

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MISE EN RÉCIT DU DÉSIR, MISE EN ABYME DE L'ACTE D'ÉCRITURE :
ANGÉLINE DE MONTBRUN AU PRISME DES ÉTUDES BRONTIENNES

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
VIRGINIE FOURNIER

NOVEMBRE 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie tout d'abord ma directrice de mémoire, Chantal Savoie, pour sa patience, ses conseils, sa rigueur et ses encouragements dans la progression de ma réflexion. Notre étroite collaboration m'a permis de compléter un mémoire dont je suis fière.

Je dois une mention toute particulière à ma précieuse amie Anaïs Savignac (Angéline à ses heures elle aussi) pour son soutien inconditionnel, ses constants encouragements et pour les innombrables discussions qui ont alimenté nos réflexions respectives. Merci du fond du cœur, chère.

Je dois aussi à de nombreuses et belles amitiés, qui se sont approfondies durant ces années de rédaction, la réalisation de ce mémoire. Merci mes *chummeys*, Camille Toffoli, Sandrine Bourget-Lapointe, Laurence L. Dumais, Soline Asselin, Gabrielle Doré, Mariève Pelland Giroux, Olivier Moses et Philippe Richard. Un grand merci également à Marie-Julie Flagothier, pour tous ces dimanches, jours de la Saint-Jean et autres congés à travailler côte à côte. Merci à Mathieu, pour les évasions hors de la rédaction et pour nos moments précieux. Je remercie aussi ma famille pour son soutien, Réjean, Catherine, Marc-André, Sara et mon cousin Émile. Je remercie spécialement ma mère qui m'a tendu *Jane Eyre* un soir où je n'arrivais pas à dormir. Je tiens aussi à mentionner l'influence des œuvres de Julie Delporte et de Maude Veilleux sur ma réflexion. En d'autres mots et dans un autre temps, elles m'ont aidé à comprendre ce que je voulais énoncer et m'ont permis de croire à sa pertinence.

Un sincère merci à Marie-Hélène Constant pour la révision linguistique (et plus encore) et à Toby Germain pour le dernier coup d'œil (ainsi que pour tous les jeux de mots, blagues et autres marques d'encouragement).

Je voudrais dédier ce mémoire à ma mère, ma grand-mère, mes tantes et mes grandes-tantes, ces femmes qui lisent toutes un peu en chœur en moi.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I ÉCRIVAINES, ÉCRIVANTES, NARRATIONS : FICTIONNALISER LA MISE EN RÉCIT	8
1.1 Similarités dans les effets de lecture découlant des formes de l'intime utilisées.....	10
1.2 La mise en récit appliquée à l'analyse de sa fictionnalisation	16
1.3 Enchâssement des écrits féminins dans la structure romanesque	21
1.4 Construction d'un point de vue féminin.....	25
CHAPITRE II NOS DÉSIRES SANS LIMITES : LES POSSIBLES DE LA FICTIONNALISATION DE LA MISE EN RÉCIT	28
2.1 Derrière la porte close	29
2.1.1 Huis clos et autorité patriarcale.....	29
2.1.2 Procédés narratifs pour décrire la relation père-fille des Montbrun	32
2.1.3 Procédés narratifs pour décrire la relation maître-subalterne entre Rochester et Jane.....	35
2.2 Le « paradigme de la portraiture » : espaces et autorités de représentation.....	37
2.2.1 Le patriarche dans ses quartiers.....	37
2.2.2 Autorités et représentations	39
2.3 Arrêt sur l'image : procédés de mise en portrait du patriarche	44
2.4 Lire la scène, dépasser le cadre	51
2.4.1 Les arts visuels comme topoï des récits	51
2.4.2 Lecture de « l'effet-tableau » et mobilité des narratrices	56
2.4.3 S'immiscer dans les bibliothèques : la figure de la lectrice	61
2.4.4 Faire figurer la lectrice : les enjeux de sa représentation	65
CHAPITRE III HÉRITIÈRES SANS DOMAINE : L'EXPÉRIENCE DES FEMMES EN TERRITOIRE LITTÉRAIRE	67
3.1 Le legs littéraire et la position de l'héritière	70
3.1.1 L'utilisation de la figure de l'héritière	70
3.1.2 Sororités et dédoublements fictionnels	72

3.1.3 De pupille à héritière : l'oscillation de la position d'Angéline	78
3.1.4 Jane et Angéline comme résolution symbolique de la situation de Brontë et de Conan.....	80
3.2 La lecture comme modalité d'écriture: questions d'intertextualité.....	83
3.2.1 « Je promets de dire comme la Belle aux bois dormants » : l'intertexte des contes	83
3.2.2 Le roman sentimental revisité	88
3.2.3 Structure romanesque et trajectoire des héroïnes.....	93
3.3. Le Bluebeard Gothic : dimensions d'un « infratexte littéraire».....	95
3.3.1 Le Bluebeard Gothic au service d'une lecture d'Angéline de Montbrun	97
3.3.2 L'appropriation féministe du conte « Barbe-bleue », la critique des écrivaines	101
CONCLUSION.....	103
BIBLIOGRAPHIE.....	109

RÉSUMÉ

Ce mémoire propose une lecture croisée des romans *Angéline de Montbrun* et *Jane Eyre*, lecture dans laquelle le roman phare de Laure Conan est revu au prisme de la critique brontienne. Les deux romans comportent des caractéristiques formelles semblables dans leurs intrigues respectives, notamment dans le type de narration. Les intrigues sont en effet portées par des héroïnes écrivantes qui décrivent une relation trouble avec un personnage masculin dominant. Les écrits intimes fictifs des héroïnes, qui sont enchâssés dans la structure romanesque élaborée par Brontë et par Conan, permettent de cadrer la figure patriarcale dans une représentation. Ce cadrage a pour effet d'inverser les rôles typiquement genrés dans les relations de désir. L'agentivité des héroïnes est décuplée par leur mobilité dans les espaces appartenant aux personnages masculins. Le regard féminin se pose sur les corps masculins, et le processus de mise en représentation de l'action est mis en évidence pour la lectrice réelle. La mise en récit de désirs féminins est alors comprise comme une mise en abyme de l'acte d'écriture.

Ce constat éclaire une appropriation féministe de legs littéraires que Brontë et Conan effectuent pour rendre une subjectivité féminine juste. La construction d'une voix féminine autonome s'appuie sur une utilisation de pratiques d'écriture traditionnellement employées par les femmes, par le déploiement de l'interesthétisme dans les romans ainsi que par une révision de codes littéraires. Brontë et Conan ont, au sein de leurs œuvres, formalisé une critique de la patrilinéarité des formes esthétiques qui ignore et délaisse une tradition littéraire vécue et soutenue par les femmes. Par des stratégies narratives recoupées dans une analyse dépouillée des limites des frontières géographiques ainsi que des identités nationales, et qui tient compte de la question du legs dans une filiation littéraire féminine, les écrivaines ont soulevé des questionnements liés à l'acquisition de leur statut d'autrice.

Mots clés : fictionnalisation, mise en récit, histoire littéraire des femmes, narratrice, figure de la lectrice, figure de l'écrivante, agentivité, legs littéraires, pratiques d'écriture des femmes, esthétiques de l'intime, hiérarchie des genres littéraire, intertextualité, interesthétisme, 19^e siècle, littérature canadienne-française, littérature anglaise.

INTRODUCTION

Dans le sillage de ces écritures, lieux d'une circulation entre fiction et réalité, [l'écrivaine] [s]e voi[t], prise dans la séduction d'être lue en même temps que lectrice. [...] Lectures qui [l]'ont faite partie vive du multiple, vague dans les vagues, sur la ligne de partage, ni tout à fait dans la marge par ce qui a précédé, ni dans l'ombre de quelque enceinte protégée¹.

Suzanne Lamy

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 sexuelle² ». 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 désir³ ». Bien que Dussault Frenette rassemble des éléments d'analyse pertinents dans son ouvrage, il semble réducteur d'en déduire que les personnages féminins ne sont que rarement présentés comme sujets désirants dans les œuvres d'écrivaines puisque cela ne se révèle pas être le cas dans certains romans contemporains. Dans cette perspective, les fictions portées par des héroïnes qui produisent un écrit sur leur objet de désir – qui expriment donc leur désir –, sont négligées. Sont négligées également les œuvres écrites par des femmes, mais antérieures à la légitimation du statut d'écrivaine, et qui pourtant expriment et représentent le désir féminin. L'héritage littéraire dont il est question dans la conclusion de Dussault Frenette est compris depuis une conception de l'histoire littéraire qui exclut, en quelque sorte, une tradition littéraire soutenue et vécue par les femmes. Ce passage mérite

¹ Suzanne Lamy, *Quand je lis je m'invente*, Montréal, L'Hexagone, 1984, p. 9.

² Catherine Dussault Frenette, *L'expression du désir au féminin dans quatre romans québécois contemporains*, Montréal, Nota bene, 2015, p. 147.

