraine Alexandre dans son ouvrage *Les enjeux du portrait en art*. Le corps du maître vient à être submergé, englobé par le regard de la narratrice. Si le feu est contenu dans un foyer, cela n'empêche pas sa chaleur et sa lumière d'irradier. Le feu et la lumière, intangibles, difficiles à circonscrire, permettent d'intégrer au discours de Jane le mouvement de ses yeux, bien qu'elle se tienne dans l'ombre. Jane se trouve à l'abri du regard de Rochester, qui contemple plutôt ses subalternes: «il regardait Adèle et le chien». Dans *Angéline de Montbrun*, la description de M. de Montbrun par la protagoniste reprend de manière frappante les mêmes éléments qui témoignent de la puissance du patriarcat:

6 Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, traduit de l'anglais par Charlotte Maurat, Paris, Le livre de poche, 1964 [1847], p. 174. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle JE suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

7 Lorraine Alexandre, *Les enjeux du portrait en art. Étude des rapports modèle, portraitiste, spectateur*, Paris, L'Harmattan, coll. «Champs visuels. Théories de l'image, images de la théorie», 2011, p. 8.

Je le trouvai qui lisait tranquillement. Nox dormait à ses pieds devant la cheminée, où le feu allait s'éteindre. Je me souviens qu'à la porte, je m'arrêtai un instant pour jouir de l'aspect charmant de la salle. [...] Par la fenêtre ouverte, à travers le feuillage, j'apercevais la mer tranquille, le ciel radieux. Sans lever les yeux de son livre, mon père me demanda ce qu'il y avait. Je m'approchai, et m'agenouillant, comme je le faisais souvent devant lui, je lui dis que je ne pourrais m'endormir sans la certitude qu'aucune ombre de froideur ne s'était glissée entre nous, sans lui demander pardon, si j'avais eu le malheur de lui déplaire en quelque chose (AM, 234)⁸.

Tout comme l'avait fait Jane dans sa description de Rochester, Angéline marque un temps en dehors de l'action représentée « pour jouir de l'aspect charmant de la salle ». Le regard d'Angéline se dépose bien au-delà des limites de la pièce, puisqu'elle aperçoit, malgré le feuillage, des espaces évoquant à la fois l'infini et la sérénité. Le père, confortable, profite de sa bibliothèque, son chien Nox⁹ à ses pieds, à l'instar de Rochester avec Pilot. Dans ce portrait de M. de Montbrun, le regard de la narratrice donne à lire la scène comme une œuvre picturale, représentation dont elle s'efface en quelque sorte : Angéline décode la scène, pose son regard à l'intérieur et à l'extérieur des limites de la propriété du père. Selon Noël Mouloud, « la prise du regard, ou de l'action, sur le monde des objets est d'abord une fixation d'un contour, d'une limite¹⁰ ». Malgré la faible luminosité du feu qui meurt lentement, le père ne se détourne pas de sa lecture à l'arrivée d'Angéline. Si M. de Montbrun est immobile, Angéline se meut dans l'espace, s'évade un instant en regardant par la fenêtre avant de s'agenouiller devant son père, comme elle le fait presque chaque soir. Cette soirée est pourtant particulière : elle annonce la succession de la fille au père comme propriétaire de la terre, sa prise de possession des éléments symboliques, ainsi que la scission de leur relation fusionnelle (« elle vit en lui un peu comme les saints vivent en Dieu » [AM, 142]). Dans ces deux extraits, la description de la narratrice renforce l'idée d'un *standing point* (traduit par « positionnement » ou « point de vue »), tel qu'employé dans la terminologie féministe, en opposition avec le *male gaze*¹¹. C'est-à-dire que, plutôt que d'être modelé selon les attentes et

8 Laure Conan, *Angéline de Montbrun*, édition critique établie par Nicole Bourbonnais, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2007 [1884], p. 234. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle AM suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

9 Le chien constitue un élément de l'ordre patriarcal, qui appartient au maître des lieux. Il devrait donc, comme Angéline, passer de Charles de Montbrun à Maurice, comme le raconte ici Mina : « Apprends qu'[Angéline] fait flairer ton chapeau de paille à Nox pour qu'il ne t'oublie pas. Tantôt je l'entendais lui dire : "Nox, t'ennuies-tu ? as-tu hâte qu'il revienne ?... L'aimes-tu ? Prends garde Nox. Il faut l'aimer. Il sera ton maître. Sais-tu ça ?..." Nox écoute tout et répond par de grands coups de queue sur le plancher. » (AM, 201)

10 Noël Mouloud, *La peinture et l'espace. Recherche sur les conditions formelles de l'expérience esthétique*, préface d'Étienne Souriau, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1964, p. 29.

11 Laura Mulvey a décrit ainsi le concept de *male gaze* : « In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so

l'imaginaire de la frange dominante de la société patriarcale, le personnage féminin détient la possibilité de percevoir et de s'énoncer selon sa propre perspective. Ce changement de focalisation est renforcé par l'effet de *traveling* qui caractérise le regard des femmes. Par exemple, Jane et Angéline peuvent se mouvoir dans la scène représentée, et ce, contrairement aux autres personnages : Adèle et Pilot sont maintenus au sol, compris dans le regard de Rochester, qui est cloué à son fauteuil ; M. de Montbrun est quant à lui captivé par son livre. Il faut également noter l'absence de contacts visuels et la sensation d'invisibilité des héroïnes. La lectrice imagine aisément Jane ou Angéline pénétrer et détailler la scène, debout et droite, le regard dominant les éléments du décor et les personnages présentés. L'échange entre Angéline et son père la veille de sa mort préfigure les rituels auxquels elle va se livrer en contemplant le portrait du père seule la nuit. Le huis clos est à ce moment-là maintenu par le père qui « ferm[e] la fenêtre » (AM, 235), seule ouverture vers l'extérieur où le regard de la narratrice convergeait pour « cacher [s]on trouble » (AM, 235). Angéline investira, après le décès de Charles de Montbrun, les éléments symboliques (le portrait, la pièce qui servait de bureau, le foyer, etc.) qui témoignent de l'ordre patriarcal, et fera le choix de s'exclure du monde. Il y a dans un premier temps de l'intrigue romanesque une représentation figée et « encadrée » du personnage d'Angéline. Sa parole, déterminée et circonscrite par Charles de Montbrun, est englobée dans l'autorité patriarcale, quasi divine, ce que Mina commente de manière ironique : « Si j'y connais quelque chose, la tendresse d'Angéline pour son père est *sans bornes*, mais elle l'aime sans phrase et ne l'embrasse que dans les coins. » (AM, 174; je souligne.) La tangibilité et la densité d'Angéline semblent remises en cause dans les échanges épistolaires des personnages puisqu'elle n'existe que dans le regard et la parole de son père, qui comporte un caractère s'apparentant au divin ; selon François Gallays, « par sa parole habile, [le père] confon[d] sa paternité avec celle de Dieu¹² ». Charles de Montbrun s'incarne partout et en toute chose, il en est l'origine et le protecteur. Les limites du corps d'Angéline ne sont donc pas étanches quand il est question du regard du père. Pourtant, la première nuit où Angéline retourne à Valrian après les funérailles de son père, elle consigne dans son journal son impression de contraste entre cette image fixe d'elle-même et le portrait du patriarche animé par son regard :

J'ai mis son portrait au-dessus de la cheminée. Je n'en ai jamais vu d'une ressemblance si saisissante. Parfois, quand je le contemple, à la lueur un peu incertaine du foyer, je crois qu'il s'anime, qu'il va m'ouvrir les bras, mais c'est illusion d'un

that they can be said to connote to-be-looked-at-ness. » Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, 1989, p. 19 : « Dans un monde construit sur l'inégalité sexuelle, le plaisir de regarder a été divisé entre l'actif/masculin et le passif/féminin. Le regard déterminant du masculin projette ses fantasmes sur la figure féminine, la modelant en conséquence. Dans leurs rôles traditionnellement exhibitionnistes, les femmes sont à la fois regardées et exposées, leur apparence étant construite pour provoquer un fort impact visuel et érotique qui en soi est un appel au regard [to-be-looked-at-ness] ». Traduit de l'anglais par Gabrielle Hardy.

12 François Gallays, « *Angéline de Montbrun* : reflets et redoublements », E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2006, p. 109.

moment, et aussitôt, je le revois mort, enseveli, couché dans le cercueil sous la terre, avec mon crucifix et l'image de la Vierge entre ses mains jointes. (AM, 216-217)

Cet extrait montre avec clarté la transfiguration de représentations dans *Angéline de Montbrun* : l'image de la Vierge, à laquelle Charles de Montbrun associe Angéline, et le crucifix de celle-ci sont maintenus dans les mains du père. Le père est enterré au couvent des Ursulines de Québec¹³, lieu de cloître fréquenté par les personnages féminins, alors qu'Angéline s'emmure dans son cabinet et place son portrait au-dessus du foyer. Notons toutefois que Maurice inaugure en quelque sorte ce rituel du portrait à la demande d'Angéline lorsqu'il doit entamer un long voyage en mer : « Vous ai-je dit de mettre dans votre chambre l'image de la Vierge que je vous ai donnée ? N'y manquez pas. » (AM, 198) Requête que Maurice exécute avec enthousiasme :

En attendant, je vous obéis *con amore*, et j'ai placé l'image de la Vierge dans ma chambre. C'a été mon premier soin. Faut-il ajouter qu'au-dessous j'ai mis votre portrait (celui volé à Mina). J'y fais brûler une lampe, la plus jolie du monde. D'abord, c'est une prière incessante, et ensuite cette douce lumière répand sur votre portrait, je ne sais quoi de céleste qui me soutient, qui m'apaise. (AM, 199)

L'image de la Vierge est ainsi associée aux représentations d'Angéline dans la collection personnelle de Maurice. Placée au-dessus de son portrait, « celui volé à Mina », l'image donnée par Angéline n'est toutefois pas observée avec attention par Maurice ; elle incarne plutôt une projection de la perception d'Angéline dans l'ordre patriarcal maintenu sous l'égide de Charles de Montbrun, ordre où elle n'a pas accès à la sexualité et, du même coup, à Maurice. Celui-ci, en volant le portrait d'Angéline et en le plaçant sous l'image de la Vierge, établit une relation, par le regard, avec le portrait animé par les jeux de luminosité, et met de côté l'image choisie par le père. La lumière permet d'établir une métaphore du désir du jeune homme envers la jeune femme, désir qui s'amalgame avec une « prière incessante », dans un rituel qui se charge d'un caractère « céleste ». La manière dont le jeune fiancé pose son regard sur le portrait d'Angéline comporte plusieurs ressemblances avec les descriptions des moments où Angéline contemple seule, le soir, le portrait de son père. D'abord dans la façon dont la lumière permet d'exprimer sur le plan métaphorique le désir du sujet regardant, mais aussi par l'entremêlement entre le désir et l'autorité religieuse. Procédés légitimés dans le cadre romanesque d'*Angéline de Montbrun* car empruntant au discours religieux¹⁴, les métaphores qui intègrent le feu et la lumière laissent

13 Les funérailles ont lieu dans la chapelle du couvent des Ursulines de Québec (AM, 203).

14 Marie-Andrée Beaudet émet « l'hypothèse d'une trajectoire et d'une œuvre à la croisée des champs religieux et littéraire » (voir « Laure Conan à l'épreuve du livre de piété. Hétéronomie et individuation dans la littérature du dix-neuvième siècle », *Voix et Images*, vol. XXXII, n° 3, printemps 2007, p. 62), et relève un élément d'analyse très pertinent dans le contexte de cette étude, c'est-à-dire le choix qu'opère Laure Conan quant à la forme romanesque que prend *Angéline de Montbrun*. Ce choix appuie l'analyse livrée ici, soit que Laure Conan utilise des traditions littéraires car elle pose un questionnement métadiscursif sur la vocation d'écrivaine et exprime « [un] désir de reconnaissance de son statut », selon Nicole Bourbonnais.

néanmoins planer une ambiguïté quant aux rapports qui existent entre le père et la fille (« pénétrée par sa chaude tendresse ! » [AM, 232]), ce qu'encore une fois Mina a tôt fait de signaler à Maurice : « Tu dis qu'elle t'aimera. Je l'espère, mon cher, et peut-être t'aimerait-elle déjà si elle aimait moins son père. Cette ardente tendresse l'absorbe. » (AM, 160) Ces ressemblances dans les descriptions des portraits montrent la prégnance dans le journal d'Angéline d'un discours motivé par un désir interdit envers le père. Le désir du père doit toutefois être compris comme une manière de circonscrire la figure patriarcale et de donner ainsi à l'héroïne écrivante une autorité sur les représentations.

SOUS L'ŒIL DES HÉROÏNES : ANIMATION DES CORPS MASCULINS

Regard et contrôle des espaces sont intrinsèquement liés dans le contexte d'une fiction qui traite de l'enfermement et des limites, d'un rapport de force entre un maître et une subalterne. Être vu, être pris par le regard, c'est être compris dans la focalisation de l'autre. Comme l'indique Lorraine Alexandre,

[l']intervention artistique qui [projette les sujets] dans le rôle de modèle, la création de portraits, les reconstruit sous forme de représentation [...]. La personne devient ainsi une surface, une image bidimensionnelle représentée sur du papier, un lieu de l'apparaître, qui tisse un langage formel adressé aux regards, soumis à la perception, à l'interprétation¹⁵.

Un potentiel d'appropriation du corps de l'autre réside dans la capacité à narrer une perspective, à poser son propre regard sur cet autre, à le maintenir dans son champ de vision, dans son « cadre » de représentation qui devient « un lieu de l'apparaître ». La construction du portrait de la figure d'autorité, littéraire ou pictural, engage la lectrice de l'œuvre, et c'est dans le regard de celle-ci que la représentation prend sens et forme. Dans son analyse de l'évolution des discours de l'érotisme dans le roman québécois, Élise Salaün inscrit *Angéline de Montbrun* dans ce qu'elle nomme l'« Éros romantique » :

La différence majeure qu'entraîne cette nouvelle conception du corps est la transformation dans les romans des *corps de pierre en corps de chair*. Il faut préciser ici que *ce sont encore les corps des femmes qui sont dans la mire des descriptions puisqu'ils sont toujours l'objet d'un désir masculin*. Avec l'Éros romantique, les femmes prennent vie ; *la statue de marbre s'anime*. Le corps masculin quant à lui ne se donne pratiquement jamais à voir. La femme, saisie par le désir de l'homme, y répond d'emblée par l'exposition de ses formes suggestives ou directement par le

Voir « *Angéline de Montbrun*, de Laure Conan : œuvre palimpseste », *Voix et Images*, vol. XXII, n° 1, automne 1996, p. 82.

15 Lorraine Alexandre, *Les enjeux du portrait en art*, p. 8.

dévoilement de sa nudité; en revanche, elle n'a ni le loisir, ni le droit, semble-t-il, de désirer et donc de détailler le corps masculin¹⁶.

Cette définition écarte la possibilité pour les personnages féminins des fictions du XIX^e siècle québécois d'être des sujets désirants, puisque le canon littéraire s'impose sous un regard masculin. Or, les descriptions des corps des héros vont octroyer aux narratrices un contrôle de l'espace discursif dans lequel elles évoluent pour ainsi franchir le seuil des limites imposées par les patriarches. Bien que ténue, l'érotisation du corps masculin dans *Angéline de Montbrun* est bel et bien présente et se révèle de manière évidente par la comparaison avec *Jane Eyre*. L'érotisation doit être évaluée par une prise en compte de la question de l'héritage de figures et de genres littéraires, qui excluent d'emblée la possibilité de tels désirs chez les femmes. La mort de Charles de Montbrun permet à Angéline de se servir du portrait du père comme d'un aplat de couleur en peinture. Le choix de l'image du père et celui de sa mise en scène (les jeux de lumière, le décorum cérémonial)¹⁷ dans le journal d'Angéline constituent une reprise du contrôle de l'autorité sur les représentations :

La nuit après mon arrivée, quand je crus tout le monde endormi, je me levai. *Je pris la lampe*, et bien doucement je descendis à son cabinet. Là, *je mis la lumière devant son portrait et je l'appelai*. J'étais étrangement surexcitée. J'étouffais de pleurs, je suffoquais de souvenirs, et, dans une sorte d'égarément, dans une folie de regrets, *je parlais à ce cher portrait comme à mon père lui-même*. Je fermai les portes et les volets, *j'allumai les lustres à côté de la cheminée*. Alors son portrait se trouva en pleine lumière — *ce portrait que j'aime tant, non pour le mérite de la peinture, dont je ne puis juger, mais pour l'adorable ressemblance*. C'est ainsi que j'ai passé la première nuit de mon retour. *Les yeux fixés sur son beau visage, je pensais à son incomparable tendresse*, je me rappelais ses soins si éclairés, si dévoués, si tendres. Ah, si je pouvais l'oublier comme je mépriserais mon cœur! Mais béni soit Dieu! La mort qui m'a pris tout mon bonheur, m'a laissé tout mon amour. (AM, 208-209; je souligne.)

Les corps autrefois statiques, froids et sculpturaux des protagonistes masculins semblent s'animer, au sens d'Élise Salaün, sous le regard des héroïnes dans ces descriptions. L'animation du corps masculin constitue également un *leitmotiv* littéraire chez Brontë: les descriptions de Jane comportent un effet de répétition au fil des rencontres avec Rochester, descriptions où le corps de ce dernier est toujours détaillé par la narratrice alors que celle-ci se dérobe à son regard. Par le biais de la répétition des descriptions du corps masculin désiré, la lectrice finit par percevoir le corps de

16 Élise Salaün, *Oser Êros. L'érotisme dans le roman québécois, des origines à nos jours*, Québec, Nota bene, 2010, p. 71; je souligne.

17 D'ailleurs, un portrait du père en particulier est privilégié au détriment d'une photographie qui est conservée chez une voisine. Angéline ne fait mention qu'une fois d'une visite à cette maison, alors qu'elle semble contempler plus fréquemment le portrait du père. L'aspect figé de la photographie ainsi que le rappel d'un temps de l'innocence virginale d'Angéline sont aussi symbolisés par la statue de la sainte Vierge, cadeau de Charles de Montbrun à Marie Desroches. La statue occupe une «place d'honneur» dans la chambre de Marie Desroches et «[u]n lierre vigoureux l'entoure gracieusement» (AM, 220).

Rochester comme un objet morcelé, objet investi par le regard de la protagoniste. Jane perçoit une évolution dans le personnage de Rochester, du moins une certaine ambivalence, un aspect insaisissable de son caractère qui paraît à la fois fascinant et inquiétant :

Assis dans son fauteuil recouvert de damas, Mr. Rochester semblait différent de ce que je l'avais vu jusqu'ici, *pas tout à fait aussi sévère*, beaucoup moins sombre. Un sourire errait sur ses lèvres, *ses yeux brillaient*. [...] Il était, en un mot, dans son humeur d'après-dîner, plus expansif, plus gai, *plus indulgent pour lui-même que le matin, où il avait toujours l'air froid et austère*. Il paraissait cependant encore passablement dur avec sa tête massive appuyée contre le dossier rembourré du fauteuil, *la lumière du foyer éclairant ses traits sculptés dans le granit, ainsi que ses grands yeux sombres*. Il avait, en effet, de grands yeux sombres, de très beaux yeux, qui, *dans leur profondeur, prenaient parfois une expression*, sinon de douceur, du moins d'un sentiment qui l'évoquait. (JE, 189)

Le mouvement de l'œil sur le corps rappelle les mouvements des flammes du feu et des chandelles : tantôt voilant, tantôt découvrant. Cette ambivalence est renforcée dans la description des yeux de l'homme qui, «*dans leur profondeur*», modulent des émotions changeantes et difficiles à décoder. Le corps du personnage masculin, s'il est encore une fois immobile devant Jane, s'apparentant toujours à une sculpture, est parcouru par la lumière du feu, «*éclairant ses traits sculptés dans le granit*», tout comme le visage de Charles de Montbrun («*son portrait se trouve en pleine lumière*») sur lequel Angéline a les yeux fixés. Malgré une importante différence entre les deux romans, à savoir le fait que dans *Angéline de Montbrun* le regard de la protagoniste se pose sur une représentation du père qui alors est décédé, tandis que Rochester est vivant au moment des rencontres décrites, les narratrices ont recours à un langage plastique pour décrire les corps : d'abord immobiles et sculpturaux, les traits masculins¹⁸ semblent s'animer par la projection du regard des héroïnes.

ENCHÂSSEMENT DES REPRÉSENTATIONS ET DISCOURS SUR L'ART

Le recours aux arts visuels dans les fictions littéraires s'inscrit dans un système qui met en place un discours sur la manifestation de la culture dans un temps et un contexte donnés, ce que Michel Lacroix, en reprenant la typologie de Bernard Vouilloux, nomme «*interesthétisme*¹⁹». L'interesthétisme permet à Brontë et à

18 Rochester emprunte davantage aux critères du héros byronien, soit à un idéal de beauté romantique plutôt que classique. Il y a également une référence à Byron lorsque Angéline décrit affectueusement Charles de Montbrun : «*Mon père aimait ces vers de Byron : "Rendez-moi la joie avec la douleur : je veux aimer comme j'ai aimé, souffrir comme j'ai souffert."*» (AM, 214)

19 Michel Lacroix, «*Dialogue des muses et lieux de culture : le musée et l'église, chez Choquette et Lemelin*», Michel Lacroix et Sandria P. Bouliane (dir.), *Dialogue et choc des muses. Représentations croisées des pratiques artistiques*, Montréal, Nota bene, coll. «*Séminaires*», 2013, p. 155.

Conan de représenter la condition d’auteure, à partir de cas de créatrices qui ont réellement existé. Les diverses formes de représentation dans *Angéline de Montbrun* s’enchâssent et suggèrent une série de cadres à l’action présentée. Le soir du 19 septembre, il y a, par exemple, le texte lu par le père, la pièce *La fille du Tintoret*²⁰. La pièce de Ferdinand Dugué fait référence à la relation entre le peintre Tintoret²¹ et sa non moins talentueuse fille, Marietta Robusti, surnommée la *Tintoretta*²². Les deux Robusti étaient reconnus pour leur talent de portraitistes ; Tintoret était notamment célèbre pour ses portraits d’hommes. Dans sa monographie *Invisible Women. Forgotten Artists of Florence*, Jane Fortune résume le parcours de Marietta Robusti :

*From her early teens until her death in 1590, Robusti apprenticed and worked in her father’s workshop, absorbing many of the skills for which Tintoretto is most celebrated. Especially renowned for her portraits of aristocratic Venetians, she painted in the same flamboyant style that characterized her father’s work. As her talents were a close match to his, it has proved consistently difficult for experts to distinguish their hands*²³.

Conan insère donc plusieurs références à des personnages célèbres qui ont entretenu des relations fusionnelles dont le caractère incestueux a été maintes fois relevé et commenté²⁴. Dans le cas de Marietta Robusti, Jacopo Robusti avait passé un accord au sujet du mariage de sa fille ; celle-ci demeurerait dans la maison familiale jusqu’au décès de Jacopo, ce qui était accepté par Marietta et par son époux. Elle n’a pourtant jamais quitté le domicile familial puisqu’elle est morte en couches à trente ans, laissant Jacopo Robusti endeuillé et dévasté²⁵.

La référence à cette peintre oubliée, par le biais de la pièce de Ferdinand Dugué²⁶, renforce le caractère trouble de la relation d’Angéline et de Charles de Montbrun, mais aussi de la relation qu’entretient avec l’institution littéraire une écrivaine qui s’insère dans un espace pensé et réservé par et pour les hommes²⁷ — les

20 On apprend un peu plus tôt dans le roman que Charles de Montbrun aime à en faire la lecture à voix haute : « L’autre soir, Maurice le pria de nous lire *La fille du Tintoret*, ce qu’il fit, et vous savez comme l’expression d’un sentiment puissant nous grise, nous autres, pauvres femmes. » (AM, 188)

21 Le *Tintoretto* en italien.

22 La *Tintorella* dans *Angéline de Montbrun*.

23 « Du début de son adolescence jusqu’à sa mort en 1590, Robusti a appris à peindre dans l’atelier de son père, absorbant plusieurs des qualités pour lesquelles le Tintoretto a été célébré. Particulièrement reconnue pour ses portraits d’aristocrates vénitiens, elle a peint avec un style flamboyant qui comporte des similarités avec ce qui caractérise l’œuvre de son père, ce qui complexifie le travail des experts qui cherchent à distinguer les deux artistes. » Je traduis. Jane Fortune, *Invisible Women. Forgotten Artists of Florence*, Florence, The Florentine Press, 2010 [2009], p. 69.

24 François Gallays fait la recension de Victor Hugo, Marie de l’Incarnation, sainte Élisabeth, Eugénie de Guérin, saint Augustin, Chateaubriand ainsi que le Tintoret et la *Tintoretta* dans son article. François Gallays, « *Angéline de Montbrun* : reflets et redoublements », p. 97.

25 La mort du Tintoret a d’ailleurs été attribuée à sa dépression, qui survient après la mort de sa fille préférée, toujours selon la biographie établie par Jane Fortune.

26 On peut soupçonner que c’est par la lecture de cette pièce que Laure Conan a appris l’existence de Marietta Robusti.

27 D’ailleurs, la publication du roman de Laure Conan aura nécessité un « père littéraire », l’abbé Casgrain, dont l’influence sur l’œuvre de la première femme de lettres canadienne-française a eu tendance à être

femmes étant exclues de tout ce qui touche la sphère publique au XIX^e siècle. Le travail de Marietta Robusti a quant à lui été amalgamé à celui de son père²⁸, bien que leur relation fusionnelle ait inspiré quelques peintres²⁹. La plus importante référence aux Robusti dans *Angéline de Montbrun* survient elle aussi lors de la veille de la mort de Charles de Montbrun :

J'essayais résolument de raffermir mon cœur, car je ne voulais pas attrister mon père. Lui commença dans l'appartement un de ces va-et-vient qui étaient dans ses habitudes. *La fille du Tintoret* se trouvait en pleine lumière. En passant, son regard tomba sur ce tableau qu'il aimait, et une ombre douloureuse couvrit son visage. Après quelques tours, il s'arrêta devant et resta sombre et rêveur, à le regarder. Je l'observais sans oser suivre sa pensée. Nos yeux se rencontrèrent et ses larmes jaillirent. Il me tendit les bras et sanglota : « Ô mon bien suprême ! Ô ma Tintorella ! » (AM, 235)

La série de cadres de représentation porte quelque peu à confusion dans cet extrait : on peut se demander s'il s'agit de la couverture de la pièce de Dugué qui est « en pleine lumière », si cette couverture est illustrée d'une représentation du tableau de Léon Cogniet, peint aux alentours de 1843, ou alors si une copie de ce tableau est accrochée aux murs du cabinet du père, ou encore si « ce tableau qu'il aimait » représente un membre de la famille des Montbrun déjà décrit — ce qui permet d'imaginer qu'il s'agit peut-être même du portrait du père, dont la vue l'émeut. En tous les cas, la référence à Marietta Robusti, mais surtout à son destin tragique (« Ô mon bien suprême ! Ô ma Tintorella ! »), met en évidence le sort d'une femme qui avait choisi d'être artiste. La relation ambiguë entre le père et la fille Robusti ne constitue pas nécessairement un aveu de la consommation de la relation incestueuse entre Angéline et Charles de Montbrun ; cet intertexte permet plutôt de saisir dans une représentation la trajectoire d'une artiste ainsi que les tensions inhérentes à la condition des femmes qui s'engagent dans leur pratique. Entre relation fusionnelle avec un

surestimée par la critique. Si l'abbé Casgrain a permis la publication d'*Angéline de Montbrun* et qu'il en a fait la promotion, il reste que Laure Conan a toujours pris en charge sa carrière littéraire, veillant aux moindres détails de l'édition de ses œuvres et n'hésitant pas à s'opposer, de manière polie et ferme, lorsqu'elle était en désaccord avec ce qui lui était proposé. Elle n'a, par exemple, pas hésité à écrire à Alfred Garneau pour faire pression sur l'abbé Casgrain afin d'éliminer les références à sa vie privée dans la préface d'*Angéline de Montbrun*. Voir l'introduction de Nicole Bourbonnais à ce sujet (AM, 32-37).

28 Encore aujourd'hui, de nombreux critiques rechignent à reconnaître le travail de Marietta Robusti. Le tableau *Le vieil homme et l'enfant*, longtemps considéré comme un des portraits les plus réussis parmi ceux associés au Tintoret, est encore trop souvent attribué à ce dernier alors que, depuis 1920, la signature « M » au bas du tableau a permis d'établir qu'il s'agissait de l'œuvre de Marietta Robusti. Il s'avère très difficile de départager les œuvres du père et de la fille étant donné que les recherches ont nettement favorisé le Tintoret au détriment de Marietta Robusti (un exemple flagrant de ce manque de considération réside dans le grand nombre de biographies et d'ouvrages sur le Tintoret, où la carrière de sa fille n'est même pas évoquée). Si pour l'instant quelques tableaux sont officiellement attribués à Marietta Robusti, il en existe probablement plus étant donné qu'elle travaillait dans l'atelier de son père et que son œuvre a très vraisemblablement été englobée dans celle de ce dernier. Voir Jane Fortune, *Invisible Women*, p. 69.

29 Entre autres Léon Cogniet aux alentours de 1843, Henry Nelson O'Neil en 1873 ainsi que George H. Blackburn en 1891.

maître à penser et séparation aussi douloureuse qu'inévitable, les artistes et les écrivaines doivent composer avec ces tensions. Bien que ni Angéline ni Jane³⁰ ne soient décrites comme des artistes professionnelles dans les romans, elles sont montrées dans leur processus de conquête et d'affirmation d'une voix narrative. Les mentions interesthétiques contribuent à représenter la condition d'auteure, à formaliser une voix féminine. Comme l'énonce Linda Nochlin : « [*Jane*] is ultimately neither artist or accomplished woman, but suspended between these identities³¹ », ce qui correspond également à l'ambiguïté du statut d'Angéline, héritière d'un domaine où elle n'a pas droit de cité.

Dans *Jane Eyre* et *Angéline de Montbrun*, les scènes décrites par les héroïnes cristallisent en une image les autres personnages, figés dans leur position, tandis qu'elles-mêmes restent mobiles dans l'espace : leurs récits s'apparentent à des descriptions d'œuvres picturales. Comme elle l'aurait fait devant un tableau, Jane observe la scène ; en tant qu'auteure de ses écrits intimes, Angéline délimite le cadre de la représentation, et toutes deux cherchent à exprimer des sensations et des émotions particulières qui résultent de leurs réalités respectives. Leur processus de mise en récit s'appuie sur une expérience esthétique, c'est-à-dire sur la lecture d'une image, acte qui résulte d'un détachement vis-à-vis de leur propre représentation (en tant que personnage féminin fictif) pour plutôt observer les personnages masculins, ce qui actualise les possibilités d'interprétation. Comme l'énonce l'historienne de l'art Griselda Pollock dans sa monographie *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* :

In the traditional model, the artwork is a transparent screen through which you have only to look to see the artist as a psychologically coherent subject originating the meanings the work so perfectly reflects. The critical feminist model relies on the metaphor of reading rather than mirror-gazing³².

L'image qui résulte de la description de l'héroïne ne l'inclut pas tout à fait, puisque celle-ci agit comme spectatrice en décodant le sens des éléments présentés devant elle, et non en constituant uniquement un élément représenté, ce qui rapproche du geste de lecture. Comme l'explique Claudine Potvin, « [b]ien que l'allusion aux portraits agisse comme un détail dans le roman, c'est malgré tout sous le paradigme de

30 Jane est d'ailleurs présentée comme une peintre amatrice, qui aurait désiré une formation plus poussée : « Le contraste entre ce que j'avais conçu et sa réalisation, me faisait souffrir ; dans chacun des cas j'ai été tout à fait impuissante à réaliser ce que j'avais imaginé. » (*JE*, 183)

31 « En fin de compte, [*Jane*] n'est ni une artiste, ni une femme accomplie ; elle est suspendue entre ces deux identités. » Je traduis. Juliette Wells, « "Some of Your Accomplishments Are Not Ordinary". The Limits of Artistry in *Jane Eyre* », Sandra Hagan et Juliette Wells (dir.), *The Brontës in the World of the Arts*, Burlington, Ashgate Publishing Company, 2008, p. 69.

32 « Dans le modèle d'interprétation traditionnel, l'œuvre d'art est un écran transparent à travers lequel il suffit de regarder pour percevoir l'artiste comme un sujet psychologiquement cohérent qui constitue l'origine des différents sens que l'œuvre reflète parfaitement. Le modèle d'interprétation et de critique féministe s'appuie plutôt sur la métaphore de la lecture que sur une métaphore du reflet. » Je traduis. Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London/New York, Routledge, 1999, p. 98.

la portraiture, de la figuration, voire du reflet (l'image de soi) que Conan élabore les désirs et la chute de la jeune femme aux prises avec les attentes de son entourage³³». Il réside un potentiel d'émancipation, un potentiel féministe, dans le pouvoir de poser un regard sur une représentation, d'en faire une lecture. Les limites permettent de représenter la protagoniste qui se meut entre l'extérieur et l'intérieur du cadre, *par* la lecture qui octroie cette liberté de mouvement. Laure Conan insère un enchâssement de cadres de représentation qui fictionnalise la mobilité de son héroïne, notamment par un événement que relate Maurice :

Pour qui aime les railleurs, [Charles de Montbrun] était à peindre dans ce moment. Je fis appel à mon courage, et j'allais parler bien clairement, quand Angéline parut à la fenêtre où nous étions assis. Elle mit l'une de ses belles mains sur les yeux de son père, et de l'autre me passa sous le nez une touffe de lilas tout humide de rosée.
— *Shocking*, dit M. de Montbrun. (AM, 152)

Les deux hommes discutent calmement alors qu'Angéline apparaît et intervient dans l'action, ce qui interrompt leur conversation. Angéline a probablement passé un certain moment à les observer au loin, comme devant un tableau. La comparaison avec le tableau est renforcée par l'action de Maurice, en train de « considérer » (AM, 152) le portrait de son propre père décédé, ami de M. de Montbrun, avant d'être rejoint par celui-ci. Les hommes sont installés à la fenêtre, qui encadre la scène. Angéline circule en dehors de la maison, passe de l'extérieur du cadre au centre de celui-ci : les limites patriarcales sont traversées. La mobilité de la protagoniste lui attribue une certaine autorité quant à ce qui se déroule dans cette scène : Angéline coupe court à la discussion des hommes, dans laquelle Maurice amenait maladroitement le sujet de la succession des Montbrun (« [i]l me semble que vous devez regretter de ne pas avoir de fils » [AM, 159]) et invalidait l'importance d'Angéline dans la filiation familiale³⁴. Angéline surgit dans le cadre à ce moment exact, et empêche cette discussion d'avoir lieu en cachant les yeux de son père et en « pass[ant] sous le nez [de Maurice] une touffe de lilas tout humide de rosée ». En quelque sorte, Angéline interrompt le fil d'une intrigue sentimentale classique dans laquelle elle ne serait pas protagoniste, mais un aplat narratif dont ferait usage le personnage masculin. Angéline s'extrait de sa représentation comme objet regardé, et sa mobilité la distancie de ce qu'on peut appeler son « état de corps ». Dans son journal, Angéline décrit son trouble lors du retour à la maison familiale après la mort de Charles de Montbrun : « Quand je revins ici, quand je franchis ce seuil où *son corps* venait de passer, je sentais bien que le deuil était entré ici pour jamais. Mais alors une force merveilleuse me soutenait. » (AM, 267 ; je souligne.) Décédé, Charles de Montbrun est réduit à une corporalité dépos-sédée de mobilité consciente ; il traverse le seuil de l'espace de représentation, alors qu'Angéline, défigurée, décrit l'action et est soutenue par une « force merveilleuse ».

33 Claudine Potvin, « La sémiotique du portrait : voir, savoir, pouvoir », E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, p. 419.

34 Je m'inscris ici dans la foulée de l'analyse de Patricia Smart dans son ouvrage *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2003 [1988], 372 p.

D'ailleurs, la défiguration d'Angéline répond de manière assez littérale à cette question de la représentation d'une femme en quête de son identité discursive dans un brouillement des limites patriarcales. Pour Blodgett, « [l]e défigurement est en fait une figuration, l'acquisition de la marque et du "nom"³⁵ »; dans l'analyse menée ici, il appert que la défiguration constitue une distanciation de la narratrice vis-à-vis de son statut de personnage représenté.