³ *Idem.*

donc d'être questionné en tenant compte d'une histoire littéraire au féminin, d'une « filiation⁴ » d'œuvres qui ouvrent des possibles littéraires *depuis* une focalisation féminine. Sans verser dans une conception essentialiste des genres et des sexes, un imaginaire littéraire féminin doit être examiné depuis les enjeux de la mise en fiction qu'opèrent les écrivaines. Les univers développés par les écrivaines peuvent alors être comparés selon les ressemblances qui existent entre les procédés littéraires utilisés. En effectuant une analyse de deux œuvres du canon littéraire du 19^e siècle écrites par des femmes, analyse qui se serait dépouillée des limites des frontières géographiques et des identités nationales et qui tienne compte de la question du legs dans une filiation littéraire féminine, la cohérence d'un imaginaire littéraire peut être explorée.

Pour cela, j'élabore ma réflexion en m'appuyant sur le premier roman canadien-français publié par une femme⁵, soit *Angéline de Montbrun* de Laure Conan. À première vue, difficile d'émettre une critique neuve et originale sur un roman autant étudié que peut l'être ce roman phare. Comme l'énonce Nicole Bourbonnais, « [l]e regard porté sur *Angéline de Montbrun* au fil des années suit le cheminement et le renouvellement des mentalités et des perspectives critiques depuis 1880 jusqu'à nos jours⁶ ». La réception critique a par ailleurs déjà commenté la question du désir dans *Angéline de Montbrun* : que cela soit en associant la vie de l'auteure à son œuvre dans un hypothétique désir de sublimer une idylle (présumée) avec Pierre-Alexis Tremblay⁷, en abordant le roman selon l'approche psychanalytique (à travers laquelle l'hypothèse d'un désir incestueux envers le père est esquissée)⁸, ou encore

⁴ Lori Saint-Martin, *L'autre lecture : la critique au féminin et les textes québécois. Tome 2*, Montréal, XYZ, 1994, p. 13.

⁵ Premier roman canadien-français paru sous forme de livre, car il faut rappeler l'importance du roman-feuilleton comme genre littéraire au 19^e siècle, et ce, notamment pour Laure Conan qui publie d'abord *Angéline de Montbrun* sous cette forme (sous le titre *Un amour vrai*).

⁶ Nicole Bourbonnais, « Introduction », *Angéline de Montbrun. Édition critique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2007, p. 81.

⁷ Voir notamment : Louis Fréchette, « Petit courrier littéraire : *Angéline de Montbrun* de Laure Conan », *Le Journal de Françoise*, V, 7 mars 1906, p. 4 ; Sœur Jean-de-l'Immaculée, « *Angéline de Montbrun* ». *Le Roman canadien-français*, Archives des lettres canadiennes t. III, Montréal, Fides 1962, p. 105-122 ; Roger Le Moine, « Laure Conan et Pierre-Alexis Tremblay », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 36, avril-juin 1966, p. 258-271 et juillet-septembre 1966, p. 500-528.

⁸ Voir notamment : Madeleine Gagnon, « *Angéline de Montbrun* : le mensonge historique et la subversion de la métaphore blanche », *Voix et Images du pays*, n° 5, 1972, p. 57-68 ; Francine Belle-Isle, « La voix-sédution. À propos de Laure Conan », *Études littéraires*, vol. 11, n° 3, décembre 1978,

selon les théories féministes pour lesquelles le désir d'Angéline se comprend comme une volonté d'individuation et un accès à une parole autonome⁹. Cependant, l'analyse d'une mise en récit d'un désir interdit qui tient compte de la prééminence de la voix d'Angéline à l'intérieur d'un enclassement d'espaces discursifs n'a pas encore été faite.

La critique a aussi déjà constaté que le premier roman de Conan s'inscrit dans une histoire littéraire qui dépasse les frontières canadiennes. Les travaux ayant abordé les liens entre *Angéline de Montbrun* et la littérature européenne ont révélé son intertextualité avec les romantiques italiens et français, avec le journal intime d'Eugénie de Guérin¹⁰, avec l'autobiographie de Marie de l'Incarnation¹¹ ainsi qu'avec le roman *La Princesse de Clèves*¹². Si Lori Saint-Martin a brièvement relevé la parenté littéraire qui unit l'œuvre de Conan à celles de grandes auteures anglaises du XIX^e siècle (Jane Austen et les sœurs Brontë)¹³, la question n'a pas, encore aujourd'hui, fait l'objet d'une étude plus substantielle, alors qu'elle mérite qu'on s'y attarde. En effet, cette question permet d'aborder *Angéline de Montbrun* selon des théories féministes élaborées à partir des relectures de classiques anglais d'écrivaines pionnières. Comme l'énonce Chantal Savoie : « Le titre de pionnière [de Conan], même absolument mérité, tend cependant à accentuer le caractère inédit, l'originalité et la nouveauté, certes importants, au détriment des liens qui unissent l'auteure à un passé littéraire féminin [...] ou des relations qu'elle entretient avec les autres femmes de lettres de

p. 459-472 ; E.D. Blodgett, « The Father's Seduction : The Exemple of Laure Conan's *Angéline de Montbrun* », Shirley Neuman et Smaro Kamboureli (dir.), *A Mazing Space: Writing Canadian Women Writing*, Edmonton, Longspoon/NeWest, 1986, p. 17-30.

⁹ Voir notamment : Lucie Robert, « La naissance d'une parole autonome dans la littérature québécoise », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, printemps-été 1987, pp. 99-110 ; Patricia Smart, « *Angéline de Montbrun* ou la Chute dans l'écriture », *Écrire dans la maison du Père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire au Québec*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », [1988] 2003, pp. 39-90.

¹⁰ Ramzi Chaker, *Laure Conan. Lectrice d'Eugénie de Guérin*, [s.l.], Éditions R.C. enr., 1990, 101 p.

¹¹ Daniel Vaillancourt, « Autour de la religieuse série, figure et sémiotique du lecteur : pour une lecture sérielle de Marie de l'Incarnation de Laure Conan et d'Anne Hébert », Thèse de doctorat en sémiologie, Université du Québec à Montréal, 1992, 501 f.

¹² Mary Jean Green, « Laure Conan et Madame de la Fayette : la réécriture de l'intrigue féminine », *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Nota bene, coll. « Convergences », Montréal, 2006, pp. 187-204.

¹³ Lori Saint-Martin, « Postface », Laure Conan, *Angéline de Montbrun*, Boréal, coll. « Boréal compact », Montréal, 2002 [1884], pp. 217-232.

son époque¹⁴ », canadiennes ou étrangères. Le premier roman de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, a permis à une vague de théoriciennes (Brownstein, Gilbert, Gubar, Lanser ainsi que Showalter, pour ne nommer que celles-là) de sonder les caractéristiques de l'écriture des femmes et les conditions d'émergence des écrivaines en s'appuyant sur les éléments novateurs du roman¹⁵. D'ailleurs, Lanser souligne « Yet *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 lines¹⁶ ». Par une analyse des questions de la mise en récit de désirs interdits et de la fictionnalisation des espaces discursifs de deux œuvres novatrices, je peux circonscrire quelles sont ces « possibilities already present in fiction » et expliciter en quoi le travail d'écriture de Brontë et de Conan en constitue une appropriation féministe.

En vue d'effectuer cette comparaison entre *Jane Eyre* et *Angéline de Montbrun*, je propose ici de relire *Angéline de Montbrun* au prisme des études critiques qui pérennisent l'œuvre de Charlotte Brontë. Le déplacement du point de vue critique me permet de resituer le roman de Laure Conan dans une lecture contemporaine de l'œuvre et de montrer sous un nouveau jour certains éléments du roman, notamment en ce qui a trait à la place du désir féminin dans le récit. La question de la mise en récit de désirs féminins interdits migre ainsi vers l'étude de la mise en abyme de l'acte d'écriture par la représentation d'une héroïne écrivante, ce que la critique brontienne a largement commenté. Dans l'introduction de leur étude *The Madwoman in the Attic*, Sandra Gilbert et Susan Gubar ont montré que :

In patriarchal Western culture, therefore, the text's author is a father, a progenitor, a procreator, an aesthetic patriarch whose pen is an instrument of generative power like his penis. More, his pen's power, like his penis's power, is not just the ability to create life

¹⁴ Chantal Savoie, *Les femmes de lettres canadiennes-françaises au tournant du XX^e siècle*, Montréal, Nota bene, coll. « Essais critiques », 2014, p. 11.

¹⁵ Même, il y a une récupération des éléments de l'intrigue de *Jane Eyre* pour créer une métaphore de l'accès à l'écriture par les femmes au 19^e siècle. Je songe notamment à *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* de Sandra Gilbert et Susan Gubar.

¹⁶ Susan Sniader Lanser, *Fictions of Authority. Women writers and narrative voice*, Ithaca et London, Cornell University Press, 1992, p. 177

but the power to create posteriority to which he lays claim as, in Said's paraphrase of Partridge, "an increaser and thus a founder"¹⁷.