+

Brontë et Conan ont créé des héroïnes dont la « parole autonome³⁶ » se construit dans un enchâssement de représentations, représentations dans lesquelles les patriarches sont utilisés comme points focaux. Ce choix esthétique de la part des écrivaines permet d'octroyer aux héroïnes une autorité, une voix narrative produisant un discours qui érotise la figure patriarcale dans leurs écrits intimes, en associant la lumière et le feu au regard féminin parcourant un corps masculin. Si Roger Le Moine considère *Angéline de Montbrun* comme « l'œuvre romanesque la plus malsaine [...] du 19^e siècle [canadien-français]³⁷ », la question du fantasme incestueux dans ce roman doit plutôt être abordée par la considération d'une hiérarchie de formes, d'esthétiques, de traditions qui excluent d'emblée l'agentivité des héroïnes. La question du désir est étroitement liée à l'esthétisme, les descriptions des corps masculins constituant une occasion d'inscrire un point de vue féminin dans des traditions artistiques. Il ne s'agit pas de voir dans l'utilisation de la figure patriarcale érotisée par Brontë et Conan l'inceste, l'adultère, qui caractériseraient les désirs tapis des femmes, mais plutôt ceci : la figure patriarcale constitue un héritage littéraire, social, mais surtout incontournable, des femmes. Comme l'énonce Lucie Robert, « l'expérience pratique réelle de la littérature passe par l'appropriation de certains thèmes, par la valorisation de certaines formes. Les femmes ne se contentent pas de reproduire un discours élaboré sans elles³⁸ ». La critique féministe de *Jane Eyre*³⁹ a permis de sonder les caractéristiques de l'écriture des femmes et les conditions d'émergence des écrivaines en s'appuyant sur les éléments novateurs du roman. Lanser considère que « *Jane Eyre's voice is not quite a "single and solitary birth"; it is a transformation of possibilities already present in fiction but segregated along gender lines*⁴⁰ », à l'instar de Chantal Savoie, qui souligne que « [l]e titre de pionnière [de Conan], même absolument

35 E. D. Blodgett, « La séduction du père : l'exemple d'*Angéline de Montbrun* de Laure Conan », E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, p. 179.

36 Expression de Lucie Robert, « D'*Angéline de Montbrun* à *La chair décevante*. La naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *Études littéraires*, vol. XX, n° 1, printemps-été 1987, p. 99-110.

37 Roger Le Moine, « Introduction à *Angéline de Montbrun* », E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, p. 90.

38 Lucie Robert, « D'*Angéline de Montbrun* à *La chair décevante* », p. 102.

39 Notamment Rachel Brownstein, Sandra Gilbert, Susan Gubar, Susan Sniader Lanser ainsi que Elaine Showalter, pour ne nommer que celles-là.

40 « La voix narrative de *Jane Eyre* n'est pas une "singulière et solitaire naissance" ; c'est une transformation des possibilités déjà présentes dans la fiction mais qui sont séparées par les limites du genre. » Je traduis. Susan Sniader Lanser, *Fictions of Authority*, p. 177.

mérité, tend [...] à accentuer le caractère inédit, l'originalité et la nouveauté, certes importants, au détriment des liens qui unissent l'auteure à un passé littéraire féminin⁴¹. À la lumière de *Jane Eyre*, il appert que Laure Conan s'inscrit avec son premier roman dans une démarche d'appropriation, dans un « désir intense d'émulation et d'appartenance⁴² », afin d'écrire une histoire littéraire dans laquelle les écrivaines, et plus largement les créatrices, sont conviées.

41 Chantal Savoie, *Les femmes de lettres canadiennes-françaises au tournant du xx^e siècle*, Montréal, Nota bene, coll. « Essais critiques », 2014, p. 11.

42 Nicole Bourbonnais, « *Angéline de Montbrun*, de Laure Conan : œuvre palimpseste », p. 82.

ANGÉLINE DE MONTBRUN ET LÉVI-STRAUSS

L'inceste comme structure élémentaire

+ + +

MICHEL LACROIX

Université du Québec à Montréal

«Elle [Angéline] vit en lui comme les saints vivent en Dieu¹»; «Angéline rejoignit son père qui l'étreignit contre son cœur. Il avait l'air de dire: "Qu'on vienne donc me prendre mon trésor"» (AM, 143-144); «J'ai écrit à votre père, mon ami de cœur et mon rival².» (AM, 67) Tels sont les propos du soupirant d'Angéline, Maurice Darville, sur celle-ci et son père. Ce dernier, pour sa part, s'exprime ainsi: «Je désire beaucoup qu'elle reste enfant aussi longtemps que possible» (AM, 157); «Angéline n'a pas refusé, mais elle déclare qu'elle ne consentira jamais à se séparer de moi. Faites donc vos réflexions mon cher, et voyez si vous avez quelque objection à *m'épouser*³» (AM, 161); «[D]'Angéline à moi il y a parfait retour; et son attachement sans bornes, sa passionnée tendresse me rendrait le plus heureux si je pensais moins à ce qu'elle souffrira en me voyant mourir.» (AM, 162) Laissons Angéline, enfin, parler de cette mort, et de l'intimité des derniers moments à deux: «Jamais, non jamais, je ne m'étais sentie si profondément, si passionnément aimée» (AM, 236); «étroitement pressée contre son cœur, je ne pleurais plus que sur ces bornes douloureuses où s'arrête, avec la puissance de l'union, la puissance de l'amour⁴» (AM, 70). Dans ces extraits d'*Angéline de Montbrun*, dont quelques-uns furent modifiés en cours de route par Laure Conan, une même structure de relations se laisse entrevoir, sans pouvoir se dire explicitement: celle de l'inceste, de l'inceste «généralisé», qui familiarise le désir, le fait circuler au sein de la famille Montbrun-Darville, unie dans la fusionnelle adoration du père.

C'est à ce lieu commun de la critique conanienne que j'aimerais m'attaquer, en empruntant de façon cavalière les chemins de l'anthropologie. «Le thème retenu

1 Laure Conan, *Angéline de Montbrun*, édition critique établie par Nicole Bourbonnais, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde», 2007 [1884], p. 141. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle AM suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

2 Souligné dans le texte.

3 Souligné dans le texte.

4 Comme l'explique Nicole Bourbonnais dans son introduction, la réédition de l'ouvrage, en 1905, fait disparaître cet extrait ainsi que le «si passionnément» de l'extrait précédent. Selon Bourbonnais, avec ce passage et les «deux adverbes compromettants», «on ne peut mieux suggérer l'interdit de l'inceste en même temps que la tentation qu'il représente» (AM, 70).

par la plupart des chercheurs [après 1970] sera celui de l'inceste» remarque Edward Dickinson Blodgett dans l'introduction de *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*⁵, et *l'Histoire de la littérature québécoise* abonde dans le même sens en observant que «la critique a souvent noté le caractère incestueux⁶» de l'attachement d'Angéline à son père. On doit sans doute à Jean Le Moine et à son combat acharné contre le dualisme la toute première interprétation en ce sens du roman. Dans «La femme et la civilisation canadienne-française», publié dans *Cité libre* en juin 1957, puis dans *Convergences*⁷, il s'attaquait féroce­ment au roman, affirmant qu'«il serait difficile de trouver dans notre littérature un livre plus malsain qu'*Angéline de Montbrun*. Les amoureux du roman ne sont pas Maurice Darville et Angéline, mais M. de Montbrun et sa fille. M^{me} de Montbrun étant aussi morte que possible⁸». Après Le Moine, qui y voyait une déformation hérétique de l'esprit catholique, imprégnant «le sexe de peur et de honte⁹», les lectures de l'inceste seront tantôt naïvement psychologisantes, comme dans la notice du *DOLQ*¹⁰, tantôt plus psychanalytiques, plus intéressées au travail symbolique opéré par le texte : ainsi pour celles de Gagnon ou de Cotnam¹¹.

Ce n'est cependant pas Freud, ni Lacan, ni même Sophocle, mais Lévi-Strauss que je solliciterai, non sans étonnement qu'on n'ait pas pensé à convoquer la théorie de l'inceste qu'il déploie magistralement dans l'introduction de son premier ouvrage, *Les structures élémentaires de la parenté*¹². Tout en tenant compte du saut herméneutique qu'implique le passage d'un modèle théorique synthétisant des études de phénomènes sociaux à une analyse textuelle, je m'autoriserai d'une remarque glissée dans la préface de la première édition, dans laquelle Lévi-Strauss ouvre la porte à un prolongement de son travail, à travers une éventuelle étude «consacrée aux attitudes familiales qui expriment ou surmontent, par des conduites stylisées, des conflits ou des contradictions inhérents à la structure logique¹³». J'irai même un peu plus loin, pour accomplir le saut des attitudes et de la vie quotidienne, désignée par Lévi-Strauss, vers la stylisation telle qu'esquissée par Fernand Dumont comme dédoublement de la culture : «La culture seconde se dégage d'abord de la culture commune par des procédés que nous engloberons dans le concept de stylisation. Par rapport à la perception et à l'action spontanées, le livre, le poème, le tableau représentent

5 E. D. Blodgett, «Introduction», E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Québec, Nota bene, coll. «Convergences», 2006, p. 12.

6 Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, Montréal, Boréal, 2007, p. 146.

7 Jean Le Moine, *Convergences*, Montréal, Éditions HMH, 1962, p. 69-100.

8 Jean Le Moine, «La femme et la civilisation canadienne-française», *Cité libre*, n° 17, juin 1957, p. 14-36.

9 *Ibid.*, p. 34.

10 Roger Le Moine, «*Angéline de Montbrun*, roman de Laure Conan (pseudonyme de Félicité Angers)», Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. 1 : *Des origines à 1900*, Montréal, Fides, 1978, p. 24-30.

11 Madeleine Gagnon-Mahony, «*Angéline de Montbrun* : le mensonge historique et la subversion de la métaphore blanche», *Voix et images du pays*, vol. V, n° 1, 1972, p. 57-68; Jacques Cotnam, «*Angéline de Montbrun*, un cas patent de masochisme moral», *Journal of Canadian Fiction*, vol. II, n° 3, été 1973, p. 152-160.

12 Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, La Haye/Paris, Mouton/Maison des sciences de l'homme, 1967 [1949], 551 p.

13 *Ibid.*, p. x.

évidemment des décrochages et des reconstructions¹⁴. » J'aborderai dans cette perspective le roman de Conan comme stylisation des contradictions dans l'imaginaire canadien-français de l'alliance et de la filiation.

Mais avant de me lancer dans cette interprétation, une rapide explication de la théorie de l'inceste proposée par Lévi-Strauss est nécessaire. Celle-ci trouve son ancrage dans la relecture critique qu'opère l'anthropologue des conceptualisations antérieures de la distinction entre nature et culture, état biologique et état de société. Pas une seule ne trouve grâce aux yeux de Lévi-Strauss, qui déclare sans ambages : « aucune analyse réelle ne permet donc de saisir le point de passage entre les faits de nature et les faits de culture, et le mécanisme de leur articulation¹⁵ ». Toutefois, il dégage deux principes de sa systématique déconstruction théorique : ceux de la règle, signe incontestable de culture, et de l'universalité, critère tout aussi certain (selon lui) d'un fait « naturel ». Cela fait en retour émerger une sorte de « scandale », celui de la prohibition de l'inceste, laquelle appartient paradoxalement aux deux ordres : « [E]lle constitue une règle, mais une règle qui, entre toutes les règles sociales, possède en même temps un caractère d'universalité¹⁶. »

Règle qui étroitement ce qui, dans la société, lui est le plus étranger [à savoir l'instinct sexuel, la nature animale de l'homme], mais en même temps règle sociale qui retient dans la nature ce qui est susceptible de la dépasser [par l'amorce de vie sociale, inhérente aux relations sexuelles], la prohibition de l'inceste est, à la fois au seuil de la culture, dans la culture et, en un sens, [...] la culture elle-même¹⁷.

Par l'articulation entre prolongement biologique de l'espèce et respect des règles sociales, entre pulsions animales et interaction avec autrui, la prohibition de l'inceste constitue, selon Lévi-Strauss, « la démarche fondamentale grâce à laquelle, par laquelle, mais surtout en laquelle s'accomplit le passage de la nature à la culture », de la nature (qui impose la relation sexuelle) à la culture (qui impose des règles au sujet de l'alliance, et interdit toute relation entre proches parents). Ainsi émergerait l'opposition entre ce qui est passivement reçu et transmis (la généalogie, le bagage génétique) et ce qui relève plutôt de l'apprentissage, du hasard et de l'ouverture, qui est aussi le domaine de l'alliance, de l'échange, de l'économie.

Il y aurait certes bien davantage à dire sur la conceptualisation de Lévi-Strauss, aussi bien quant à la définition de la règle ou de l'universel qu'au sujet de l'évidence tranquille de la réduction des femmes au rôle d'objet d'échange dans sa reconstitution des structures de parenté¹⁸. Néanmoins, ses hypothèses permettent de jeter un

14 Fernand Dumont, *Le lieu de l'homme. La culture comme distance et mémoire*, présentation de Serge Cantin, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2005 [1968], p. 65.

15 Ceci dans le premier chapitre, « Nature et culture », de l'introduction des *Structures élémentaires de la parenté*, p. 10.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*, p. 14.

18 Voir à cet égard, entre autres, l'article fondateur de Gayle Rubin, « The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex », Rayna R. Reiter (dir.), *Towards an Anthropology of Women*, New York/Londres, Monthly Review Press, 1975, p. 157-210.

nouvel éclairage sur la stylisation du désir incestueux chez Conan, ne serait-ce que parce que le cadre herméneutique de l'anthropologie confère à l'inceste une portée sociale majeure, débordant largement la cellule familiale étroite, pour ne pas dire le noyau familial bourgeois.

Revenons donc à Conan, et à la généralisation du désir pour le père, désir qui domine Angéline et Mina aussi bien que Maurice ou que M^{lle} Désileux, et qui va bien au-delà de l'obéissance ou du respect envers la Loi des Pères, par la part d'affect et de fantasme de fusion qu'il comporte. À la lumière des *Structures élémentaires de la parenté*, ce désir de se soustraire à la règle fondant la distinction entre nature et culture ne manifeste pas tant, à mes yeux, une pulsion transgressive de retour à une animalité première, le retour brutal de la sexualité réprimée, que le refus de la distinction elle-même et, avec lui, une fondamentale et primordiale hantise de la séparation. Le roman ne s'érige pas antinomiquement contre la culture en soi, mais contre la culture comme séparation, division, négation interne. La tentation de l'inceste, relue à la lumière de Lévi-Strauss, signale que dans l'imaginaire sous-tendant le roman il ne saurait y avoir de fissure, de coupure entre nature et culture. La langue, la religion, la littérature, la politique elle-même, doivent exprimer, incarner même, au sens fort du terme, la nature canadienne-française, l'essence de la collectivité. La nation rêvée par le roman (donc menacée, au sein même du roman, par le principe de réalité, par les écarts entre l'être et le devenir) constitue une «essence», une nature-culture indivisible, non une construction sociohistorique.

D'une certaine manière, cette lecture rejoint les remarques de Belleau sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois. On retrouve en effet, par le biais du motif de l'inceste, le nœud constitutif du conflit des codes, à savoir l'«opposition entre les codes, d'une part de l'inné, de l'authenticité, de la source, de tout ce qui se donne comme anté-institutionnel, et d'autre part, ceux de l'acquis, de l'artificiel, de l'emprunté, bref de la lointaine et dangereuse culture¹⁹». À cette différence près, et majeure, qu'il n'y a pas, chez Conan, du moins dans cette première approche, de structuration nette du conflit des codes, mais au contraire, négation de la possibilité même de ce conflit, refus d'envisager une opposition entre nature et culture. Dans les romans analysés par Belleau, la culture comme division, distinction, distance et hiérarchie, a déjà fait sa place au cœur de la structure romanesque, mais cette division est éprouvée douloureusement, sur le mode de la culpabilité, de la chute ou de l'ironie, alors que chez Conan domine plutôt cette fusionnelle culture-nature, y compris dans la négative obsession de la séparation, formulée avec force par Mina s'exclamant «je hais terriblement les fractions» (AM, 188).

19 André Belleau, «Code social et code littéraire dans le roman québécois», *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 1986, p. 185. Il faudrait ici rendre justice au rôle joué par la critique du dualisme élaborée par Le Moine dans la constitution progressive par Belleau de ses propres polarités conceptuelles, polarités jugées lacunaires par Belleau lui-même, qui en appelait à un dépassement dialectique (ainsi du roman de l'écriture, dépassant le conflit entre roman du code et roman de la parole). L'opposition entre nature et culture, sous-jacente dans le conflit des codes, constitue, au moins en partie, une reprise et une resémantisation du conflit entre corps et esprit dénoncé par Le Moine comme structure constitutive de la culture canadienne-française.

À cet égard, on peut d'ailleurs souligner la divergence de points de vue entre Casgrain et Conan. Tout en louangeant celle-ci pour sa maîtrise de ce qui fait la «supériorité» du roman moderne, «l'étude plus achevée des caractères et des situations», Casgrain déplorait le «trop grand nombre de citations», lesquelles donnaient au roman «une physionomie européenne». À ses yeux, la pensée de Conan «habit[ait] plus les bords de la Seine que ceux du Saint-Laurent²⁰». Cette surabondance de citations menaçait de rompre le cercle, d'introduire cette «culture comme distance» tant redoutée, parce que trop «française», trop peu «canadienne». Pour Conan, le problème ne se posait pas. Dans le roman, les citations sont «échangées» sous le signe de la connivence, entre les épistoliers fictifs comme lors des échanges mis en scène dans les lettres elles-mêmes. C'est un autre impensé qui joue ici, d'ordre social : l'élitisme, le caractère socialement restreint de cette culture lettrée ne menace pas, dans le roman de Conan, d'introduire un coin entre culture et nature, entre les porteurs de signes de la culture et le groupe, la famille, la collectivité, comme si les références lettrées des personnages avaient toujours déjà été acquises, comme si elles étaient partagées par l'ensemble de la société.

Ce premier regard sur la stylisation de l'inceste comme structure anthropologique élémentaire chez Conan peut être prolongé dans deux directions, en fonction d'aspects abordés par Lévi-Strauss : les dynamiques et structures d'échange, d'une part, et l'interprétation de l'exogamie, d'autre part. Au sein du modèle développé dans *Les structures élémentaires de la parenté*, la prohibition de l'inceste fonde non seulement l'opposition et le passage entre nature et culture, mais règle aussi les formes et les axes d'interaction entre groupes sociaux :

[L]a nature impose l'alliance sans la déterminer; et la culture ne la reçoit que pour en définir aussitôt les modalités. [...] Car si la nature abandonne l'alliance au hasard et à l'arbitraire, il est impossible à la culture de ne pas introduire un ordre, de quelque nature qu'il soit, là où il n'existe pas. Le rôle primordial de la culture est d'assurer l'existence du groupe comme groupe; et donc de substituer [...] l'organisation au hasard²¹.

L'inscription, dans le roman de Conan, du fantasme incestueux peut par conséquent être associée à un refus de l'échange, des négociations. Sur ce plan, il y aurait une contradiction interne entre structure formelle et structure relationnelle, entre les scénarios narratifs et le recours au roman épistolaire, d'un côté, qui introduisent dans *Angéline de Montbrun* les *topoi* du conflit familial, des tractations entre familles, de la séduction et du badinage, et la symbolique sous-jacente, celle de l'inceste, laquelle rend caduque, en quelque sorte, la trame épistolaire, puisque peu à peu, le montbrunage captive Maurice et Mina, transforme le soupirant non en adversaire, mais en fils amoureux du père autant que de sa «sœur». Il y aurait ainsi contradiction, pour

20 Henri-Raymond Casgrain, «Étude sur *Angéline de Montbrun* (1884)», Guildo Rousseau (dir.), *Préfaces des romans québécois du XIX^e siècle*, préface de David M. Hayne, Sherbrooke, Éditions Cosmos, coll. «Textes et commentaires», 1970, p. 69-70.

21 Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, p. 37.

reprendre les termes de Belleau, entre les codes littéraires de l'échange et les codes sociaux du refus de l'échange.

Dans cette perspective, ce seraient l'économie et la politique, plutôt que la culture, au sens de productions symboliques, qui seraient visées, niées. Ou plutôt, ce qui est rejeté, dans la culture comme distance, coupure, division, ce n'est pas l'écriture, le chant, la peinture et autres formes de création, mais l'économie et la politique. Le discours de M. de Montbrun sur « la grande loi du travail » (AM, 165) et les « fortes joies de l'étude », opposées au « délassement » agréable de la musique, va dans ce sens, tout comme le *topos* du *gentleman-farmer* associé à ce personnage qui, bien que riche, n'hésite pas à se consacrer à un « énergique travail » (AM, 259). On peut ranger dans cette série l'éloge par Mina du « jeune cultivateur » venu demander à Angéline un bouquet pour sa fiancée (« celui-là n'est pas un blasé, ni un rêveur non plus, [...] il est le plus rude travailleur de l'endroit » [AM, 189]), l'habitude d'Angéline de passer toutes ses soirées dans « le cabinet de travail » (AM, 216) de son défunt père, l'admiration pour « la forte race de travailleurs » (AM, 259) partagée par Angéline et son père. Dans toutes ces occurrences, le travail constitue une preuve de valeur, une performance identitaire, bien plus qu'une activité productrice, transformant des matériaux, ou socialement intégratrice. De même, le travail concret du père, comme « cultivateur », souligné avec force par l'anecdote de sa journée de noces (AM, 149-150), n'est pas présenté comme transformation de la nature, mais comme révélation de sa nature exceptionnelle. En ce sens, il y a bien une torsion incestueuse du discours sur le travail, ou plutôt une analyse de la topique du travail en fonction de la théorie de l'inceste de Lévi-Strauss montre comment cette topique est abordée par Conan dans une logique essentialiste, étrangère à toute forme de transaction, de transformation, de circulation des ressources. En ce sens, son roman est diamétralement opposé à la valorisation du « pionnier capitaliste²² » accomplie par Gérin-Lajoie avec la figure de Jean Rivard. Dans les deux volumes de *Jean Rivard (Le défricheur et Économiste²³)*, on trouve sous le mince voile narratif un plaidoyer explicite pour l'exploitation industrielle des ressources naturelles. Robert Major a d'ailleurs souligné le fait que, contrairement à l'interprétation qu'en firent les critiques du début du xx^e siècle, ce roman n'est pas un roman « agriculturiste », « entièrement axé sur la conversation », mais bien plutôt « une œuvre de rupture » : « Jean brise l'enclos de la paroisse natale et part à la conquête d'un espace immense²⁴ ».

Estimant que, dans son cadre théorique, « la prohibition de l'inceste ne diffère pas de l'exogamie²⁵ », mais constitue une facette supplémentaire du même ensemble de phénomènes, Lévi-Strauss passe, dans son quatrième chapitre, à l'examen de l'organisation des « limites de la communauté humaine », telles qu'informées par l'endogamie et l'exogamie, et observe, au sujet de cette dernière, qu'elle instaure « un

22 David M. Hayne, « Jean Rivard ou l'art de réussir, de Robert Major », *Voix et Images*, vol. XVII, n° 2, hiver 1992, p. 322.

23 Antoine Gérin-Lajoie, *Jean Rivard, le défricheur : récit de la vie réelle*, suivi de *Jean Rivard économiste*, postface de Yannick Roy, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2008 [1862 et 1864], 501 p.

24 Robert Major, *Jean Rivard ou l'art de réussir. Idéologies et utopie dans l'œuvre d'Antoine Gérin-Lajoie*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1991, p. 140-141.

25 Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, p. 73.

cycle [d'échanges] plus complexe, et par conséquent plus fragile, et dont l'heureux aboutissement est plus incertain²⁶». L'alliance matrimoniale hors des cercles étroits de la famille, du clan, de la communauté proche, confronte d'une certaine manière à l'inconnu, à l'incertitude, à la possibilité de la perte: perte de la cohésion familiale, perte de l'individu «cédé» à l'autre famille, danger planant sur l'ensemble du groupe, menacé d'être grugé, absorbé par l'autre. En même temps, dans la perspective de Lévi-Strauss, «le mariage entre étrangers est un progrès social (parce qu'il intègre des groupes plus vastes); c'est aussi une aventure²⁷».

Le spectre de l'inceste, tel que «stylisé» (au sens dumontien) par le roman, manifeste ainsi une relative hantise de cette éventuelle intégration à une socialité élargie, et offre en quelque sorte la figure inversée du «diable beau danseur²⁸», du survenant, de l'étranger (surtout si anglophone²⁹). Ces figures brisent le cercle clos du village, introduisent narrativement l'aventure, la menace de valeurs distinctes, la possibilité de changement, souvent sous le signe d'Eros. Le désir y déstabilise (au moins temporairement) l'ordre social, la reproduction du même. Les impossibles mariages d'*Un amour vrai*³⁰ et d'*Angéline* textualisent une même crainte, en somme, de la rupture du cercle restreint et fusionnel de la patriarcale communauté. La piste anthropologique rejoint ainsi celle des études thématiques, c'est-à-dire l'analyse d'*Angéline* accomplie par Brochu, lequel avait bien vu que la relation trouble au père s'accompagnait, dans le texte, d'une symbolisation de la clôture, par le biais de la thématique du cercle: «Le père était pour elle non seulement le cercle mais la sphère, c'est-à-dire l'étendue et la profondeur³¹». Dans ce même article, Brochu souligne que la seule «sortie» hors du cercle s'effectue par le haut, vers le ciel. Ainsi, c'est la foi, la religion, qui permet, chez Conan, le passage de la nature à la culture, ou plutôt à la «surnaturelle règle» venue d'en haut. C'est la foi catholique qui plonge ses racines dans l'essence collective canadienne tout en l'organisant selon la Loi, celle des Pères, laquelle n'est pas «culturelle», socialement produite, mais cosmique³².

La piste de l'exogamie mène aussi, on l'aura noté, à la question de l'aventure, de la confrontation au grand contexte, pourrais-je ajouter, en me référant à

26 *Ibid.*, p. 56.

27 *Ibid.*

28 Titre donné à une des versions du conte de Rose Latulippe, d'après la désignation du diable opérée dans cette version: Jeanne Demers et Lise Gauvin, «Documents: cinq versions de *Rose Latulippe*», *Études françaises*, vol. XII, nos 1-2, avril 1976, p. 25-50.

29 Représentée dans *Angéline de Montbrun* par le flirt de Mina avec un «Right Reverend» (AM, 154).

30 Laure Conan, *Un amour vrai*, Montréal, Leprohon & Leprohon, 1879, 60 p. Dans ce premier roman de Conan, l'héroïne, Thérèse Raynal, se prend de passion pour un protestant, Francis Douglas. Cette impossible relation sera «transfigurée» par la conversion de Douglas après la mort de Thérèse.

31 André Brochu, «Le cercle et l'élévation verticale dans *Angéline de Montbrun* de Laure Conan», *Études françaises*, vol. I, n° 1, février 1965, p. 94.

32 À cet égard, peut-être faudrait-il examiner de plus près comment la formation de Félicité Angers, son rapport à la religion catholique et à la conception messianique du Canada français sont liés au renouveau religieux opéré à la suite de la défaite du mouvement des patriotes. Voir à ce sujet les travaux de Louis Rousseau, dont «La construction religieuse de la nation», *Recherches sociographiques*, vol. XLVI, n° 3, septembre-décembre 2005, p. 437-452. Ce renouveau fait en effet de la foi catholique le socle de l'identité canadienne-française, son gage de survie collective, présentant toute division politique comme menace mortelle à l'endroit de l'unité nationale.

l'essai d'Isabelle Daunais³³. Inspiré, comme on le sait, par la lecture kunderienne du roman, cet essai reprend à *L'art du roman* la description d'une forme narrative radicalement « antiromanesque », dans son essence, celle de l'idylle : « un monde d'avant le premier conflit ; ou, en dehors des conflits ; ou, avec des conflits qui ne sont que des malentendus, donc faux conflits³⁴ ». Reproduisant sans médiations « l'expérience québécoise du monde », « les personnages du roman québécois vivent dans un monde apaisé³⁵ », dans le temps « momentanément enchanté de la suspension de la lutte, de l'oubli temporaire du monde³⁶ ». Roman évacuant l'intrigue par la flaubertienne accélération temporelle des étranges pages hétérodiégétiques de la mort du père, pour plonger dans la stase temporelle du journal intime d'Angéline ; roman où les personnages ne connaissent aucune véritable transformation profonde, intérieure ; roman symbolisant le fantasme de la circulaire union sans conflit, *Angéline de Montbrun* serait-il la réalisation exemplaire de l'idylle kunderienne ? Si on restreint l'analyse à cette structure actancielle élémentaire, avec la charge symbolique qu'elle convoie, on se doit de répondre par l'affirmative, bien qu'une idylle incestueuse paraisse un peu étrange, tout de même.

Il importe de pousser un peu plus loin cette lecture, pour intégrer d'autres niveaux d'analyse (dont celui des formes compositionnelles), ainsi que pour interpréter le modèle de l'idylle. Le recours à Kundera évacue malheureusement cette seconde question pour réduire le roman québécois à un pâle reflet d'une expérience collective censément sans conflit, ceci dans une lecture à portée « anthropologique », basée sur une très normative distinction entre le « grand roman », celui du « grand contexte » (le « petit » étant celui du cadre national), et la désolante idylle, forme narrative nécessairement inférieure. On peut pourtant s'interroger : en tournant le dos à un modèle narratif faisant primer l'intrigue, en ignorant du même coup le modèle du *Bildungsroman*, qu'accomplit donc le texte de Conan ? Quels modèles narratifs reprend-il ? S'il y a bel et bien idylle, d'où vient-elle, comment peut-on en faire une interprétation qui ne soit pas surdéterminée par une conceptualisation négative ? Une des traditions majeures vers lesquelles on peut se tourner est celle de la pastorale, dont l'idéalisation du *locus amoenus*, loin d'être une naïve conceptualisation d'un monde sans conflit, constitue une « image renversée du monde politique³⁷ », troublé par d'incessantes crises. Comme le montre Christian Allègre, l'idylle n'opère pas une fuite hors du monde, dans une lointaine Arcadie, comme Virgile, mais situe cette harmonie dans un monde rural familial et prosaïque. Le Valrian imaginé par Conan correspond assez bien à ce modèle, dans sa tension constitutive entre idéalisation et signes épars de vie quotidienne, de prosaïsme à pointes humoristiques. On peut juger que l'idylle constitue un modèle esthétique et politique tout à la fois,

33 Isabelle Daunais, *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015, 222 p.

34 Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, « Folio », 1995 [1986], 199 p., cité par Isabelle Daunais, *Le roman sans aventure*, p. 18.

35 *Ibid.*, p. 19.

36 *Ibid.*, p. 20.

37 Christian Allègre, *Le sourcier de l'Éden. L'esthétique de l'idylle dans l'œuvre romanesque de Jean Giraudoux*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 1998, en ligne : <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/6766/these.html?sequence=2> (page consultée le 6 août 2018).

modèle idéalisant l'unité nationale et refusant en connaissance de cause (plutôt que par ignorance ou incapacité) le grand contexte, l'historicité, la transformation des personnages romanesques. Le refus du roman d'éducation, c'est aussi, si on suit les analyses de Lukács, le refus d'un « monde sans dieux³⁸ », ce qui signale une forte cohérence, du point de vue de la philosophie des formes.

On peut prolonger l'analyse dans la direction suivie par Allègre, qui octroie à Schiller un rôle d'intermédiaire entre l'idylle antique et sa relecture par le roman moderne (celui-là même dont Kundera fait le modèle universel du genre narratif). Pour Schiller, le poète naïf n'est pas comme le poète sentimental (poète romantique, ajouterais-je), hanté par la nostalgie de la nature, d'un état naturel perdu, mais incarne la fusion avec la nature; mieux encore, « il est la nature³⁹ ». Dans cette perspective, l'idylle a pour but « de représenter l'homme dans un état d'innocence, c'est-à-dire dans un état d'harmonie et de paix avec lui-même et avec la nature extérieure⁴⁰ ». Cette piste conduit à creuser la structure du roman de Conan, pour voir dans la troisième partie, correspondant au journal intime, une mise à l'épreuve de l'idylle, où l'harmonie est déchirée par une trop grande sensibilité, où le caractère « pudique » et « modeste » de l'œuvre est confronté au tragique. Bien que sans aventure au sens de confrontation à l'historicité et à la conflictualité provoquant la transformation intérieure (la maturation) des personnages, *Angéline de Montbrun* esquisse une contestation interne de l'idylle. Pour reprendre le modèle de Schiller, le poète naïf menace de s'y transformer en poète sentimental, sous l'effet de la sensibilité et du doute.

Le conflit latent entre les codes « classiques », dont ceux de l'idylle, et ceux issus du romantisme, entre certitudes esthétiques et religieuses, d'une part, et les aiguillons de la sensibilité et des modèles littéraires modernes, d'autre part, qui hante le roman de Conan et engendre des effets dans sa structure même, à un niveau plus profond que celui des énoncés, on peut se demander s'il n'agit pas une grande partie du corpus du dix-neuvième siècle québécois. Cette hypothèse pourrait éventuellement éclairer le refus du roman manifesté paradoxalement dans tant de préfaces de textes narratifs. « Ce n'est pas un roman que j'écris » : cette déclaration d'Antoine Gérin-Lajoie, dans le texte liminaire de *Jean Rivard, le défricheur* (1862), exprime on ne peut mieux l'ambivalence constitutive d'un large corpus de textes, comme le montre la réédition de Guildo Rousseau⁴¹. Cette ambivalence a souvent été interprétée négativement, comme une lacune, mais cette contradiction pourrait être analysée comme l'expression d'un choix esthétique délibéré (bien que pétri de contradictions), s'écartant volontairement des principaux modèles contemporains du roman.

C'est cependant une autre voie que celle de la relecture du corpus narratif du dix-neuvième siècle que je souhaite emprunter, en portant attention aux aspérités dans le texte de Conan. Son roman n'offre pas, en effet, un univers lisse et plein, sans aucune fissure ou conflictualité structurelle, et les personnages ne sont pas des stéréotypes sans intériorité. Casgrain lui-même, comme je l'ai rappelé plus haut,

38 Georg Lukács, *La théorie du roman*, traduit de l'allemand par Jean Clairvoye, Genève, Gonthier, coll. « Bibliothèque médiations », 1963 [1920], p. 84.

39 Christian Allègre, *Le sourcier de l'Éden*, souligné par Allègre.

40 *Ibid.*

41 Guildo Rousseau (dir.), *Préfaces des romans québécois du XIX^e siècle*, p. 43.

notait que Conan avait « deviné le genre du roman moderne qui en fait la supériorité : l'étude plus achevée des caractères [...], l'analyse d'une âme⁴² ». En recourant à la lettre et au journal intime, en mettant au premier plan la voix, la subjectivité des personnages, Conan fait de l'intériorité un enjeu et y introduit le doute, l'ironie, l'angoisse même. Qui plus est, l'éclatement du roman en multiples fragments épistolaires et diaristiques introduit la disjonction, la discontinuité, la fissure, dans la structure romanesque globale.

Ainsi, alors même que sur les plans du système des personnages et de la symbolique, *Angéline de Montbrun* développe un incestueux désir d'union, un imaginaire antiromanesque de l'idylle, dans l'architectonique globale comme dans l'énonciation, il manifeste au contraire le triomphe de la division, de la non-identité correspondant d'assez près à l'aspiration démonique de l'âme, qui constitue pour Lukács un des traits historico-philosophiques du roman⁴³. En d'autres termes, la structure anthropologique constitutive de l'univers diégétique, celle de la tentation de l'inceste, manifeste un refus catégorique de la rupture, de l'aventure, de la sortie hors du cercle fusionnel de la famille-nation, alors que la structure textuelle, elle, concrétise sur le plan formel la fragmentation, la dispersion, la remise en question de l'unité. Cette contradiction irrésolue, aussi forte à sa manière que celle entre la Loi du Père et l'imaginaire féminin⁴⁴, loin d'être une lacune, est un des aspects signalant la complexité, la richesse de ce texte de Laure Conan.

Examiner *Angéline de Montbrun* comme espace textuel de stylisation des contradictions dans l'imaginaire canadien-français de l'alliance et de la filiation, à la lumière de Lévi-Strauss, a permis de montrer que l'inceste constitue la figure textuelle utopique d'une indissociable nature-culture nationale, à l'écart du devenir historique et des circuits d'échange (culturels, économiques, matrimoniaux). L'exploration de cette stylisation a mis en lumière plusieurs contradictions structurelles : entre les codes littéraires de l'échange et les codes sociaux du refus de l'échange, entre les formes de l'unité et les traits formels de la division, entre l'idylle et le roman. Ces multiples contradictions manifestent d'une certaine manière une négociation entamée mais irrésolue, impossible à résoudre sans doute dans l'univers culturel canadien-français de la fin du XIX^e siècle, négociation entre impératifs politiques et religieux, filiation et changement, imaginaire de l'idylle et forme romanesque, etc. Dans le premier exposé de son projet d'ouvrage sur les passages parisiens, Walter Benjamin avançait que « [l']ambiguïté est la manifestation figurée de la dialectique, la loi de la dialectique à l'arrêt⁴⁵ », et il s'agit bien, dans le cas d'*Angéline*, d'une dialectique à l'arrêt, ne pouvant trouver de dépassement synthétique, de relève. « Cet arrêt est utopie », ajoute à ce propos Benjamin. Cette remarque, en plus de nous conduire par des chemins détournés vers la problématique développée plus en détail

42 Henri-Raymond Casgrain, « Étude sur *Angéline de Montbrun* (1884) », p. 69.

43 Georg Lukács, *La théorie du roman*, en particulier p. 79-90.

44 Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1988, 337 p.