Devant la patrilinéarité des formes artistiques pérennisées, la question du legs littéraire est soulevée différemment pour les écrivaines. La lecture croisée des romans vient éclairer la réponse de Brontë et de Conan face à cette situation : elles ont toutes deux formalisé ces questionnements liés à l'acquisition de leur statut d'écrivaine. La relecture d'*Angéline de Montbrun* au prisme de la critique brontienne met en lumière le travail d'écriture des écrivaines pour construire, dans leurs fictions, une subjectivité féminine juste.

Je pose donc que la mise en récit de désirs interdits par les héroïnes crée une mise en abyme de l'acte d'écriture des femmes dans *Jane Eyre* et *Angéline de Montbrun*. Dans le cadre de mon mémoire, j'entends analyser les œuvres de mon corpus en tenant compte de l'effort de médiation qu'instaurent les écrivaines entre leur statut d'écrivaines (réelles) et leurs fictions qui se donnent à lire comme des écrits issus de la main des héroïnes. J'analyse donc les dynamiques d'enchâssement des espaces discursifs, c'est-à-dire l'inscription des figures de l'écrit¹⁸ (la lettre, le journal et l'autobiographie) des héroïnes écrivantes dans une œuvre romanesque. Par ces enchâssements, les héroïnes-narratrices se dévoilent comme sujets désirants – car regardants – dans leurs écrits intimes, ce qui érode « les patrons dominants [qui] reconduisent encore ces positions dissymétriques où l'homme est sujet du désir, et la femme, objet du désir¹⁹ », mais aussi nos « patrons » de lecture de ces œuvres. Une parole féminine originale et innovatrice émerge par les mises en récit de désirs féminins, des interdits transgressés par les protagonistes (l'adultère dans *Jane Eyre*, le fantasme incestueux dans *Angéline de Montbrun*). Souvent symbolisé par les reflets des flammes des foyers sur les corps des héros, le regard féminin se pose sur le corps des patriarques. Compris dans le cadre d'une focalisation féminine, les hommes en position d'autorité et de contrôle des espaces (réels et fictifs) sont objectivés et insérés dans un espace discursif (les écrits

¹⁷ Sandra Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 2^e édition, New Haven/London, Yale University Press, [1979] 1984, p. 6

¹⁸ Louise Milot et Fernand Roy, *Les figures de l'écrit. Relectures de romans québécois des Habits rouges aux Filles de Caleb*, Québec, Nuit Blanche, 1993, 284 p.

¹⁹ Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette, « Introduction », *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Montréal, Remue-ménage, 2013, p. 11

intimes fictifs) appartenant aux héroïnes. Ainsi, j'importe une grille d'analyse féministe et narratologique de tradition anglo-saxonne en ce qui a trait à la mise en récit de désirs féminins interdits, et ce, afin d'analyser les enjeux de la fictionnalisation des écrits intimes d'Angéline à partir de *Jane Eyre*. Mon geste critique tend à replacer l'œuvre de Conan dans une histoire littéraire des femmes plus vaste, plus ancienne et qui recoupe des domaines qui sont encore à penser, pour ainsi contrer l'effet discriminant des frontières géographiques et des identités nationales et parvenir à mieux scruter la cohérence d'un imaginaire littéraire au féminin.

Cet angle de lecture m'amène à revenir d'abord sur l'utilisation des esthétiques de l'intime et sur la fictionnalisation de la mise en récit dans le premier chapitre de mon mémoire. La particularité des deux romans, portés par des perspectives féminines, repose sur une intégration de l'écriture intime dans le déploiement des intrigues. Ces formes de l'intime, soit le journal intime, la correspondance ainsi que l'autobiographie, de par leur fictionnalisation, sont considérées comme des espaces appartenant aux héroïnes et dans lesquels celles-ci détiennent une part de l'autorité auctoriale des écrivaines réelles. L'enchâssement des espaces discursifs renvoie aux dispositifs d'énonciation qui constituent la pierre d'assise d'une réflexion sur les enjeux esthétiques de la construction d'une subjectivité féminine dans la fiction.

Mon deuxième chapitre porte sur les descriptions de l'espace patriarcal par les héroïnes écrivantes et leurs écrits intimes. Dans ces descriptions, le personnage masculin dominant est soumis à l'œil des jeunes femmes qui cadrent l'action représentée. Le patriarcat est de cette façon mis en portrait et cet arrêt sur image est investi par le regard féminin. Les modalités de la fictionnalisation sont ainsi explorées, jusqu'à mener au « paradigme de la portraiture²⁰ », où la question des arts visuels arrime une réflexion sur le passage à la fiction et sur les possibilités liées à la construction d'un point de vue féminin dans une œuvre littéraire.

Mon troisième chapitre posera la question du legs littéraire et de sa réinterprétation dans le régime fictionnel par Brontë, mais surtout par Conan. Le legs littéraire s'impose dans *Jane*

²⁰ Claudine Potvin, « La sémiotique du portrait : voir, savoir, pouvoir », in E.D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Montréal, Nota bene, coll. « Convergences », 2006, p. 419.

Eyre et *Angéline de Montbrun* d'abord par l'utilisation de la figure de l'héritière dans les fictions, puis par les modalités de l'intertextualité mise en place dans les œuvres. Les codes littéraires convoqués, relevant du conte et du roman sentimental, servent à amorcer une révision de ces formes stéréotypées. Tout ceci nous mène à la mise en place de l'esthétique du *Bluebeard Gothic* qui permet de montrer une appropriation féministe du conte *La Barbe bleue* de Charles Perrault. Les écrivaines critiquent non seulement le contrat matrimonial, mais déplorent également le sort réservé aux femmes qui s'aventurent dans la sphère artistique.

CHAPITRE I

ÉCRIVAINES, ÉCRIVANTES, NARRATIONS : FICTIONNALISER LA MISE EN RÉCIT

Oh! Vous me le faites bien voir, vous si aimante, si écrivante, si désireuse de nouvelles²¹.

Eugénie de Guérin

Les récits d'Angéline et de Jane sont donnés à lire sous forme d'écrits intimes, eux-mêmes intégrés à une structure romanesque. La mise en intrigue se trouve ainsi à être fictionnalisée dans les deux romans. Le concept de mise en intrigue, tel que développé par Paul Ricœur, permet d'explorer les enjeux de la focalisation²² des héroïnes écrivantes, à l'instar des travaux plus récents d'Alain Rabatel en narratologie, qui considère les éléments structurants des récits comme « les traces des processus interactionnels et pragmatiques où le scripteur opère des choix, en fonction de la situation, du genre, de l'image des lecteurs, etc²³. » Il s'agit de choix « analysables en tant qu'indicateurs de points de vue sur l'histoire comme sur sa narration [puisqu'ils] intensifient l'analyse des interactions entre les activités de construction de la diégèse et celles de sa mise en mots, et, par là, enrichissent l'interprétation des œuvres²⁴ ». La fictionnalisation de la mise en récit met en lumière une réflexion sur le rapport à la fiction dans le contexte d'une histoire littéraire des femmes, traditionnellement tenues en marge de l'institution littéraire. Si le procédé n'est pas

²¹ Citation retenue dans une lettre adressée à Mme la Baronne de Maistre datée du 25 novembre 1839. Eugénie de Guérin, *Lettres*, Paris, G. S. Trébutien, 1926, p. 335.

²² Entendu au sens de Genette dans *Figures* ainsi que dans *Nouveau discours du récit*.

²³ Alain Rabatel, *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tome 1 : Les points de vue et la logique de la narration*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008, p. 11.

²⁴ *Idem*.

nouveau²⁵, il revêt, dans le contexte de parution des œuvres à l'étude, un caractère neuf. L'autobiographie de Jane, ainsi que les lettres et le journal d'Angéline, permettent de situer la voix narrative – c'est-à-dire l'autorité qui ordonne le récit – du côté des personnages féminins. Jane et Angéline sont responsables de la transmission du récit à la lectrice, ce qui dégage en apparence Brontë et Conan de leur propre autorité sur leurs fictions. Plus encore, l'insertion de textes personnels signés par les héroïnes renvoie à une activité d'écriture. André Belleau a relevé le caractère métadiscursif du personnage-écrivain qui, « [...] saisi dans le jeu de ses relations avec les autres couches et aspects du roman, constitue une sorte de point nodal qui est en même temps un excellent poste d'observation du texte et du contexte²⁶ ». Les protagonistes endossent le rôle d'*écrivantes* – pour reprendre l'expression d'Eugénie de Guérin citée en exergue –, et la mise en récit des désirs des héroïnes *par* les héroïnes dans un cadre fictionnel permet de déployer une esthétique qui cherche à formaliser des questionnements féministes, et ainsi révéler des rapports de force au sein de l'institution littéraire. Comme l'a montré 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 text²⁷ ». Par la médiation opérée par les écrivaines (réelles), les enchâssements des espaces discursifs (fictifs) déplacent et configurent, lors de la mise en intrigue par l'auteur (au sens entendu par Ricoeur), la relation de pouvoir entre l'autrice, 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 mise en intrigue de leurs récits intimes, à l'intérieur des limites de l'œuvre romanesque dont elles font partie. Elles participent donc au processus de mise en récit de désirs féminins par la fictionnalisation de cette dite mise en récit. Dans les mots de Lanser, il est nécessaire que le texte « as a whole be considered an aesthetic expression of the circumstances in which it was produced, and that not only the "content" of the work but its formal structures be understood to reflect an

²⁵ L'utilisation de l'esthétique de l'intime a, par exemple, été étudiée dans le cas des œuvres fantastiques, dans lesquelles l'inscription des lettres et de journaux intimes permet d'amplifier l'indétermination des récits.

²⁶ André Belleau, *Le romancier fictif*, Montréal, Nota bene, coll. « Visées critiques », 1999 [1980], p.10.

²⁷ Susan Sniader Lanser, *Fictions of Authority. Women writers and narrative voice*, p. 5.

authorial view²⁸ ». Brontë et Conan marquent leur entrée dans le monde des lettres en développant une réflexion esthétique qui rejoint leur position dans le champ littéraire.

1.1 Similarités dans les effets de lecture découlant des formes de l'intime utilisées

Les formes de l'intime utilisées dans les cadres romanesques de *Jane Eyre* (l'autobiographie) et d'*Angéline de Montbrun* (la correspondance et le journal intime), bien que différentes, tendent à susciter des effets de lecture similaires. D'abord, ce recours à l'intime accentue le primat d'un « je » intime : celui-ci constitue en quelque sorte le prétexte de leur production. Manon Auger, qui s'est penchée sur la question d'une poétique du journal intime, décrit d'ailleurs ce dernier comme un « écrit entrepris sans raison autre que celle d'écrire au quotidien et qui, conséquemment, fait de la personne qui tient le journal le fil conducteur, ce par quoi le journal trouve sa raison d'être, son unité, sa cohérence²⁹ ». Cette caractéristique du journal intime s'apparente à ce que l'on observe dans le genre épistolaire ainsi que dans l'autobiographie par les effets de lecture : c'est à travers la subjectivité de la narration que se construit le sens de ces textes. La subjectivité intrinsèque à ces pratiques d'écriture en constitue la raison d'être.

En ce qui a trait au genre épistolaire, le caractère subjectivant que comporte cette pratique d'écriture est plutôt évident, puisque l'action racontée l'est depuis une perspective précise, celle de l'auteur de la lettre qui s'adresse à un destinataire en particulier. Le contexte d'émission du contenu de la lettre est en général indiqué (la date, le lieu, etc.), ou du moins sous-entendu de manière à ce que le destinataire comprenne pour quelles raisons et depuis quelle perspective l'on s'adresse à lui. Dans un régime fictionnel, le genre épistolaire crée un mouvement dans la narration. La première partie d'*Angéline de Montbrun*, constituée des

²⁸ Susan Sniader Lanser, *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1981, p. 49.

²⁹ Manon Auger, *Les journaux intimes et personnels au Québec. Poétique d'un genre littéraire incertain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2017, p. 35.

échanges de lettres entre les personnages³⁰, installe dès lors un jeu de signatures et de changements de focalisation, car il y a, « [d]ans le choix de la première personne [celle de la narration épistolaire,] [le] désir de donner l'œuvre comme une non-fiction. En effet, les événements sont pris en charge par une instance individualisée, forte de sa subjectivité et de son point de vue, qu'elle cherche toujours à imposer aux autres³¹ ». Dès la première partie du roman de Conan, le dispositif énonciatif mis en place rend compte de son caractère subjectivant puisque, d'emblée, le récit se déploie par les mots des différents personnages³². Les lettres s'avèrent des marqueurs de subjectivité, ce avec quoi la deuxième partie du roman, à narration hétérodiégétique, contraste brusquement. Lucie Robert soutient que « Laure Conan inaugure une écriture où se multiplient les perspectives par la superposition de plusieurs narrations dont aucune ne possède le don d'omniscience³³ ». La mort de Charles de Montbrun marque une rupture avec la conclusion attendue de l'intrigue développée dans les échanges de lettres, c'est-à-dire le mariage d'Angéline avec Maurice, de même que le flirt amorcé entre Mina et Charles de Montbrun. La troisième partie du roman se construit sur une structure patriarcale défaite, *bombardée*, pour reprendre l'expression reconnue de Patricia Smart dans son analyse de l'œuvre conanienne³⁴.

La question de la signature des récits se pose de manière complexifiée en raison de l'utilisation de pseudonymes par les écrivaines. Bien que pratique courante dans le domaine des lettres, le pseudonyme comporte une importance particulière pour les écrivaines comme le décrit ici Christine Planté :

³⁰ Les lettres ont également une importance dans *Jane Eyre*, mais servent plutôt à faire avancer l'intrigue (par exemple la lettre de l'oncle de Madère, de la tante Reed malade, etc.), hormis peut-être la lettre de Saint-John, dont le contenu est livré à la lectrice en guise de conclusion du roman.

³¹ Frédéric Calas, *Le roman épistolaire*, Paris, Armand Colin, 2007 [1996], p. 111.

³² Le partage de la narration est d'ailleurs inéquitable, puisque c'est Mina qui domine les échanges. Sur les 33 lettres de la première partie, 17 sont de la main de Mina, neuf de Maurice et deux pour Charles de Montbrun (les deux sont adressées à Maurice) ainsi qu'Angéline (une première adressée à Mina, une deuxième à Maurice).

³³ Lucie Robert, « La naissance d'une parole autonome dans la littérature québécoise », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, printemps-été 1987, p. 108.

³⁴ Patricia Smart, « Angéline de Montbrun ou la Chute dans l'écriture », *Écrire dans la maison du Père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire au Québec*, XYZ, coll. « Documents », Montréal, 2003 [1988], p. 39-90.

C'est un peu le cas de la femme auteur : n'ayant pas de nom commun, dans la langue, pour désigner son activité et sa place, n'ayant pas non plus vraiment de nom *propre*, puisqu'elle perd par le mariage celui de ses ancêtres et, de toute façon, celui de sa mère, ce qui rend impossible la constitution de lignées féminines, elle s'invente des noms et, se nommant elle-même, transgresse les lois, celles de Dieu disent certains, en tout cas, celles des hommes, et l'ordre d'un monde d'où elle s'expose par là même à se voir rejetée³⁵.

Dans son article « L'auteur en quête de sa figure. Évolution de la pratique du pseudonyme au Québec », Marie-Pier Luneau désigne le cas de Laure Conan comme celui d'une « singulière mise en abyme³⁶ ». La chercheuse se base sur les travaux de Gérard Leclerc qui pose que « [l]e pseudonyme peut signifier également : je suis dans et par l'écriture autre que celui que j'ai été avant l'écriture. Je suis celui que me fait l'écriture de l'œuvre³⁷ ». Comme l'a expliqué Manon Auger dans la citation donnée ci-dessus, le journal trouve son unité et sa cohérence dans la pratique du ou de la diariste, dans sa signature de l'objet discursif. Le geste d'écriture – *a priori* personnel – n'a donc pas à suivre un fil narratif comme dans une œuvre de fiction; l'existence manuscrite de ce ou cette diariste est suffisante au déploiement du récit. Or, quand les diaristes s'avèrent des personnages de fiction, il est important de relever les effets de réel qui influencent les codes de lecture de l'œuvre. L'écriture personnelle des héroïnes implique alors un « contrat qui détermine le mode de lecture du texte [entre la lectrice et l'héroïne écrivante, dans notre cas,] et engendre les effets qui, attribués au texte, nous semblent le définir comme une autobiographie³⁸ », même si elle est fictionnelle. S'il est pétri d'effets de fiction³⁹, le récit autobiographique, qu'il soit véridique, romancé ou fictionnel, mise sur une sensation de réel.

Au sujet du journal intime fictif, Valérie Raoul postule qu'il « dépeint la production d'un certain type de texte : il éclaire la narration, plutôt qu'un moi en particulier⁴⁰ ». De la même

³⁵ Christine Planté, *La petite sœur de Balzac*, Paris, éditions du Seuil, 1989, p. 25.

³⁶ Marie-Pier Luneau, « L'auteur en quête de sa figure. Évolution de la pratique du pseudonyme au Québec, des origines à 1979 », *Voix et Images*, vol. 30, n° 1, automne 2004, p. 22.

³⁷ Gérard Leclerc, *Le sceau de l'œuvre*, Paris, Seuil, 1998, p. 243, cité par Marie-Pier Luneau, *ibid.*

³⁸ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996 [1975], p. 44.

³⁹ Je paraphrase ici Manon Auger.