45 Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX^e siècle [exposé de 1935] », *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, 3^e édition, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 1999, p. 43.

par Lucie Robert dans le présent numéro⁴⁶, permet de souligner que cette utopie, chez Conan, ne loge pas « simplement » ou uniquement dans l'idyllique cercle incestueux protégé de tout changement historique, mais dans la conjonction paradoxale de cet idéal et des formes textuelles de l'échange, de la subjectivité, de la fragmentation. L'utopie conanienne, c'est le rêve contradictoire d'une introduction « pacifique » et sans conséquence de ce qui menace l'idéal de la nature-culture nationale au sein de l'espace littéraire. Rêve de la suspension des conflits entre codes, entre formes, entre cultures.

46 Lucie Robert, « *Angéline de Montbrun* ou la dissolution de l'utopie ultramontaine », p. 51-61.

MINA DARVILLE

Roman inédit

+ + +

LORI SAINT-MARTIN

Université du Québec à Montréal

Relire un roman, c'est osciller entre ce qu'on croit savoir déjà et ce qu'on espère encore découvrir. Entre les signes qui n'ont pas changé, entre les lignes qui n'ont pas bougé, on a parfois l'intense bonheur de s'éloigner de ce qu'on cherchait pour voir surgir, tel un arbre qu'on n'avait jamais remarqué au centre d'un jardin pourtant cent fois arpenté, une piste inattendue.

En relisant *Angéline de Montbrun*¹, je suivais en effet une piste, celle de l'amitié féminine, passionnée et inaugurale dans cette œuvre pionnière². Mais si cette amitié amoureuse entre Mina et Angéline se love bel et bien au cœur du roman, j'ai surtout vu, cette fois, ses failles, son dur versant destructeur. Et plus je regardais Angéline et Mina, plus je voyais Mina. Mina dont le drame est justement d'être le vilain petit canard à côté de l'éblouissant cygne blanc qu'est Angéline³, celle qui passe inaperçue de ses semblables et parfois des critiques. Je me propose dans les pages qui suivent de garder les yeux rivés sur elle. Tâche ardue, du reste : les pistes ont été brouillées, les indices manquent, le silence règne. Là où je ne peux pas observer, j'ai résolu d'*imaginer*. Une partie de ce qui suit sera spéculative.

- 1 Laure Conan, *Angéline de Montbrun* [1884], édition critique établie par Nicole Bourbonnais, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2007, 433 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AM* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
- 2 Maïr Verthuy puis Patricia Smart ont, les premières, consacré de nombreuses pages à Mina en tant que jeune femme lucide, libre et sensuelle, ainsi qu'à l'amitié entre elle et Angéline et aux parallélismes entre leurs destins ; tout en proposant d'autres pistes, je leur dois beaucoup. Voir respectivement « Femmes et patrie dans l'œuvre romanesque de Laure Conan » et « *Angéline de Montbrun* ou la chute dans l'écriture », repris dans E.D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2006, p. 251-263 et p. 205-250.
- 3 J'ai moi-même réfléchi sur les difficultés de l'amitié entre femmes dans *Angéline de Montbrun* et d'autres romans, notamment en raison de la rivalité dans la course au mari, dans « "L'amitié, c'est mieux que la famille." Rapports amicaux entre femmes dans le roman québécois », *Nouvelles questions féministes*, vol. XXX, n° 2, 2011, p. 76-91. Je remercie également Virginie Fournier de m'avoir signalé, après réception de mon article, celui d'Adrien Rannaud, dans lequel il commente les événements du roman du point de vue de Mina : « Primauté discursive et tragédie de la seconde : Mina, l'oubliée d'*Angéline de Montbrun* », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. XXXVII, n° 2, 2012, p. 141-153 ; ce texte avait échappé à ma vigilance bibliographique.

Mina sera mon héroïne, mon phare, je verrai son monde par ses yeux joyeux et moqueurs, puis furieux. Plus je la regarde, plus je vois une bataille rangée entre elle et son amie de cœur, Angéline, une bataille où celle-ci est loin de se comporter en ange. Ou plutôt un mouvement de bascule : là où l'une remonte, l'autre chute, mécanique brutalement efficace qui imprime au texte son rythme heurté. La structure même du roman participe de cette lutte entre les deux amies : la première partie est dominée discursivement par Mina⁴, mais déjà thématiquement par Angéline, objet de tous les désirs ; la deuxième marque une transition violente ; la troisième donne la parole à Angéline et, en définitive, tue Mina en l'écartant de la scène romanesque. Les dés étaient pipés dès le départ : un roman qui porte votre nom — aucun autre titre de Laure Conan ne contient de nom propre — vous confère un poids, une réalité, un *pouvoir* inégalés. La focalisation, privilège surtout de Mina dans le volet épistolaire, presque exclusivement d'Angéline par la suite, est elle aussi inséparable du pouvoir : celle qui voit, parle et écrit domine, voire écrase les autres.

Malgré les embûches, je me donnerai donc pour tâche de suivre Mina, de voir l'univers romanesque par ses yeux. Sa position à la fois périphérique et centrale, son oscillation entre ardeur et envie, font apparaître un autre monde. À partir de cette place paradoxale, je tenterai de répondre à trois questions : que cherche la jeune femme auprès de M. de Montbrun, que cache le carnage de la deuxième partie et pourquoi, les hommes écartés, le lien entre les femmes disparaît-il aussi. Tragédie de l'amitié : deux jeunes amies qui s'aiment d'amour tendre, et que le monde, le mariage, les conventions séparent. Tragédie de la rivalité : il y aura des morts, des blessés, des laissées pour compte. *Mina Darville*, ainsi s'intitule ma réflexion, comme le roman inscrit entre les lignes d'*Angéline de Montbrun*. Par mimétisme et fidélité, *Mina Darville* se compose, lui aussi, de « feuilles détachées » (AM, 207) et se décline en trois parties de longueur inégale : le temps des amours, de l'inceste et de la rivalité ; le temps de la rupture ; le temps de l'amère défaite, qui est aussi victoire. Une partie de ce qui suit est, répétons-le, fiction.

Entre ardeur et envie, donc, Mina. *Ardeur*, d'abord. Passion, désir en infinie circulation. Roman d'amour, ou plutôt roman d'amours. Et qui dit amours, comme dans toute grande tragédie, dit passions unilatérales ou impossibles, rivalités, morts. *Envie*, voilà l'autre mot, qui balance sans fin entre désir et ressentiment. Il y a du désir dans l'air, du danger dans l'air. « Valiant » ou plutôt « champ de désirs », lieu moins édénique qu'électrique, crépitant d'énergie et de tensions, habité par des polyamoureux joyeux, presque païens. Le coup de feu partira bien assez vite.

4 Voir Nicole Bourbonnais, « Les voix de l'intime dans *Angéline de Montbrun* de Laure Conan », Yvan G. Lepage et Robert Major (dir.), *Croire à l'écriture. Études de littérature québécoise en hommage à Jean-Louis Major*, Orléans, Éditions David, 2000, p. 75-94, pour une étude du rôle primordial de Mina dans l'échange épistolaire et de son positionnement face aux Montbrun.

I. AMOURS, INCESTES, RIVALITÉS

AMOURS

Chez Laure Conan, l'amitié entre femmes est amour éternel, tendre pacte de fidélité. Entre Angéline et Mina⁵, l'amitié est à la fois première — elle apparaît très tôt et survit à la disparition des hommes — et seconde, subordonnée à la romance hétérosexuelle⁶. En fait, au-delà d'un simple «*boy meets girl*», Laure Conan invente un foisonnement d'autres intrigues, au triple sens de liaisons amoureuses, de dispositions narratives et de conspirations. La critique a surtout retenu le triangle que forment Angéline, son père et Maurice, mais le roman tire sa vaste énergie de nombreux autres. La somme des affects crée comme une vibration, un champ de résonance et de collisions, dont le choc — amour, conflit — entre Mina et Angéline.

Diviser pour mieux régner: la rivalité entre les femmes est l'un des plus solides piliers de l'édifice patriarcal⁷. Parmi les premiers combats du féminisme figure la construction d'une solidarité entre femmes, et ce n'est pas un hasard si, selon Virginia Woolf, une phrase en apparence toute simple, «*Chloe liked Olivia*»⁸, annonce une révolution romanesque et sociale. Ce n'est donc pas de gaieté de cœur que je le dis: *Mina Darville* est un roman de la rivalité entre amies. Comment pourrait-il en être autrement? Angéline et Mina évoluent, époque oblige, dans un monde où la valeur des femmes se mesure à leur désirabilité aux yeux des hommes; si mon amie gagne, moi je perds. Et pourtant, je l'aime de tout mon cœur... Ainsi, *Angéline de Montbrun*, ou plutôt *Mina Darville*, se trouverait à mi-chemin entre le roman féminin du XIX^e siècle⁹, celui de la romance hétérosexuelle, et celui du XX^e, où «Mina et Angéline s'aiment».

Partons de cet étrange constat: chacune des jeunes filles du roman veut épouser le plus proche parent de l'autre. Comment doit-on «lire» l'amour de Mina pour M. de Montbrun, bizarre, *a priori*, en raison de sa situation comme père de son amie de cœur et futur beau-père de son frère? Selon une première interprétation, la constellation créée par Laure Conan évite habilement toute rivalité entre Mina et Angéline: toi tu peux épouser mon père ou mon frère, moi pas, alors on ne se battra pas comme tant de jeunes filles dans tant de romans. On pourrait même imaginer un troc implicite: prends mon frère et donne-moi ton père¹⁰. Puis l'échange échoue, la violence éclate. Pulvérisés, la famille, l'amour conjugal, l'amour-amitié.

Mais restons-en pour l'instant au temps béni des amours. On ne sépare pas, dans cet univers, admiration, passion et désir de proximité, on ne distingue pas entre

5 Emma S*** est aussi une amie intime de Mina, j'y reviendrai.

6 Voir Patricia Smart, «*Angéline de Montbrun* ou la chute dans l'écriture», et Lori Saint-Martin, «L'amitié, c'est mieux que la famille.» Rapports amicaux entre femmes dans le roman québécois».

7 Voir Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, coll. «Folio. Essais», 1976 [1949], p. 16-17.

8 «Chloé aimait Olivia.» Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Denoël, 1977, p. 123.

9 Elizabeth Abel, «(E)merging Identities. The Dynamics of Female Friendship in Contemporary Fiction by Women», *Signs*, vol. VI, n° 3, 1981, p. 413-435.

10 Dans *Angéline de Montbrun*, les amies se vouvoient; dans *Mina Darville*, elles se tutoieraient tendrement.

amour et amitié : s'aimer, que ce soit entre père et fille, entre fiancés ou entre amies, c'est s'admirer, se caresser des yeux et échanger des mots doux de vive voix ou par lettre. Angéline, Maurice, M. de Montbrun et même la pauvre Véronique Désileux sont dits « ardents¹¹ » ; Mina seule élève l'ardeur en éthique de vie, presque en religion, en dénonçant la triste sagesse qui « voudrait éteindre tout ce qui brille, tout ce qui brûle » (AM, 170). Cette maison où tout est d'abord chants, cygnes et fleurs, ce paradis enchanté — « charmant », « charme », « charmer » et leurs variantes apparaissent plus de trente fois dans les lettres — abrite un tourbillon de passions. Tout cela est chaste, bien sûr, mais grâce à cette chasteté même, le langage amoureux circule joyeusement et sans gêne entre tous, indépendamment de leur sexe et de la relation qui les unit. Ainsi, deux hommes se réjouissent de « [s']épouser » (AM, 160), l'adoration d'Angéline fait de Maurice, mais aussi de son père, « le plus heureux des hommes » (AM, 154, 161), Mina envoie à Angéline « [m]ille tendresses trop tendres » (AM, 145), et Angéline écrit à Mina : « Si vous saviez comme je vous désire... » (AM, 167) Fait significatif, le fiancé et sa sœur expriment en termes identiques leur désir de posséder Angéline : « ma Fleur des Champs », dit Maurice (AM, 141), « [m]a belle fleur des champs », lui fait écho, à ceci près qu'elle n'utilise pas les majuscules, Mina (AM, 172). Bref, tout ce beau monde est en quelque sorte bi-amoureux ou plutôt polyamoureux ; le sexe de l'objet aimé compte moins que sa beauté ou ses qualités humaines. Beaucoup d'amours, un seul Dieu : Éros.

Revenons, dans ce contexte d'amours multiples, à celui de Mina pour M. de Montbrun. Puisque Angéline « ne consentira jamais à se séparer de lui » (AM, 160), épouser le père serait, du coup, le meilleur moyen de s'attacher la fille. Voilà, à mon sens, *l'autre* fantasme amoureux de Mina : une tendre proximité créée par les liens d'un mariage double, une union intime avec Angéline. Mieux que « lesbiennes¹² » ou « amantes », puisqu'il n'est jamais question des corps, le beau mot d'« amoureuses » conviendrait. Chacune, en aimant le père ou le frère de cette Autre qui est aussi la même, redit à cette femme tout son amour. D'où l'apparition, dans le roman, de diverses figures de l'inceste.

INCESTES

Françoise Héritier a justement mis en lumière ce qu'elle appelle « l'inceste de deuxième type » : celui qui unit non pas deux personnes apparentées mais deux personnes liées par le sang qui couchent avec un même tiers¹³. Ainsi, au lieu d'une unique *dyade* incestueuse (Angéline et son père, selon le consensus critique) apparaissent plusieurs

11 Respectivement pour leur « tendresse » (AM, 160), leur « joie » (AM, 157), leur « nature » (AM, 194) et leur « âme » (AM, 227).

12 « [A]ller voir le cygne, c'est d'abord voir s'affirmer un certain onanisme, se dire une préférence pour le même sexe », écrit Jacques Allard dans *Le roman au Québec. Histoire, perspectives, lectures*, Montréal, Québec/Amérique, 2000, p. 391. Allard lie le lesbianisme au narcissisme et — comme bien d'autres — fait l'impasse sur les sentiments de Mina.

13 Françoise Héritier, *Les deux sœurs et leur mère. Anthropologie de l'inceste*, Paris, Odile Jacob, coll. « Odile Jacob poches », 2012, 330 p.

triangles qui le sont tout autant. Le roman fait l'impasse sur la sexualité, mais pas sur la passion. Parlons donc plutôt de consanguins *amoureux* d'une même personne : Mina et Maurice veulent « avoir » Angéline, Angéline et Mina « ont » ou veulent « avoir » M. de Montbrun, Maurice veut « épouser » une femme et son père, et ainsi de suite. Deux consanguins et un tiers/une tierce : cette structure récurrente fait de la première partie du roman une scène très peu catholique sur laquelle défilent en diverses combinaisons les figures désirantes, un drame — bientôt une tragédie — de l'ardeur et de l'envie¹⁴.

Dans un roman à ce point axé sur la famille, il faut prendre au pied de la lettre — et des lettres — la parenté qu'on s'invente. Si Maurice devenait « *vraiment* un fils » (AM, 146 ; je souligne) pour M. de Montbrun, Angéline serait *vraiment* sa sœur, autre raison pour laquelle leur mariage ne peut avoir lieu. Et si Angéline et Mina sont, comme elles le disent sans cesse, « des sœurs », alors Mina, à l'instar d'Angéline dont elle est à la fois le double et la rivale, désire son propre père, ami intime par ailleurs et substitut de son père mort¹⁵, et Angéline convoite son propre frère. De plus, si le double mariage se concluait, Maurice serait le frère de Mina, son beau-frère (mari de sa « sœur ») et son gendre, alors qu'elle-même serait à la fois la sœur, la belle-sœur et la belle-mère d'Angéline, son amie-amoureuse¹⁶. Nous voilà chez les Atrides, du coup. Et comme pour cette famille ancienne, la tragédie attend au tournant. Elle naît, selon une perspective à la fois psychanalytique et anthropologique, d'un double danger : la « confusion des places » qu'on vient de voir et la rivalité¹⁷. Et voilà lâché le mot : Mina et Angéline sont, malgré tout, des rivales.

RIVALITÉS

Mina l'évincée

Si Maurice accepte sans mal, voire avec plaisir, de « partager » Angéline avec son père, Mina n'a pas la même docilité. Elle est l'unique insatisfaite du paradis terrestre, la seule envieuse, la seule plaignarde. C'est qu'elle n'arrive jamais à trouver, dans l'économie familialo-conjugale, sa place définitive ; Angéline en prend bien trop pour cela.

Pourtant, après la fille, Mina se croyait sur le point de séduire le père : « je me [repose] sur mes lauriers de l'hiver dernier », dit-elle à Maurice en précisant aussitôt que tout accès à Angéline passe forcément par elle : « Pour elle tu n'es encore que le frère de Mina. » (AM, 144) Mina affirme aimer Angéline d'un amour supérieur : « Ce qu'elle vaut, je le sais mieux que toi. Son éclatante beauté éblouit trop tes pauvres yeux. Tu ne vois pas la beauté de son âme, et pourtant c'est celle-là qu'il faut aimer. » (AM, 160) Son langage est celui d'une amoureuse transie : « [C]es beaux yeux dont je n'ai jamais pu dire au juste la couleur — mais pardon, c'est à toi de les décrire. »

14 Ou encore un de ces ballets modernes qui combinent sans fin les figures : solos, duos, trios, quatuors...

15 « M. de Montbrun me parle souvent de mon père ; mieux que personne il me le fait connaître. » (AM, 195)

16 Pourtant, Emma S***, future religieuse et donc en théorie gardienne de la morale, encourage cette union.

17 Voir Caroline Eliacheff et Nathalie Heinrich, « Étendre la notion d'inceste. Exclusion du tiers et binarisation du ternaire », *A contrario*, vol. III, n° 1, 2005, p. 5-13.

(AM, 160) Reconnaître le droit de son frère en tant qu'amoureux n'est qu'une ruse; Mina a déjà établi qu'elle voit plus clair, aime plus ardemment. Est bien prise pourtant qui croyait prendre: Maurice racontera plus tard avoir suspendu dans sa chambre un portrait d'Angéline «volé à Mina» (AM, 203); curieux que ce soit elle, et non lui, qui ait reçu un don aussi intime. Et le «vol» que commet Maurice ne va-t-il pas bien au-delà d'une simple image de la bien-aimée? Tout terrain que gagne Maurice auprès du couple Montbrun est perdu pour sa sœur et rivale.

Et voilà que surgit, dans le discours de Mina, un nouveau mot: «Mais au fond tu me parais plus à *envier* qu'à blâmer» (AM, 159; je souligne); «Le pauvre garçon est amoureux à faire *envie* et à faire pitié» (AM, 176; je souligne). Le dépit de Mina vient d'abord des progrès fulgurants de celui qui se transforme, presque du jour au lendemain, en futur seigneur et maître d'Angéline. Mina perd la place privilégiée qu'elle occupait auprès de son amie, mais aussi de Maurice. Orphelins, ils étaient tout l'un pour l'autre, et voilà qu'il a changé radicalement de ton: «Ma petite sœur, lui écrit-il, je te chéris, mais je n'ai pas le temps de te l'écrire. Je m'en vais finir la soirée sur la mousse, à l'endroit où je lui ai dit: "Je vous aime."» (AM, 159) Mina a beau le railler comme toujours, elle accuse le coup: «Ainsi, Maurice, tu t'es mis à genoux. Il est vrai que c'était sur la mousse; n'importe, je sais que ces belles choses ne m'arriveront jamais.» (AM, 159) Toute victoire d'Angéline semble donc s'effectuer aux dépens de Mina. Comble d'humiliation, l'amour de celle-ci pour M. de Montbrun n'est pas payé de retour. En somme, elle a tout perdu:

Vous n'ignorez pas comme j'ai désiré la réalisation du rêve de Maurice. Sans doute je savais que je passerais au second rang. Mais est-ce le second rang que je tiens? Y a-t-il comparaison possible entre son culte pour elle et son affection pour moi? Il est vrai qu'en revanche, Angéline m'aime plus qu'autrefois; elle m'est la plus aimable, la plus tendre des sœurs; mais naturellement je viens bien après son fiancé et son père. (AM, 178)

Bonne dernière, mauvaise perdante, voilà désormais Mina. Et si Maurice et Angéline lui vouent encore une grande affection, elle existe à peine pour M. de Montbrun: «[C]royez-moi, ce serait une belle chose de troubler ce beau calme, de voir l'humiliation de ce superbe. Mais folie d'y songer. Il ne voit que sa fille.» (AM, 188) Voilà une troisième motivation, inavouable, du projet de mariage avec M. de Montbrun: le conquérir, ce serait détrôner Angéline comme souveraine après avoir été détrônée par elle auprès de Maurice, devenir une marâtre qui triompherait de Blanche-Neige. Contré, ce projet éveille un vain désir de vengeance contre l'homme («voir l'humiliation de ce superbe»). On se souvient dès lors que Mina, dans sa toute première lettre du roman, répandait déjà du fiel:

Je t'approuve fort d'admirer Angéline, mais ce n'est pas une raison pour déprécier les autres. Vraiment, je serais bien à plaindre si je comptais sur toi pour découvrir ce que je vaux [...]. Angéline est la plus charmante et la mieux élevée des Canadiennes. Mais qui sait ce que je serais devenue sous la direction de son père... (AM, 145)

Au plaisir d'épouser celui qui la fait déjà rêver, ainsi que l'indiquent les points de suspension, s'ajouterait donc celui d'évincer Angéline comme « la plus charmante » et « la mieux élevée » des femmes (on s'approche de nouveau du jeu de miroirs meurtrier de *Blanche-Neige*). Avec les jours et les revers, Mina succombe à une colère sourde envers celle qui, à la différence d'elle-même, est aimée sans réserve :

Vraiment, je ne crois pas qu'il [M. de Montbrun] ait une pensée où elle n'entre pour quelque chose. Qu'il est donc aimable avec elle ! Qu'a-t-elle fait, dites-moi, pour mériter d'être si parfaitement aimée ! (AM, 188)

La question rhétorique dévoile douleur, rage et impuissance. L'amour — suprême injustice — n'est pas affaire de *mérite*, et voilà bien la souffrance de Mina, qui croit en mériter autant que son amie. Ainsi, la complicité entre Angéline et Mina — les tendres professions d'amour se maintiennent jusqu'à la fin — côtoie la rivalité, laquelle n'existe pas uniquement, selon ma lecture de *Mina Darville*, dans l'esprit de la moins favorisée des deux. Essayons, de fait, de voir Angéline à travers les yeux de Mina ; elle apparaît ainsi sous un jour inédit, et peu flatteur.

Angéline l'incomparable

C'est Angéline qui trône au sommet de tous les triangles — à part un seul, sur lequel je reviendrai ; elle domine sans effort, sans même, en apparence, en tirer orgueil. Mina n'est pas dupe qui déclare, amère : « Si M^{lle} de Montbrun est indifférente à la parure, c'est qu'en étudiant sa ressemblance, elle s'est aperçue qu'elle pouvait parfaitement s'en passer¹⁸. » (AM, 172) Vanité, suffisance, voire hypocrisie, voilà les vices que Mina prête à son amie. Deux mots, « fleur » et « reine », laissent voir le jeu d'Angéline. « Aucune poussière n'a jamais touché cette radieuse fleur », dit Mina de l'autre (AM, 178), tout en s'avouant ternie par « la vie réduite en poussière » des mondanités (AM, 200). « [R]eine des belles nuits », Mina devient, en quittant la ville pour Valriant, « une souveraine qui abdique », « l'étoile du soir » qui s'éclipse (AM, 200 ; souligné dans le texte), tandis qu'Angéline, « la reine des roses » (AM, 201), demeure « radieuse comme le soleil levant » (AM, 142). C'est Angéline elle-même, en toute connaissance de cause, qui a privé Mina de son éclat : « J'aurai tant de plaisir à vous *démondaniser* [...]. Je changerai la reine de la mode en fleur des prés, et cette grande métamorphose opérée, vous serez bien contente. » (AM, 167 ; souligné dans le texte) On jurerait qu'Angéline fait exprès de rabaisser son amie en l'entraînant sur le terrain où elle-même se sait imbattable : « Fleur des Champs » (AM, 141), Angéline « détrône » Mina et en fait une fleur sans majuscules et sans gloire ; Angéline sera « bien contente » de la « grande métamorphose » qu'elle a manigancée, Mina y perdra tout. Deux reines s'affrontent à Valriant ; une seule l'emporte.

18 De même, Mina seule constate les manœuvres de Madame S..., amoureuse du père d'Angéline, permettant à celle-ci de préserver, face à la sordide réalité, son parfait désintéressement et son éclatante pureté.

Comble d'injustice, alors que tous reprochent à Mina d'être frivole, on loue l'«adorable coquetterie» (AM, 150) d'Angéline, qui va jusqu'à flirter avec un cygne¹⁹. Et enfin, aveugle ou possessive, Angéline n'intercède pas auprès de son père en faveur de Mina, alors que Mina avait favorisé le dessein amoureux de Maurice. En somme, malgré l'importance qu'elle accorde au religieux, Laure Conan est plutôt une *moraliste*, attentive aux grandeurs et aux petitesse du cœur humain; plus que de péchés, il est question de défauts. Le défaut de Mina, c'est l'envie; celui d'Angéline, l'orgueil. Vices parallèles et inversés, pourrait-on dire, chacun alimenté par l'autre, chacun aggravé et porté au paroxysme par l'autre; ainsi, autre tragédie, chacune des deux amies fait ressortir en l'autre ce qu'elle a de plus bas.

L'intrigue de la première partie peut donc se résumer ainsi: deux amies se lancent sur le marché matrimonial. À la fin, l'une est fiancée, amoureuse et passionnément aimée par deux hommes; l'autre a les mains vides, l'objet de sa passion étant obsédé par l'autre jeune fille, dont il est aussi le père. Frustration, dépit, envie: voilà l'état où se voit plongée Mina.

Revenons un instant, dans ce huis clos familial où les places se disputent sans cesse, sur l'absence de la mère d'Angéline. Pour les deux jeunes filles obsédées par le père, cette absence est providentielle sur le double plan psychologique et structurel: Angéline n'a pas de rivale à qui disputer l'amour de son père; Mina peut aspirer à prendre la place de la mère pour se rapprocher d'Angéline, mais aussi pour la remplacer dans le cœur de M. de Montbrun. Angéline, elle, a besoin que cette place demeure vide; son amour et du père et de sa propre «souveraineté» l'exige. Le non-amour de M. de Montbrun pour Mina, c'est donc la victoire définitive d'Angéline sur son amie: la «Fleur des Champs» demeure au centre, au sommet, et partout dans le cœur des autres, triomphante, imbattable.

Advient alors la deuxième partie du roman.

II. LE MONDE RENVERSÉ

«Dites à M. Maurice que je lui recommande d'avoir bien soin de vous. La belle famille que nous ferons!» (AM, 169) écrit Angéline, nouvellement fiancée, à Mina. Si cette époque bénie est condamnée, si Valrian doit bientôt se convertir en vallée de larmes, c'est que le paradis terrestre dont on rêve (vivre tous ensemble pour se délecter les uns des autres) est impensable. Du point de vue anthropologique, le polyamour est contre-productif; du point de vue émotif, il est volatil; du point de vue religieux, il est coupable; du point de vue commercial (Laure Conan veut vivre de sa plume), il est invendable. Un tel trop-plein de libido, d'énergie et d'affects, flottant librement entre les duos et des triangles, dérange forcément; il fallait y mettre de l'ordre, ne fût-ce que par le désordre — un coup de fusil et une chute improbables. De la part de

19 Les contes de fées (univers auquel appartient le cygne) sont empoisonnés dans ce roman. Lors de la soirée «folle» (AM, 190) passée à s'en raconter, M. de Montbrun réclame *Peau d'âne*, histoire d'un roi veuf amoureux de sa fille. Il propose Cendrillon comme modèle pour Mina et Emma S*** et compare Angéline à la Belle au bois dormant, deux héroïnes dont l'autonomie est minime. La préférence de Mina pour «les contes où il y a des ogres et de petites lumières» (AM, 190) paraît du coup une manière de s'affirmer.

la romancière, une sage action préventive : sans la fin de ce rêve à quatre, la vie — et le roman à peine né — au Québec en auraient été transformés à jamais. Et qui aurait publié ou promu un tel roman ?

Pour Maïr Verthuy, la violence de la deuxième partie, attribuable à une autrice « en colère devant une situation qu'elle juge inacceptable²⁰ », est liée par assimilation à Angéline, fâchée d'avoir été traitée en objet et privée de sa voix. Mais, nous l'avons vu, c'est plutôt Mina qui porte la colère dans les lettres. S'il y en a une qui se sent rejetée, privée de reconnaissance et injustement traitée, si quelqu'un a intérêt à ce que tout saute, c'est bien Mina, et non Angéline. En effet, seule Mina a intérêt à empêcher le mariage de Maurice et d'Angéline, inacceptable parce qu'il consacrerait Angéline comme première dans la vie de Maurice en rappelant sans cesse qu'elle a réussi là où Mina a échoué. Si Mina ne peut pas « avoir » l'objet de son désir — et le huis clos incestueux l'empêche d'en élire un autre —, personne ne l'aura ; puisqu'elle a perdu son amoureux, Angéline doit perdre le sien. Monsieur de Montbrun ne rend pas son amour à Mina ? Qu'il meure. Angéline est trop belle ? Qu'elle soit défigurée. Maurice a supplanté sa sœur auprès d'Angéline ? Qu'il soit éconduit. Tout se passe, en effet, comme si Mina, signataire de la plupart des lettres de la première partie, avait poursuivi sur sa lancée pour écrire la deuxième, c'est-à-dire *l'inventer*. À la question de savoir à qui profite le crime, la seule réponse possible est : à Mina. Mais tout ceci est invention, bien sûr, suivant la logique implacable de *Mina Darville*.

Quoi qu'il en soit, coup de théâtre et retour de balancier : Angéline perd ses deux hommes et sa beauté. Sa chute la prive de son royaume ; même Véronique Désileux a pitié de celle que tous avaient enviée. Son ressentiment disparu avec la beauté d'Angéline, Mina la soigne tendrement, lui vole son titre en devenant à son tour « un ange » (AM, 218). Elle a perdu au change ; mais Angéline a perdu beaucoup plus qu'elle.

III. AMÈRES VICTOIRES

La disparition des hommes aurait pu signer la fin de la rivalité. J'aime bien imaginer Angéline et Mina installées ensemble, survivantes reprenant peu à peu goût à la vie. Mais les blessures sont trop profondes ; chacune préfère reconstruire sa vie seule, loin de l'autre.

SOLITUDE ET SOUVERAINETÉ : ANGÉLINE

Impossible de nier la vive douleur qui s'exprime à chaque page des « feuilles détachées » d'Angéline ; mais il faut voir avec quelle habileté la reine déchue tire son épingle du jeu. Son premier mouvement est de se retirer du monde. Pour triste qu'il soit, son isolement est choisi : « À part quelques billets bien courts à ma tante, je n'écris absolument à personne. » (AM, 214) C'est que l'autre est un miroir, dont le

20 Maïr Verthuy, « Femmes et patrie dans l'œuvre romanesque de Laure Conan », p. 254.

regard nous fait ange ou monstre : tout comme le visage laid de Véronique rehaussait autrefois la beauté d'Angéline, la jolie figure de Mina lui rappelle désormais tout ce qu'elle a perdu. Il faut donc écarter Mina : hors de ma vue, et surtout moi hors de la sienne ! Et vivement que Mina « prenne le voile », cache son beau visage intact²¹ et disparaisse ; qu'elle contracte le plus absolu et le plus exigeant des mariages ; qu'elle renonce pour toujours, comme Angéline, à la séduction²² ! Angéline s'enferme chez elle, ensevelit les autres sous le silence, regarde les cadavres (le vieux Marc, Véronique Désileux) s'amonceler. La solitude s'obtient au prix d'une violence aussi brutale qu'indirecte ; le redevenir-unique exige l'élimination des rivales²³. À la fin, Angéline est de nouveau seule et incomparable — souveraineté dérisoire, mais souveraineté tout de même.

Ainsi se rejoue au ralenti dans la troisième partie du roman l'hécatombe racontée fiévreusement dans la deuxième : la disparition des hommes d'abord, puis celle des autres femmes, cette fois racontée, voire *produite* par Angéline. Mina serait donc pour ainsi dire « autrice » de la première et de la deuxième parties du roman, Angéline de la troisième, qui signerait sa victoire discursive ; après le point de bascule de la deuxième partie, la vengeance se retourne contre Mina, et l'étoile d'Angéline remonte.

« Je n'ai pas l'ombre d'une inclination pour le cloître — également pas le [sic] moindre pour le mariage²⁴ », écrit Laure Conan. Angéline seule échappera à ces deux destins féminins. Brusque renversement de pouvoir : la voix de Mina dominait l'échange épistolaire, où celle d'Angéline se faisait à peine entendre ; dans la troisième partie, *en revanche* — et il faut lire cette expression au pied de la lettre —, c'est Angéline qui prend la parole alors que Mina glisse vers le silence du couvent. Ayant troqué les plumes de l'ange contre la plume de la romancière — sa chute dans l'écriture²⁵ est aussi une envolée —, Angéline dépeint des scènes et des personnages absents des lettres, comme si elle les avait inventés, et brave l'interdit paternel (« mon père dit qu'il ne faut pas crier » [AM, 168]) par ses protestations véhémentes. Alors que toutes les lettres se trouvaient pour ainsi dire sur le même plan narratif, Angéline, dans ses écrits intimes, plane au-dessus des autres et subordonne leurs voix à la sienne ; son journal est un collage de citations et de lettres dont l'agencement — ou l'effacement — dépend de sa seule volonté. Sa vie devient, du coup, un roman dont elle est l'autrice à la fois explorée et victorieuse. Il faut de la solitude pour écrire, et une « chambre à soi », dit Woolf ; Angéline a mieux, elle a

21 Alors que la beauté d'Angéline est chantée par tous dans la première partie, personne ne prend acte de celle de Mina ; Angéline n'évoque les attraits de son amie qu'au moment où Mina prend le voile : « Qui nous eût dit qu'un jour cette superbe chevelure tomberait sous le ciseau monastique ? qu'une guimpe de toile blanche entourerait votre charmant visage ? » (AM, 230) On dirait qu'Angéline ne peut reconnaître cette beauté tant que les jeunes filles sont encore « dans le monde » et se disputent l'amour des hommes.

22 Tout ceci, encore une fois, est spéculation pure (*speculum* = miroir) ; il est bien dit qu'Angéline tente d'éloigner Mina de la vie religieuse, mais tant de remous se dissimulent sous la lisse surface textuelle qu'il est difficile de la croire sincère.

23 Sans nier la piété profonde qui imprègne tout le roman, il faut bien constater l'attrait d'un Dieu qui ne voit que la pureté du cœur, sans égard au physique.

24 Citée par Nicole Bourbonnais dans son introduction (AM, 15).

25 Voir Patricia Smart, « Angéline de Montbrun ou la chute dans l'écriture ».

deux maisons²⁶. Si elle et Maurice s'étaient mariés, Angéline de Montbrun aurait disparu en changeant de nom, et *Angéline de Montbrun* n'existerait pas. Elle n'a pas le premier mot, mais elle a le dernier. Le statut d'héroïne tragique lui paraît sans doute préférable à celui de vieille fille résignée. Mieux vaut se marier que brûler, disait saint Paul; mieux vaut écrire que se marier, rétorque Angéline. Écrire, pour reprendre les termes de Mina, c'est briller encore, c'est brûler encore.

MINA ET LE RETOUR DE L'AMITIÉ

Dans la troisième partie du roman, où Angéline règne et parle toute seule, que devient mon projet de suivre Mina à la trace? Comme nous n'avons plus accès à sa voix — on voit bien que le roman ne s'appelle pas *Mina Darville* —, il faut nous en remettre à Angéline, témoin éminemment suspect. Dans un nouveau renversement de situation, celle-ci envie pourtant un bien que détient Mina: sa foi profonde et consolatrice. «[A]vec quelle joie je donnerais ce que je possède pour sentir ces vérités» (AM, 217), dit-elle. Le couvent offre aussi des occupations — Mina est sacristaine — et, avant tout, la solide raison de vivre dont Angéline est désormais privée. Peut-être que l'entrée au couvent n'est pas un destin si gris, après tout.

Surtout, n'oublions pas Emma S***, personnage bien secondaire d'*Angéline de Montbrun*, mais fondamental dans *Mina Darville*. Autre triangle qui existe depuis le début, le seul où c'est Mina, et non Angéline, qui trône au sommet. Entrer au couvent, c'est retrouver Emma, cette amie intime avec qui Mina se sent «plus libre» (AM, 178) qu'avec la trop parfaite Angéline. Emma, c'est cette compagne «de chimères, de lectures, de frivolités» (AM, 178), à qui Mina a confié autrefois «une foule de petits riens féminins» (AM, 180), bref cette amie de cœur qu'elle n'a jamais oubliée, et qu'elle rejoint enfin en laissant Angéline et Maurice derrière. Mina l'avait dit, «l'amitié sans confiance, c'est une fleur sans parfum» (AM, 180), et ses retrouvailles avec Emma semblent promettre cette confiance, cette fleur parfumée — l'amitié-amour — capable de lui faire oublier la «fleur des champs» tant aimée. Le couvent, endroit où la beauté et la séduction ne comptent plus, serait donc non seulement le lieu de l'amour de Dieu, mais aussi celui de l'amitié profonde entre femmes; Mina a perdu Angéline, mais pour mieux retrouver Emma²⁷.

+

Pour Maïr Verthuy, Angéline et Mina vivent le même destin: «L'une dans sa solitude, l'autre dans son cloître féminin, les deux amies réussissent à mener une vie

²⁶ Chloe et Olivia, raconte Virginia Woolf, partageaient un laboratoire, autre forme de rapprochement, mais dans le laboratoire d'écriture d'Angéline — l'endroit où elle explore ses propres états intérieurs et consigne son expérience du monde qui l'entoure —, il n'y a de place que pour une seule écrivaine.

²⁷ Rappelons aussi qu'Angéline et Mina ont passé ensemble quatre mois au couvent durant l'année précédant les fiançailles; le lieu n'est donc pas sans lien avec leur amitié. Chacune, livrée à une vie contemplative, pense peut-être encore beaucoup à l'autre.

utile, accèdent enfin à l'existence²⁸. » Ainsi, pourrions-nous dire, Angéline et Mina « gagnent » toutes les deux, mais leur victoire exige leur séparation²⁹. En même temps, la victoire ultime d'Angéline se voit dans le titre choisi par Laure Conan, et qui a programmé de nombreuses lectures du roman. *Mina Darville* serait un tout autre roman, dont j'ai essayé d'esquisser ici quelques « pages intimes ».

L'amitié aurait pu être l'antidote au deuil, presque son contraire. Au lieu de quoi la dernière partie du roman consigne le deuil de l'amitié entre Mina et Angéline, la perte de celle qui nous comprenait, nous berçait, nous complétait. Dans le texte patriarcal, les femmes — qu'il s'agisse de la mère qu'on n'a jamais connue ou de l'amie — sont toujours déjà perdues les unes pour les autres. Au lieu de vivre ensemble et de se consoler mutuellement, Mina et Angéline rompent avec la dynamique sensuelle et joyeuse de la première partie du roman, passent du « je veux tout, je veux être avec tous et toutes » à un renoncement au monde. Seul ce renoncement les unit désormais — dans ce sens, elles continuent de partager un destin —, tout en les séparant pour toujours.

Et pourtant, il aurait pu en aller tout autrement. Le rêve de vie commune à quatre entre ces proches parents était-il vraiment une fantaisie malsaine et coupable, condamnée d'avance ? Ne faudrait-il pas plutôt y voir une tentative originale, de la part de ces jeunes filles sans mère, de concilier les exigences de la vie en société — se marier, avoir des enfants — et leur désir profond d'intimité avec une autre femme ? Laure Conan l'a conçu et commencé, ce roman inouï, *inédit*, mais elle ne l'a pas mené à terme. Il aurait pu s'appeler non pas *Angéline de Montbrun* ni même *Mina Darville*, mais *Angéline*, *Mina et les autres*, *Mina Liked Angéline* ou, tout simplement, tout amoureusement, *Mina et Angéline*.

28 Mair Verthuy, « Femmes et patrie dans l'œuvre romanesque de Laure Conan », p. 256.

29 Leur amitié a une longue postérité littéraire : songeons par exemple à la complicité, dans *Le Survenant* de Germaine Guèvremont, entre Marie-Amanda et Angéline, dont le prénom fusionne les leurs. Voir Lori Saint-Martin, « "L'amitié, c'est mieux que la famille." Rapports amicaux entre femmes dans le roman québécois ».

+ + +

ÉTUDE

+ + +

PRÉSENTATION

+ + +

NICOLE BOURBONNAIS

Université d'Ottawa

À l'origine, la présente étude devait servir de préface à une édition critique regroupant les historiettes de Jacques Ferron qui n'avaient pas eu l'heur d'être publiées en volume. Il s'agissait d'un corpus restreint de cent huit historiettes parues dans *L'Information médicale et paramédicale* et *Le Courrier médical* entre 1960 et 1981. C'est au professeur et chercheur Robert Vigneault (1927-2014), de l'Université d'Ottawa, que fut confié l'honneur de préfacer ces inédits.

Les travaux remarquables de Robert Vigneault sur la théorie et la pratique de l'essai sont bien connus des chercheurs et des lecteurs qui s'intéressent à ce domaine. Dans *L'écriture de l'essai*¹, l'auteur propose une synthèse lumineuse du genre que vient illustrer une brillante analyse des œuvres de deux essayistes québécois, Pierre Vadeboncoeur et André Belleau. Dans le *Dialogue sur l'essai et la culture*², la parole est donnée à deux voix contrastées qui débattent avec verve et sérieux de la nature de l'essai et de sa place en littérature. *L'amélanchier* de Ferron figure parmi les écrits cités. Robert Vigneault a aussi pratiqué l'œuvre de Ferron, qu'il connaissait bien pour avoir donné des cours sur ses contes et romans. À son habitude, ce grand chercheur s'est acquitté de sa mission de manière approfondie et consciencieuse. S'il a pu mener à bonne fin cette préface avant son décès survenu le 1^{er} janvier 2014, il n'a pourtant pu se réjouir de sa publication en volume.

Ce projet d'édition ayant été reporté *sine die*, l'épouse de l'auteur décédé, Alberte Vigneault, a souhaité que cette étude théorique novatrice puisse être utile aux lecteurs de Ferron. À sa demande, à titre de collègue de Robert Vigneault, j'ai effectué les légers remaniements nécessaires pour adapter la préface à son nouveau lieu de publication, notamment en ajustant les données référentielles des «Historiettes», en opérant quelques coupures destinées à réduire la longueur du texte et en précisant le contexte d'écriture. Il ne fait pas de doute que cette étude apporte un nouvel éclairage sur ce genre peu connu qu'est l'historiette, ainsi que sur l'esthétique de l'écrivain Jacques Ferron. Vigneault revisite les liens entretenus

1 Robert Vigneault, *L'écriture de l'essai*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Essais littéraires», 1994, 330 p.

2 Robert Vigneault, *Dialogue sur l'essai et la culture*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. «Cultures québécoises», 2008, 75 p.

avec ses modèles et prédécesseurs, Tallemant des Réaux et Anthony Hamilton, ce qui lui permet de distinguer les véritables affinités de celles qui lui ont été faussement attribuées. Enfin, l'auteur de la préface s'emploie à mettre en lumière la forme littéraire des historiettes, l'hybridité formelle qui les caractérise, et surtout, l'esprit ironique qui en est la marque constitutive. Il s'agit d'une œuvre posthume aux qualités savantes indéniables, qui bénéficiera à plus d'un lecteur.

FERRON, LE DOCTEUR SUBTIL

L'historiette, une forme d'art littéraire

+ + +

ROBERT VIGNEAULT†

Université d'Ottawa

Un livre, ça parle beaucoup, mais qu'on se méfie :
il ne dit rien que pour dire autre chose par biais¹...

John Duns Scot était un philosophe et théologien franciscain, Écossais par surcroît, qui vécut de 1270 à 1308. Quel rapport avec Jacques Ferron ? Aucun, à première vue, mais les historiettes de ce dernier se permettent parfois des rapprochements si incongrus, en apparence du moins, qu'on voudra bien me pardonner celui-ci. Il faut dire que Ferron avait un faible, semble-t-il, pour les Écossais ou manifestait, depuis l'enfance, une certaine forme d'« anglophilie » (fort nuancée, doit-on préciser), et surtout, que le Scot en question, critique de la *philosophia perennis* (aristotélisme et thomisme), s'est révélé si habile dialecticien qu'on l'a surnommé le « Docteur subtil ». Lecteur le plus souvent jubilant, quoique parfois perplexe, des historiettes, je me suis permis d'emprunter à Duns Scot son auréole pour en coiffer Jacques Ferron.

COMMENT LIRE LES HISTORIETTES ?

On est bien fondé à se demander par quel bout prendre les « Historiettes », dont le seul point commun est d'avoir été publiées sous cette rubrique dans deux périodiques bimensuels, *L'Information médicale et paramédicale* et *Le Courrier médical*, de 1957 à 1981. Un bon nombre de ces historiettes ont déjà paru. En 1969, Ferron avait lui-même proposé un choix de trente-cinq « Historiettes », datées de 1957 à 1969². En 1975, sous le titre *Escarmouches*, était publié un recueil de textes qui comprenait, outre des textes polémiques, cent vingt historiettes parues entre 1960 et 1975 dans

1 Jacques Ferron, « Le pavillon de chasse (en préface au *Pas de Gamelin*) I: Seuls les morts », *L'Information médicale et paramédicale*, vol. XXVII, n° 20, 2 septembre 1975, p. 15. Désormais, le nom de Ferron et celui de la revue ne seront plus indiqués, toutes les citations et tous les titres provenant de cette dernière.

2 Jacques Ferron, *Historiettes*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les romanciers du Jour », 1969, 182 p. En cours de réédition.

*L'Information médicale et paramédicale*³. La présente étude ne porte que sur les cent huit historiettes parues dans les deux périodiques en question entre 1960 et 1981, mais qui n'ont pas encore fait l'objet d'une édition proprement dite⁴. On s'est dit qu'il serait possible *a priori* de dégager de cette centaine d'inédits, courant sur une vingtaine d'années, une certaine unité thématique ou idéologique ou littéraire; que ce corpus réduit, mais exemplaire, pourrait fonctionner comme un échantillon représentatif de l'ensemble des « Historiettes ».

Doit-on déplorer que les aléas de l'édition aient imposé un découpage si capricieux des historiettes qu'il nous soit désormais interdit de présenter les textes dans l'ordre chronologique de leur parution et, par conséquent, d'examiner leur évolution temporelle? Admettons qu'une présentation plus méthodique eût permis de repérer plus facilement certaines récurrences thématiques ou encore des changements de ton significatifs. Mais, à fréquenter ce Docteur subtil, on apprend à se méfier d'une approche trop logique de la chronologie.

On aura remarqué, par exemple, que le recueil de 1969, publié par Ferron lui-même, est un fourre-tout de textes disparates, sans indication de temps ou de lieu ni regroupement par sujets. On aurait tort toutefois de se formaliser d'un « désordre » qui obéit en fait à la conception ferronienne de l'Histoire. À ses yeux, en effet, le respect de la chronologie réduit le passé à n'être que la nécropole d'une documentation une fois pour toutes classée; un tel souci met donc ce passé « au temps mort », alors que la véritable Histoire, tout au contraire, nullement close, « vit comme un roman⁵ » et reste toujours susceptible d'être interrogée, voire réinterprétée à la lumière du présent, au point d'engager l'avenir même! Seuls les écrivains, dans cette optique, peuvent tenir un discours authentique sur le passé, les historiens patentés n'étant, selon Ferron, que des « faussaires⁶ ». De ce point de vue, chaque historiette est unique et donne accès chaque fois au monde de l'imaginaire: telle est sa visée essentielle. Contre toute attente, on pourra donc lire, sans scrupule méthodologique, ces bien nommés *textes épars*⁷, sous le regard amusé du Docteur subtil...

L'HISTORIETTE, UNE FORME D'ART LITTÉRAIRE

Cette conception très personnelle de l'historiographie nous fonde à insister sur le caractère essentiellement *littéraire* des historiettes de Ferron. On se souviendra qu'aux Éditions du Jour, Jacques Hébert, en éditeur avisé, avait publié les *Historiettes* de 1969 dans la collection des « Romanciers du Jour ». Car il importe avant tout de

3 Jacques Ferron, *Escarmouches. La longue passe*, t. I : *Escarmouches politiques*; *Escarmouches médicales*, t. II : *Escarmouches littéraires*, Montréal, Leméac, coll. « Indépendances », 1975.

4 Voir la présentation accompagnant cette étude: Nicole Bourbonnais, « Présentation », dans le présent numéro, p. 119-120.

5 Jacques Ferron, *Historiettes*, p. 7.

6 *Ibid.*

7 Jacques Ferron, *Textes épars (1935-1959)*, édition préparée par Pierre Cantin, Luc Gauvreau et Marcel Olscamp et présentée par Jean-Pierre Boucher, Outremont, Lanctôt, coll. « Cahiers Jacques-Ferron », 2000, 226 p.

ne pas tomber, comme certains lecteurs, historiens surtout⁸, dans le piège de l'argumentation réaliste *pour ou contre*, aveugle à la nature de l'historiette, forme d'art littéraire; autrement dit, de ne pas s'adonner à une lecture purement factuelle de ces textes. Les historiettes ne sont pas vraies au sens de la stricte conformité avec le réel, mais elles sont vraies dans leur ordre, comme on dit que les *Autoportraits* de Rembrandt ou que les récits bibliques de la Genèse sont vrais: non pas d'une manière photographique ou littérale, mais selon l'esprit. Leur vérité dévore les apparences ou la lettre d'un texte pour révéler le sens profond de la réalité.

Ainsi donc, à la différence de l'Histoire, les historiettes sont le fruit d'une subjectivité qui, grâce au langage littéraire, propose une vision personnelle, une stylisation, une poétisation de l'historique, du politique, du social et de l'individuel. L'ironie, la satire et l'humour saturent alors ces textes, comme on le verra amplement. C'est pourquoi les personnes réelles figurant dans ces historiettes ne peuvent pas nous être présentées dans leur totalité, comme elles le seraient du point de vue naturellement détaché de l'observateur, capable de mettre à distance une réalité dans laquelle il n'est pas personnellement impliqué. Au fond, c'est la question de la vraisemblance qui se trouve posée, entre autres, par l'extravagance de certains personnages des historiettes (qu'on pense à La Dauversière, à Trudeau, à certains médecins, psychiatres surtout). Selon Tzvetan Todorov,

on parlera de la vraisemblance d'une œuvre dans la mesure où celle-ci essaye de nous faire croire qu'elle se conforme au réel et non à ses propres lois. Autrement dit, le vraisemblable est le masque dont s'affublent les lois du texte, et que nous devons prendre pour une relation avec la réalité⁹.

Dilemme de l'écrivain: il s'efforce d'atteindre le vraisemblable ou de le respecter, mais, en même temps, il est bien obligé, comme écrivain, d'obéir aux lois de la rhétorique, de recourir à ces matériaux de l'écriture que sont figures et procédés. On verra que Ferron est conscient de la «parade¹⁰» littéraire, du geste emphatique que favorisent ses écrits. Le monde organisé entre les pages d'un livre semble bien autoriser le renvoi à une réalité reconnaissable, mais il s'agit toujours, dans le cas du discours littéraire, d'un monde *reconstruit* par le subtil regard de l'ironiste, et dont l'organisation relève de lois propres.

Les historiettes ne sont pas dépourvues pour autant de toute valeur *représentative*, car il existe une homologie certaine entre les formes et structures de ces textes littéraires et celles de la société que l'auteur a connue. Ferron s'est affirmé, dans ses historiettes, comme un écrivain parce qu'il aura réussi à construire, à même ces textes éparés, un univers cohérent dont la structure correspond à celle vers laquelle

8 Ne tiennent pas ou pas assez compte du genre littéraire des historiettes: Pierre Savard, «*Historiettes* de Jacques Ferron», *Livres et auteurs québécois*, 1969, p. 181; Denis Vaugeois, «Ferron, Jacques, *Historiettes*», *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. XXIII, n° 2, septembre 1969, p. 302-303; et surtout Robert Migner, «Jacques Ferron et l'histoire de la formation sociale québécoise», *Études françaises*, vol. XII, n° 3-4, octobre 1976, p. 343-352.

9 Tzvetan Todorov, «Introduction», *Communications*, n° 11, 1968, p. 3.

10 Voir, dans la présente étude, le dernier paragraphe de la p. 130.

tendaient confusément, dans la société québécoise de son temps, les protagonistes de la Révolution tranquille. En outre, bien plus encore qu'un reflet statique de cette conscience collective, cet univers fictif en est un élément constitutif dynamique, agissant comme un ferment : pourquoi, en effet, serait-il interdit de *refaire* l'Histoire grâce à l'imagination créatrice à l'œuvre aussi bien dans la Révolution tranquille que dans l'écriture ? Miroir d'une idéologie de libération, la manifestant sans relâche par leur ironique dénonciation des traquenards politiques et des inégalités sociales d'une époque en proie au mensonge de l'interprétation officielle, cléricale et coloniale, de l'histoire canadienne-française et québécoise, ces historiettes sans prétention, poursuivies avec une étonnante persévérance pendant près de vingt-cinq ans, concourent du même coup à cette libération en permettant aux lecteurs de repenser le monde à l'aune de la Révolution tranquille.

L'HISTORIETTE SELON FERRON

Mais comment définir ces historiettes écrites avec une étonnante régularité ? S'agissait-il vraiment d'historiettes à la manière de Tallemant des Réaux, dont Ferron se réclame explicitement ? Portons-nous d'abord à la défense de Tallemant, dont les propos, souvent lestes à souhait, lui ont valu la réputation d'un échetier licencieux au point qu'on peut se demander si la définition de l'historiette n'en aura pas pâti. « Récit d'une petite aventure, d'événements de peu d'importance¹¹ », d'après le *Robert* ; formule réductrice, me semble-t-il, qui ne rend pas justice au chercheur que fut Tallemant des Réaux : « [L]es *Historiettes*, écrit Antoine Adam, apportent sur les soixante premières années du XVII^e siècle un témoignage d'une extraordinaire vérité, aussi bien dans le détail que dans l'image d'ensemble qu'elles en donnent¹². » Seulement, la démarche de Tallemant a peu à voir avec celle de l'histoire canonique ; il déniche le trait caractéristique de ses personnages jusqu'à mettre à nu l'intimité physique qui les dépouillât de tout artifice. D'où les anecdotes piquantes ou carrément choquantes, les gaillardises ou les paillardises, voire les plaisanteries scatologiques, qui font effectivement tomber les masques des grands de ce monde.

Ferron a de profondes affinités avec Tallemant : le talent de conteur, extraordinaire chez les deux ; la recherche de l'anecdote, du petit fait curieux ; le goût d'arracher les masques pour regarder droit aux visages ; le tour ironique très appuyé ; sans exclure, bien sûr, un penchant marqué pour la chose... La « chose » nous entraîne irrésistiblement du côté d'une autre influence subie par le Ferron des « Historiettes », plus profonde encore, celle d'Anthony Hamilton (1646-1720), auteur des *Mémoires du comte de Gramont*¹³. Né en Irlande de père écossais, mais éduqué en France, cet écrivain parlait et écrivait admirablement le français, un modèle somme toute pour

11 Paul Robert, *Le nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Le Robert, 2009, p. 1240.

12 Antoine Adam, « Introduction », Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, texte intégral établi et annoté par Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. xxii.

13 Anthony Hamilton, *Mémoires du comte de Gramont* [1715], édition établie, préfacée et annotée par Gilbert Sigaux, Lausanne, Éditions Rencontre, 1964, 331 p.

cet «Anglais enquébecquoisé¹⁴» qui trouvait grâce aux yeux de Ferron. En principe, Hamilton ne fait que «tenir la plume» et rapporter les mémoires de son beau-frère, le brillant chevalier devenu comte de Gramont (1621-1707), aristocrate libertin et sceptique, personnage haut en couleur, avec sa vaillance militaire, sa passion du jeu, ses aventures galantes. En fait, le récit décousu, peu soucieux de chronologie, déborde la vie de Gramont pour s'intéresser aux chroniques scandaleuses de la cour d'Angleterre. Le pointillisme de la narration se compare à la fragmentation des historiettes, tandis que le désordre de l'exposé mime le désordre de l'existence. Ces prétendus *Mémoires* seraient plutôt une forme-paravent qui autorise ce persifleur de Hamilton à écrire tout ce qu'il veut en toute immunité; ce sera aussi le privilège des historiettes, comme en convient Ferron :

[Il] y aurait lieu de s'interroger sur ma méthode, son utilité et ses prestiges. Comme me l'a signalé, d'aussi loin que la Pologne, mon ami Georges Lisowski: «Vos historiettes correspondent à ce que nous appelons ici des papiers de fou. Elles vous confèrent l'autorité douteuse d'en dire un petit peu plus que permis¹⁵.»

Souvent le personnage de Gramont laisse la place à des portraits d'hommes et surtout de femmes d'une redoutable malice. Esprit étincelant, plein de sel et de finesse, vif et rapide comme le seront les écrivains du XVIII^e siècle, Hamilton affiche un art du raccourci et de la formule assassine qui ont dû plaire infiniment à notre Docteur. On voudrait tout citer. Voici «la Stewart»: «C'était une figure de plus d'éclat qu'elle n'était touchante. On ne pouvait guère avoir moins d'esprit ni plus de beauté¹⁶.» Suit l'énigmatique Mme Hyde dont «une longue habitude avait tellement attendri ses regards que ses yeux ne s'ouvraient qu'à la chinoise; et, quand elle lorgnait, on eût dit qu'elle faisait quelque chose de plus¹⁷». Mais la palme revient à Mme Wetenhall dont «le visage était des plus mignons; mais c'était toujours le même visage; on eût dit qu'elle le tirait le matin d'un étui pour l'y remettre en se couchant, sans s'en être servie durant la journée¹⁸».

À la différence de Tallemant et de Hamilton, Ferron ne se contente pas de dénicher les petits faits curieux; quand il ne les trouve pas, il les forge: c'est la «parade» dont il aime se vanter. Pour illustrer sa pratique originale de l'historiette, je ne peux m'empêcher de citer une lettre inédite de Ferron à Pierre Cantin, qui résume bien mon propos :

Cela m'amène aux historiettes dont le genre convenait à la fois à mon esprit et à la situation où je me trouvais [vers 1950]. Cet esprit, je l'ai de travers ou de biais, en tout cas nullement didactique, incapable de dire simplement les choses [...]. Comme je m'étais fait une assez mauvaise réputation avec mon communisme de parade à cette époque de la guerre froide, je ne pouvais prétendre à une aubergine dans

14 «La vache noire», vol. XXXI, n° 1, 20 novembre 1979, p. 20.

15 «Les deux masques», vol. XXVIII, n° 18, 3 août 1976, p. 12.

16 Anthony Hamilton, *Mémoires du comte de Gramont*, p. 115-116.

17 *Ibid.*, p. 116.

18 *Ibid.*, p. 263.

L'information médicale que sur un mode mineur et badin. Rien ne pouvait mieux convenir que l'historiette illustrée par Tallemant et surtout par Antoine Hamilton, dont j'aimais beaucoup les *Mémoires de Gramont* et qui y a pu faire passer des énormités sans qu'il lui en coûte. Et puis, peu à peu, sur ce mode badin, j'ai pu écrire n'importe quoi. Cette rubrique a été pour moi capitale car, quoi qu'on prétende, on n'écrit jamais pour soi — ou si on le fait, ça ne dure jamais longtemps; il faut donc trouver moyen de se faire publier¹⁹.

Chez Tallemant des Réaux, les historiettes offrent un assemblage de faits pittoresques, parfois cachés, dont la révélation permet d'éclairer le dessous des choses, tandis que celles de Ferron sont généralement moins développées, plus proches souvent du simple billet, et surtout d'une grande variété générique. On n'y trouve pas seulement des textes narratifs: contes, récits, historiettes proprement dites; mais aussi des essais nombreux, quelquefois en forme de fragments ou de dialogues; des feuilletons annonçant une œuvre à venir; des satires enfin (il est vrai que la satire comporte souvent des anecdotes piquantes ou historiettes). Tout compte fait, la rubrique «Historiettes» me paraît désigner ici le banc d'essai de l'œuvre de Ferron, l'épreuve à laquelle il se soumet pour atteindre à la maturité désirée.

Convenons en effet au départ, en dépit de la rubrique «Historiettes», commune à tous ces inédits de 1960 à 1981, d'une certaine hybridité générique de l'ensemble. Le premier genre identifié est celui de l'essai, non celui de la prose d'idées à visée didactique, mais celui de la forme littéraire, héritée de Montaigne et déjà admirablement décrite par Lukács et Adorno, et, plus près de nous, par André Belleau et Jean-Marcel Paquette. On compte quarante-deux *essais*, dont quatre en forme de fragments et deux dialogues (par exemple, «En pilules», «La folie d'écrire», «Nelligan, la mue de la voix et la langue de la mère»²⁰).

Après l'*essai*, la deuxième forme, pour le nombre d'occurrences dans les présentes historiettes, c'est le *récit*, qui n'apparaît pas moins de vingt-quatre fois. Notons quelques titres: «Un pieux caucus», «Le lys d'Orange», «La magonne» et «Ces enfants qui agrandissaient le monde»²¹. Le récit ne jouit pas, quoiqu'il narre lui aussi, du pouvoir sacré du *conte*. Relevant de la langue écrite et non pas d'une langue parlée aux vertus incantatoires, le récit rompt avec l'aoriste mythique pour s'inscrire dans une dimension autobiographique et lyrique. C'est une tout autre intervention qui n'en possède pas moins, dans les historiettes en tout cas, une qualité esthétique bien réelle.

Enfin, il ne faudrait pas oublier l'attraction primordiale de Ferron pour le conte, dont ses historiettes ne sont jamais très loin, quelle que soit leur polyvalence

19 Lettre inédite du 7 août 1980 adressée à Pierre Cantin, auteur d'une importante bibliographie intitulée *Jacques Ferron, polygraphe* (Montréal, Éditions Bellarmin, 1984, 548 p.) et à qui on doit aussi l'édition d'une vingtaine d'ouvrages ferroniens, dont *L'amélanchier*, *Les lettres aux journaux*, *Le ciel de Québec* (coll. BQ), en collaboration avec Luc Gauvreau.

20 Dans l'ordre: vol. XIII, n° 23, 17 octobre 1961, p. 18; vol. XVIII, n° 3, 21 décembre 1965, p. 1-2; vol. XXXI, n° 14, 5 juin 1979, p. 9.

21 Dans l'ordre: vol. XVIII, n° 2, 7 décembre 1965, p. 14-15; vol. XXXII, n° 2, 4 décembre 1979, p. 14; vol. XXXI, n° 22, 2 octobre 1979, p. 17; vol. XXXI, n° 23, 16 octobre 1979, p. 21.

générique. On en relève quinze occurrences, dont « La vocation de Cordélia Viau », « L'épiphanie de l'enfant », « Le purgatoire le plus simple »²². Le conte se caractérise par une vision du monde que Jean-Marcel Paquette a identifiée sous le nom de « métamorphose », « signe d'un état de civilisation où l'aspect magique des choses et de la vie joue encore un rôle prépondérant »²³. Dans le même sens, Ginette Michaud le présente comme « le genre par excellence de l'oralité et de la parole des origines »²⁴, où se produisent de merveilleux échanges entre les règnes : ainsi dans les romans *Cotnoir* et *La nuit* (des contes, au fond), les maisons voyagent, les chiens rient, le téléphone bâille ou rêve, la rue veille, la vérité vole comme une colombe... C'est toute la réalité, en fait, qui se trouve régénérée par cette parole de salut.

Premières moutures de l'œuvre à venir, neuf historiettes pourraient aussi être considérées comme des *feuilletons* annonciateurs des futurs livres ou recueils, eux-mêmes d'ailleurs, toujours selon l'optique ferronienne, susceptibles d'être remaniés. À titre d'exemple, citons « La nuit »²⁵ sorte de prélude au roman à venir, ainsi que les six historiettes du « Pavillon de chasse »²⁶ qui préparent le grand œuvre jamais terminé (interminable, en fait) qui devait s'intituler « Le pas de Gamelin »²⁷. Ce métissage générique se retrouve parfois à l'intérieur d'un même texte, par exemple « Les couleurs héréditaires » (récit avec prologue essayiste) ; « Le petit pape noir et le grand pape blanc » (récit métissé de conte) ; « Fleury de la Gorgendière » (récit mâtiné d'essai) ; « Le paradis sur terre : quelle niaiserie »²⁸ (satire avec finale essayiste).

Le dernier genre à être présenté est celui de la *satire*. Non seulement il s'agit d'un genre que favorise Ferron — on trouve dix-huit *satires* dans l'ensemble étudié, notamment « Pour les indécrottables », « Finies, les folles », « Le triomphe de l'industrie », « La médecine aztèque »²⁹ —, mais l'esprit de satire, d'ironie, de raillerie imprègne un très grand nombre d'historiettes. C'est pourquoi il convient d'explorer

22 Dans l'ordre : vol. XXVI, n° 8, 5 mars 1974, p. 20 ; vol. XXVII, n° 6, 4 février 1975, p. 20 ; vol. XXXI, n° 20, 4 septembre 1979, p. 14.

23 Jean-Marcel Paquette, « Introduction », Jacques Ferron, *Contes*, édition critique établie par Jean-Marcel Paquette, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1998, p. 9.

24 Ginette Michaud, « Expérience du ressouvenir et écriture palimpseste : le conte perdu de Jacques Ferron », *Voix et Images*, vol. XXII, n° 2, hiver 1997, p. 309-333 ; voir p. 311.

25 « La nuit », vol. XVII, n° 6, 2 février 1965, p. 18-19, p. 22-23.

26 « Le pavillon de chasse I : Seuls les morts », vol. XXVII, n° 20, 2 septembre 1975, p. 15 ; « Le pavillon de chasse II : Le nouveau monde », vol. XXVII, n° 21, 16 septembre 1975, p. 25 ; « Le pavillon de chasse III : M. de Marivaux », vol. XXVII, n° 22, 7 octobre 1975, p. 12 ; « Le pavillon de chasse IV : Régine », vol. XXVII, n° 23, 21 octobre 1975, p. 21 ; « Le pavillon de chasse V : Une facilité d'essence », vol. XXVII, n° 24, 4 novembre 1975, p. 17 ; « Le pavillon de chasse VI : Un procédé littéraire », vol. XXVIII, n° 1, 18 novembre 1975, p. 24.

27 À ne pas confondre, comme on sait, avec Jacques Ferron, « Le pas de Gamelin », paru dans *La conférence inachevée, Le pas de Gamelin et autres récits*, édition préparée par Pierre Cantin et Marcel Olscamp, Outremont, Lanctôt éditeur, coll. « PCL », 1998, p. 19-99.

28 Dans l'ordre : vol. XXXI, n° 3, 19 décembre 1978, p. 10 ; vol. XXXI, n° 9, 20 mars 1979, p. 13 ; vol. XXXI, n° 16, 3 juillet 1970, p. 18 ; vol. XXXII, n° 8, 4 mars 1980, p. 10.

29 Dans l'ordre : vol. XIII, n° 19, 15 août 1961, p. 8-9 ; vol. XXII, n° 24, 3 novembre 1970, p. 16 ; vol. XXVII, n° 9, 18 mars 1975, p. 16 ; vol. XXVII, n° 12, 6 mai 1975, p. 17.

plus à fond l'humeur moqueuse du Docteur subtil, cette *ironie* typiquement ferro-nienne qui me paraît au cœur même de l'être et du style de l'écrivain.

L'HUMEUR MOQUEUSE DU DOCTEUR SUBTIL

La moquerie, chez le Ferron des « Historiettes », est plus qu'une figure de rhétorique ; c'est un mode de penser, un tour d'esprit et un style d'écriture. Attention, pourtant : cette moquerie revêt plusieurs formes. La plus facile à identifier, car elle crève les yeux (au sens courant de la métaphore, mais littéralement aussi, pour qualifier l'agression ouverte contre la victime), c'est la *satire*, proche du sarcasme. Mais le tour d'esprit dominant, le plus constant, le plus original, le plus créateur sur le plan littéraire, le plus malaisé à décrire aussi, à cause de sa subtilité, c'est l'*ironie*, que Ferron pratique de magistrale façon. Enfin, tout autre, humain et rassembleur, se discerne chez Ferron, mais plus rarement, l'*humour*, cette forme d'aimable moquerie.

La plus voyante, disais-je, et en cela opposée à l'ironie, c'est la satire, voisine de la raillerie ou de l'insulte, qui coupe court à toute discussion. Le satiriste est revenu de tout ; sa posture trahit le dernier degré du désespoir. Son rire fait penser à ce « spasme des muscles dilatateurs de la bouche donnant l'aspect de rire forcé³⁰ » qui définit le rictus ou le rire sardonique. Le satiriste témoigne de l'effondrement de tous les idéalismes ; au contraire de l'ironiste, il est par excellence l'anti-idéaliste. Même le pamphlétaire, excessif en tout, a encore la force de s'indigner et de s'agiter comme une mouche prise entre deux vitres. Le satiriste, lui, n'a rien de commun avec ce monde dégradé et ridicule ; il se contente de se dissocier hautainement de l'adversaire devenu pantin ou fantoche ; l'agression se fait alors directe, claire, frontale, tout au contraire de la moquerie distanciée de l'ironiste. Bref, on a affaire ici à une rhétorique du mépris.

Car si l'ironie l'emporte sur la satire, Ferron aura néanmoins commis des textes d'une rare agressivité. Tout comme son modèle Anthony Hamilton, le satiriste Ferron peut être dévastateur à l'égard de ceux chez qui il subodore la duplicité, la fourberie ou la prétention. Dresser un répertoire de ses têtes de Turc serait sans doute révélateur. Énumérons pêle-mêle Dollard des Ormeaux, les historiens à l'école de Groulx ou de Frégault, les médecins d'aujourd'hui, les psychiatres surtout, ainsi que plusieurs personnalités fort connues, les Trudeau, Pelletier, Lalonde, Bessette, etc. Quelques spécimens éloquents. D'abord la créature de Lionel Groulx, Dollard des Ormeaux : « Quant au geste de Dollard, en soi sordide, on le transforme [...]. Du mariage d'une bévue et d'une sale affaire naissait la belle légende³¹. » Et puis cette satire des Américains, brûlante d'actualité : « À présent, le roi du monde, c'est [...] l'Amerlot qui se croit tout permis et attaque les petits pays comme bon lui semble, sans déclaration de guerre, assez puissant pour être un hors-la-loi international³². » Enfin, ce passage d'une rare roserie, qui pourrait choquer les âmes pies :

30 Paul Robert, *Le nouveau petit Robert*, p. 2251.

31 « Pour les indécrottables », vol. XIII, n° 19, 15 août 1961, p. 8-9.

32 « Finies, les folles », vol. XXII, n° 24, 3 novembre 1970, p. 16.

Nous ne pouvons plus différer de nous identifier à nous-mêmes, c'est-à-dire de nous limiter à ce que nous sommes, à ce que nous avons toujours été. Nous nous perdrons à vouloir être davantage, Canado-Américains, bilingues, et ci et ça, comme les catholicards de la fourette, les Trudeau, les Ryan, les Pelletier, les Gérin-Lajoie, tous militants de la vaticanerie, nous le suggèrent doucereusement, derrière l'épaule, comme des énergumènes, des enfants de chœur, de perdition, et pour tout dire : comme des enfants de chiennes³³.

Et vlan ! Pourtant, ce n'est pas du tout en polémiste rageur que je me représente Ferron à son ordinaire, mais plutôt en subtil ironiste, tenant son propos de biais, sur un ton pince-sans-rire, avec « détachement ». Comme l'explique si bien le brillant philosophe Vladimir Jankélévitch, l'ironie survient lorsque « l'esprit en retrait prend ses distances³⁴ » et se manifeste de manière détournée : « Le détour ironique est donc, au point de vue de la signification, une sorte de broderie, une *appogiature* de la *via recta*, quelque chose comme une licence poétique³⁵ [...] ». Avec un sourire en coin, ou mieux encore, sous cape, car « le rire de l'ironie [...] est un rire intérieur plus ou moins visible », affirme Henri Morier³⁶. Le conteur de Ferron renchérit, lui qui rencontre au cimetière, assis sur une pierre tombale, un dénommé Gadagne, « hybride d'ange et d'Écossais », « d'une ironie rentrée qui le faisait peut-être sourire par en dedans mais non par en dehors³⁷ ».

Il arrive que la conscience critique provoque une trop forte agressivité, laquelle déborde alors le mode ironique pour verser dans la satire ou, pire encore, dans le sarcasme ou l'insulte qui rompent en visière avec une cible haïe. Abolies dès lors l'interrogation (l'ignorance feinte) et la dissimulation inhérentes, depuis son paradigme socratique, à l'essence même de l'ironie, car l'ironiste porte un masque qui mime le paradoxe du monde. Son discours est nécessairement complexe, marqué par une ambiguïté constitutive, une obliquité, bref par une subtilité qui font naître le questionnement chez le lecteur en l'obligeant à s'adonner à un déchiffrement, voire à une réécriture de l'énoncé, qui confère à ce dernier sa pleine expressivité. Le masque cache, certes, mais c'est pour mieux suggérer, amener la vérité à briller et la révéler à autrui : on reconnaîtra ici la vertu pédagogique ou socratique de l'ironie³⁸. Sans doute la satire est-elle directe et atteint-elle de plein fouet sa cible, sans recourir aux subtils biais de l'ironie ; plus voyante, donc, plus percutante que celle-ci. Plus efficace ? Rien n'est moins sûr, car le *travail* ou la démarche herméneutique qu'exige le discours complexe de l'ironie éveille l'intérêt et la créativité du lecteur, provoquant ainsi chez lui une féconde complicité.