⁴⁰ Valérie Raoul, *Le journal fictif dans le roman français*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « écriture », 1999, p. 35.

manière, l'esthétique du journal employée dans la troisième partie d'*Angéline de Montbrun* permet à Angéline de formuler quelques explications quant aux non-dits de la première partie, surtout par rapport à sa relation à son père. Dans cette section intitulée « Feuilles détachées », les souvenirs épars d'Angéline permettent de reconstituer en partie des moments marquants de leur relation, mais sans que ceux-ci ne soient nécessairement donnés à lire de manière linéaire. Ils sont plutôt présentés dans un ordre qui répond au flux de pensée d'Angéline, à son geste de mise à l'écrit. D'ailleurs, le titre de cette section du roman renvoie à la pratique d'écriture du journal où les différentes entrées n'ont pas à être liées par leur contenu : la signature d'Angéline constitue le lien entre les différents passages de son journal intime fictif. Quant au genre autobiographique, s'il répond lui aussi à un pacte de confiance entre le lecteur et le narrateur, et s'il emprunte certains effets à la fiction, il relève d'une volonté d'exhaustivité plus grande. Du moins, l'autobiographe est confrontée à ce devoir qu'elle fera le choix d'honorer ou non. C'est en son *nom propre* qu'elle inaugure un récit qui s'appuie sur la personnalité de son autrice :

C'est donc par rapport au *nom propre* que l'on doit situer les problèmes de l'autobiographie. Dans les textes imprimés, toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son *nom* sur la couverture du livre, et sur la page de garde, au-dessus ou au-dessous du titre du volume. C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle *l'auteur* : seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit. Dans beaucoup de cas, la présence de l'auteur dans le texte se réduit à ce seul nom. Mais la place assignée à ce nom est capitale : elle est liée, par une convention sociale, à l'engagement de responsabilité d'une *personne réelle*⁴¹.

Patricia Smart souligne dans son essai *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan. Se dire, se faire par l'écriture intime* les spécificités formelles des autobiographies féminines relevées par différentes théoriciennes, en avançant que

[...] l'« individu », si fondamental à la genèse du genre autobiographique selon Gusdorf, est un sujet de sexe masculin [alors] que le sentiment de soi chez les femmes **est plus souvent relationnel qu'égoïste**. Sur le plan de l'écriture, cette tendance engendre des changements formels intéressants ainsi qu'une propension à ne parler de soi que de

⁴¹ Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 22-23.

manière indirecte, à travers l'écran des autres (mère, enfants ou mari) en faveur desquels les femmes ont été conditionnées à s'effacer⁴².

Comme l'énonce Smart, « l'écran des autres » constitue une stratégie narrative pour élaborer un discours à la première personne qui se retrouve dans plusieurs textes écrits par des femmes, notamment dans les écrits personnels. La dimension relationnelle du sentiment de soi chez les femmes doit être prise en compte lorsque l'on s'intéresse à la formation des sujets écrivains féminins dans les univers fictionnels de Brontë et de Conan. En ce sens, les travaux de Patricia Smart et de Manon Auger permettent

[...] d'envisager la fiction [des écrits personnels] comme n'étant ni vérité ni mensonge, mais plutôt une façon de (se) construire puis de lire le texte. Ce serait donc en termes de représentation de soi, voire de subjectivité qu'il faudrait penser l'interprétation du journal [et des autres écrits personnels] comme le suggère Barbara Havercroft pour tous les types d'écriture autobiographique [...] ⁴³.

L'utilisation d'écrits intimes dans les fictions de Brontë et de Conan met ainsi de l'avant l'autorité du « je » des personnages d'écrivantes, et crée une mise en abyme de l'écriture en enchâssant des espaces discursifs. Dorrit Cohn postule que « le récit de vie constitue, au sein du système des genres [littéraires], un espace particulièrement propice à l'établissement de frontières théoriques et à l'examen de cas critiques⁴⁴ ». D'emblée, les choix esthétiques de Brontë et de Conan posent dans leurs œuvres les rapports qu'entretiennent les femmes à la fiction et au statut d'écrivaine.

Dans un premier temps, la critique a eu tendance à rapprocher les œuvres à la vie de leurs autrices, croyant ainsi déceler un témoignage à peine déguisé des échecs amoureux qui seraient le moteur de l'écriture des deux femmes. Au sujet de Laure Conan, Roger Le Moine a déclaré que « [l]a seule nécessité de revivre [son aventure présumée avec Pierre-Alexis Tremblay] avait déclenché sa vocation et la maintiendrait jusqu'à sa mort, dans ses œuvres

⁴² Patricia Smart, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan. Se dire, se faire par l'écriture intime*, Montréal, Boréal, 2014, p. 17. (Je souligne.)

⁴³ Manon Auger, *Les journaux intimes et personnels au Québec. Poétique d'un genre littéraire incertain*, p. 127.

⁴⁴ Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001, p. 36.

romanesques tout au moins⁴⁵ ». Cette affirmation, impossible à vérifier et très probablement fautive⁴⁶, dévalorise la démarche artistique de l'écrivaine et fait état de préjugés à l'égard de la pratique de l'écriture chez les femmes. S'il y a un pacte autobiographique à considérer dans *Jane Eyre* et dans *Angéline de Montbrun*, il se situe plutôt entre la lectrice et l'héroïne, c'est-à-dire dans une fictionnalisation de la mise en récit. Les écrits personnels des protagonistes féminines impliquent un dédoublement de l'autrice, puisqu'elles scriptent un réel vécu :

[D]'un point de vue plus strictement textuel, le dédoublement de l'auteur en figures narratives distinctes (narrateur et personnage) dans un écrit personnel, ainsi que l'élaboration d'un univers scriptural inspiré d'un univers référentiel obligent à s'interroger sur le phénomène de mise en scène narrative de soi et des possibles effets de construction, voire de *fiction*, qui peuvent en découler. Car, pour le résumer simplement, si, dans une perspective pragmatique, le pacte autobiographique pose la question de la réception de l'écrit personnel, une perspective narratologique situe quant à elle l'interrogation en amont, c'est-à-dire dans l'élaboration même du texte, dans cet important passage du niveau de l'histoire à celui du récit propre aux récits factuels.⁴⁷

Si le « réel » vécu par les héroïnes s'avère constitué de l'univers fictionnel des écrivaines, il n'en demeure pas moins que le *processus* de transcription et de transmission du réel des héroïnes est représenté dans les romans de Brontë et de Conan. Susan Sniader Lanser relève un double standard dans la réception de l'autobiographie féminine: « Critics who believed that all I-narrative was autobiography considered the use of the voice egocentric, self-indulgent, and an inappropriate "descent" of the author to the level of a character-marionette⁴⁸ ». La fictionnalisation de la mise en récit éclaire la recherche esthétique des écrivaines qui désirent rendre une subjectivité féminine « vraie », subjectivité qui n'appartient pas à la tradition romanesque de leurs époques respectives.

⁴⁵ Roger Le Moine, « Introduction à *Angéline de Montbrun* », in E.D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Nota bene, coll. « Convergences », Montréal, 2006, p. 75.

⁴⁶ L'hypothèse de la déception amoureuse de Laure Conan, avancée par Sœur Jean-de-l'Immaculée, ne s'appuie pas sur des faits vérifiables et est teintée par la lecture du roman.

⁴⁷ Manon Auger, *Les journaux intimes et personnels au Québec. Poétique d'un genre littéraire incertain*, p. 128-129.

⁴⁸ Susan Sniader Lanser, *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, p. 23.

1.2 La mise en récit appliquée à l'analyse de sa fictionnalisation

L'enchâssement des univers discursifs dans les romans impose une réflexion métadiscursive. Cette réflexion révèle les enjeux esthétiques liés à l'entrée des écrivaines dans l'espace littéraire. Les intrigues de *Jane Eyre* et d'*Angéline de Montbrun* reposent sur des héroïnes qui ordonnent le récit de leur vie respective; Jane et Angéline prennent en charge la narration dans leurs écrits intimes, écrits fictifs donnés à lire à la lectrice. Paul Ricœur définit « [...] l'intrigue comme [une] unité dynamique et [la] mise en intrigue comme [une] opération structurante⁴⁹ ». Cette définition sert de point de départ à mon analyse de la fictionnalisation de la mise en récit de désirs féminins interdits, puisque l'enchâssement des écrits intimes dans l'espace romanesque implique un processus de configuration, action qui est attribuée aux héroïnes écrivantes – par les écrivaines – sous le couvert de la fiction. La mise en récit ainsi fictionnalisée, l'opération structurante de la mise en intrigue, se déplace du côté des personnages féminins, puisque c'est depuis leur perspective que se forment les récits, que c'est dans leur mise à l'écrit que les événements construisent un fil narratif. La mise en intrigue, entendue au sens de Ricœur, renvoie également à la refiguration opérée par la lecture d'un texte. Les écrivaines impliquent l'acte de lecture en plusieurs temps dans la configuration de leurs œuvres : d'une part, par l'utilisation de l'esthétique de l'intime qui rapproche la lectrice de l'action présentée (en la plaçant quasiment sous le sceau de la confiance), et d'autre part, en commentant l'histoire littéraire d'un point de vue féministe par les remarques des héroïnes lettrées qui entretiennent des rapports doux avec les propriétaires des bibliothèques. Paul de Man énonce que l'autobiographie « is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts. The autobiographical moment happens as an alignment between the two subjects involved in the process of reading in which they determine each other by mutual reflexive substitution⁵⁰ ». Le temps de la fiction se trouve donc configuré *dans* et *par* l'écriture autobiographique fictive, puis refiguré *par* et *dans* la lecture, acte réel ou représenté. Comme l'indique encore une fois Ricœur :

⁴⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit. Tome 2 : La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 77.

⁵⁰ Paul de Man, « Autobiography as De-Facement », *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, p. 70.

En deçà de la réception du texte par le lecteur et de l'intersection entre cette expérience fictive et l'expérience vive du lecteur, le monde de l'œuvre constitue ce que j'appellerai une *transcendance immanente* au texte. L'expression, à première vue paradoxale, d'expérience fictive, n'a donc pas d'autre fonction que de désigner une projection de l'œuvre, capable d'entrer en intersection avec l'expérience ordinaire de l'action : une expérience, certes, mais fictive, puisque c'est l'œuvre seule qui la projette⁵¹.

La fictionnalisation de la mise en récit s'appuie cette « expérience fictive » qui s'inscrit dans la « projection de l'œuvre ». Brontë et Conan exposent les mécanismes de cette expérience fictive en élaborant leurs récits à l'aide de plusieurs niveaux de représentation, en insistant sur l'enchâssement des cadres de représentation (le portrait, la bibliothèque, le domaine patriarcal, l'écrit intime, la forme romanesque, etc.). Comme l'indique Alain Rabatel dans son ouvrage *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit* :

Tel est le pouvoir infini des paraboles et des fables : du fait de la logique inférentielle de la narration, les mécanismes infinis de la glose sont activés... Le phénomène est bien évidemment démultiplié avec la montée en puissance de l'autonomie des personnages par rapport à ce qui a pu être diagnostiqué trop légèrement comme un affaiblissement de la voix auctoriale. La complexification du sens qui en résulte fait du sujet moins un état qu'un lieu de tensions et de possibles, produisant un infini tremblement du sens⁵².

Rabatel expose ainsi la dynamique interactionnelle qui sous-tend le point de vue narratif, afin « [d'opérer] un décentrement majeur : [il considère que] l'unité du récit n'est plus seulement du côté du raconté, de l'énoncé, de ses structures, mais du côté de son énonciation, et de sa co-énonciation pour ce qui relève de la part du lecteur⁵³ ». C'est ce que Dominique Maingueneau nomme le « centre déictique », c'est-à-dire la « source des repérages personnels, temporels, spatiaux⁵⁴ » qui « suppose aussi l'attribution de la responsabilité des énoncés à diverses instances mises en scène dans l'énonciation⁵⁵ ». Rabatel intègre donc une certaine mobilité dans la narration, dans la construction d'un point de vue qui puise dans l'interaction entre le locuteur et le lecteur. Cette mobilité est considérée en regard de la subjectivité du locuteur; Alain Rabatel écrit d'ailleurs que « [l]a mimesis n'est donc pas dans

⁵¹ Paul Ricœur, *Temps et récit. Tome 2 : La configuration dans le récit de fiction*, p. 190.

⁵² Alain Rabatel, *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tome 1 : les points de vue et la logique de la narration*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008, p. 16.

⁵³ Alain Rabatel, *Homo Narrans. Tome 1*, p. 16.

⁵⁴ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 33.

⁵⁵ *Idem.*

les objets, elle est dans les sujets qui, en tant que centres de perspective, jouent leur partition dans la façon dont ils configurent le monde⁵⁶ ». Cette partition serait, en quelque sorte, co-énoncée par le lecteur. Cela induit donc une plus grande potentialité à l'utilisation d'une esthétique de l'intime : plutôt que de fictionnaliser leur propre pratique d'écriture de l'intime, mettre en fiction leur propre vie, Brontë et Conan choisissent d'intégrer les formes de l'intime dans leur construction de voix narratives féminines. Ce faisant, elles réfléchissent aux conséquences formelles et esthétiques de ce passage à la fiction qui, quand il s'agit d'écrivaines, n'est pas considéré naturel par ceux qui pensent l'institution littéraire. La « montée en puissance⁵⁷ » des héroïnes écrivantes met en lumière un rapport de pouvoir entre les différentes instances qui

[...] contribuent à l'émergence de la voix *située* du narrateur, qui n'est pas seulement l'homme aux milles points de vue que nous évoquions au départ, mais aussi l'homme d'un point de vue particulier, sorte de sur-énonciateur (le plus souvent) qui émerge au-dessus des points de vue des personnages. Du fait même de ses conditions d'émergence, le jeu des postures énonciatives, facteur d'opacification, accroît la complexité des discours⁵⁸.

Si la posture énonciative de « l'homme d'un point de vue particulier accroît la complexité des discours », on peut se demander de quelle manière cette posture se conjugue pour celles à qui on refuse un point de vue particulier. À l'interaction entre l'auteur, le narrateur et le lecteur pour une co-énonciation que décrit Rabatel, s'ajoute la question de la discrimination genrée. Il convient donc de convoquer Susan Sniader Lanser dont les travaux marquent un croisement entre la narratologie et les études féministes⁵⁹. En raccordant ces disciplines, Susan Sniader Lanser ne pose pas qu'une écriture intrinsèquement féminine existe, mais bien que les conditions de réalisation des œuvres d'écrivaines déterminent leur parution, leur réception critique et certaines considérations esthétiques. Lanser souligne que la notion de

⁵⁶ Alain Rabatel, *Homo Narrans. Tome 1*, p. 198.

⁵⁷ Alain Rabatel, *Homo Narrans. Tome 1*, p. 16

⁵⁸ Alain Rabatel, *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tome 2 : Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008, p. 577.

⁵⁹ D'autres travaux ont alimenté ma réflexion à cet égard, notamment ceux de Mieke Bal et de Rachel Blau Duplessis. Cette dernière commence dans *Writing Beyond the Ending* son étude à partir de *Jane Eyre*.

genre doit être considérée dans les analyses littéraires étant donné la patrilinéarité des formes esthétiques :

Recognizing the “author-function” that grounds Western literary authority is constructed in white, privileged-class male terms, [...] female voice – a term used here simply to designate the narrator’s grammatical gender – is a site of ideological tension made visible in textual practices. In thus linking social identity and narrative form, I am postulating that the authority of a given voice or text is produced from a conjunction of social and rhetorical properties. Discursive authority – by which I mean here the intellectual credibility, ideological validity, and aesthetic value claimed by or conferred upon a work, author, narrator, character, or textual practice – is produced interactively; it must therefore be characterized with respect to specific communities⁶⁰.

L’interaction au sens de Rabatel – greffée à celle entendue par Lanser – permet de mieux articuler cette relation de pouvoir qui existe entre l’auteurice, la narratrice et la lectrice au sein même du texte, mais aussi d’inscrire cette interaction dans une perspective historique et sociale. L’utilisation de ce croisement de discipline est nécessaire pour relire *Angéline de Montbrun* à la lumière de *Jane Eyre* et permet d’y découvrir des éléments qui n’ont pas été relevés auparavant. Susan Sniader Lanser avance :

One cannot, of course, know the degree to which Charlotte Brontë was conscious of the unconventional narrative act that *Jane Eyre* constitutes, but this unconventionality might account for the narrator’s self-conscious relationship with her narratee⁶¹.

Elle poursuit en soutenant :

Because its singular and insistent voice does not falter before a public audience, *Jane Eyre* dramatically widens the space for the female personal voice in fiction: it extends to privileged-class women the fiction of individual authority that Romanticism had consolidated for privileged-class men⁶².

Lanser situe donc la primauté de *Jane Eyre* dans la « relation consciente que la narratrice entretient avec son narrataire⁶³ », qu’elle relie à une critique de l’écrivain blanc privilégié, idéal qu’a notamment cristallisé le courant romantique. Peu importe le « degré de conscience » que l’on veut bien attribuer aux écrivaines, l’interaction avec la lectrice

⁶⁰ Susan Sniader Lanser, *Fictions of authority*, p. 6. (Je souligne.)

⁶¹ Susan Sniader Lanser, *Fictions of authority*, p. 185.

⁶² *Ibid.*, p. 186.

⁶³ Je traduis le passage cité en note 59.

d'aujourd'hui mobilise les éléments nécessaires pour que le travail d'écriture de Brontë et de Conan soit mis en évidence. Les conséquences du constat de Susan Sniader Lanser s'apparentent au point de vue de Dominique Maingueneau dans son analyse des discours, qui « s'éloigne [de] l'univers esthétique ouvert par le romantisme, où le centre des études littéraires, directement ou indirectement, était l'individualité créatrice⁶⁴ ». Dominique Maingueneau postule que

[p]our qu'il y ait énonciation littéraire, il ne suffit pas de mettre en relation une âme avec une autre, celle du lecteur : la nature même de ces "âmes" varie avec les institutions de parole historiquement définies qui délimitent leur statut. En parlant de "discours littéraire", on cherche à restituer les œuvres aux espaces qui les rendent possibles, où elles sont produites, évaluées, gérées. Les conditions du *dire* y traversent le *dit*, et le *dit* renvoie à ses propres conditions d'énonciation (le rôle de l'écrivain associé à son mode de positionnement dans le champ littéraire, les rôles attachés aux genres, la relation au destinataire construite à travers l'œuvre, les supports matériels et les modes de circulation des énoncés). Ainsi, loin que la prise en compte du dispositif d'énonciation interdise l'accès à ce qu'il y aurait d'essentiel dans l'œuvre, il apparaît comme la condition, le moteur et l'enjeu de l'énonciation⁶⁵.