33 *Ibid.*, p. 9.

34 Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1964, p. 21-22.

35 *Ibid.*, p. 61.

36 Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 3^e édition augmentée et entièrement refaite, Paris, Presses universitaires de France, 1981 [1961], p. 578.

37 « La vocation de Cordélia Viau », vol. XXVI, n° 8, 5 mars 1974, p. 20.

38 Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, p. 67.

L'ironie émane d'une singulière acuité de la conscience critique, entraînant dans les historiettes une « posture d'énonciation distanciée³⁹ » par rapport à la réalité, posture oblique ou surplombante qui fait naturellement apparaître le comique de la situation. Un tel « ravissement » de la conscience, pour employer l'heureuse trouvaille lexicale de Jankélévitch⁴⁰, confère aux traits d'esprit du véritable ironiste une portée inattendue. Mais comment parler d'une ironie qui se love dans le texte ferronien sous tant de formes diverses, qui change constamment de masque ? Toute la subtilité de l'écrivain est à l'œuvre dans ces jeux de langage qui imposent au lecteur un effort herméneutique constant. Car la condition fondamentale, chez Ferron, de l'expression ironique est bien cette écriture étudiée, avec ses sinueuses périphrases à la Proust, son vocabulaire soigné, d'une rigueur valérienne, témoignant d'un souci de la forme qui rejoint parfois, dans la préciosité, « toute la finesse de Monsieur de Marivaux⁴¹ ». « Incapable de dire simplement les choses⁴² », réfractaire au discours sérieux comme à l'engagement fusionnel du lyrisme, Ferron évalue sans indulgence son formalisme, sa manière sentencieuse. Opposant « l'écriture froide et solitaire » à « la parole communautaire, incessante, éparse et chaleureuse », il juge sévèrement la « manie » voire la « folie » de son écriture distante : « J'écris hors de mon élément, dans un lieu d'écoute et de réflexion. Il ne saurait être question que je le fasse comme je parle⁴³. » Planant sur soi-même, à l'instar de l'ironiste Flaubert, il se regarde écrire : « Ah, ciel ! Que j'écrivais noblement ! Et je me mirais dans ma rhétorique [...], tu feras comme ton cher Marivaux, de la dentelle pour en dire le moins possible⁴⁴. »

Un vocable récurrent exprime bien cette posture recherchée : la « parade ». Ainsi Ferron s'amuse-t-il, chez l'avocat, de la « parade des mains » : « J'admire [...] la main nue cherchant à l'aveuglette le geste, le rejoignant, le saisissant, le brandissant, puis le laissant tomber pour repartir à la recherche d'un autre ; j'admire la pose et le théâtre⁴⁵. » Se moquant de « l'impulsion tout émotive et irlandaise des Nelligan », Ferron évoque la vive réaction de la fille de madame Nelligan apprenant la maladie de sa mère : « le chapeau sur la tête », elle est « prête déjà à partir pour aller secourir sa mère et vedette⁴⁶ ». C'est ainsi qu'il aime rapporter un événement, renchérit-il avec une ironique lucidité, c'est-à-dire

en y ajoutant le grand chapeau qui lui donne du geste, qui le rend plus éloquent, plus théâtral. Je suis l'homme désigné pour le faire, l'homme d'un chapeau que

39 Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Université. Recherches littéraires », 1996, p. 8.

40 La conscience est une « ironie naissante, un sourire de l'esprit, [...] un ravissement ». Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, p. 21.

41 « Le pavillon de chasse III : M. de Marivaux », vol. XXVII, n° 22, 7 octobre 1975, p. 12.

42 C'est l'aveu qu'il fait, on s'en souviendra, à Pierre Cantin dans la lettre inédite du 7 août 1980 citée plus haut (voir note 19).

43 « La folie d'écrire », vol. XVIII, n° 3, 21 décembre 1965, p. 1-2.

44 « Le pavillon de chasse III : M. de Marivaux », vol. XXVII, n° 22, 7 octobre 1975, p. 12.

45 « Parallèle », vol. XII, n° 6, 2 février 1960, p. 17.

46 « Nelligan, la mue de sa voix et la langue de sa mère », vol. XXXI, n° 14, 5 juin 1979, p. 9.

l'honnête Monsieur Lacourcière⁴⁷, exact et scrupuleux, ne peut se permettre. [...]

[J]e me qualifie plutôt par une sorte de don pour la parade et la supposition⁴⁸.

L'homme d'un chapeau! Voyante illustration de la pose de l'ironiste face au discours sérieux du savant.

Que choisir encore parmi tous ces tours de virtuosité stylistique? On aura remarqué la pratique de la citation ostentatoire, intercalée dans une structure d'attente appropriée: par exemple, le long texte, d'un érotisme loufoque, de l'éducateur jésuite André Valton (personnage inventé? Sait-on jamais avec Ferron...) portant sur les vertus pédagogiques de la «graine», et ici de la «graine d'homme»! «Moi, je veux bien», commente Ferron. «Pour mon déduit»: plaisir du mot archaïque autant que de la chose... Sauf que le révérend père, éducateur chevronné qui s'adressait aux «dix-sept mille instituteurs du pays», aurait dû s'aviser que ladite «graine⁴⁹» est un objet qu'il faut prendre au Québec avec des pincettes...

Sur le modèle de la désillusion, on distingue une forme syntagmatique de l'ironie. Celle-ci met l'accent sur l'échec d'un projet de vie, ou sur le décalage, la distance encore, entre le projet et sa réalisation. On aura observé, chez Ferron, que dans maints domaines particulièrement sensibles, médecine, religion, politique, la tension entre la réalité et l'idéal est ironiquement soulignée, parfois avec une amertume non déguisée. «Détournement»: sur le ton d'un sec constat, ce titre exprime un tragique changement de direction; parti pour retrouver sa mère et le monde de l'enfance, un patient du Docteur, Oliva Liboiron, est plutôt expédié à l'hôpital, où il meurt: un *départ* détourné en *décès*⁵⁰. «Les portes du ciel»: c'est le beau nom d'un hospice, d'un «hôtel-Dieu», dont la fonction charitable est poétiquement suggérée: «On y recueillait les vieillards décrépits, dont les derniers jours, blafards et furtifs, tournaient de plus en plus vite sur le pivot de la nuit, et qui n'avaient plus guère qu'à attendre, dans ce lieu de repos et de paix, l'arrêt du tourniquet⁵¹.» En décalage complet avec la sublime vocation de ces maisons de bienfaisance qu'ils honnissaient, les jeunes d'alors — dont l'énonciateur —, tout infatués de leur jeunesse, n'y ont rien compris. «Et nous étions insensés»: ce jugement sans pitié marque l'amertume de ce retour sur soi-même. Enfin, il est un procédé de distanciation ironique typiquement ferronien, finement discerné et analysé déjà par Ginette Michaud⁵², sur lequel je voudrais clore ce rapide inventaire. Il consiste à superposer et à faire jouer entre eux des thèmes ou contenus éloignés l'un de l'autre, parfois franchement hétérogènes — on se souviendra que John Duns Scot, au tout début de cet essai, s'était aimablement prêté à ce jeu. De ce rapprochement incongru d'instances disparates aux yeux du commun des mortels, Ferron, lui, fait subtilement jaillir de la lumière, des rapports nouveaux, une manière de synthèse qui vient modifier parfois, du tout au tout, les perspectives reçues.

47 Luc Lacourcière a publié chez Fides, en 1952, le texte établi et annoté des *Poésies complètes* de Nelligan.

48 «Les deux masques», vol. XXVIII, n° 18, 3 août 1976, p. 12.

49 «Le coq», vol. XIV, n° 23, 16 octobre 1962, p. 12-13.

50 «Détournement», vol. XXX, n° 13, 16 mai 1978, p. 17.

51 «Les portes du ciel», vol. XXXII, n° 11, 15 avril 1980, p. 10.

52 Ginette Michaud, «Ferron, critique et lecteur», Brigitte Faivre-Duboz et Patrick Poirier (dir.), *Jacques Ferron: le palimpseste infini*, Montréal, Lanctôt, coll. «Cahiers Jacques-Ferron», 2002, p. 123-142.

Si la distance (signal d'ironie) entre comparant et comparé est déjà assez considérable dans les figures suivantes : l'auto « partait avec gloire, soulevant dans les rues de gravelle plus de poussière qu'on ne l'aurait fait en tournant sept fois autour de Jéricho⁵³ », et « le Saint-Père était déjà captif dans le Vatican comme Jésus dans le saint tabernacle des églises canadiennes⁵⁴ », il faut s'appeler Ferron pour oser mettre en rapport, dans « Équarrissage pour tous⁵⁵ », satire féroce de la guerre, la bombe atomique de Bikini et les baigneuses de la Riviera dans leur plus simple appareil ! Des liens sont ainsi créés entre des objets culturels hétéroclites : cette technique formelle de distanciation reflète un mode de pensée qui va à rebours de la manière savante en ce qu'il relève d'une épistémologie de l'intuition plutôt que de la discursivité rationnelle. Même curieux rapprochement de contenus éloignés coprésents dans un même texte : « Fleury de la Gorgendière » — c'est le nom d'un poulain ! — se permet des « accouplements » subtils entre le cheval et la pensée nationaliste⁵⁶. Follement hybride, « Le petit pape noir et le grand pape blanc » fait tourner, dans un carrousel étourdissant, la Nouvelle-Angleterre, la parenté des Ferron, l'Américain de Lowell, les défunts de Saint-Léon, l'abbé Groulx, l'avocat Daigneault, le pape du Vatican, la stigmatisée de Woonsocket, la luxurieuse cousine Vicks, le « malheureux petit divorce⁵⁷ » de l'auteur... Certes, les diverses formes d'ironie que j'ai soulignées n'offrent qu'un échantillon des jeux de langage qui fourmillent dans ces historiettes. Au lecteur d'ouvrir les yeux, car Ferron multiplie les mots d'alerte, les signaux d'ironie : antiphrases, formes stylisées ou stéréotypées, hyperboles, modalisateurs, feintes, paradoxes, faits voyants de style — énumération, hypotypose, enflure lexicale.

Grâce à sa posture surplombante ou oblique, qui permet de traiter un sujet sous un angle innovateur et hardi, l'ironie perçoit et fait percevoir des rapports, des nuances, des finesses qui restent peut-être invisibles à maints lecteurs, car elle exige de l'ironiste, mais aussi de son complice, le lecteur co-ironiste, une grande subtilité d'esprit. D'autre part, si elle jouit indéniablement d'une puissante charge ludique et comique, elle n'en vise pas moins la saisie de la réalité, qu'elle décompose avec une extrême minutie, et toujours, insistons-y, pour promouvoir des valeurs que l'ironisant juge meilleures que d'autres. Nulle part ce sens aigu du réel aura-t-il été affirmé, chez Ferron, avec autant de force que dans cet énoncé programmatique qu'on peut lire, « en gros caractères, comme au début d'une ère nouvelle », à la toute fin du feuilleton, première mouture de *La nuit*, « Sainte-Agathe existe » : « LA RÉALITÉ SE DISSIMULE DERRIÈRE LA RÉALITÉ⁵⁸. » Cet énoncé, au fondement de toute l'œuvre de Ferron, constitue une invitation à la pratique de l'ironie (*eirôneia*), qui est étymologiquement l'action d'interroger subtilement la réalité, à la recherche de la vérité la plus essentielle et la plus cachée qui « se dissimule derrière la réalité ».

53 « L'homme qui avait volé une maison », vol. XXXII, n° 17, 15 juillet 1980, p. 7.

54 « Une bravoure tardive », vol. XXXII, n° 16, 1^{er} juillet 1980, p. 10.

55 « Équarrissage pour tous », vol. XVI, n° 22, 6 octobre 1964, p. 14-15.

56 « Fleury de la Gorgendière », vol. XXXI, n° 16, 3 juillet 1970, p. 18.

57 « Le petit pape noir et le grand pape blanc », vol. XXXI, n° 9, 20 mars 1979, p. 13.

58 « Sainte-Agathe existe », vol. XVI, n° 12, 5 mai 1964, p. 14-15.

L'humour est aussi présent dans les historiettes, mais plus rarement que la satire et surtout que l'ironie. Cet ascendant de l'ironie est une particularité formelle qui, comme toujours en littérature, porte signification : l'ironiste est un idéaliste qui refuse la différence entre l'idéal et le réel, qui la souligne, au contraire, avec une moquerie plus ou moins amère. Le satiriste, on n'en parle pas : revenu de tout, il a adopté la posture du mépris. Tout autre est l'humoriste, qui vit dans le sentiment des limites de l'esprit et de la relativité, voire de la banalité des choses : il accepte donc, sans aigreur aucune, la différence entre idéalité et réalité, il s'en amuse même ; en ce sens, l'humour est saine moquerie, principe d'équilibre et de pondération. Moquerie qui se fait volontiers auto-ironie, trait d'esprit de qui ne se prend pas au sérieux et sait se moquer de soi-même, se relativiser sereinement : d'où son visage sympathique, empreint de gentillesse et de bonhomie. Il s'ensuit que l'humour est amène et rassembleur ; il crée des liens, un consensus, une communauté de pensée ; il unit les participants. Alors que l'ironie, en principe, divise : elle atteint la cible, la victime ; elle choisit le complice ; elle discrimine le naïf, celui qui n'y entend rien.

C'est un très beau conte que « L'épiphanie de l'enfant », d'une poésie insolite, entremêlée de fantastique, qui joue avec la géométrie du paysage et s'amuse aimablement de « l'allure nonchalante du chameau, toujours un peu invraisemblable, vaisseau du désert » :

Certes, il garde ses pattes et procède par elles comme un quadrupède bien-pensant, mais il avance si peu à chaque pas que la houle le rejoint, le soulève et dépasse de sorte qu'il tangué, figure de proue dodelinant de la tête, les yeux doux, à demi clos⁵⁹.

La profonde méditation du narrateur sur le mystère de l'épiphanie est allégée par son sourire amusé devant le spectacle de ces sympathiques dromadaires et du barbier de Bethléem, « rasoir suspendu et bouche bée, qui regarde passer dans la rue étroite, devant son échoppe, trois chameaux blancs, forts et superbes, qui encensent de la tête...⁶⁰ ». « Le lys d'Orange » présente l'incarnation même de l'humour, un vieux gentleman anglais :

Ce vieil homme, qui du médecin ne voyait que le dernier avatar, ne cessait de sourire [...]. Ce sourire bon et contraint avait fini par lui quadriller le visage de courtes et fines rides. Maintenant, le sourire captif dans ce filet, il était trop tard pour changer de physionomie⁶¹.

Affectueuse moquerie où il n'y a pas vraiment de cible, où les rieurs sont tous du même côté, exemple typique de la fraternité de l'humour. S'il y a pointe, elle ne vise que le narrateur de ce récit émouvant, « du médecin [...] le dernier avatar »,

59 « L'épiphanie de l'enfant », vol. XXVII, n° 6, 4 février 1975, p. 20.

60 *Ibid.*

61 « Le lys d'Orange », vol. XXXII, n° 2, 4 décembre 1979, p. 14.

ironie « humoresque », ironie-boomerang. Même effet d'auto-ironie dans « Un véhicule anglais », où Charles, propriétaire d'une « cour de scrappe », fait penser à un « maquignon » avec son « motton » ou son gros rouleau de piastres « qu'il extirpait de sa poche de cuisse, pas très loin de l'autre motton qui fait l'homme »... Le narrateur lui envie son astuce : « Je ne réussissais guère à maquignonner la médecine qui ne devient peut-être un art qu'à ce prix⁶². » Autocritique encore, et d'un grand effet comique, que ces subtils effets de distanciation qu'affectionne Ferron : « Vous vous voyez passer dans la rue et ne vous reconnaissez pas : vous êtes encore jeune et plus beau que vous ne croyez⁶³. » Terminons en beauté avec l'humoristique dédoublement de l'oncle Maxime, ex-zouave acclamé comme un « preux » : « Quand il sortait dans la rue, la canne à la main, portant les guêtres et le chapeau rond, il croyait se voir passer et se serait volontiers salué⁶⁴ [...] ».

ÉPILOGUE

A priori, on pourrait croire que ces historiettes ne sont que des billets légers, sitôt lus sitôt oubliés, parents pauvres, tout compte fait, dans l'œuvre de Ferron.

Et pourtant, je ne me lasse pas de les relire, de les savourer mot à mot, signe qu'on n'a pas affaire ici à de simples textes de communication, mais bien à de l'écriture, et de la meilleure venue.

Ce goût des mots, ce souverain plaisir du texte, rappellent opportunément ce qu'on a tendance à oublier, me semble-t-il, soit de prolonger l'approche critique inspirée par des critères historiques, sociologiques, idéologiques, en direction d'une critique esthétique, axée sur l'écriture comme art merveilleux de la beauté littéraire. Écrivain avant tout, Jacques Ferron, à mon avis, n'en disconviendrait pas.

62 « Un véhicule anglais », vol. XXXII, n° 18, 5 août 1980, p. 6.

63 « D'amour et de médecine », vol. XVII, n° 10, 6 avril 1965, p. 16.

64 « Une bravoure tardive », vol. XXXII, n° 16, 1^{er} juillet 1980, p. 10.

+ + +

CHRONIQUES

+ + +

ROMAN

Partir, c'est mourir un peu... et parfois revivre

+ + +

DOMINIQUE GARAND

Université du Québec à Montréal

Ceux qui prétendent que le peuple québécois est composé de gens fermés à l'étranger et repliés sur leur nombril identitaire trahissent une nette méconnaissance de la littérature actuelle. Car on a eu beau, il y a quelques années, souligner à grands traits la montée d'un courant néorégionaliste, ce dernier est nettement supplanté par une tendance toute contraire, et ce, même s'il ne s'agit pas d'un mouvement organisé. Les romanciers québécois, et donc leurs éditeurs, affichent en effet une nette prédilection pour le dépaysement dans l'Ailleurs. Le phénomène me paraît assez important et singulier pour qu'une enquête soit menée à son sujet. Je ne suis d'ailleurs pas le premier à l'observer. En 2014, dans un dossier de *L'inconvénient* sur les nouvelles voies qu'emprunte la littérature québécoise, Mathieu Bélisle parlait des «grandes explorations» menées par les écrivains de la relève¹. Dans un colloque tenu à Paris en 2015 et dont les actes ont été publiés récemment, Anne Martine Parent observait également, à propos de l'ouverture à «d'autres contextes géographiques, sociaux, culturels et historiques», qu'elle «n'est pas le seul fait des écrivains migrants», mais s'inscrit au contraire massivement dans les œuvres des «écrivains non migrants»².

À peu près à la même époque, le chroniqueur Louis Cornellier signalait lui aussi la chose, cette fois pour s'en inquiéter. Dans une lettre à son confrère du *Devoir* Christian Desmeules, il déplorait «la tentation exotique», stipulant que «si un écrivain ne trouve pas dans son milieu, dans sa société, dans son pays suffisamment de sources d'inspiration pour nourrir son œuvre», on doit conclure que, ou bien «cet écrivain manque gravement d'imagination, de sens de l'observation», ou bien «sa société est vraiment inintéressante»³. Dans les deux cas, une telle œuvre

1 Mathieu Bélisle, «Les grandes explorations. Portrait de la relève littéraire au Québec», *L'inconvénient* (dossier intitulé «Où va la littérature québécoise?»), n° 56, printemps 2016, p. 27-33.

2 Anne Martine Parent, «Déplacements mémoriels dans la littérature québécoise contemporaine», Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *Que devient la littérature québécoise? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, Montréal, Nota bene, 2017, p. 75.

3 Louis Cornellier, «Lettre sur la tentation exotique», en ligne : http://www.ledevoir.com/documents/pdf/lettre_cornellier.pdf (page consultée le 15 octobre 2018). La lettre est jointe à un article de Christian Desmeules, «Les nouveaux exotiques», *Le Devoir*, 27 septembre 2014, en ligne : <https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/419499/les-nouveaux-exotiques> (page consultée le 15 octobre 2018).

ne mérite pas qu'on s'y attarde. Cornellier établissait le fait de parler de sa propre société comme un enjeu moral mettant en cause l'authenticité et une sorte de devoir civique : « Qui parlera de nous, si ce n'est nous-mêmes⁴ ? »

Plus conciliant à l'endroit de romans qui, tout en se déroulant ailleurs, « restent ancrés dans une expérience québécoise » (il citait en exemple deux romans de Gil Courtemanche), sans doute avait-il dans sa mire un roman comme *L'homme blanc* de Perrine Leblanc⁵, situé en Russie et exempt de toute référence directe au Québec, ou encore *Bunyip* de Louis Carmain⁶ et *La porte du ciel* de Dominique Fortier⁷, parus tous deux précisément en 2014, le premier situé en Tasmanie et en Papouasie, le second dans le sud profond des États-Unis, ici encore sans qu'aucune passerelle ne relie ces lieux avec le Québec.

La protestation de Cornellier, vite et unanimement contestée, n'a pas trouvé preneur par la suite. D'ailleurs, le phénomène n'a cessé de s'accroître depuis, si bien qu'il est en passe de révéler, paradoxalement, quelque chose de l'état actuel de notre culture. Pour justifier cet attrait pour l'ailleurs, il ne suffit pas d'évoquer la souveraine liberté du créateur et l'absence de limites à imposer au travail de son imagination. Si la tendance prend de l'ampleur, il faut tout de même savoir se l'expliquer. On peut bien sûr s'en remettre à des raisons socioéconomiques : avec la mondialisation et le prix abordable des vols aériens, les Québécois voyagent beaucoup, quelle que soit leur classe sociale. La vague des écritures migrantes au cours des décennies 1980 et 1990 doit également avoir joué un rôle dans la sensibilisation des Québécois aux situations vécues dans les autres pays, sans parler des débats mêmes sur l'immigration et des contacts directs, de plus en plus fréquents, avec des immigrants, des mariages interethniques, etc. Comme on l'entend au sein du discours social, enfin, et ce depuis le référendum de 1995, le Québec traverse indéniablement un malaise identitaire et se cherche de nouveaux repères. On ne peut dire que l'amour du pays se porte au mieux. Chez les moins de trente-cinq ans, les préoccupations liées à l'altermondialisme ont supplanté celles promues par le nationalisme, fût-il civique et non ethnocentrique. Il est remarquable, d'ailleurs, que dans nombre de romans des dernières années, le ou la protagoniste poursuive à l'étranger une quête identitaire, voire originaire.

Dans un second temps, dès lors, il importe de réfléchir à ce qui s'inscrit dans notre imaginaire littéraire avec ces pérégrinations en terres étrangères. Que va-t-on chercher ailleurs ? Quels sont les enjeux de telles entreprises, entre le désir d'évasion, la fuite, le mépris du local, l'aventure de la découverte, la refondation de soi sous d'autres cieux, etc. ? Sans pour autant souscrire aux exigences normatives d'un Cornellier, nous pouvons tout de même nous demander si de telles œuvres délaissent tout ancrage dans la culture québécoise ou si, au contraire, elles cherchent à la renouveler en étendant le domaine des perceptions de soi et de l'autre. Sans prétendre élaborer un portrait global, j'examinerai ici ce que nous donnent à lire quelques romans récents.

4 Ibid.

5 Perrine Leblanc, *L'homme blanc*, Montréal, Le Quartanier, 2010, coll. « Polygraphe », 173 p.

6 Louis Carmain, *Bunyip*, Montréal, L'Hexagone, 2014, 256 p.

7 Dominique Fortier, *La porte du ciel*, Québec, 2014, 288 p.

MOURIR À VENISE

Il n'y a pas d'erreur: je suis ici d'Éléonore Létourneau⁸ se présente comme un court roman très dense dans lequel il ne faut pas chercher une intrigue soutenue; les actions peuvent être résumées en quelques lignes. Le narrateur du récit, un homme d'une cinquantaine d'années, ancien designer de réputation internationale, se rend à Venise pour s'y déposer. Fatigué de la vie, et surtout de lui-même, il espère peut-être trouver une direction dans cette ville où vit encore la femme dont il est séparé, le seul amour de sa vie. Dans cette ville, ils vécurent un voyage de noces vite tourné au désastre. Les retrouvailles avec Elga ne font que confirmer l'échec de cet amour et l'abîme qui sépare Pierre de toute joie d'exister. C'est aussi à Venise que Pierre se découvre atteint d'une maladie insidieuse, non nommée dans le roman, mais dont les symptômes sont ceux de la SLA. Sa femme, musicienne accomplie, lui prête un appartement à côté du sien de manière à pouvoir veiller sur lui et à l'accompagner jusqu'à la fin. La lente mais inéluctable progression de la maladie est racontée dans le détail par le narrateur, et ce jusqu'aux derniers instants de sa conscience lucidement désespérée.

Le titre signale le problème central du personnage: l'incapacité de trouver un lieu à soi où s'établir. Il nous apprend que cette instabilité s'est installée en lui dès la prime enfance en raison de parents en constants déplacements et inaptes à donner à leur fils unique un lien d'amour. J'ai relevé dans le roman une bonne douzaine de passages qui traduisent chez lui une relation incertaine au lieu, ou plus précisément au fait d'être «ici» plutôt qu'«ailleurs», l'«ici» n'étant pas qu'un ancrage topographique mais plus fondamentalement le lieu d'une relation à soi et à l'autre. Cette indécision est manifeste lorsqu'il évoque sa rupture avec Elga: «Enfin, c'est moi qui suis parti mais ça n'a plus d'importance. Maintenant, je suppose qu'elle est ailleurs plus que moi. Elle n'est pas ailleurs, elle est ici. C'est moi qui suis encore ailleurs, qui n'arrive plus à atterrir.» (37) Lorsqu'il arrive à Venise, le désir de la revoir est pourtant présent: «Je m'épuise, me défais. Il me faut un projet et il semble que ce projet, ce soit elle.» (39) Mais ce désir, très rapidement, est balayé par le sentiment de l'insignifiance: «[J]e ne vois plus ce que je suis venu faire ici, sinon contempler l'éten due du fossé qui nous sépare et la vacuité des phrases que nous échangeons.» (54) Cette difficulté d'être là est aussi un problème de langage: «De ma cage thoracique, quelque chose veut jaillir que je ne saurais nommer, des émotions confuses et des pensées informes.» (94)

Peu de romans au Québec ont décrit avec autant de précision la progression lente mais inexorable d'une maladie chronique chez un homme de cinquante ans qui se voit forcé de dresser des bilans. Mais cette «maladie de la mort», pour reprendre un titre de Duras, correspond avant tout à l'incapacité d'aimer. Qu'un tel roman ait été écrit par une femme de trente-sept ans dénote une précoce maturité chez Éléonore Létourneau. Son personnage ne s'accorde aucune complaisance, et c'est aussi d'un regard désabusé qu'il observe le monde. Son mal à lui, peut-être plus chronique que chez d'autres, est néanmoins partagé: l'inassouvissement est le fin mot de toute

8 Éléonore Létourneau, *Il n'y a pas d'erreur: je suis ici*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Quai n° 5», 2018, 153 p.

existence. Même Elga, si vivante et énergique et à qui tout réussit, n'y échappe pas malgré « la discipline à laquelle elle s'astreint quotidiennement pour devenir qui elle est sans y arriver jamais » (138). La difficulté à vivre l'ici et le maintenant, semble vouloir nous dire Pierre, est un problème universel.

Il n'empêche que l'inaptitude à créer un lien d'amour avec autrui le prédispose plus que d'autres à faire de la mort le seul lieu qu'il saura finalement habiter. Certaines prises de conscience sont chez lui fulgurantes et mériteraient d'être méditées par bien des hommes : « J'aurais voulu croire à la cohabitation de nos rêves, mais on ne m'avait appris que la rivalité, et dès que je l'ai vue réussir [Elga], j'ai cru échouer. » (121) Il lui apparaît finalement qu'il a dû la quitter parce qu'il ne supportait pas qu'elle ait une vie et des plaisirs en dehors de lui. En d'autres termes, elle n'était utile qu'à nourrir son narcissisme, à défaut de quoi elle devenait une présence menaçante : « Je mourrai avant d'avoir su aimer. Il n'y a de vérité pour moi que dans la conquête, ce mouvement contrôlé vers l'avant, vers le haut. Je l'ai détestée pour les qualités qui m'ont fait fléchir, son assurance et son charme étaient à double tranchant. » (124) Triste bilan.

Du temps de son voyage de noces tourné à la catastrophe, Venise s'est présentée comme une « spirale infernale » (27), une « ville sans issue » (39) avec ses ruelles tortueuses qui ramenaient sans cesse les amants aux mêmes endroits bondés de touristes qu'ils cherchaient précisément à fuir. Ce qui s'est produit alors semble résumer toute son existence d'homme errant : « Je crois savoir où je vais, et pourtant plus j'avance, plus je reviens sur mes pas. Je vais tout droit, mais je tourne en rond. » (32) Il n'est pas étonnant alors qu'au moment où il s'apprête à remettre les pieds à Venise, il mette en doute qu'il s'agisse de la plus belle ville du monde. De la part de l'auteure, faire voir la Sérénissime à travers le regard d'un homme revenu de tout s'avère un moyen ingénieux pour en parler sans tomber dans les représentations de cartes postales. Ainsi, durant cet ultime séjour, et aussi longtemps que sa santé physique le lui permet, Pierre ne sort jamais du périmètre restreint qui se trouve dans la portion nord de Venise, entre les Fondamente Nove et la Fondamenta Cannaregio. Dans le récit de ses déambulations, la ville paraît dépeuplée, et Pierre, plus seul que jamais. Il est tentant pour lui (et pour l'auteure) d'associer son destin à celui qui soi-disant attend Venise : « Je m'enfoncerai avec elle vers le néant qui m'habite et que je fuis. » (52) Heureusement, Létourneau n'a pas abusé de ce cliché. Au contraire, et malgré tout ce qu'il peut prétendre par ailleurs, Pierre semble retrouver un certain plaisir d'exister dans le court intervalle entre l'annonce de sa maladie et son hospitalisation définitive.

Dans la section III du roman, la plus intéressante à mon avis, on le voit observer la ville avec curiosité, s'étonnant de la « merveille d'ingénierie » (85) qui se cache sous ses ponts et ses palais (non seulement les pilotis qui soutiennent le tout, mais les fils électriques et les conduits d'aqueduc qu'il a fallu installer sans que rien n'y paraisse). Il médite le fait que dans cette ville, jamais rien n'est détruit, les nouveaux édifices devant être plutôt rafistolés à partir des anciens. Pierre entrevoit la beauté de cette superposition de temps historiques.

C'est dans cette partie que Venise est la mieux décrite, parcourue par le narrateur qui s'en tient à ses repères intimes. Voilà, me semble-t-il, la manière la plus

judicieuse d'aborder dans un roman les villes-joyaux saturées de descriptions touristiques : par la voie d'une identification entre elles et la vie intérieure des personnages qui y circulent. On ne décrit pas de telles villes, on nomme ce qui en elles répond à ce qui se joue dans la psychè. C'est ainsi qu'elles cessent d'être des musées et se mettent à vivre dans les mots.

Carte en main ou à l'aide de Google Street View, on prend plaisir à reconnaître à de menus détails les endroits qui forment les repères du narrateur au cours de ses promenades : ce bloc de pierre devant la Scuola Grande della Misericordia, où il aime s'asseoir ; la cour de ce bâtiment sans apprêt au bout de la Fondamenta Cannaregio aux trois escaliers semi-circulaires qui donnent sur la lagune, endroit en retrait et peu attrayant fréquenté par les « pauvres, chômeurs, veufs, marginaux [qui] errent en silence, sans que personne ne les dérange, sans crainte d'être exposés au bonheur des autres » (93). Pierre s'identifie tellement à ces « *nowhere men* » qu'il peut enfin énoncer ce rare constat : « Je suis ici chez moi. »

On constate malgré tout que le rapport devenu positif à l'espace ne s'accompagne pas d'une relation aux autres, qui au contraire continuent d'être maintenus à distance. Pour Pierre, tous les espoirs auront été vains, et le dévouement d'Elga n'aura pas réussi à le sortir de son isolement. S'il a trouvé son « ici » dans la mort, c'est pour s'y voir aussi privé de toute compagnie, sans compter que la permanence de l'ici est loin d'être assurée puisque mourir, après tout, c'est partir un peu.

SE FAIRE OUBLIER À BUENOS AIRES

L'idole de Louise Desjardins⁹ raconte aussi l'histoire d'une personne qui peine à se poser quelque part. Éveline, soixante-dix ans passés et veuve depuis peu, décide de quitter Montréal pour finir ses jours à Buenos Aires. Pourquoi ce lieu ? Sans doute en référence à Eva Perón, l'idole de sa mère. On voit déjà par ce motif qu'à la fuite hors du lieu natal peut correspondre une volonté de renouer avec un complexe originaire. Le roman tend à montrer que l'on ne dénoue pas facilement ses attaches : le frère, les enfants et les petits-enfants d'Éveline ne manqueront pas de réclamer sa présence. La narratrice insiste également sur le fait qu'on ne se quitte jamais soi-même malgré notre volonté de rompre avec tout ce qui a pu nous définir. En effet, elle a beau vouloir s'ouvrir à ce que peut lui offrir son pays d'adoption, elle passe le plus clair de son temps à régler ses comptes avec son passé : « je suis venue si loin pour oublier toutes ces choses qui me rattrapent de plus belle » (139), confie-t-elle intérieurement à son mari décédé.

Contrairement au narrateur du roman de Létourneau, plutôt discret sur ses intentions (qu'il ne connaît d'ailleurs pas tout à fait), l'Éveline de Desjardins les commente abondamment. Elle déclare : « Je me suis débarrassée des vestiges de mon ancienne vie, de tous mes meubles, de mes livres, ce qui m'a propulsée dans un nirvana suprême. En apesanteur. » (24) Comme sa relation avec ses enfants et petits-enfants paraît tout de même assez harmonieuse, il est difficile de comprendre

9 Louise Desjardins, *L'idole*, Montréal, Boréal, 2017, 243 p.

exactement ce qu'elle cherche à fuir. Elle-même n'est pas trop certaine de ce qui la motive :

Plus tard, en rentrant en taxi, je me suis demandé de nouveau pourquoi j'étais venue vivre si loin du Québec, un endroit dont bien des gens rêvent. Ça me fascine, ce besoin de partir. Une insatisfaction de la vie, tout simplement, peu importe où l'on se trouve. La vie qu'on croit toujours meilleure loin de chez soi. Loin de cette terre, vers le nord ou vers le sud, on a besoin d'air. D'infini. (85)

Comme les dernières années de vie de sa mère ont été marquées par la maladie d'Alzheimer, Éveline est persuadée d'en être aussi la proie à venir : « Je crains la mort avant la mort, comme ce qui est arrivé à ma mère [...]. De là ma décision de devancer ma disparition s'il le fallait. Je ne serai plus là, j'aurai fui en douce les spectateurs de ma dégénérescence. » (25) Vers la fin du roman, son choix relève presque d'une position philosophique : « Je suis venue à Buenos Aires pour me désengager de tout, de mon grand amour mort, de mon passé, de mes parents décédés, de mon fils, de mes petits-enfants. Faire une répétition générale de ma disparition. Jouer à la morte, apprivoiser le néant. » (126) Pour cette raison même, elle hésite à créer de nouveaux liens d'amitié avec les personnes qu'elle rencontre à Buenos Aires, qui, toutes, manifestent à son égard un désir de relation, bien qu'elles soient elles aussi pour la plupart des êtres en transit, immigrants ou Argentins désireux d'aller vivre ailleurs.

Sa décision ne l'empêche pas de s'interroger sur l'appel de l'ailleurs : « C'est fou, ce besoin de transhumance, comme si le mouvement remédiait au mal-être. » (205) On peut observer du reste que son choix, maintenu jusqu'à la fin, est loin de produire l'effet libérateur attendu : « Depuis que Léonard [son fils] est parti de la maison, je me sens loin de mes racines, loin de moi, comme si j'avais disparu au fil des ans. Je ne ressens plus rien, tout m'est égal, je suis en état de catatonie. » (220) Alors, ce « mal-être », quel est-il ? Il semble lié à la mère, cette mère obnubilée, voire névrotiquement aliénée, par la figure fantasmée du succès qu'incarnait à ses yeux la princesse Eva Perón. Éveline, dont le nom est copié sur celui d'Evita, ne s'est jamais sentie à la hauteur du désir de sa mère qui aurait voulu qu'elle fasse une Eva Perón d'elle-même, « ou une Édith Piaf, ou une Marlene Dietrich » (137). Ce motif est central dans le roman, si bien que c'est à cette idolâtrie que son titre fait référence. Bien qu'elle tente de se libérer et de renaître, Éveline est ramenée sans cesse à son symptôme : « Malgré mes déplacements, mes voyages, l'aiguille s'accroche sur un vieux 33 tours. Même refrain en mode mineur, toujours. Une cicatrice, c'est une cicatrice. Elle couvre une blessure sans la nier. La vieillesse, comme une cicatrice de la vie. » (134) On se met à espérer que le roman creuse enfin cette intuition, la déplie et la retourne dans tous les sens pour sonder cette douleur originaire. Déception : c'est plutôt le sur place qui nous attend, la narratrice se montrant incapable de percer l'écran de son bavardage quelque peu oiseux.