Un rapprochement entre les dispositifs d'énonciation mis en place dans *Jane Eyre* et *Angéline de Montbrun* révèle les freins particuliers au positionnement des écrivaines dans le champ littéraire. Si, dans son constat des difficultés des artistes à se « rendre libre pour [créer]⁶⁶ », Paul Ricoeur donne en exemple « les angoisses et les souffrances de la création artistique [...] d'un Van Gogh ou d'un Cézanne⁶⁷ », reste que la complexité de la posture de l'écrivaine demeure plus importante que celle de l'écrivain qui bénéficie de certains privilèges. En effet, à la difficulté de créer une œuvre, s'additionnent pour les autrices les écueils que sous-tend la construction d'une énonciation féminine. Se rendre « libre pour... » implique pour les femmes, en plus de posséder du talent, du temps et « a room of one's own⁶⁸ » pour reprendre l'expression woolfienne, la capacité à se défaire des limites imposées à son genre dans un système patriarcal.

⁶⁴ Dominique Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, Academia L'Harmattan, coll. « Au cœur des textes », 2016, p. 22.

⁶⁵ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 22. (Je souligne.)

⁶⁶ Paul Ricoeur, *Temps et récit. Tome 3 : Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1985, p. 324.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ Selon l'expression de Virginia Woolf, *A Room's of One's Own*, New York, A Harvest Book/Harcourt, 2018 [1928], 114 p.

1.3 Enchâssement des écrits féminins dans la structure romanesque

L'esthétique de l'intime est intégrée à la structure romanesque de *Jane Eyre* et d'*Angéline de Montbrun* : plus précisément, les écrits féminins s'enchâssent à l'intérieur de cette structure. Si le paratexte original de *Jane Eyre* intègre déjà des éléments qui relèvent d'une volonté d'utiliser des codes du genre autobiographique pour poser l'intrigue romanesque avec son sous-titre « An autobiography⁶⁹ », c'est dans l'avancement de l'intrigue d'*Angéline de Montbrun* que ceux-ci sont convoqués, en montrant la trajectoire de l'héroïne qui accède à l'écriture et, du même coup, à une prise en charge de la narration. Dans les deux romans, l'insertion d'écrits intimes permet la mise en scène d'un sujet féminin. Sur le plan esthétique, le primat donné à la narration à la première personne donne de l'ampleur à des voix féminines en faisant appel à des procédés et des stratégies issus de pratiques où la signature féminine est plus courante, ou, à tout le moins, accordée. Le concept de « figure de l'écrit », développé par Louise Milot et Fernand Roy, met bien en valeur l'importance des femmes écrivantes dans la filiation d'Angéline :

[D]ans *Angéline de Montbrun*, qui comporte une première partie sous forme de lettres et une troisième sous forme de journal intime, ce qui nous intéresse est d'abord le cas où des écrits seconds sont inscrits à l'intérieur des premiers. Ainsi ne doit-on pas négliger le rappel, dans la première partie d'*Angéline de Montbrun*, de certains passages du journal intime de la mère d'Angéline. Le texte est explicite : les mêmes mots, « écrits intimes », d'abord utilisés dans une lettre renvoyant à l'activité de la mère, sont ensuite repris par l'instance d'énonciation pour introduire la dernière partie du roman (le journal intime d'Angéline). Cette allusion à l'activité d'écriture de la mère est jusqu'ici, à notre connaissance, passée inaperçue. Elle s'avère pourtant essentielle : c'est sur le modèle de la mère ayant assumé de façon originale dans l'écriture personnelle le caractère inédit de sa situation d'épouse dont le mari va aux champs le jour de son mariage que l'héroïne trouvera à son tour le moyen de sublimer dans l'écriture un drame exceptionnel⁷⁰.

La pratique d'écriture de la mère dans *Angéline de Montbrun* est ce qui relie de manière évidente les deux femmes. Le concept de figure de l'écrit montre une stratégie efficace de valorisation des narrations féminines. Ailleurs, l'insertion de la lettre de l'aïeule d'Angéline dans son journal, aïeule qui a perdu mari et fils à la bataille de Sainte-Foy du 28 avril 1760, ne doit pas être non plus négligée :

⁶⁹ « Mémoires d'une gouvernante » dans la traduction française.

⁷⁰ Louise Milot et Fernand Roy, *op. cit.*, p. 10.

Ce printemps de 1760, Mme de Montbrun laboura elle-même sa terre, pour pouvoir donner du pain à ses petits orphelins. Vaillante femme! J'aime me la représenter soupant fièrement d'un morceau de pain noir, sa rude journée finie. J'ai d'elle une lettre écrite après la cession, et trouvée de vieux papiers de famille, sur lesquels mon père avait réussi à mettre la main lors de son voyage en France. C'est une fière lettre⁷¹.

Au détour d'une anecdote, Angéline revendique la valeur de son héritage maternel. Il faut remarquer d'ailleurs que, tout comme les cahiers d'école d'Angéline⁷², la lettre de l'aïeule est conservée avec des papiers de famille épars. En somme, la lettre de l'aïeule et les cahiers d'Angéline ne demandent qu'à être trouvés et à être reliés entre eux, geste qui ne va pas sans rappeler le travail de déconstruction d'une tradition patrilinéaire de l'écriture de l'histoire. Angéline hérite de ces fragments à la mort de Charles de Montbrun et annonce alors la reconstruction de son héritage matrilinéaire. Le concept de figure de l'écrit montre ainsi comment l'insertion d'écrits intimes permet d'amplifier une filiation féminine, filiation qui se révèle par la lecture d'écrits intimes rédigés par les personnages féminins. L'insertion de ces écrits intimes féminins dans un régime fictionnel – ordonné par des écrivaines qui commencent leur carrière – permet de percevoir des réflexions sur la construction de la structure romanesque et du rapport entretenu par des écrivaines vis-à-vis de la fiction et des formes traditionnelles. Selon Jérôme Meizoz,

[e]n développant une posture, ou une série de postures au cours de sa trajectoire, un auteur puise constamment dans un répertoire fourni par la tradition elle-même : l'histoire littéraire a ses grands ancêtres, ses sages, saints et martyrs, dont les faits et gestes exemplaires, en sus de leurs œuvres, s'offrent comme des ressources symboliques pour exister (c'est-à-dire énoncer) dans le champ⁷³.

Meizoz situe le concept de posture au carrefour de l'individuel et du collectif, de la singularisation au sein d'un ensemble de possibles. Ce constat recoupe celui de Chantal Savoie et de Julie Roy qui ont, quant à elles, décrit une « poétique de l'enchâssement⁷⁴ » dans

⁷¹ Laure Conan, *Angéline de Montbrun*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2007 [1884], p. 270.

⁷² *Ibid.*, p. 232.

⁷³ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p. 189.

⁷⁴ Chantal Savoie et Julie Roy, « Défis et enjeux de l'analyse de la participation des femmes à la presse périodique au XIX^e siècle », *Médias 19* [en ligne], Topographie et territoires de la presse : une place pour chacun (e), Publications, Micheline Cambron et Stéphanie Danaux (dir.), La recherche sur la presse : nouveaux bilans nationaux et internationaux, mis à jour le 27 mars 2014.

leur analyse de la participation des femmes à la presse périodique du 19^e siècle. Leur étude dégage une stratégie d'insertion des écrits d'autrices dans des espaces soumis à une autorité discursive et montre comment « [le concept de posture] permet d'esquisser, par les stratégies d'écriture, une meilleure compréhension de la façon dont la mise en scène de soi est tributaire d'un destinataire que les textes façonnent en puisant à même la doxa⁷⁵ ». Le concept de posture révèle les échanges nécessaires avec le discours dominant dans les textes de fiction d'écrivaines. Comme Dominique Maingueneau l'énonce :

Quelle qu'en soit la modalité, un champ résulte d'un équilibre instable entre des positionnements *dominants* et d'autres *dominés*, entre des positionnements centraux et d'autres périphériques. Un positionnement dominé n'est pas nécessairement périphérique, mais tout positionnement périphérique est dominé⁷⁶.