Dans ce livre, Buenos Aires est un décor. Éveline y circule avec ses amis, elle nomme des lieux et des rues, elle observe un peu la faune qui y circule, mais on ne peut dire qu'elle y investit vraiment son désir. Mais n'était-ce pas le désir de sa mère, au fond ? En revanche, son Abitibi natale à laquelle elle revient constamment est décrite avec une certaine chaleur. On voit que Louise Desjardins a voulu jeter des

ponts entre les deux pays. Avec son jeune ami Alejandro, qui a déjà vécu à Montréal et qui veut y retourner, Éveline peut discuter d'artistes québécois. Elle-même exprime son admiration pour des écrivains argentins comme Borges et Cortázar. Le problème est que ces références sont assez superficiellement amenées et n'acquièrent pas de fonction structurante dans le parcours de la narratrice. Sans nier la valeur qu'elles peuvent avoir aux yeux de l'auteure, elles se dégagent mal d'un effet de *name dropping*. Il en va de même pour la figure centrale d'Eva Perón : bien qu'Éveline s'emploie à l'examiner sur le mode du pour et du contre, on ne peut dire qu'elle parvienne à la transpercer ou à lui donner un rôle cathartique.

DISPARAÎTRE À VALENCE

Est-ce un signe des temps ? *La femme de Valence*¹⁰, premier roman d'Annie Perreault, nous raconte aussi l'histoire d'une femme qui a décidé de tout quitter pour reconquérir sa liberté, sa jeunesse, son identité. Le geste est d'autant plus radical dans son cas qu'elle abandonne ainsi deux jeunes enfants. Comment expliquer un tel choix de la part d'une femme apparemment joyeuse dont la fille Laura, par ailleurs, conservera le souvenir d'une mère aimante ? À ce sujet, le roman se contente de suggérer des hypothèses sans vraiment apporter de réponse.

Le point de départ, en fait, est ce qu'on pourrait appeler un choc post-traumatique. Le roman s'ouvre sur une scène vécue en 2009. Claire Halde, en vacances familiales à Valence, prend du soleil sur le toit-terrasse de leur hôtel tandis que son mari et ses enfants s'amuse dans l'eau. Une jeune femme blonde et maigre s'approche d'elle, lui dit quelques mots incompréhensibles. Claire remarque à son poignet les traces de ce qui paraît être une tentative de suicide. Après une courte visite à la toilette, la femme revient, confie son sac à main à Claire, s'assoit sur le rebord du toit et se précipite en bas.

Après cette entrée en matière, le récit est repris avec plus de détails dans une écriture à la fois obsessionnelle et impersonnelle qui rappelle la manière de Duras — jusqu'à ce nom de Claire Halde et cette figure énigmatique de la « femme de Valence » dont on ne connaîtra jamais le nom ni l'histoire.

Par ailleurs, la vie de couple de Claire semble engagée dans cette mort du désir que crée la routine. Avant le suicide de la femme, l'ennui se fait sentir : l'hôtel est moche, Valence est visitée sans enthousiasme, ils sont là pour les enfants et un certain harcèlement s'empare de Claire. Quand l'étrangère s'approchera d'elle, elle sera gagnée par l'indifférence et regardera la scène se produire sans intervenir. De cette absence de réaction naîtra une culpabilité qui altérera le comportement de Claire et l'incitera, six ans plus tard, à retourner à Valence sur les traces de la femme.

La deuxième partie du roman raconte ce périple. Nous sommes donc en 2015 lorsque Claire remet les pieds à Valence, logée au même hôtel qu'autrefois. Elle a annoncé à son ex-mari et à ses enfants qu'elle reviendrait dans une semaine. Dix ans plus tard (oui, en 2025, mais il ne s'agit pas pour autant d'un roman d'anticipation), sa

10 Annie Perreault, *La femme de Valence*, Québec, Alto, 2018, 211 p.

filles Laura, qui n'avait que douze ans la dernière fois qu'elle a vu sa mère, l'attend toujours. C'est ce que nous apprenons, en alternance avec le récit de Claire, dans le monologue intérieur de Laura tandis qu'elle participe au marathon de Valence. De kilomètre en kilomètre, alors qu'elle raconte sa course, des souvenirs de sa mère remontent en elle. C'est d'ailleurs à sa mère qu'elle dédie cette course dans un geste où se conjuguent l'effort de comprendre et le désir de réparation. On apprend au fil du texte que Claire a beaucoup voyagé avant et après son mariage, qu'elle a même gagné sa vie en contribuant à la rédaction de guides de voyage. Plusieurs sous-titres du roman évoquent plaisamment ce style d'écriture : « Arriver en Espagne », « Vaut le détour : l'Institut valencien d'art moderne », « Se déplacer en train », « À voir, à faire », « Où dormir ? », etc.

Au moment où Laura termine sa course, nous aurons suivi le parcours de Claire qui, elle aussi, tente de réparer quelque chose en elle en se libérant du souvenir obsédant de la femme de Valence. Après quelques efforts infructueux (et vite abandonnés) pour en savoir un peu plus à son sujet, Claire dévie de sa trajectoire : « Au lieu d'élucider l'histoire de la femme de Valence, elle voit sa propre histoire se mettre en travers du chemin et boucher le paysage. » (146) Elle fait la connaissance d'un Madrilène avec qui elle passe les trois derniers jours de son voyage à faire l'amour avec frénésie. Quand l'heure du départ est arrivée, elle quitte le beau Manuel sans regret. Une fois à Madrid, alors qu'elle s'apprête à prendre le train qui l'emmènera à l'aéroport, elle se débarrasse de son billet d'avion et décide de sauter dans le prochain train pour Séville : « À l'ombre de la ville où elle a laissé une femme mourir, elle s'est enfin sentie vivante. » (202) La voici maintenant en route vers l'Andalousie, « sur les traces de sa jeunesse » (205).

Formellement, le roman joue astucieusement sur plusieurs allers-retours temporels. Passer du récit de Claire à celui de Laura permet aussi de présenter une même scène à partir de deux points de vue. Des parallélismes se mettent aussi en place : partie en quête de la femme de Valence, Claire devient à son tour pour sa fille cette nouvelle femme de Valence dont on veut retrouver la trace. Le roman suggère d'ailleurs une identification de Claire à la femme qui s'est jetée du haut du toit. Peu après l'événement, Claire s'est maquillée avec les cosmétiques trouvés dans le sac de la femme. À plusieurs reprises, le récit souligne l'attrait vertigineux que lui procurent les hauteurs. Elle imagine la chute, l'éclat des os sur le sol. L'idée de sauter dans le vide s'associe à celle d'avancer vers l'inconnu, de se perdre — c'est du reste le thème de l'extrait du *Vice-consul* de Duras cité en exergue. Avant de se lancer dans une aventure avec Manuel, elle passe au salon de coiffure pour une coupe et une teinture qui la rendront similaire à l'inconnue, essayant de faire comprendre ce qu'elle veut à l'aide d'exemples assez révélateurs : Kim Novak dans *Vertigo*, Naomi Watts dans *Mulholland Drive*, Eva Marie Saint dans *La mort aux trousses*. Claire évoque aussi « le plus beau des suicides », celui d'Evelyn McHale (42) et « *The Falling Man* », célèbre photo d'un homme chutant du World Trade Center (41).

Bref, partir pour ne plus revenir. Dans la courte notice de l'auteure qu'on trouve sur le rabat de la couverture, il est écrit que, née sur le boulevard Taschereau, Annie Perreault n'a eu « d'autre choix que de grandir avec des envies de dépaysement » en fomentant « des plans d'évasion », cherchant « la beauté et la poésie dans les livres, les films et les voyages ». Sa Claire Halde a aussi commencé à voyager à

quinze ans. Plusieurs pages résument sous forme de listes les expériences retenues des multiples voyages qu'elle a faits :

Claire Halde avait goûté à des nourritures avec curiosité ou ennui, des fruits exotiques, des plats traditionnels, des bouillies fades à la texture épaisse, des sucreries locales, loukoums qui collent au palais dans les rues d'Istanbul, confiseries diverses, glaces italiennes, des variétés de riz, de kacha, de pains plats, de pains frits, de pains à la mie tendre. Elle avait savouré un ananas inoubliable dans le port d'une île des Moluques, son jus qui coulait le long de son poignet tandis qu'elle attendait un cargo qui tardait à accoster. (107)

On ne s'étonnera pas de croiser une citation tirée de *L'usage du monde* de Nicolas Bouvier, que Claire connaît par cœur : « On croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait, ou vous défait. » (146)

Pourquoi Valence ? Sans doute pour des raisons personnelles à l'auteure, peut-être pour la sonorité du nom. Si l'on excepte les clins d'œil aux guides de voyage dans les sous-titres, la ville espagnole est présentée très concrètement, sans aucune emphase sur son caractère touristique. Claire y circule en nommant les rues et les édifices qu'elle croise, sans plus. Elle décrit quelques poissons du musée océanographique visité avec les enfants, puis une œuvre de l'Institut valencien d'art moderne qui l'a impressionnée (66). Ailleurs, on traverse Valence à travers le regard de Laura qui y court un marathon, selon une perception forcément limitée :

[J]e ne sais pas lire les villes en courant, les monuments m'échappent, les arbres ne retiennent pas mon attention, j'avance dans un volume de lignes et de virages auxquels j'arrache parfois un visage, un bras brandi, un sourire d'enfant, une perspective sur un parc ou un boulevard, un pont à venir, l'impression de progresser sans rien voir de Valence, le regard qui raye tout au fur et à mesure, [...] des bouts de ciel quand je lève le menton, je ne m'accroche à rien [...]. (121)

Chez Claire, la perception de la ville est encore davantage liée à son état d'esprit : « Quand elle s'élance dans Valence ce matin-là, Claire Halde a l'impression de longer la matière même de son détachement du monde. » (65) Éviter l'exotisme est ici un choix assumé, mais qui donne au lieu en contrepartie un caractère peu défini, gommant sa spécificité.

Le Québec, enfin, trouve-t-il un écho dans la ville espagnole ? Un seul, sur un mode plutôt négatif, dans un constat que fait Claire un peu avant de vivre son aventure érotique avec Manuel :

Il lui semble qu'il y a ici davantage de chaleur humaine, cela se voit à certains gestes intimes, une main sur une épaule, un bras autour d'une taille, une accolade bien sentie entre voisins, un visage saisi avec douceur entre les mains, une manière de s'embrasser, de se saluer, d'ouvrir les bras pour accueillir quelqu'un croisé sur le trottoir. [...] Elle prend conscience de sa froideur de Nord-Américaine, de ses gestes retenus, de ses bises sans enthousiasme [...]. (151)

Bien que la composition du roman paraisse étudiée et travaillée, il m'a laissé une impression d'inachèvement, ou plutôt d'inconsistance, comme si l'auteure avait dévié de son intention initiale. Je me demande si ces références culturelles, ces clin d'œil et ces jeux narratologiques ont été mis là pour contourner la difficulté d'approfondir le traumatisme initial, comme si le saut dans le vide de l'écriture que devait provoquer le plongeon mortel de la femme de Valence n'avait pas été accompli jusqu'au bout et que l'auteure s'était agrippée à quelques balustrades rassurantes (listes, jeux formels, références culturelles, scènes sexuelles bien écrites mais quelque peu gratuites). Aussi, la fuite en avant de Claire, qui finit par se perdre dans le décor tandis que sa fille, elle, termine son marathon, semble dédoubler la fuite en avant d'une écriture qui s'emballe et veut trop en faire. En fin de compte, plutôt que d'être conduit devant ce point critique où la beauté rejoint la terreur (211), on cherche à comprendre en termes plus psychologiques comment la si forte culpabilité ressentie par Claire à l'endroit d'une inconnue a pu faire place à une si grande indifférence à l'égard de la souffrance infligée à ses enfants.

S'ÉCLATER À MYKONOS

Alors que les narrateurs des romans précédents exposaient un certain ancrage, fût-il discret, dans le contexte québécois, celui de *Mykonos*¹¹, impersonnel et apatride, n'offre aucune prise de ce genre. Le dernier roman d'Olga Duhamel-Noyer nous entraîne sur la fameuse île grecque pour y suivre pas à pas la virée d'un quatuor de jeunes hommes dont les aspirations se limitent à la baignade, à la baise et aux beuveries. L'île est tout entière soumise aux impératifs du tourisme. C'est du moins le regard que porte sur elle l'auteure, et on jurerait à la lire qu'elle veut convaincre ses lecteurs de ne jamais y mettre les pieds. Ses personnages n'ont rien de sympathique, sauf peut-être Pavel, chez qui se dessinent une intériorité et une sensibilité que les autres n'ont pas, mais qui finalement ne s'assume pas dans sa différence et rejoint la médiocrité des trois autres. Les bars et discothèques où ils mettent les pieds semblent peuplés de gais, ce qui provoque chez nos touristes en vadrouille de fortes réactions homophobes. Heureusement, quelques filles sont disponibles pour des aventures sans lendemain qui les confortent dans leur masculinité.

L'écriture est d'une sobriété qui confine à la sécheresse. Il s'agit peut-être d'une gageure : évacuer toute forme de lyrisme ou d'effet de voix, bien veiller à ce que les phrases, brèves et strictement factuelles, ne suscitent aucun emballement. Par moments, on croirait lire un synopsis :

Le jeune marin boit d'un trait le verre d'alcool et continue de dévisager l'étranger. Ils ont à peu près le même âge. Il perd aux cartes. Un homme en chemise, le capitaine peut-être, regarde l'heure. Des papillons volettent autour des néons. Les marins se lèvent les uns après les autres. Le bar va fermer. Ils repartent à pied dans la nuit en direction du nouveau port. L'équipage s'apprête à reprendre la mer. (49)

11 Olga Duhamel-Noyer, *Mykonos*, Montréal, HélioTropé, 2018, 113 p.

Plusieurs critiques ont voulu voir dans cette sobriété une qualité, comme Josée Boileau, selon qui la « froideur dans la narration [...] nous tient en alerte ». Elle poursuit : « Les phrases sont courtes, les dialogues quasi absents et l'émotion reste en surface. C'est sujet, verbe, complément, point et on recommence. C'est hypnotisant de détachement. Comme si on avançait face à un soleil trop blanc, qui aveugle sur ce qui nous attend¹². » Anne-Frédérique Hébert-Dolbec fait elle aussi état d'une « narration froide et distancée qui impose une certaine lourdeur¹³ ». Mais au fond, cette plume, qui « se fait surnoise, hypnotise, force le détachement pour mieux déconcerter¹⁴ ». En me forçant un peu, je pourrais moi aussi donner une valeur à cette écriture blanche, y voyant une manière de renforcer l'absence d'âme de ce décor et des gens qui le peuplent. N'est-ce pas une façon de faire qui a donné tant de force aux romans d'Agota Kristof ? Mais n'ayant pas ressenti le procédé comme un vecteur de force, il m'est difficile de renverser en valeur positive des traits négatifs comme le manque de profondeur des personnages, la froideur ou la sécheresse de la narration, la banalité des faits racontés, la superficialité voire l'absence d'émotions, etc. Je me refuse donc au coup de baguette magique du critique plein de bonne volonté qui ferait de tels traits les révélateurs de « la misère spirituelle de notre société de consommation » ou de « la brutalité que provoquent l'ignorance et l'inculture », ou encore d'« une jeunesse sans repères livrée aux exigences mortifères du plaisir immédiat ». Quand on a décidé d'aimer un livre, on peut facilement trouver des formules qui lui donneront des airs de grandeur.

Ce roman nous place donc devant le règne de la banalité, des pensées à courte vue. La psychologie des personnages est mince, sans doute parce qu'ils ne sont portés que par la recherche du plaisir immédiat. Ils sont ensemble, mais ils ne s'aiment pas particulièrement. La critique du *Devoir* l'admet aussi, mais toujours en renversant une observation circonspecte en enthousiasme : « Mis à part Pavel [...], les personnages ne demeurent qu'esquissés [...], leur véritable nature flouée par un effet de masse ne laisse aucune place au questionnement et à la personnalité. Un roman surprenant et révélateur¹⁵. » Mais révélateur de quoi, au juste ? De la désespérante médiocrité de notre jeunesse ? Une telle misère existe, bien sûr, mais j'attendrais d'un roman qu'il nous en dégage le tragique sous-jacent plutôt que d'en demeurer au constat de surface. Sinon, à quoi bon ?

J'ai écrit « notre jeunesse », mais en fait on ne sait d'où proviennent ces jeunes. L'auteure a pris soin de ne pas préciser leur origine, brouillant d'ailleurs les pistes avec des prénoms aux consonances diverses (anglo-saxonne, espagnole, slave, française). Ils ne parlent pas le grec et baragouinent l'anglais, semblent plutôt francophones, sans plus. On se contentera de voir en eux le jeune touriste mâle célibataire hétérosexuel générique, limite *douchebag*, coincé dans sa mâlitude jusqu'à une homophobie

12 Josée Boileau, « Sous le soleil aveuglant », *Le Journal de Montréal*, samedi 8 septembre 2018, en ligne : <https://www.journaldemontreal.com/2018/09/08/sous-le-soleil-aveuglant> (page consultée le 15 octobre 2018).

13 Anne-Frédérique Hébert-Dolbec, « Mykonos : la tragédie de l'insouciance », *Le Devoir*, 29 septembre 2018, en ligne : <https://www.ledevoir.com/lire/537808/mykonos-la-tragedie-de-l-insouciance> (page consultée le 15 octobre 2018).

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*

chronique qui va s'avérer meurtrière. Un meurtre sans état d'âme, raconté comme s'il était sans conséquence pour celui qui l'a commis, lequel en chasse le souvenir de son esprit sans trop de difficulté en baissant dans les heures qui suivent comme un animal.

Je me demande finalement ce que ce roman cherche à dire ou à faire sentir. Mykonos même, outre sa mer, ses côtes escarpées et son soleil éblouissant, n'offre à l'âme rien de plus que Laval ou Brossard. On ne peut dire que les quelques descriptions de ce lieu qui a vu naître les dieux suggèrent un contraste qui aurait pu s'avérer saisissant entre cette grandeur et la petitesse des personnages. Il ne s'agirait plus alors que de décrire « ce peuple apatride que sont les touristes, qui dénaturent souvent les lieux où ils s'agglutinent¹⁶ » ? Parfois, je trouve que nos exigences manquent de hauteur.

+

Dans les quatre romans recensés ici, l'Ailleurs se présente comme un lieu de réalisation de soi, que ce soit dans la mort, la fuite ou les plaisirs faciles. Tous ne le font pas avec la même profondeur, les mêmes exigences d'écriture, la même cohérence. Si j'ai lu ces livres dans une perspective définie, j'ai tout de même tenté de ne pas les réduire à cette seule question et de rendre compte du projet qui les anime et les structure. Dans tous les réseaux de sens que peuvent mettre en place ces romans, il me paraît que le parcours d'une territorialité autre que le Québec n'a rien d'anodin et constitue, au contraire, une figure séminale.

Les quelques cas analysés ici traduisent certes un état d'esprit que l'on peut interroger, mais il faut savoir que dans la fiction québécoise actuelle, d'autres « postures exotopiques » se manifestent. Dans *Et nous ne parlerons plus d'hier*¹⁷, par exemple, July Giguère emmène sa narratrice au Mexique dans une quête mémorielle liée à un drame d'enfance. Dans un récit parallèle, elle reconstruit la vie nomade de son père en jeune homme, lui adressant directement la parole dans un effort pour comprendre comment l'enfant blessé a pu se transformer en homme violent. C'est aussi du Québec au Mexique que Larry Tremblay fait se déplacer son personnage dans ce récit échevelé qu'est *Le mangeur de bicyclette*¹⁸. Tout à l'opposé de la prose resserrée de *L'orangerie*¹⁹, ce dernier roman du prolifique auteur saguenéen laisse libre cours à une imagination par moments hallucinée qui déploie une quête amoureuse et sexuelle au pays des Aztèques. Quête initiatique, pourrait-on dire, mais aux accents plus rabelaisiens que castanédiens. La truculence verbale est aussi au rendez-vous dans le dernier Michel Duchesne, *La Costa des seuls*²⁰. Une tout autre Espagne que celle d'Annie Perreault s'offre ici au lecteur, de même qu'un tout autre regard sur l'industrie du tourisme que celui envisagé dans *Mykonos*. En réalité, on a beau

16 Chantal Guy, « Mykonos : la cruauté des dieux », *La Presse*, 12 septembre 2018, en ligne : <https://www.lapresse.ca/arts/livres/critiques-de-livres/201809/12/01-5196281-mykonos-la-cruaute-des-dieux-.php> (page consultée le 15 octobre 2018).

17 July Giguère, *Et nous ne parlerons plus d'hier*, Montréal, Leméac, 2017, 156 p.

18 Larry Tremblay, *Le mangeur de bicyclette*, Québec, Alto, coll. « Coda », 2017, 256 p.

19 Larry Tremblay, *L'orangerie*, Québec, Alto, Québec, 2013, 160 p.

20 Michel Duchesne, *La Costa des seuls*, Montréal, Leméac, 2018, 373 p.

circuler de Torremolinos à Séville, en passant par Ronda et Granada, la narration se concentre prioritairement sur les personnages, leurs discussions et leurs petites chicanes. Ils sont au nombre de vingt-sept, guidés par Steve, adonné pour sa part au tourisme homosexuel. Le traitement des personnages confine à la caricature : ce sont des *types* présentés à travers leurs manies, leurs bavardages, leurs travers. Ils voyagent tous pour changer le mal de place, se laissant guider par les dépliants, distraitements intéressés par ce qu'ils voient. Le tourisme dans toute sa splendide médiocrité. Bref, le Québec transporté en Espagne, récit soutenu par une voix narrative désinvolte et distancée, plutôt sarcastique que tendre, bavarde à l'excès et qui ne se prive pas d'un certain goût québécois pour le calembour facile. Bien que le résultat soit loin de me convaincre, ce roman a au moins la particularité de nous sortir de l'aventure individuelle.

Si nous sommes vraiment en présence d'une tendance, on est en droit de s'attendre à la parution prochaine de romans qui font de l'éloignement une autre manière de se retrouver.

POÉSIE
Essayer d'être là

+ + +

DENISE BRASSARD
Université du Québec à Montréal

Georges Didi-Huberman donnait récemment à l'UQAM une conférence passionnante¹ sur les images du temps chez Heidegger et Benjamin. Dès 1916, l'image de la *racine* surgit chez Heidegger et elle n'aura de cesse de se déployer, jusqu'à sa lecture de Hölderlin en qui il voit un chantre de la terre natale et un annonciateur de l'Allemagne du futur. Son obsession de l'origine, du natal, de la pureté s'y cristallise. L'idée du *propre* (appartenance) et du *même* sont au cœur de la pensée de Heidegger sur l'art. Selon lui, l'œuvre d'art amènerait dans l'Ouvert le sol natal, dont le propre est de se refermer sur soi, pour le libérer — et donc précisément lui permettre de se refermer sur soi. À cette valorisation de l'enracinement, alimentée par une paranoïa devant «le complot judéo-bolchévique», Benjamin, résolu à en finir avec Heidegger, oppose une autre image, soit celle du *tourbillon*, instaurant un rythme et valorisant du même coup le mouvement, la circulation, plutôt que la fixité.

Cette volonté de penser le temps à partir des figures spatiales me paraît emblématique de la sensibilité aux lieux qui se manifeste depuis quelques décennies tant en philosophie qu'en sciences humaines, sensibilité à laquelle les bouleversements écologiques actuels ne sont certainement pas étrangers, et qui se ressent également en art et en littérature. Ainsi, dans les dernières années, de nombreux auteurs se sont interrogés sur leur rapport à l'espace, leur appartenance aux lieux ou aux territoires. C'est à ces questions que s'intéressent les livres dont je parlerai dans cette chronique.

À la fin de sa conférence, Didi-Huberman a relaté une anecdote intéressante. Quelques jours auparavant, venant tout juste d'arriver à Montréal, il avait glissé dans une conversation le mot «indiens» et s'était fait reprendre sur-le-champ par son interlocuteur: on ne dit pas «indiens», on dit «autochtones». Or il se trouve que la vision de l'art de Heidegger, dont il venait de nous entretenir longuement, est sous-tendue par la notion d'autochtonie — la racine atteste l'authenticité de

1 «Racine ou tourbillon? À la recherche du "grand temps"», conférence d'ouverture du colloque *Soulèvements: entre mémoires et désirs*, tenu à l'UQAM le 7 septembre 2018, parallèlement à l'exposition *Soulèvements*, dont Georges Didi-Huberman était commissaire. Le grand temps étant celui du soulèvement — en référence à l'expression «il est grand temps...», qu'on peut entendre dans les lieux de révolte et de soulèvement.

l'appartenance au lieu. «Vous voyez le problème...», a-t-il dit, l'air songeur. Après avoir précisé que ses propos étaient portés par un regard continental, très situé dans le contexte européen, il a cru bon — la question le chicotait manifestement — de revenir sur le mot et son origine. En Grèce, *autokhtôn* (né du sol même de la patrie) servait à désigner les citoyens; n'était citoyen que l'homme natif d'Athènes, ce qui excluait les étrangers, les esclaves et les femmes. Dans le contexte montréalais (juste avant la conférence, Louise Déry introduisait son allocution d'ouverture en rappelant que nous étions en territoire mohawk), cela posait un beau problème. Comment en effet utiliser un mot ayant d'abord servi à établir et à maintenir une position de domination pour désigner, de manière exclusive, des populations marginalisées et faisant l'objet de discrimination. Au moment de la réprimande, l'interlocuteur de Didi-Huberman s'était arrêté au *mot*, sans égard pour la phrase dans laquelle il s'inscrivait. Or, a-t-il rappelé à juste titre, les mots ne sont pas *bons* ou *mauvais* en eux-mêmes. En réponse à une question — qui incidemment portait sur l'anecdote plutôt que sur sa conférence —, il est allé jusqu'à dire que si l'on veut respecter rigoureusement le sens des mots, pour être *radical*, il faut savoir changer de racine. Voilà qui porte un éclairage intéressant sur les débats actuels autour de l'appropriation culturelle...

Est-ce en raison de sa faculté de multiplier les racines, notamment en écrivant dans deux langues, que Joséphine Bacon rejoint et touche autant de lecteurs, quelle que soit leur culture d'origine? S'il est possible, comme le supposait Heidegger, d'habiter notre monde en poète, Joséphine Bacon en est certainement l'une des incarnations les plus éloquentes. Et s'il est une voie médiane, ou une autre façon de penser la dialectique entre *racine* et *tourbillon*, il n'y a, me semble-t-il, pas meilleur endroit pour la chercher que dans la poésie de cette Innue métissée, qui a su tirer le meilleur parti de sa connaissance du français tout en approfondissant sa connaissance de l'innu-aimun, qu'elle enseigne aujourd'hui².

Joséphine Bacon est une nomade, une nomade radicale, aurais-je envie d'ajouter, elle qui n'a de cesse de déplacer ses racines. Lorsqu'elle se retrouve dans la toundra, elle ne regarde pas la terre à ses pieds, mais l'immensité du territoire, se laissant happer par l'horizon qui s'étend à perte de vue. Son regard est à la fois embrassant et mobile: c'est celui d'une marcheuse. Pour la nomade, l'origine du monde est devant soi³. «J'ai enlevé mes souliers de ville/Pieds nus/Je sais que je suis chez moi», lit-on dans *Un thé dans la toundra*⁴. Si elle reconnaît avoir «usé [s]a vie sur l'asphalte», alors qu'elle se sent libre sur la terre de ses ancêtres, elle dit

2 C'est à l'âge adulte, à la faveur de collaborations avec des anthropologues (Sylvie Vincent, Rémi Savard, José Mailhot) et des cinéastes (Arthur Lamothe, Pierre Perrault), puis en tant que réalisatrice de ses propres films documentaires, qu'elle est retournée au Nutshimit, dans les territoires ancestraux, et qu'elle a appris la langue des anciens, renouant en quelque sorte avec ses racines... nomades. Ce bagage, elle l'a transposé ensuite dans l'écriture de ses poèmes, qui nous sont connus grâce aux bons soins et aux encouragements de son amie, l'écrivaine Laure Morali. Ainsi, au fil des ans, Joséphine Bacon est devenue une ambassadrice de premier ordre et une passeuse.

3 «J'avance/Un pas/Un autre//Je suis l'enfant/Des premiers pas//Le matin se lève/Je marche.» Joséphine Bacon, *Un thé dans la toundra/Nipishapui nete mushuat*, Montréal, Mémoire d'encrier, coll. «Poésie», 2013, p. 74.

4 *Ibid.*, p. 24.

aussi : « Je suis l'errante de la ville/Je suis la nomade de la Toundra⁵ » ; « Je suis libre/ Là où je te ressemble⁶. »

Parfois la marcheuse s'arrête, fait une pause et regarde à la fois devant et derrière, de sorte qu'elle éprouve l'instant, ce condensé d'espace et de temps, cette racine qui creuse et s'élève en même temps, tel que se le représentait Kierkegaard. Le poème appartient à l'instant, qui produit des éclats de lumière ou de conscience, cristallisés autour de quelques mots glanés en route et rassemblés. C'est peut-être la raison pour laquelle cette poésie pourtant empreinte de candeur et sans afféterie aucune, s'approchant tantôt de l'aphorisme, tantôt du haïku, vise si droit au but.

Il est intéressant de noter que le prologue de *Uiesh/Quelque part*⁷, son plus récent recueil, se termine sur l'évocation d'une double présence : « Quelque part, une roche sur une grosse roche indique ma présence. » (5) De la grosse roche, on peut supposer qu'elle est fixe, tandis que l'autre aurait été ramassée en chemin. Elle y dit aussi appartenir désormais « à la race des aînés » (5). Qu'elle considère sa place parmi les aînés, ceux qui reviennent en rêve et la hantent doucement, veut-il dire qu'elle prépare son départ ? Sans que la question soit abordée de front, on sent à la fois une ouverture à ce qui se profile à l'horizon (« Tout tourne/C'est à mon tour » [14]) et une certaine fatigue. Ce n'est sans doute pas un hasard si la saison qui prime dans ce recueil est l'hiver et si la nuit y occupe une telle place.

La ville est plus présente ici que dans ses livres précédents ; que ce soit devant un banc public, aux abords du parc Molson ou à un arrêt d'autobus de la rue Bélanger, la marcheuse, attentive aux sensations du lieu, y perçoit les anciens. Ces poèmes palimpsestes rappellent d'une part l'importance de la mémoire, d'autre part la force du rêve, dont on sait l'importance qu'il revêt pour les Innus. Cette superposition spatiale a pour effet de concentrer le temps dans l'instant, qui est peut-être, au fond, la véritable racine du nomade :

Quelque part
Dans cette ville
Je suis l'humain
Du moment
Je cherche mes traces. (62)

La poète s'adresse tantôt à son frère, tantôt aux esprits ou aux éléments, mais toujours l'adresse reste floue et pourrait tout aussi bien viser le lecteur, considéré ici comme un ami. N'est-ce pas à lui, après tout, qu'elle « raconte » ces mots chargés d'un réel à la fois simple et complexe⁸ ? Ainsi il y a une ambiguïté dans les poèmes de Joséphine Bacon : on y sent une douleur, et en même temps cette douleur devient le lieu d'une communion. La poète se fait présente dans l'absence créée par le regard de l'autre — ça a quelque chose de sacrificiel et ça ouvre la voie au rituel. Comme une

5 *Ibid.*, p. 56.

6 *Ibid.*, p. 52.

7 Joséphine Bacon, *Uiesh/Quelque part*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2018, 121 p.

8 « J'ai cent mots à te raconter » (12).

musique silencieuse. « Comme un vent doux sur la toundra », chantait Elisapie Isaac, avec les mots de Richard Desjardins.

Je m'emprisonne dans une ville
Privée d'horizon
Je me dirige vers tes yeux
Leur couleur
Déshabille mon âme. (30)

De même que les éléments sont humanisés, de même l'espoir de voir s'ouvrir l'horizon et de retrouver le territoire des anciens semble résider dans la présence de l'autre — son regard. C'est dire qu'il y aurait, dans l'ouverture à autrui, une possibilité de préserver la terre de la dévastation. En cela le poème assurerait la perpétuation des espaces de liberté. Ainsi, pour Joséphine Bacon, loin d'être un repli sur ses origines, le poème est avant tout un espace de *relation* :

Je cherche le mot dans le poème

Je t'ai lu

J'invoque
Ta présence. (32)

Certes, une colère se fait entendre aussi dans ses poèmes, car la douleur d'être invisible persiste, d'où l'appel constant à la présence de l'autre et l'insistance mise sur l'importance de l'écoute. Mais la colère de celle pour qui « les gestes de la terre/C'est la nuit des cicatrices qui pardonnent » (36) est une « colère tranquille », qui a dépassé le stade de la révolte et qui a pris la forme d'un acte de foi dans l'écriture, élue comme lieu de rassemblement, de soi avec soi, de soi avec l'autre :

Je vais au bout de la nuit
Pour trouver la meilleure version de moi

M'atteindre
Où je me conte

Tu ignores que j'existe

Je meurs dans un mot. (44)

Il faut savoir tendre l'oreille et lire entre les lignes de cette poésie laconique pour y percevoir le sourire et parfois aussi le rire qui la caractérisent. Car chez Joséphine Bacon, il n'est point de tristesse qui ne soit mêlée de joie. C'est précisément en cela, parce qu'elle dépasse toute parole dénonciatrice ou discours manifestaire, qu'elle est si éloquente et qu'elle saura, n'en doutons pas, traverser le temps :

Je suis la grande lune
Qui traverse le temps
Tourbillon de neige. (40)

Je ne suis pas tonnerre
Je suis mouvement de la Terre
Le tambour me dirige
Vers le sentier
Du grand portage. (46)

C'est la beauté du paradoxe nomade que de tenir à la fois de la racine et du tourbillon. Mouvement de révolution, plutôt que de révolte, qui mène doucement vers le sentier du grand portage. Grand portage, où l'on peut bien entendu voir la mort poindre à l'horizon, mais où l'on peut aussi bien entendre «grand partage», puisque le portage ne se fait pas seul. On le sait depuis son premier livre⁹, chez Joséphine Bacon, le poème est offert, comme un mets à partager, une parole à échanger. Et une fois qu'elle est lancée, la parole voyage. Ainsi s'écrit la poésie, mais aussi l'histoire, dans cette tradition orale à laquelle la poète réaffirme son appartenance. Gardien de la présence, lieu de partage et de rencontre, son poème est un guide sur le chemin, une parole portage.

+

Dans un premier recueil, Amélie Hébert explore *Les grandes surfaces*¹⁰. Nous ne sommes pas ici dans la toundra, mais dans des banlieues du Québec, d'abord, dont certaines donnent leur nom aux suites des deux premières parties, puis dans des villes d'Europe, et enfin dans des quartiers de Montréal, pour aboutir aux Éboulements. Tout semble se jouer autour de la dialectique intérieur-extérieur, suivant une dynamique d'exploration et d'habitation du lieu qui va du plus restreint au plus vaste. Le contact que le sujet-narratrice entretient avec l'extérieur est généralement médiatisé par des cloisons, qu'il s'agisse des fenêtres d'une voiture, des limites de son corps ou des murs d'une maison. Depuis l'habitable d'un véhicule, les yeux rivés sur le paysage qui défile, elle tente de rendre ce dernier malléable, au point de s'y dissoudre, faisant de cette sortie une entrée :

pylônes et fils électriques
je ferme les yeux
sens l'adhérence robuste
des câbles positifs

9 Son premier livre s'intitule *Bâtons à message/Tshissinuashitakana* (Montréal, Mémoire d'encrier, coll. «Poésie», 2009, 143 p.). Sur leur parcours, les Innus avaient l'habitude de laisser des messages composés avec des bâtons à l'intention de ceux qui passeraient après eux.

10 Amélie Hébert, *Les grandes surfaces*, Montréal, Le Léopard amoureux, 2018, 69 p.

par la seule force des poignets
et le balancement du torse
je me suspends aux fils
passe d'une rue à l'autre (9).

On se promène ainsi sur les larges artères, les autoroutes, auxquelles le corps se mesure, se mettant volontiers en danger, comme si c'était la seule façon de rendre le bitume à la nature :

offre ton corps à l'indignation
étends-toi sur l'artère trop large
observe son rapport étroit
avec les nuages (10).

Elle va jusqu'à risquer sa vie, en s'aventurant sur l'autoroute à vélo¹¹.

Dans cet environnement où tout est propre, bien rangé, le gazon fraîchement coupé, les voisins à leur place, la nature n'apparaît que sous couvert d'urbanité (« la rivière tel un chemin de fer » [12]). Et si le paysage est anthropomorphisé, ce n'est ni pour le rendre favorable ni pour s'en rapprocher, comme chez Joséphine Bacon, mais pour l'associer aux revers sombres de l'existence : « la montagne massive/se pose comme une menace » ; « la neige meurt à petit feu » ; « l'automne fait planer/ses menaces terre-à-terre/sur nos gorges brûlées » (29). Cependant, quelque chose comme une détresse sourd de certains textes, devant l'obstination à ne pas voir la laideur, la noirceur, l'abîme des visages, et alors le sujet pressent que la nature, peut-être, pourrait reprendre ses droits :

tu vois un arbre centenaire
percer les cloisons
envahir ta chair (27).

Entre ces premières suites et la dernière, la narratrice passe par plusieurs villes d'Europe, où elle se frotte à la culture sous toutes ses formes et éprouve la vastitude du monde :

les cloisons s'effondrent
j'aperçois ce qui fait trembler
mes fondations (50).

Du coup ses interrogations sur le commerce avec autrui se modulent, voire se transforment, et les poèmes prennent, suivant un mouvement contraire à l'élargissement spatial, une tonalité beaucoup plus intime. Cependant que dans la suite « les éboulements », dès le premier poème, marquant l'arrivée en ville, quelque chose semble

11 « [U]ne bicyclette/en croisade sur l'autoroute/[...]une mort se dessine/le pointillé sur la chaussée/nos corps à la craie blanche. » (23)

éclater; les éléments du décor se déplacent d’eux-mêmes, l’intérieur s’ouvre sur l’extérieur et inversement :

la ville se largue sur le trottoir
le piano est sorti de l’église
l’été des entrailles de la terre (55);

la banlieue
un lointain souvenir
ses périmètres carrés
petits pour l’ambition (61).

Ici, contrairement à dans les deux premières parties, et bien que les visages lui demeurent inconnus, le caractère humain de la ville semble primer, assuré notamment par les personnages mis en scène, placés en rapport d’intimité. Les questions qui sous-tendent le recueil (Comment habite-t-on une ville? L’habite-t-on seulement? Quels êtres y rencontre-t-on? Et les rencontre-t-on vraiment?) s’y formulent avec d’autant plus de précision, jusqu’à ce qu’un séjour aux Éboulements, favorisant un rapprochement des personnages, permette d’entrevoir une possible réconciliation avec la nature.

Si certains poèmes des premières parties reconduisent un discours plutôt convenu sur la banlieue, l’ironie et certaines images fortes rachètent la plupart d’entre eux. Par ailleurs, l’ensemble présente un déséquilibre quant au rapport ville/nature, si bien que la dernière suite a des allures de sauvetage *in extremis*, voire de *happy end* un peu forcé. On aurait souhaité voir explorée plus avant la tension et élaborée la trajectoire entre les grandes surfaces et les grands espaces, ce qui aurait assuré plus de cohésion et rendu justice à l’intérêt de la démarche. Mais il s’agit d’un premier recueil, et ses qualités laissent présager le meilleur pour l’avenir.

+

Je voudrais souligner la publication récente de deux ouvrages collectifs portant également sur le rapport aux lieux. Hector Ruiz est un adepte de la déambulation urbaine, dont il a même fait un outil pédagogique, comme en témoigne un essai récent, écrit en collaboration avec Dominic Marcil¹². Après une première activité de déambulation géopoétique dans le Plateau-Mont-Royal organisée en 2016, qui a donné lieu à une lecture publique à la place Gerald-Godin puis à une publication en revue¹³, Hector Ruiz a réitéré l’expérience en invitant d’autres écrivains à investir le quartier. *Délier les lieux*¹⁴ réunit des textes de Félix Durand, Corinne Larochelle, Dominic Marcil, Geneviève Nugent, Laurance Ouellet Tremblay, Hector Ruiz et

12 Dominic Marcil et Hector Ruiz, *Lire la rue, marcher le poème. Détournements didactiques*, Montréal, Éditions du Noroît, 2016, 88 p.

13 Benoît Bordeleau et Hector Ruiz (dir.), « Des rues et des langues », *Exit*, n° 85, 2016, p. 51-84.

14 Hector Ruiz (dir.), *Délier les lieux*, Montréal, Triptyque, coll. « Poèmes », 2018, 94 p.

Maude Veilleux. Ainsi rassemblés, leurs textes se trouvent libérés des circonstances qui les ont vus naître. Dans plusieurs cas, sans le titre et l'avant-propos, bien malin qui saurait dire ce qui les a inspirés. Et c'est là précisément ce qui fait leur valeur : donner, à un moment précis de l'histoire d'une ville, un aperçu de ce qu'elle imprime à la sensibilité poétique. La poésie étant souvent représentative de ce qui fait sens et lieu alors qu'elle prend forme, ce livre donne à rêver qu'un jour les urbanistes daignent tendre l'oreille aux poètes déambulateurs. Après tout, comme l'indique si bien la citation de René Lapierre placée en exergue des textes de Dominic Marcil, n'est-ce pas la responsabilité de l'artiste que d'« essayer d'être là¹⁵ » ? De ma lecture, je retiens en particulier les suites de Geneviève Nugent — elle explore l'intimité des maisons, attentive à ce qu'elle contient de violence larvée — et de Corinne Larochelle — à partir d'une observation minutieuse, elle tisse une rêverie qui relie les motifs et porte les poèmes comme la marche le regard.

Publié sous la direction de Sara Dignard, *Ce qui existe entre nous. Dialogues poétiques*¹⁶ réunit quant à lui onze couples d'écrivaines¹⁷, invitées à échanger autour des « lieux fondateurs de leurs univers poétiques respectifs » (7), comme l'indique la directrice dans sa préface. Jumelées pour l'occasion, les auteures devaient faire connaissance et s'entendre sur le choix d'un lieu (physique ou symbolique) et soit s'y rendre, soit s'en inspirer. L'ensemble est très réussi et extrêmement intéressant. On assiste à de véritables rencontres et ici comme dans *Délier les lieux* on sent un réel engagement dans la démarche. M'ont particulièrement intéressée : les poèmes à quatre mains de Diane Régimbald et Geneviève Gosselin-G., Louise Dupré et Ouannesssa Younsi ; l'échange épistolaire d'Élise Turcotte et Laurence Veilleux autour des non-lieux, de la chambre d'écriture et de ses autels ; la relance poétique de Monique Adam et Geneviève Boudreau, où le lieu *est* la rencontre ; les récits que Nicole Brossard et Virginie Beauregard D. font de leur rencontre — les questions de Nicole Brossard trouvent le réel comme des éclairs.

Pour tous les ouvrages collectifs que les rentrées littéraires amènent, dont certains font regretter les efforts d'édition qu'ils ont coûtés, voici deux livres qui valent amplement la peine qu'on s'y intéresse. Pour qui ne serait pas un familier de la poésie québécoise contemporaine, ils offrent en outre une excellente introduction à des œuvres d'envergure, mais aussi à des voix plus récentes ou moins connues qui méritent d'être découvertes.

15 « On n'écrit pas le lieu d'où l'on vient, mais le lieu où l'on est. La nostalgie est une ivresse. Nous n'écrivons pas pour être ivres, nous écrivons pour être sobres, surmonter notre sommeil. Que fait un artiste sinon se préparer, essayer d'être là, se rendre compte un peu? » René Lapierre, *Renversement*, cité par Dominic Marcil (7 ; Marcil souligne).

16 Sara Dignard (dir.), *Ce qui existe entre nous. Dialogues poétiques*, Montréal, Éditions du Passage, coll. « Poésie », 2018, 174 p.

17 Ont collaboré à l'ouvrage : Monique Adam, Virginie Beauregard D., Geneviève Boudreau, Sarah Marylou Brideau, Nicole Brossard, France Cayouette, Marie-Josée Charest, Louise Cotnoir, Denise Desautels, Sara Dignard, Louise Dupré, Marie-Andrée Gill, Geneviève Gosselin-G., Tania Langlais, Dyane Léger, Rita Mestokosho, Diane Régimbald, Chloé Savoie-Bernard, France Théoret, Élise Turcotte, Laurence Veilleux, Ouannesssa Younsi.

+ + +

LIVRES REÇUS

+ + +

RÉSUMÉS

+ + +

ABSTRACTS

+ + +

RESÚMENES

+ + +

BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +

INDEX DU VOLUME XLIII

+ + +

LIVRES REÇUS

+ + +

ESSAIS / ÉTUDES

BRUN DEL RE, Ariane, Isabelle
KIROUAC MASSICOTTE et Mathieu

SIMARD (dir.), *L'espace-temps
dans les littératures périphériques
du Canada*, Ottawa, Éditions David,
2018, 250 p.

LAFLÈCHE, Guy, *Paul Lejeune,
missionnaire de Nouvelle-France,
le premier linguiste et grammairien
de l'innu*, Laval, Les Éditions du
Singulier, 2017, 318 p.

LAPIERRE, René, *Écrire l'Amérique*,
Montréal, Les Herbes rouges, 2018,
197 p.

POUPART, Jean-François, *Lire la
poésie*, Montréal, Poètes de brousse,
coll. « Essai libre », 2018, 127 p.

POÉSIE

AZOULAY, Daphnée, *Le pays volant*,
Montréal, Les Herbes rouges, 2018,
57 p.

CHARRON, François, *L'herbe pousse
et les dieux meurent vite*, Montréal,
Les Herbes rouges, 2018, 172 p.

CHIASSON, Herménégilde, *Trajets,
trajectoires, traversées*, Saint-
Sauveur-des-Monts, Les Éditions de
la Grenouillère, 2018, 128 p.

DESJARDINS, Roxane, *Le revers*,
Montréal, Les Herbes rouges, 2018,
86 p.

DESROCHERS, Jean-Simon, *Parle
seul*, précédé de *L'obéissance impure*,
Montréal, Les Herbes rouges, 2018,
139 p.

DRUKKER, Kelly Norah, *Petits feux*,
traduit de l'anglais par Lori **SAINT-
MARTIN** et Paul **GAGNÉ**, *Le lézard
amoureux*, 2018, 126 p.

FILION, Stéphanie et Valérie
FORGUES, *Jeanne forever*, Montréal,
Le lézard amoureux, 2018, 116 p.

HARTON, Catherine, *Les Ordres de
la nuit*, Montréal, Poètes de brousse,
2018, 53 p.

HÉBERT, Amélie, *Les grandes
surfaces*, Montréal, *Le lézard
amoureux*, 2018, 69 p.

LA CHANCE, Michaël, *Pantoum*,
Montréal, Triptyque, 2018, 140 p.

MASSOUTRE, Guylaine, *Pavane*,
Montréal, Éditions du Noroît, coll.
« Chemins de traverse », 2018, 84 p.

PLEAU, Michel, *J'aurai bientôt ton
âge*, Ottawa, Éditions David, 2018,
56 p.

RUIZ, Hector (dir.), *Délier les lieux*,
Montréal, Triptyque, 2018, 100 p.

TURMEL, Émilie, *Casse-gueules*,
Montréal, Poètes de brousse, 2018,
82 p.

FICTIONS

CASSÉUS, Joël, *Crépuscules*, Paris,
Le Tripode, 2018, 155 p.

DESJARDINS, India et **BACH**, *Ma
vie avec un scientifique : la fertilité*,

Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2018, 74 p.

HÉBERT, Louis-Philippe, *Le cinéma de Petite-Rivière*, Saint-Sauveur-des-Monts, Les Éditions de la Grenouillère, 2018, 247 p.

RIVARD, Yvon, *Le dernier chalet*, Montréal, Leméac, 2018, 204 p.

THÉORET, France, *Nous parlerons comme on écrit*, Montréal, Les Herbes rouges, 2018, 221 p.

D R A M A T U R G I E

CHARPENTIER, Érik, *Si j'avais la seule possession dessus le jugement dernier*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « scène_s », 2017, 89 p.

MESSIER, Jean-Frédéric, *Helter Skelter : satire américaine*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « scène_s », 2017, 195 p.

R E V U E S

Études françaises, « Écritures de la contestation. La littérature des

années 68 », vol. 54, n° 1, 2018, 192 p.

Francofonía, « Le concept de genre a-t-il changé les études littéraires ? », n° 74, printemps 2018, 197 p.

Mæbius, « Tous les serpents connaissent le goût des fruits », n° 157, printemps 2018, 146 p.

Le Sabord, « Réminiscences », n° 109, février 2018, 63 p.

R É S U M É S

+ + +

PIERRE-OLIVIER BOUCHARD et MARIE-FRÉDÉRIQUE DESBIENS À L'AUNE D'ANGÉLINE. LA VIE ROMANCÉE DE LAURE CONAN

Bien que Laure Conan occupe une place majeure dans l'histoire littéraire du XIX^e siècle québécois, il existe un décalage entre la mémoire de cette écrivaine et sa vie réelle. C'est cet écart que l'article mesure, en proposant également quelques hypothèses sur ses fondements et ses causes. Les auteurs s'intéressent d'abord aux représentations fictives de Conan dans la littérature de manière à cerner l'imaginaire entourant l'écrivaine. Ce portrait est ensuite confronté aux données factuelles concernant la trajectoire et la production de l'écrivaine, ce qui met en lumière une tout autre image de Conan, qui est loin de se réduire à celle largement répandue de pionnière sacrifiée. Ce parcours montre également l'importance d'un pan occulté de sa production littéraire, celui du roman historique, auquel seuls quelques commentateurs se sont intéressés.

+

VIRGINIE FOURNIER NOS DÉSIRS SANS LIMITES. LA MISE EN RÉCIT DE DÉSIRS FÉMININS INTERDITS DANS *ANGÉLINE DE MONTBRUN* À LA LUMIÈRE DE *JANE EYRE*

Une parole féminine originale et innovatrice émerge des mises en récit de désirs féminins, de ces interdits transgressés par les protagonistes des romans *Jane Eyre* et *Angéline de Montbrun* (l'adultère chez Charlotte Brontë et le fantasme incestueux chez Laure Conan). Souvent symbolisé par les reflets des flammes des foyers sur les corps des héros, le regard des femmes s'est posé sur les patriarches. Compris dans le cadre d'une focalisation féminine, les hommes en position d'autorité sont objectivés, intégrés dans des représentations qui s'enchâssent dans une mise en abyme de l'acte d'écriture. Par l'étude des enjeux de la mise en récit des désirs féminins interdits, l'œuvre de Conan est intégrée à une histoire littéraire des femmes plus vaste, plus ancienne et qui recoupe des domaines qui sont encore à penser, pour contrer l'effet discriminant des frontières géographiques et des identités nationales, et ainsi parvenir à mieux scruter la cohérence d'un imaginaire littéraire au féminin.

+

MICHEL LACROIX ANGÉLINE DE MONTBRUN ET LÉVI-STRAUSS. L'INCESTE
COMME STRUCTURE ÉLÉMENTAIRE

Plusieurs travaux ont montré que les rapports troubles et violents entre pères et filles structurent une part importante de l'œuvre de Conan. Depuis, bien des analyses de la dynamique incestueuse ont été proposées. Cet article s'attaque à son tour à ce nœud symbolique en l'éclairant à partir de la théorisation par Lévi-Strauss de la tension fondatrice entre nature et culture. Ceci permettra de montrer comment le spectre de l'inceste est une des figures par lesquelles le refus de l'échange, du changement et de l'historicité structure *Angéline de Montbrun*.

+

ADRIEN RANNAUD DE LA CONVERSATION ET DE LA DANGÉROSITÉ DES
COQUETTES. LA MONDANITÉ DANS *ANGÉLINE DE MONTBRUN*

Ce texte aborde les manifestations figuratives et discursives de la mondanité dans le roman *Angéline de Montbrun* de Laure Conan. Délaissant le journal intime d'Angéline, très souvent commenté par la critique universitaire, il étudie exclusivement la première partie et l'échange de lettres, afin de traquer les façons de montrer et de raconter les sociabilités mondaines canadiennes-françaises du XIX^e siècle. Deux constats orientent cette analyse. D'une part, loin de s'en tenir aux personnages principaux (Angéline, Charles, Maurice et Mina), le système épistolaire de la première partie fait intervenir une série de voix, de présences et de liens sociaux qui dépassent le cadre spatial principal de la maison de Valriant. Les veillées, les soupers et les visites de notables ou de paysans, entre autres, sont les marqueurs d'une inscription des personnages dans un réseau de sociabilité plus vaste et diversifié qu'il n'y paraît. D'autre part, la première partie est largement dominée par la forme de la conversation où le plaisir de parler n'a d'égal que le vide de la lettre que chacun tente de remplir. Il appert cependant que la conversation, notamment celle de Mina, favorise la construction et la consolidation des liens sociaux.

+

LILIANA RIZZUTO UN ROMAN « NÉ DANS SA PROPRE NÉGATION ».
L'ARTICULATION DU LITTÉRAIRE ET DU RELIGIEUX DANS *ANGÉLINE DE
MONTBRUN* DE LAURE CONAN

Cet article examine le maillage des considérations religieuses et littéraires dans le roman *Angéline de Montbrun* de Laure Conan. Privilégiant une lecture proche du texte, il s'intéresse spécifiquement à la manière dont le roman sert le discours religieux, l'encadre, le motive, lui donne force d'exemple, et, inversement, à la façon dont le religieux sert le roman. L'auteure décrit ainsi comment la perte des illusions qui succède à l'éveil spirituel du personnage central d'Angéline devient, paradoxalement, le déclencheur de sa quête romanesque.

+

LUCIE ROBERT ANGÉLINE DE MONTBRUN OU LA DISSOLUTION DE L'UTOPIE ULTRAMONTAINE

Dans *Formation de l'imaginaire littéraire au Québec, 1764-1867*, Maurice Lemire notait que « les structures de redoublement de miniaturisation » dominant le monde du roman au XIX^e siècle. Cette miniaturisation se lit dans la création d'une société en miniature (précisément), isolée du reste du monde, un « enclos » (le mot est de Lemire) où le monde est réduit à la parenté et au voisinage et à l'intérieur duquel « tout est euphémisé » (*ibid*). Nous croyons que ces miniatures correspondent à des utopies. Nous suggérons donc de relire le roman de Laure Conan comme présentant à travers la création de Valriant une de ces miniatures et de mettre en valeur l'utopie que le roman propose, qui se révélera une utopie ultramontaine. À la différence des utopies libérales que sont celles sur lesquelles se terminent par exemple *Charles Guérin* de Chauveau et *Jean Rivard* d'Antoine Gérin-Lajoie, et qui sont aussi une projection dans un avenir imaginaire, les utopies ultramontaines (que l'on retrouvera dans la finale de *Pour la patrie* de Tardivel) sont des univers sans avenir possible, destinés à disparaître avec la/le protagoniste. Reste la question de savoir ce qu'est une utopie ultramontaine au féminin et on observera comment Valriant se construit contre l'image du cloître, qui sera pourtant celle qui survivra au XX^e siècle.

+

LORI SAINT-MARTIN MINA DARVILLE, ROMAN INÉDIT

Angéline de Montbrun est le roman de l'amitié, mais aussi de la rivalité, entre femmes. Cet article adopte résolument le point de vue de Mina, mal-aimée du roman et des critiques, en inventant là où les indices manquent. Apparaît alors un autre roman, empreint d'ardeur et d'envie, centré sur de multiples triangles incestueux et mettant en scène un univers polyamoureux, presque païen, chaste mais radical et donc condamné à disparaître. Entre Angéline et Mina, entre le blanc cygne et le vilain petit canard, s'engage une lutte pour l'amour des hommes, pour l'espace textuel, pour le dernier mot, qui ne prend fin qu'avec le roman lui-même. *Mina Darville*, ou encore *Mina et Angéline* : telle est la fiction spéculative de l'auteure.

+

MYRIAM VIEN LA DÉFIGURATION COMME RECONQUÊTE DE SOI. LE PORTRAIT D'ANGÉLINE DE MONTBRUN

Cet article se propose de mettre à l'épreuve l'hypothèse selon laquelle la défiguration d'Angéline de Montbrun, élément central du récit qui la dirige sur la voie de l'écriture, constitue par là un geste éminemment libérateur, vecteur de renouveau jusque dans la forme même du roman. En plus d'affranchir l'héroïne de la loi du Père et de lui permettre de se construire une image bien à elle, la transformation physique de l'héroïne offre à l'œuvre même une voie de sortie du roman. En effet, remaniant les canevas consacrés de la littérature du terroir, l'auteure y introduit une écriture de

l'intime qui dérouté les conventions romanesques en faisant de la fragmentation sa nouvelle poétique.

+

ROBERT VIGNEAULT† FERRON, LE DOCTEUR SUBTIL. L'HISTORIETTE, UNE FORME D'ART LITTÉRAIRE

Pendant près d'un demi-siècle, l'écrivain Jacques Ferron a publié régulièrement des articles sous la rubrique «Historiettes» dans deux périodiques bimensuels, *L'Information médicale et paramédicale* et *Le Courrier médical*. Une centaine de ces historiettes parues entre 1960 et 1961 sont demeurées inédites, c'est-à-dire non publiées en recueil. La présente étude se propose de dégager de ce corpus réduit, mais représentatif, une certaine unité thématique, idéologique et littéraire. L'approche critique vise avant tout à éclairer le travail d'écriture de Ferron, en prenant en compte les modèles littéraires dont l'écrivain se réclame, l'hybridité générique des historiettes et surtout le recours constant à ces procédés rhétoriques que sont la satire, l'ironie, l'humour. À la différence de l'Histoire, qui se veut le discours objectif de la réalité, les *Historiettes* sont le fruit d'une subjectivité qui, grâce au langage littéraire, propose une vision personnelle, une stylisation et une poétisation de l'historique, du politique, du social et de l'individuel.

ABSTRACTS

translated by Catherine Browne

+ + +

PIERRE-OLIVIER BOUCHARD and MARIE-FRÉDÉRIQUE DESBIENS À L'AUNE D'ANGÉLINE.

LA VIE ROMANCÉE DE LAURE CONAN

(IN RELATION TO *ANGÉLINE*. LAURE CONAN'S FICTIONALIZED LIFE)

Although Laure Conan holds a major place in Québec's nineteenth-century literary history, there is a discrepancy between this writer's real life and how it is remembered. The article explores this gap, putting forward hypotheses about its roots and causes. The authors begin by examining fictional representations of Conan in literature in order to define the imaginary system constructed around her. This portrait is then compared with factual information about the writer's evolution and production that provides another image of Conan—one that is very different from the widespread view of her as a sacrificed pioneer. The authors also show the importance of a long-neglected aspect of her literary production: her historical novels, which only a few commentators have found interesting.

+

VIRGINIE FOURNIER NOS DÉSIRES SANS LIMITES. LA MISE EN RÉCIT DE DÉSIRES FÉMININS INTERDITS DANS *ANGÉLINE DE MONTBRUN* À LA LUMIÈRE DE *JANE EYRE*

(OUR BOUNDLESS DESIRES. HOW FORBIDDEN FEMALE DESIRES BECOME NARRATIVE IN *ANGÉLINE DE MONTBRUN*, VIEWED IN RELATION TO *JANE EYRE*)

An original and innovative female speech emerges from the narrative shaping of female desires, and the taboos broken by the protagonists, in *Jane Eyre* and *Angéline de Montbrun*: adultery in Charlotte Brontë's novel and incestuous fantasy in Laure Conan's. Often symbolized by the flames of a hearth fire reflected on the hero's body, the woman's gaze rests on the patriarchs. Men in positions of authority, located in the framework of a female focalization, are objectified, integrated into representations that are set in a mise en abyme of the act of writing. Through a study of the issues involved in the narrative shaping of forbidden female desires, Conan's work is incorporated into a wider, older women's literary history, one that includes areas yet

to be defined by thought. The purpose is to counteract the discriminatory effect of geographical boundaries and national identities so that we can better understand the coherence of the female literary imagination.

+

MICHEL LACROIX ANGÉLINE DE MONTBRUN ET LÉVI-STRAUSS. L'INCESTE
COMME STRUCTURE ÉLÉMENTAIRE
(ANGÉLINE DE MONTBRUN AND LÉVI-STRAUSS. INCEST AS AN ELEMENTARY
STRUCTURE)

A number of critics have shown that troubled and violent relationships between fathers and daughters shape a significant part of Conan's work. Since then, many analyses of the incestuous dynamic have been put forward. Addressing the same symbolic knot, this article uses Lévi-Strauss's theorization of the founding tension between nature and culture to show that the spectre of incest is one of the figures through which a refusal of exchange, change, and historicity structures *Angéline de Montbrun*.

+

ADRIEN RANNAUD DE LA CONVERSATION ET DE LA DANGÉROSITÉ DES
COQUETTES. LA MONDANITÉ DANS *ANGÉLINE DE MONTBRUN*
(ON CONVERSATION AND THE DANGEROUSNESS OF COQUETTES. SOCIETY LIFE
IN *ANGÉLINE DE MONTBRUN*)

This text deals with the figurative and discursive manifestations of society life in Laure Conan's novel *Angéline de Montbrun*. Leaving aside Angéline's diary, which has often been scrutinized by academic criticism, it focuses exclusively on the first part and the exchange of letters, in order to identify ways of showing and telling the story of French-Canadian society life in the nineteenth century. Two observations shape the analysis. On the one hand, far from being restricted to the main characters (Angéline, Charles, Maurice and Mina), the epistolary system in the first part presents a series of voices, presences, and social ties that go beyond the main spatial framework of the Valriant house. Evening gatherings, suppers, visits from local worthies or peasants, among others, are markers inscribing the characters in a network of sociability that is wider and more diverse than it might seem. On the other hand, the first part is dominated by the conversational form, in which the pleasure of talking is equalled only by the emptiness of the letter that each attempts to fill. It appears that conversation, and particularly Mina's, supports the construction and consolidation of social bonds.

+

LILIANA RIZZUTO UN ROMAN « NÉ DANS SA PROPRE NÉGATION ».

L'ARTICULATION DU LITTÉRAIRE ET DU RELIGIEUX DANS *ANGÉLINE DE MONTBRUN* DE LAURE CONAN

(A NOVEL "BORN IN ITS OWN NEGATION": THE ARTICULATION OF THE LITERARY AND THE RELIGIOUS IN LAURE CONAN'S *ANGÉLINE DE MONTBRUN*)

This article examines how religious and literary considerations are intertwined in Laure Conan's novel *Angéline de Montbrun*. Emphasizing a close reading of the text, it is specifically interested in the way the novel serves the religious discourse, frames it, motivates it, and set it up as an example, and, conversely, how the novel is served by the religious element. The novelist describes how the loss of illusions that follows the spiritual awakening of the central character, Angéline, is paradoxically what triggers her novelistic quest.

+

LUCIE ROBERT *ANGÉLINE DE MONTBRUN* OU LA DISSOLUTION DE L'UTOPIE ULTRAMONTAINE

(*ANGÉLINE DE MONTBRUN* OR THE DISSOLUTION OF THE ULTRAMONTANE UTOPIA)

In *Formation de l'imaginaire littéraire au Québec, 1764-1867*, Maurice Lemire noted that "structures of intensified miniaturization" dominate the world of the novel in the nineteenth century. This miniaturization is found, precisely, in the creation of a miniature society, isolated from the rest of the world, an "enclosure" (Lemire's word) in which the world is reduced to kinship and neighbourhood and in which "everything is euphemized" (*ibid*). We believe that these miniatures are utopias. We suggest a rereading of Laure Conan's novel as a presentation of one of these miniatures through the creation of Valriant, and we propose to emphasize the novel's utopia, which, as it turns out, is an ultramontane one. Unlike the liberal utopias embodied in the endings, for instance, of Chauveau's *Charles Guérin* or Antoine Gérin-Lajoie's *Jean Rivard*, that are also a projection into an imaginary future, ultramontane utopias (to be found in the finale of Tardivel's *Pour la patrie*) are worlds without any possible future, destined to disappear along with the protagonist. The question remains: what is an ultramontane utopia in the female voice? We will see that Valriant is constructed *against* the image of the convent, even though this is the image that survived into the twentieth century.

+

LORI SAINT-MARTIN *MINA DARVILLE*, ROMAN INÉDIT

(*MINA DARVILLE*, AN UNPUBLISHED NOVEL)

Angéline de Montbrun is a novel of friendship, but also rivalry, between women. This article resolutely adopts the point of view of Mina, unpopular in the novel and among critics, and is willing to invent when material is sparse. Another novel appears: filled with ardent feeling and envy, centred on multiple incestuous triangles, presenting a polyamorous, almost pagan universe that is chaste yet radical, and

therefore doomed to disappear. Angéline and Mina, the white swan and the ugly duckling, join in a struggle for the love of men, for textual space, for the last word, that lasts throughout the novel. *Mina Darville*, or *Mina and Angéline*: this is the author's speculative fiction.

+

MYRIAM VIEN LA DÉFIGURATION COMME RECONQUÊTE DE SOI. LE PORTRAIT D'ANGÉLINE DE MONTBRUN
(DISFIGUREMENT AS A WAY OF RECONQUERING ONESELF: ANGÉLINE DE MONTBRUN'S PORTRAIT)

This article is intended to test the hypothesis that the disfigurement of Angéline de Montbrun, a central element of the story that directs her toward writing as a path, is in that sense a profoundly liberating gesture, a vector of renewal even of the novel's form. In addition to releasing the heroine from the law of the Father and enabling her to construct an image that truly belongs to her, the heroine's physical transformation also provides the novel itself with a way out. Reshaping the established structures of *terroir* literature, Conan introduces an intimate writing that unsettles novelistic conventions, making her new poetics out of fragmentation.

+

ROBERT VIGNEAULT† FERRON, LE DOCTEUR SUBTIL. L'HISTORIETTE, UNE FORME D'ART LITTÉRAIRE
(FERRON, THE SUBTLE DOCTOR. LITTLE STORIES AS A FORM OF LITERARY ART)

For close to half a century, the writer Jacques Ferron regularly published articles under the heading "Historiettes"—"little stories"—in two bimonthly periodicals, *L'Information médicale et paramédicale* and *Le Courrier médical*. About a hundred of these little stories published between 1960 and 1961 have never been compiled in a book. This study finds a certain thematic, ideological, and literary unity in this small, but representative corpus. The critical approach intends above all to shed light on Ferron's writing process, taking into consideration the literary models on which he draws, the generic hybridity of the little stories, and especially the constant recourse to rhetorical processes such as satire, irony, and humour. Unlike History, which presents itself as an objective discourse on reality, the *Historiettes* are the fruit of the subjectivity which, thanks to literary language, proposes a personal vision, a stylization, and a poeticizing of all that is historical, political, social, and individual.

RESÚMENES

traducidos por Francine Bertrand González

+ + +

PIERRE-OLIVIER BOUCHARD y MARIE-FRÉDÉRIQUE DESBIENS À L'AUNE D'ANGÉLINE.

LA VIE ROMANCÉE DE LAURE CONAN

(EN EL RASERO DE *ANGÉLINE*. LA VIDA NOVELADA DE LAURE CONAN)

Pese a que Laure Conan ocupa un lugar muy importante en la historia literaria del siglo XIX quebequense, existe un desfase entre la memoria de esta escritora y su vida real. Dicho desfase es el que mide este artículo, proponiendo asimismo algunas hipótesis sobre sus fundamentos y sus causas. Los autores se interesan, en primer lugar, por las representaciones ficticias de Conan en la literatura, de forma que se delimite lo imaginario que rodea a la escritora. Se confronta luego este retrato con los datos factuales en lo que concierne a la trayectoria y a la producción de la escritora, lo cual pone de relieve una imagen totalmente diferente de Conan, que dista mucho de reducirse a la que se difunde ampliamente, esto es, de pionera sacrificada. Este recorrido muestra también la importancia de una faceta oculta de su producción literaria, la de la novela histórica, por la cual sólo se han interesado unos pocos comentaristas.

+

VIRGINIE FOURNIER NOS DÉSIRS SANS LIMITES. LA MISE EN RÉCIT DE DÉSIRS FÉMININS INTERDITS DANS *ANGÉLINE DE MONTBRUN* À LA LUMIÈRE DE

JANE EYRE

(NUESTROS DESEOS SIN LÍMITE. EL RELATO DE DESEOS FEMENINOS PROHIBIDOS EN *ANGÉLINE DE MONTBRUN* A LA LUZ DE *JANE EYRE*)

Un habla femenina original e innovadora emerge del relato de deseos femeninos, de estas prohibiciones transgredidas por las protagonistas de las novelas *Jane Eyre* y *Angéline de Montbrun* (el adulterio en Charlotte Brontë y el fantasma incestuoso en Laure Conan). Simbolizada con frecuencia por los reflejos de las llamas de los hogares sobre los cuerpos de los héroes, la mirada de las mujeres se ha fijado en los patriarcas. Incluidos en el marco de una focalización femenina, los hombres que ocupan una posición de autoridad son objetivos y están integrados en representaciones que se insertan en un abismo del acto de escritura. Mediante el estudio de los retos de la narrativa de los deseos femeninos prohibidos, la obra de Conan está integrada en una

historia literaria de las mujeres más amplia, más antigua, que coincide con áreas que aún quedan por pensar, a fin de contrarrestar el efecto discriminatorio de las fronteras geográficas y las identidades nacionales y, de esta forma, lograr escrutar mejor la coherencia de un imaginario literario en femenino.

+

MICHEL LACROIX ANGÉLINE DE MONTBRUN ET LÉVI-STRAUSS. L'INCESTE
COMME STRUCTURE ÉLÉMENTAIRE
(ANGÉLINE DE MONTBRUN Y LÉVI-STRAUSS. EL INCESTO COMO ESTRUCTURA
ELEMENTAL)

Son varios los trabajos en haber mostrado que las relaciones turbias y violentas entre un padre y su hija estructuran una parte importante de la obra de Conan. Desde entonces, se han propuesto diversos análisis de la dinámica incestuosa. El presente artículo acomete, a su vez, este nudo simbólico, explicándolo a partir de la teorización por Lévi-Strauss de la tensión fundadora entre naturaleza y cultura. Esto permitirá mostrar cómo el espectro del incesto es una de las figuras por las cuales el rechazo al intercambio, al cambio y a la historicidad estructura *Angéline de Montbrun*.

+

ADRIEN RANNAUD DE LA CONVERSATION ET DE LA DANGEROUSITÉ DES
COQUETTES. LA MONDANITÉ DANS ANGÉLINE DE MONTBRUN
(DE LA CONVERSACIÓN Y PELIGROSIDAD DE LAS COQUETAS.
LA MUNDANIDAD EN ANGÉLINE DE MONTBRUN)

Este texto aborda las manifestaciones figurativas y discursivas de lo mundano en la novela *Angéline de Montbrun*, de Laure Conan. Desentendiéndose del diario íntimo de Angéline, comentado con mucha frecuencia por la crítica universitaria, estudia exclusivamente la primera parte del intercambio de cartas, a fin de cercar las formas de mostrar y narrar las sociabilidades mundanas francocanadienses del siglo XIX. Hay dos comprobaciones que orientan este análisis. Por un lado, lejos de atenerse a los personajes principales (Angéline, Charles, Maurice y Mina), el sistema epistolar de la primera parte hace que intervengan una serie de voces, presencias y vínculos sociales que desbordan el principal marco espacial de la casa de Valriant. Las veladas, cenas y visitas de notables o campesinos, entre otros, son los marcadores de una inscripción de los personajes en una red de sociabilidad más amplia y diversificada de lo que parece. Por otro lado, la primera parte está ampliamente dominada por la forma de la conversación en la cual el gusto por hablar tan sólo se puede equiparar con el vacío de la carta que cada uno trata de llenar. No obstante, resulta que la conversación, en particular la de Mina, favorece la construcción y consolidación de los lazos sociales.

+

LILIANA RIZZUTO UN ROMAN « NÉ DANS SA PROPRE NÉGATION ».

L'ARTICULATION DU LITTÉRAIRE ET DU RELIGIEUX DANS *ANGÉLINE DE MONTBRUN* DE LAURE CONAN

(UNA NOVELA “NACIDA EN SU PROPIA NEGACIÓN”: LA ARTICULACIÓN DE LO LITERARIO Y LO RELIGIOSO EN *ANGÉLINE DE MONTBRUN*, DE LAURE CONAN)

En este artículo, se analiza el entramado de las consideraciones religiosas y literarias en la novela *Angéline de Montbrun*, de Laure Conan. Al privilegiar una lectura próxima al texto, se interesa específicamente por la manera en que la novela sirve el discurso religioso, lo enmarca, lo motiva, le da fuerza de ejemplo y, a la inversa, por la forma en que lo religioso sirve a la novela. Así pues, la autora describe cómo la pérdida de las ilusiones que sucede al despertar espiritual del personaje central de Angéline llega, paradójicamente, a desencadenar su búsqueda de lo novelesco.

+

LUCIE ROBERT *ANGÉLINE DE MONTBRUN* OU LA DISSOLUTION DE L'UTOPIE ULTRAMONTAINE

(ANGÉLINE DE MONTBRUN O LA DISOLUCIÓN DE LA UTOPIA ULTRAMONTANA)

En *Formation de l'imaginaire littéraire au Québec, 1764-1867* (*Formación de lo imaginario literario en Quebec, 1764-1867*), Maurice Lemire notaba que “las estructuras de repetición de miniaturización” dominan el mundo de la novela en el siglo XIX. Dicha miniaturización se observa en la creación de una sociedad en miniatura (precisamente), aislada del resto del mundo, un “cercado” (el término es de Lemire) en el cual el mundo se reduce al parentesco y al vecindario, dentro del cual “todo es eufemismo” (*ibid*). Creemos que estas miniaturas corresponden a utopías. Por lo tanto, sugerimos que se vuelva a leer la novela de Laure Conan como si presentara, a través de la creación de Valriant, una de dichas miniaturas, y se hiciera hincapié en la utopía que presenta la novela, que se revelará como una utopía ultramontana. A diferencia de las utopías liberales, que son aquéllas sobre las cuales finalizan, por ejemplo, *Charles Guérin*, de Chauveau, y *Jean Rivard*, de Antoine Gérin-Lajoie, y que son también una proyección hacia un futuro imaginario, las utopías ultramontanas (que se encontrarán en la final de *Pour la patrie – Por la Patria –*, de Tardivel) son universos sin futuro posible, destinados a desaparecer con la/el protagonista. Queda la cuestión de saber lo que es una utopía ultramontana en femenino y se observará cómo Valriant se construye *contra* la imagen del claustro que, no obstante, será la que sobreviva en el siglo XX.

+

LORI SAINT-MARTIN *MINA DARVILLE*, ROMAN INÉDIT

(*MINA DARVILLE*, NOVELA INÉDITA)

Angéline de Montbrun es la novela de la amistad, pero también de la rivalidad, entre mujeres. En este artículo, se adopta decididamente el punto de vista de Mina, la rechazada de la novela y de las críticas, al inventar allí donde faltan los indicios. Y

entonces aparece otra novela, impregnada de ardor y envidia, centrada en múltiples triángulos incestuosos y que escenifica un universo poliamoroso, casi pagano, casto pero radical y, por lo tanto, condenado a desaparecer. Entre Angéline y Mina, entre el cisne blanco y el patito malo, se inicia una lucha por el amor de los hombres, por el espacio textual, por tener la última palabra, que no termina sino con la novela misma. *Mina Darville*, o también *Mina y Angéline*: ésta es la ficción especulativa de la autora.

+

MYRIAM VIEN LA DÉFIGURATION COMME RECONQUÊTE DE SOI. LE PORTRAIT D'ANGÉLINE DE MONTBRUN

(LA DESFIGURACIÓN COMO RECONQUISTA DE UNA MISMA: EL RETRATO DE ANGÉLINE DE MONTBRUN)

Este artículo propone que se ponga a prueba la hipótesis según la cual la desfiguración de Angéline de Montbrun, elemento central del relato que la dirige hacia el mundo de la escritura, constituye así un gesto eminentemente liberador, vector de renovación hasta en la forma misma de la novela. Además de liberar a la heroína de la ley del Padre y permitirle que se construya una imagen muy suya, la transformación física de la heroína ofrece también a la obra misma una vía de salida de la novela. En efecto, al remodelar los esquemas consagrados de la literatura rural, la autora introduce en la misma una escritura de lo íntimo que desconcierta las convenciones novelescas al transformar la fragmentación en su nuevo concepto de la poesía.

+

ROBERT VIGNEAULT† FERRON, LE DOCTEUR SUBTIL. L'HISTORIETTE, UNE FORME D'ART LITTÉRAIRE

(FERRON, EL DOCTOR SUTIL. LA HISTORIETA, UNA FORMA DE ARTE LITERARIO)

Durante cerca de medio siglo, el escritor Jacques Ferron publicó con regularidad artículos bajo la rúbrica "Historietas" en dos publicaciones bimensuales, *L'Information médicale et paramédicale* (Información médica y paramédica) y *Le Courrier médical* (Correo médico). Hay un centenar de dichas historietas, publicadas entre 1960 y 1961, que permanecen inéditas, esto es, no se han publicado en formato de libro. El presente estudio se propone extraer de este corpus reducido, pero representativo, cierta unidad temática, ideológica y literaria. El enfoque crítico apunta, ante todo, a ilustrar la labor de escritura de Ferron, teniendo en cuenta los modelos literarios que el escritor invoca, la hibridez genérica de las historietas y, sobre todo, el recurso constante a estos procedimientos retóricos que son la sátira, la ironía, el humor. A diferencia de la Historia, que pretende ser el discurso objetivo de la realidad, *Historietas* es el fruto de una subjetividad que, gracias al lenguaje literario, propone una visión personal, una estilización y una poetización de lo histórico, lo político, lo social y lo individual.

BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +

MYLÈNE BÉDARD est professeure adjointe au Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval. Elle est membre régulière du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) et de l'équipe de La vie littéraire au Québec. Une version remaniée de sa thèse de doctorat a paru en 2016 aux Presses de l'Université de Montréal sous le titre *Écrire en temps d'insurrections : pratiques épistolaires et usages de la presse chez les femmes patriotes (1830-1840)* et a mérité le Prix du Canada en sciences humaines et sociales (2017). Ses travaux en histoire littéraire et culturelle du Québec s'intéressent aux pratiques littéraires des femmes, aux genres de l'intime ainsi qu'à la presse.

+

PIERRE-OLIVIER BOUCHARD est chercheur postdoctoral à l'Université du Québec à Montréal. Membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), il s'intéresse au rapport au passé, aux expériences du temps et à la représentation de l'histoire dans les littératures françaises et québécoises. Son projet de recherche intitulé « *Le passé qui ne meurt pas* : la crise de la modernité du Québec vue par les magazines illustrés » s'intéresse à la représentation du Québec des années 1930 dans des magazines français, québécois et américains.

+

DENISE BRASSARD est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Poète et essayiste, elle a publié notamment *L'épreuve de la distance* (Éditions du Noroît, 2010), *La rive solitaire* (Éditions du Noroît, 2008) et *Le souffle du passage. Poésie et essai chez Fernand Ouellette* (VLB éditeur, 2007 — Prix Raymond-Klibansky). Elle a codirigé plusieurs ouvrages collectifs, dont *États de la présence. Les lieux d'inscription de la subjectivité dans la poésie québécoise actuelle* (en collaboration avec Evelyne Gagnon; XYZ, 2010), et signé de nombreux articles, essais et fictions, parus au Québec et à l'étranger.

+

MARIE-FRÉDÉRIQUE DESBIENS, après avoir rédigé une thèse sur le *xix^e* siècle québécois, a réalisé un stage postdoctoral à l'EHESS de Paris. Elle a ensuite coordonné, pendant plus de dix ans, l'équipe de recherche interuniversitaire La vie littéraire au Québec. En 2016, elle a obtenu la première place au Prix des professionnels et professionnelles de recherche du Fonds de recherche du Québec — Société et culture, où elle est désormais responsable des programmes. Son ouvrage *Le premier romantisme au Canada. Entre engagement littéraire et politique* a récemment paru aux éditions Nota bene.

+

VIRGINIE FOURNIER a déposé en mai 2018 un mémoire intitulé *Mise en récit du désir, mise en abyme de l'acte d'écriture: Angéline de Montbrun au prisme des études brontiennes*, réalisé sous la direction de Chantal Savoie. Cette relecture du roman-phare de Laure Conan tisse pour la première fois, et de manière approfondie, des liens avec la littérature anglaise pour ainsi rapprocher des difficultés et des enjeux dans la pratique de l'écriture par les femmes au *xix^e* siècle. Virginie Fournier collabore également à différentes revues de critique et de création littéraires, notamment *Lettres québécoises* et *Tristesse*.

+

DOMINIQUE GARAND est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Spécialiste du discours polémique et de l'agonistique littéraire, il a publié plusieurs ouvrages et articles sur le sujet, dont *Portrait de l'agoniste: Gombrowicz* (Liber, 2003) et *Un Québec polémique. Éthique de la discussion dans les débats publics* (Hurtubise, 2014). Il est aussi l'auteur d'un essai sur la tradition littéraire québécoise, *Accès d'origine ou pourquoi je lis encore Groulx, Basile, Ferron...* (Hurtubise, 2004; prix Jean Éthier-Blais). Son dernier ouvrage en date est un roman, *Florence, reprise* (Leméac, 2015).

+

ARIANE GIBEAU est stagiaire postdoctorale à l'Université d'Ottawa. Ses recherches portent sur l'écriture des femmes des années 1950 au Québec. Elle a publié des articles dans différentes revues savantes, dont *Recherches féministes* et *Revue française d'études américaines*. En collaboration avec Lori Saint-Martin, elle a établi l'édition critique du *Premier Jardin* d'Anne Hébert, parue en 2015 aux Presses de l'Université de Montréal.

+

MICHEL LACROIX est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal et membre du collectif de rédaction de *La vie littéraire au Québec* et du GREMLIN. Ses recherches portent sur les transferts culturels franco-québécois, les revues littéraires et la sociologie des médiations.

+

ADRIEN RANNAUD est diplômé du doctorat en études littéraires de l'Université Laval et chercheur postdoctoral Banting au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), à l'Université du Québec à Montréal. Ses travaux portent sur la littérature québécoise des ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles, sur les rapports de genre dans l'histoire littéraire, sur l'histoire et la poétique du magazine, et sur la culture de la célébrité. Une version remaniée de sa thèse de doctorat est parue en 2018 aux Presses de l'Université de Montréal sous le titre *De l'amour et de l'audace. Femmes et roman au Québec dans les années 1930*. Il a également fait paraître avec Julie Beaulieu et Lori Saint-Martin un ouvrage collectif intitulé *Génération(s) au féminin et nouvelles perspectives féministes* aux éditions Codicille (2018).

+

LILIANA RIZZUTO, doctorante de l'Université Laval et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), travaille comme coordonnatrice de recherche pour l'équipe *La vie littéraire au Québec*. Ses travaux portent sur l'histoire rhétorique de la littérature au Canada et sur l'avènement des premières femmes de lettres canadiennes-françaises au tournant du ^{xx}^e siècle. Elle signe des articles notamment dans *Mémoires du livre*, et bientôt dans *Mens* et le *Dictionnaire des gens du livre au Québec*.

+

LUCIE ROBERT enseigne la littérature québécoise à l'Université du Québec à Montréal. Codirectrice de *La vie littéraire au Québec, 1764-1947* (Presses de l'Université Laval, six volumes parus depuis 1991), elle est membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) et du réseau « Penser l'histoire de la vie culturelle au Québec ». Elle a publié *Apprivoiser la modernité théâtrale. La pièce en un acte. De la Belle Époque à la Crise* (Nota bene, 2012) et, avec Shawn Huffman, *Le théâtre québécois en revue* (Presses de l'Université du Québec/Voix et Images, 2014). Elle est membre de la Société des Dix.

+

LORI SAINT-MARTIN, professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, est essayiste, romancière, nouvelliste et traductrice littéraire.

+

MYRIAM VIEN poursuit des études doctorales au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill sous la direction de Michel Biron. Ses recherches actuelles portent sur la représentation de la laideur dans la littérature québécoise selon une perspective sociocritique, et sa thèse a pour titre provisoire : *Poétique de la laideur dans le roman québécois du xx^e siècle*. Elle fait également partie du conseil administratif de la Société d'études beaulieuusiennes et du comité éditorial des *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, où elle a publié ses textes à trois reprises.

+

ROBERT VIGNEAULT† (1927-2014), après des études en lettres à l'Université Laval et à l'Université d'Aix-Marseille, a enseigné pendant plus de trente ans les littératures française et québécoise, dans plusieurs universités canadiennes ainsi qu'à l'Université de Strasbourg. En 1999, il a pris sa retraite du Département des lettres françaises de l'Université d'Ottawa. Il est l'auteur de nombreux ouvrages, dont *L'écriture de l'essai* (l'Hexagone, 1994) et *Dialogue sur l'essai et la culture* (Presses de l'Université Laval, 2008). En 1968, il reçoit le Premier Prix des Concours littéraires de la Province de Québec, dans la section «Essais sur la littérature, l'art, la philologie», pour son livre intitulé *L'univers féminin dans l'œuvre de Charles Péguy. Essai sur l'imagination créatrice d'un poète*.

INDEX DU VOLUME XLIII

+ + +

BEAULAC, Mario, « Voix en images. Le métadiscours formel de la BDQ actuelle », 2, p. 33–47.

BEAULIEU, Jean-Philippe, « “N’hésitez pas à jouer la carte de l’histoire vécue”. Les demi-teintes de l’autobiographie dans *Tuer Vélasquez* de Philippe Girard », 2, p. 59–78.

BELLETÊTE, Marise, « “On n’a plus les contes que l’on avait”. Le cas de *Javotte* de Simon Boulerice », 3, p. 41–55.

BELLETÊTE, Marise et Marie-Pascale **HUGLO**, « Mémoire du conte et renouvellement du roman québécois contemporain », 3, p. 7–11.

BERTHIAUME, Jean-Michel, « Bibliographie du corpus théorique sur la bande dessinée québécoise », 2, p. 113–124.

BOURASSA, Lucie et Laurance **OUELLET TREMBLAY**, « Poétiques de la parole. Subjectivation et incarnation », 1, p. 7–12.

BRASSARD, Denise, « Leçons de poésie », 2, p. 149–159.

CAUMARTIN, Anne, « Variations sur le thème de l’engagement », 1, p. 113–118.

CHAREST, Nelson, « Le sens mou », 1, p. 127–134.

CHAREST, Nelson, « “Amitié c’est neige venant” », 3, p. 131–138.

CHASSAY, Jean-François, « Posthumain, postmachine. L’imaginaire de l’hybride dans *Suréquipée* de Grégoire Courtois », 2, p. 127–138.

CLICHE, Anne Élane, « Écrire pour parler la parole. Ferron, Beaulieu, La Rocque », 1, p. 23–42.

CYR, Catherine, « Mouvements identitaires et inflexions corporelles de la parole dans *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume et *Nacre C* de Dominick Parenteau-Lebeuf », 1, p. 79–92.

DANAUX, Stéphanie, « Le dessinateur breton Théophile Busnel

au Québec. Interactions artistiques avec Albéric Bourgeois », 2, p. 15–32.

GARAND, Dominique, « Le sujet et l’hétérogène », 2, p. 141–148.

GARAND, Dominique, « L’histoire malgré le roman historique », 3, p. 121–130.

GODIN, Louis-Daniel, « Raccrocher le nom au corps. Une fonction de la parole dans *Mailloux* d’Hervé Bouchard », 1, p. 43–56.

GRENIER, Daniel, « À la première personne qui m’écouterait », 1, p. 119–125.

JACOB, Carmélie, « Un dialogue avec soi-même et les autres. Marges et marginalité dans *Ping-pong. Version commentée*, de Zviane », 2, p. 95–111.

JACOB, Carmélie, « La reine est morte. Reflets de la filiation dans *Trois princesses* de Guillaume Corbeil », 3, p. 57–73.

JACOB, Carmélie et Catherine **SAOUTER**, « La bande dessinée

québécoise. Sous la plume des pionniers et des contemporains», 2, p. 7–13.

LAROCHELLE, Marie-Hélène, «Ras-le-bol du *care*. Une appropriation des codes du conte», 3, p. 29–40.

LIVVERNOIS, Jonathan, «L'histoire est un mauvais isolant», 3, p. 115–119.

LUNEAU, Marie-Pier, «De cueilleur de cerises à écrivain. La figure du primo romancier sur les sites d'éditeurs au Québec», 3, p. 93–111.

MÉNARD, Sophie, «Trésors du roman et du conte : *Frères* de David Clerson», 3, p. 75–90.

OUELLET TREMBLAY, Laurance, «Écrire la parole. Entretien avec Mathieu Arsenault et Hervé Bouchard», 1, p. 13–21.

OUELLET TREMBLAY, Laurance, «Entre le *pocaille* et le poète. La ruse de l'écrivain dans le scénario commenté de *La bête lumineuse* de Pierre Perrault», 1, p. 57–67.

PARENT, Marie, «Déjouer l'absence pour inventer une transmission féministe», 3, p. 139–145.

RANNAUD, Adrien, «"Je veux vivre intensivement." Formes, figures et discours de la vie dans la collection "Les Romans de la jeune génération" (1931-1932)», 1, p. 95–110.

ROBERT, Lucie, «Raconter pour ne pas vieillir. *La peau d'Élisa* de Carole Fréchette», 1, p. 69–78.

ROBERT, Lucie, «Dégeler les mots de la mémoire», 2, p. 161–168.

SAOUTER, Catherine, «La BD rencontre le musée», 2, p. 49–58.

TREMBLAY-GAUDETTE, Gabriel, «Les intégrités de Jimmy Beaulieu», 2, p. 79–94.

VIGNES, Sylvie, «L'ombre des contes dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert», 3, p. 13–28.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

APPEL D'ARTICLES

La revue *Voix et Images* publie des articles sur tout aspect de la littérature québécoise (analyse d'une œuvre, d'un auteur, d'une époque, d'un genre, d'une problématique). Les articles (16 à 20 pages) doivent respecter le protocole de rédaction de la revue décrit sur notre site Web et être accompagnés d'un résumé d'environ 800 caractères, espaces comprises, et d'une notice biobibliographique de 7 à 9 lignes. Le tout doit nous parvenir par courriel, en pièces jointes, à l'adresse voix.images@uqam.ca. Tous les textes sont évalués par au moins deux spécialistes. Ce processus est anonyme et exige six mois en moyenne. La revue contacte les auteurs dès que les résultats de l'évaluation sont disponibles.

PROPOSITION DE DOSSIER

Toute proposition de dossier consacré à un auteur québécois ou à une problématique doit nous parvenir par courriel (voix.images@uqam.ca) et comprendre toutes les informations suivantes : le nom des responsables du dossier et de leurs institutions d'attache ; le titre (même provisoire) du dossier, la liste des collaborateurs (que leur participation soit confirmée ou non), une table des matières ainsi qu'une description brève mais précise du contenu : corpus, problématique ou thématique, enjeux, etc. Un dossier d'auteur doit aussi comprendre un entretien, un court inédit et une bibliographie (de l'œuvre et de la production critique). Le dossier compte généralement de 100 à 125 pages (double interligne). La proposition sera soumise au comité de rédaction de la revue, qui l'évaluera à l'occasion de l'une de ses trois réunions annuelles.

Les dossiers doivent être dirigés par un maximum de deux chercheurs, dont au moins un est professeur d'université.

Prière d'envoyer toute correspondance à la revue par courrier ou par courriel à : **LUC BONENFANT**, directeur, *Voix et Images*, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, C.P. 8888, succursale Centre-ville, Montréal (Québec), H3C 3P8 ou voix.images@uqam.ca.

L'étude de la littérature québécoise en accès numérique libre



Tous les articles publiés dans la revue depuis la création de *Voix et Images* du pays en 1967 sont maintenant **librement accessibles** en format numérique.

Ainsi, tout en poursuivant la publication imprimée de ses trois numéros par année, la revue assure la diffusion de plus de **20 000** pages d'articles sur les œuvres et les auteurs québécois.



Visitez le site www.erudit.org/revue/vi



éruDIT voix*et*images

UQÀM
Université du Québec à Montréal

EXPLORER
LA MÉMOIRE
ET L'HISTOIRE

Les cahiers des dix

Fondés en 1936



Numéro

71
2017

254 pages

SOMMAIRE

Présentation

Fernand Harvey

Disparition des nations amérindiennes dans les registres :
quelle validité ? **Denys Delâge**

Les femmes devant le tribunal du roi : les appelantes
de la juridiction de Montréal, 1642-1765

Dominique Deslandres

Créer 'un type canadien dans le domaine de
l'intelligence' : la Société des Amis, contempo-
raine de l'Institut canadien de Montréal (1844-
1848)

Yvan Lamonde

Le coup d'État manqué contre P.-J.-O. Chauveau
en décembre 1869

Gilles Gallichan

De l'illustration à la sculpture : *Maria Chapdelaine*,
source d'inspiration de Suzor-Coté

Laurier Lacroix

Nostalgie et fierté : construction mémorielle
dans la collection « Aux limites de la mémoire »

Andrée Fortin

À propos d'un design de proximité : l'ethnodesign

Jocelyne Mathieu

Les aspirations des familles québécoises, 1959-2013

Simon Langlois

Chronique de la recherche des Dix

Jocelyne Mathieu

Abonnement annuel

35\$ + TPS

(un numéro par année)

(Anciens numéros
également disponibles)



Les Éditions La Liberté

2360 Chemin Sainte-Foy

Québec (Québec) G1V 4H2

Téléphone et télécopieur : (418) 658-3763

Courriel : ed_laliberte@librairielaliberte.com

Pour les sommaires des volumes 1 (1936) à 71 (2017),
consulter le site Internet de la Société des Dix : <http://societedesdix.com>

DEPUIS
1978

40 ans sodep

revues
culturelles
québécoises

ARTS VISUELS CINÉMA CRÉATION LITTÉRAIRE
CULTURE ET SOCIÉTÉ HISTOIRE ET PATRIMOINE LITTÉRATURE
THÉÂTRE ET MUSIQUE THÉORIES ET ANALYSES

dans
quel VASEL
traverse LES MURS

La culture
en revue

SODEP.QC.CA



Cinélekt 8

Volume 28, numéro 1, automne 2017

Présentation	Richard Bégin
Effet spécial: l'incandescence du voir dans les films de Martin Arnold	Emmanuelle André
Usages des références historiques dans le cinéma syrien d'après 2011	Nicolas Appelt
Entre rupture et continuité: métamorphose identitaire dans <i>Bleu</i> de Krzysztof Kieślowski	Isabelle Dame
La citation littéraire dans la critique de cinéma de Jean-Luc Godard	Marie Fallon
Image et réalité dans la théorie cinématographique d'André Bazin	Maurizio Guercini
L'ouvrier et la machine dans les films miniers et sidérurgiques (1930-1960)	Nadège Mariotti
<i>Les revenants</i> : l'Algérie et le retour du refoulé dans le cinéma français	Claire Moufflard
Unmasked Androids: Staring Faces in Science Fiction Cinema	João Vitor Resende Leal

Cinémas est une revue universitaire essentiellement consacrée aux études cinématographiques. Elle entend diffuser des travaux théoriques ou analytiques visant à stimuler une réflexion pluridisciplinaire sur un objet protéiforme en croisant différentes approches, méthodes et disciplines (esthétique, sémiotique, histoire, communications, sciences humaines, histoire de l'art, etc.). Une attention particulière est accordée aux recherches visant à analyser les mutations en cours, tant au sein des pratiques créatrices que des discours théoriques.

revue-cinemas.info

erudit.org

sodep.qc.ca



Littérature *canadienne*

Un périodique de critique et d'analyse

Appel de textes rédigés en français

La revue publie des poèmes ainsi que des comptes rendus et des articles critiques en français portant sur des oeuvres littéraires canadiennes. Cependant nous ne publions pas de fiction narrative.

Pour soumettre des textes en français à
Littérature canadienne, visitez notre site :
www.canlit.ca/submit

Pour annoncer dans *littérature canadienne*

Aux éditeurs et aux périodiques désireux de réserver une annonce publicitaire dans nos pages, nous signalons qu'il reste de l'espace disponible dans notre numéro sur Gabrielle Roy, à paraître prochainement.

Veuillez contacter nos services de vente :
Matthew Gruman
www.canlit.ca/mediakit
cl.info@ubc.ca

*Littérature
canadienne*
Université de la
Colombie-Britannique
Buchanan E158
1866 Main Mall
Vancouver, BC
V6T 1Z1
Tél: 604.822.2780
Fax: 604.822.5504
can.lit@ubc.ca
www.canlit.ca



Littérature canadienne tient à remercier vivement le Fonds du Canada pour les magazines (FCM) pour son aide financière.

LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE VOUS PASSIONNE ?

ABONNEZ-VOUS À *lettres québécoises*

Entrevues, portraits d'auteurs, critiques
et comptes rendus de romans, de recueils
de nouvelles et de poésie, d'essais et plus !



Conseil des arts
et des lettres
Québec



Canada



Conseil des arts
et des lettres
Canada

Canada Council
for the Arts



1 AN / 4 NUMÉROS

INDIVIDU	INSTITUTION
----------	-------------

Canada 30 \$	Canada 40 \$
États-Unis 45 \$	États-Unis 60 \$
Étranger 60 \$	Étranger 80 \$

2 ANS / 8 NUMÉROS

INDIVIDU	INSTITUTION
----------	-------------

Canada 50 \$	Canada 70 \$
États-Unis 75 \$	États-Unis 100 \$
Étranger 100 \$	Étranger 135 \$

3 ANS / 12 NUMÉROS

INDIVIDU	INSTITUTION
----------	-------------

Canada 72 \$	Canada 95 \$
États-Unis 108 \$	États-Unis 144 \$
Étranger 144 \$	Étranger 192 \$

Les prix sont toutes taxes comprises
et sont sujets à changement sans préavis.

Nom _____

Adresse _____

Ville _____

Code postal _____ Tél. _____

Courriel _____

Ci-joint ☐ Chèque ☐ Visa ☐ Mastercard

N° _____ Exp. _____

Signature _____ Date _____

Voix & Images

ATTENTION : SVP libeller votre chèque à : SODEP / Lettres québécoises

RETOURNER À : SODEP • Service d'abonnement • Lettres québécoises
C.P. 160, succ. Place d'Armes, Montréal (Québec) H2Y 3E9
tél. : 514-397-8670 • téléc. : 514-397-6887 • abonnement@sodep.qc.ca

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

Des analyses approfondies et variées sur la production ancienne et contemporaine;
des entrevues avec des écrivains du Québec et des inédits; des chroniques sur l'actualité.

Direction

Luc Bonenfant

Comité de rédaction

Anne Éline Cliche, Jane Everett, Dominique Garand,

Stéphane Inkel, Jean Morency et Chantal Savoie

NUMÉROS DISPONIBLES : Raoul DUGUAY (I, 2); Gérard BESSETTE (I, 3); Fernand LEDUC (II, 1); Jean ÉTHIER-BLAIS (II, 3); Pierre PERRAULT (III, 3); Rina LASNIER (IV, 1); Louis-Philippe HÉBERT (IV, 3); Yves THÉRIAULT (V, 2); Jean-Claude GERMAIN (VI, 2); Philippe HAECK (VI, 3); Adrien THÉRIO (VII, 1); Jacques FERRON (VIII, 3); Guy DUFRESNE (IX, 1); Roland GIGUÈRE (IX, 2); Monique BOSCO (IX, 3); Yolande VILLEMAIRE (XI, 3; 33); Yves BEAUCHEMIN (XII, 3; 36); Suzanne LAMY (XIII, 1; 37); Roger DES ROCHES (XIII, 2; 38); PRATIQUES ILLICITES (XV, 2; 44); Gilbert LA ROCQUE (XV, 3; 45); LES CORRESPONDANTS LITTÉRAIRES D'ALFRED DESROCHERS (XVI, 1; 46); Jovette MARCHESSAULT (XVI, 2; 47); François CHARRON (XVI, 3; 48); Louky BERSIANIK (XVII, 1; 49); L'ÂGE DE LA CRITIQUE, 1920-1940 (XVII, 2; 50); Paul-Marie LAPOINTE (XVII, 3; 51); LES ÉCRITURES MASCULINES (XVIII, 1; 52); Francine NOËL (XVIII, 2; 53); LIONEL GROULX ÉCRIVAIN (XIX, 1; 55); SCIENCE ET FICTION AU QUÉBEC: l'émergence d'un savoir (XIX, 3; 57); ARCHÉOLOGIE DU LITTÉRAIRE AU QUÉBEC (XX, 2; 59); André BROCHU (XX, 3; 60); Gilles HÉNAULT (XXI, 1; 61); Suzanne JACOB (XXI, 2; 62); LE BAVARDAGE DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE (XXI, 3; 63); Henri-Raymond CASGRAIN (XXII, 2; 65); Gilbert LANGEVIN (XXII, 3; 66); Madeleine OUELLETTE-MICHALSKA (XXIII, 1; 67); LA CENSURE 1920-1960 (XXIII, 2; 68); LE RÉCIT LITTÉRAIRE DES ANNÉES QUATRE-VINGT ET QUATRE-VINGT-DIX (XXIII, 3; 69); Yves PRÉFONTAINE (XXIV, 1; 70); POÉSIE QUÉBÉCOISE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE (XXIV, 2; 71); LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE SOUS LE REGARD DE L'AUTRE (XXIV, 3; 72); RÊVER L'ENFANCE. LITTÉRATURE ET PSYCHANALYSE (XXV, 1; 73); LE CHAMP LITTÉRAIRE DE LA JEUNESSE AU CARREFOUR DE LA RECHERCHE UNIVERSITAIRE (XXV, 2; 74); Normand CHAURETTE (XXV, 3; 75); Denise DESAUTELS (XXVI, 2; 77); GÉNÉALOGIES DU PATRIOTE 1837-1838 (XXVI, 3; 78); Fernand DUMONT (XXVII, 1; 79); LA SOCIABILITÉ LITTÉRAIRE (XXVII, 2; 80); Daniel POLIQUIN (XXVII, 3; 81); Noël AUDET (XXVIII, 1; 82); Monique LARUE (XXVIII, 2; 83); Gilles CYR (XXVIII, 3; 84); Claire MARTIN (XXIX, 1; 85); LE LABORATOIRE DE L'ÉCRITURE: MANUSCRITS ET VARIANTES (XXIX, 2; 86); France DAIGLE (XXIX, 3; 87); LE PSEUDONYME AU QUÉBEC (XXX, 1; 88); LES AVATARS DU BIOGRAPHIQUE (XXX, 2; 89); LA LITTÉRATURE ANGLO-QUÉBÉCOISE (XXX, 3; 90); FIGURES ET CONTRE-FIGURES DE L'ORIENTALISME (XXXI, 1; 91); Gilles ARCHAMBAULT (XXXI, 2; 92); Élise TURCOTTE (XXXI, 3; 93); Denis VANIER (XXXII, 1; 94); FÉMININ/MASCULIN. JEUX ET TRANSFORMATIONS (XXXII, 2; 95); LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE QUÉBÉCOIS ET SES MODÈLES EUROPÉENS (XXXII, 3; 96); Michel Marc BOUCHARD (XXXIII, 1; 97); Michel BEAULIEU (XXXIII, 2; 98); GERMAINE GUÈVREMONT. NOUVELLES SURVENANCES (XXXIII, 3; 99); Pierre NEPVEU (XXXIV, 1; 100); Louise DUPRÉ (XXXIV, 2; 101); TRAJECTOIRES DE L'AUTEUR DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN (XXXIV, 3; 102); Herménégilde CHASSON (XXXV, 1; 103); DE L'ANTHOLOGIE (XXXV, 2; 104); LES MÉMORIALISTES QUÉBÉCOIS DU XIX^e SIÈCLE (XXXV, 3; 105); NARRATIONS CONTEMPORAINES AU QUÉBEC ET EN FRANCE: REGARDS CROISÉS (XXXVI, 1; 106); Dany LAFERRIÈRE (XXXVI, 2; 107); ROMANCIERS «FRANÇAIS» AU QUÉBEC, «CANADIENS» EN FRANCE (XXXVI, 3; 108); Marie-Claire BLAIS (XXXVII, 1; 109); LA GUERRE DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE (XXXVII, 2; 110); Nicole BROSSARD (XXXVII, 3; 111); RELECTURES D'HUBERT AQUIN (XXXVIII, 1; 112); Louis DANTIN (XXXVIII, 2; 113); Michael DELISLE (XXXVIII, 3; 114); THÉÂTRE ET MÉDIAS (XXXIX, 1; 115); VOIX DE FEMMES DES ANNÉES 1930 (XXXIX, 2; 116); LES ESSAIS QUÉBÉCOIS CONTEMPORAINS AU CONFLUENT DES DISCOURS (XXXIX, 3; 117); Daniel DANIS (XL, 1; 118); POÈTES ET POÉSIES EN VOIX AU QUÉBEC (XX^e-XXI^e SIÈCLES) (XL, 2; 119); André MAJOR (XL, 3; 120); Louis HAMELIN (XLI, 1; 121); LA RÉVOLUTION LITTÉRAIRE DES ANNÉES 1940 AU QUÉBEC (XLI, 2; 122); DESTINS DE L'HÉRITAGE CATHOLIQUE (XLI, 3; 123); ANDRÉ BELLEAU I: RELIRE L'ESSAYISTE (XLII, 1; 124); ANDRÉ BELLEAU II: LE TEXTE MULTIPLE (XLII, 2; 125); LES GENRES MÉDIATIVES (1860-1900) (XLII, 3; 126); POÉTIQUES DE LA PAROLE. LE PARLER DANS L'ÉCRIT (XLIII, 1; 127); LA BANDE DESSINÉE QUÉBÉCOISE (XLIII, 2; 128); MÉMOIRE DU CONTE ET RENOUVELLEMENT DU ROMAN QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN (XLIII, 3; 129); CONTEMPORANÉITÉS D'ANGÉLINE DE MONTBRUN ET DE LAURE CONAN (XLIV, 1; 130).

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

(INCLUANT LES TAXES ET/OU LES FRAIS DE PORT ET DE MANUTENTION)

QUÉBEC/CANADA

1 AN (3 NUMÉROS): étudiant **30 \$** _____
individu **50 \$** _____
institution **125 \$** _____

ÉTRANGER

1 AN (3 NUMÉROS): étudiant **45 \$** _____
individu **70 \$** _____
institution **150 \$** _____

ABONNEMENT

(taxes et/ou frais de poste inclus)

Je désire m'abonner (me réabonner) à partir du vol. _____

OU DU VOLUME COURANT _____

1 TOTAL POUR L'ABONNEMENT = _____ \$

ACHAT DE NUMÉROS

(19 \$, taxes incluses)

Je désire recevoir les numéros suivants: _____

Frais de port et de manutention = 6,00 \$

SOUS-TOTAL = _____ \$

2 TOTAL POUR L'ACHAT DE NUMÉROS = _____ \$

1 + 2 GRAND TOTAL = _____ \$

JE PAIE PAR :

☐ chèque*

☐ mandat postal*

☐ Visa

N° _____ exp. ____/____

☐ Mastercard

N° _____ exp. ____/____

NOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PROVINCE/ÉTAT _____

PAYS _____ CODE POSTAL _____

COURRIEL _____

* LES CHÈQUES OU MANDATS DOIVENT ÊTRE FAITS À L'ORDRE DE: SODEP (VOIX ET IMAGES) ET TRANSMIS À L'ADRESSE: SODEP (SERVICE DES ABONNEMENTS), C.P. 160, SUCCURSALE PLACE D'ARMES, MONTRÉAL (QUÉBEC), H2Y 3E9. TÉLÉPHONE: 514.397.8670, COURRIEL: ABONNEMENT@SODEP.QC.CA, SITE INTERNET: WWW.SODEP.QC.CA

UQÀM



Avec des mots qui font images
et des images qui laissent sans mots,
La Fabrique culturelle ne manufacture pas la culture,
mais nous fait découvrir la vraie nature
de nos richesses culturelles.

Engagée envers les créateurs d'ici,
lafabriqueculturelle.tv est numérique
afin de mieux parler du Québec
d'aujourd'hui dans toute sa diversité.

Voilà ce que fabrique **La Fabrique**.

LA
FABRIQUE
CULTURELLE.tv



Télé-Québec

Webster et Sophie Cadieux
Ambassadeurs

#LA
FAB   

Achevé d'imprimer en décembre deux mille dix-huit
sur les presses de



Gatineau (Québec), Canada.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

130 AUTOMNE 2018

DOSSIER

« Il y a en moi une force étrange ». Contemporanéités d'*Angéline de Montbrun*
et de Laure Conan

¶ MYLÈNE BÉDARD, VIRGINIE FOURNIER, ARIANE GIBEAU et ADRIEN RANNAUD

À l'aune d'*Angéline*. La vie romancée de Laure Conan

¶ PIERRE-OLIVIER BOUCHARD et MARIE-FRÉDÉRIQUE DESBIENS

Un roman « né dans sa propre négation ». L'articulation du littéraire et du religieux
dans *Angéline de Montbrun* de Laure Conan ¶ LILIANA RIZZUTO

De la conversation et de la dangerosité des coquettes.

La mondanité dans *Angéline de Montbrun* ¶ ADRIEN RANNAUD

Angéline de Montbrun ou la dissolution de l'utopie ultramontaine ¶ LUCIE ROBERT

La défiguration comme reconquête de soi. Le portrait d'*Angéline de Montbrun*

¶ MYRIAM VIEN

Nos désirs sans limites. La mise en récit de désirs féminins interdits

dans *Angéline de Montbrun* à la lumière de *Jane Eyre* ¶ VIRGINIE FOURNIER

Angéline de Montbrun et Lévi-Strauss. L'inceste comme structure élémentaire

¶ MICHEL LACROIX

Mina Darville. Roman inédit ¶ LORI SAINT-MARTIN

ÉTUDE

Présentation ¶ NICOLE BOURBONNAIS

Ferron, le docteur subtil. L'historiette, une forme d'art littéraire ¶ ROBERT VIGNEAULT†

CHRONIQUES

Roman *Partir, c'est mourir un peu... et parfois revivre* ¶ DOMINIQUE GARAND

Poésie *Essayer d'être là* ¶ DENISE BRASSARD

LIVRES REÇUS

RÉSUMÉS

ABSTRACTS

RESÚMENES

BIOBIBLIOGRAPHIES

INDEX DU VOLUME XLIII

La revue *Voix et Images* est entièrement
publiée sur du papier recyclé 100 %
post-consommation.



19 \$ TTC



9

770318

920000

30