Les stratégies narratives employées par les femmes qui prennent la plume soulignent l'importance du compromis nécessaire à leur prise de parole, puisque toujours selon Savoie et Roy,

[...] le statut de "dominé" des femmes dans les champs social, littéraire et culturel tend à les inciter à expliciter leur position en regard des destinataires envisagés, à négocier et à façonner en quelque sorte l'acceptabilité du geste même d'écrire autant que la manière de le faire, dans la mesure où leurs destinataires sont des interlocuteurs qui détiennent nécessairement des positions plus légitimes qu'elles dans l'espace culturel ou dans le domaine public général⁷⁷.

Le concept de posture est d'autant plus intéressant dans le cas de Brontë et de Conan que ces dernières se sont toujours, au cours de leur carrière, effacées au profit de leurs œuvres et n'ont pas participé pleinement à la vie publique de leur époque. Ce n'est donc pas à grands coups d'éclat dans le milieu littéraire ou en adoptant une attitude subversive que Brontë et Conan vont justifier leur pratique d'écriture; elles embrassent plutôt une posture opposée à toute publicité. Les deux écrivaines partagent une grande humilité à l'égard de leurs romans dans leurs commentaires entourant leur publication, ce qui a d'ailleurs été fréquemment relevé par la critique⁷⁸. Charlotte Brontë, sous le pseudonyme de Currer Bell, écrit dans la

⁷⁵ *Ibid.*, paragraphe 5.

⁷⁶ Dominique Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire*, p. 24.

⁷⁷ Chantal Savoie et Julie Roy, *op. cit.*, paragraphe 10.

⁷⁸ Pour les critiques qui ont cru lire des aveux de Brontë et de Conan dans leurs romans, l'humilité des autrices a été interprétée comme une preuve supplémentaire du caractère trouble de leur

préface qui accompagne la troisième édition de *Jane Eyre* : « To the Public, [my thanks are due] for the indulgent ear it has inclined to a plain tale with few pretensions [...], [of] an obscure aspirant[,] an unknown and unrecommended Author⁷⁹ ». Quant à Laure Conan, elle enjoint l'abbé Casgrain de gommer toutes références à son identité réelle dans sa préface, indiquant dans leur correspondance « [qu'elle] a déjà une assez belle honte à [s]e faire imprimer⁸⁰ ». Les publications de *Jane Eyre* et d'*Angéline de Montbrun* marquent l'entrée respective des écrivaines dans le monde des lettres : s'ensuit donc une justification auprès d'instances critiques, réelles ou mises en scène. Toutefois, c'est d'abord et avant tout dans leur travail d'écriture que se retrouve la justification de leur posture littéraire.

Ma lecture croisée des deux œuvres s'inscrit donc dans le prolongement de ce postulat de Susan Sniader Lanser pour qui :

This authorial voice is an extrafictional entity whose presence accounts, for example, for organizing, titling, and introducing the fictional work. This extrafictional voice, the most direct textual counterpart for the historical author, carries all the diegetic authority of its (publicly authorized) creator and has the ontological status of historical truth⁸¹.

La résolution symbolique réside donc dans le statut d'écrivantes que Brontë et Conan ont accordé à leurs héroïnes dans leur œuvres romanesques, qui montrent des écrits enchâssés, une suite de cadres qui sont reliés par la signature des héroïnes. Sans être des artistes professionnelles, Jane et Angéline (et l'on pourrait également compter Mina) prennent la plume. Leurs réflexions servent à exprimer un rapport à la représentation, et rendent compte de son caractère glissant, amphibologique même : la seule prise possible demeure alors d'embrasser sa propre subjectivité. Pour le dire avec Rachel M. Brownstein : « In their self-consciousness [...] these classic heroine-centered novels comment on how literary conventions partly determine images of women in (and out of) literature⁸² ». Le parti pris de Brontë et de Conan aura été de fictionnaliser un parcours réflexif dans l'écriture, ce qui mène

confession. Jean Le Moyne a d'ailleurs qualifié *Angéline de Montbrun* de « livre malsain », qui serait « écrit sous le signe d'Électre » dans son essai *Convergences*.

⁷⁹ Charlotte Brontë, « Préface », *Jane Eyre*, p. xix.

⁸⁰ Citée dans l'article de Nicole Bourbonnais, « *Angéline de Montbrun* de Laure Conan : œuvre palimpseste », p. 83.

⁸¹ Susan Sniader Lanser, *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, p. 122.

⁸² Rachel M. Brownstein, *Becoming a heroine*, New York, The Viking Press, 1982, p. xx.

à l'élaboration de voix narratives féminines en quête d'autonomie, pour reprendre l'expression de Lucie Robert⁸³.

1.4 Construction d'un point de vue féminin

L'importance de l'esthétique de l'intime dans la construction des romans de Brontë et de Conan a d'abord été comprise comme des indices qui permettraient d'éclairer la psychologie des romancières, et non celles de leurs personnages. Jacques Cotnam présente en ces termes ce qui fonde, selon lui, la clé de l'interprétation de l'œuvre de Conan :

Inspirer de la sympathie, voilà, et au premier sens du mot sympathie, ce à quoi tend l'auteur [sic] d'*Angéline de Montbrun*, notamment dans le journal vers lequel converge le roman tout entier et où il est permis de réduire au minimum l'*indice de réfraction* qui la situe par rapport à son personnage. Morbidement absorbée dans le souvenir de sa propre histoire d'amour malheureuse, Laure Conan s'évertue à exposer sa douleur et n'a de cesse de se confesser⁸⁴.

L'arrimage de la vie des autrices à leurs œuvres par la critique fait état d'un double standard sexiste envers la pratique d'écriture des femmes, ce que dénonce ici Lori Saint-Martin : « Ainsi la romancière, la créatrice est niée, diminuée; elle se voit enfermée non pas dans l'autobiographie (en sort-on jamais vraiment?), mais dans la confession, spécifiquement féminine. Incapable d'inventer, elle ressasse à longueur de roman une vieille histoire d'amour malheureux⁸⁵ ». Selon la critique féministe des œuvres, il faudrait plutôt considérer les manœuvres des écrivaines comme des réactions vis-à-vis leurs héritages littéraires, comme une manière d'interroger les frontières du passage au fictionnel. Décrite « comme un grain d'autobiographie⁸⁶ » par Louis Fréchette, l'œuvre romanesque de Conan mérite d'être relue en considérant l'ampleur du travail d'écriture de l'écrivaine, elle qui a d'ailleurs retravaillé de

⁸³ Lucie Robert, *op. cit.*, p. 102.

⁸⁴ Jacques Cotnam, « *Angéline de Montbrun* : un cas patent de masochisme moral », *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, p. 45.

⁸⁵ Lori Saint-Martin, *L'autre lecture*, p. 14.

⁸⁶ Louis Fréchette, « Petit courrier littéraire : *Angéline de Montbrun* de Laure Conan », *Le Journal de Française*, V, 7 mars, 1906, p. 4.

son vivant chacune des rééditions d'*Angéline de Montbrun*⁸⁷. Bien que les écrivaines exploitent dans leurs œuvres l'esthétique de l'intime, rappelons-nous les efforts de médiation que Brontë et Conan ont effectués pour mettre leur vie à distance de leur œuvre : elles ont toujours insisté sur le caractère *fictionnel*, sur la dimension créatrice de leurs écrits, et rejeté l'idée d'une retranscription du réel, pour plutôt représenter des héroïnes écrivantes.

La posture d'humilité des écrivaines réelles accentue la perception du point de vue indépendant des héroïnes qui s'affirme à mesure que le récit progresse. Le « je » intime de la narration recouvre les traces du romanesque pour mieux servir la quête identitaire et spirituelle des narratrices-écrivantes. Les écrits des protagonistes constituent une mise en abyme de l'acte d'écriture qui place la figure paternelle dans un cadre de représentation. L'importance de la question du cadre, ou plutôt de *qui* cadre l'action, est soulignée par l'importance des espaces dans les intrigues : les bibliothèques sont contrôlées par les maîtres des lieux. Les héroïnes sont contenues à l'intérieur de ces limites spatiales – et fictionnelles –, mais sont appelées, *par* la mise en récit de leur désir interdit envers la figure d'autorité, à se repositionner vis-à-vis de ces dites limites. Dans les mots de Nancy Armstrong : « [...] only by determining what is sexuality in the Foucauldian sense of the word can we possibly isolate sex from the other power relations operating under its cloak⁸⁸ ». Les héroïnes de Brontë et de Conan sont alors agentes autonomes de leurs mouvements plutôt que représentations figées par un regard masculin. Car si les intrigues tournent autour de relations homme-femme typiquement genrées, marquées par des rapports d'autorité, de classe, et basées sur un modèle traditionnel, reste que ces relations sont racontées depuis la focalisation des héroïnes-écrivantes ce qui permet d'effectuer des déplacements dans les codes des différents genres littéraires convoqués. Autrement dit, l'enchâssement des niveaux de représentation permet à Brontë et à Conan de se dégager de certains préjugés à l'égard de l'écriture des femmes, en les autorisant à affirmer leur contrôle sur une *création* et non sur une simple *retranscription*, mais aussi de caractériser les écueils liés à la position de créatrice, qui entretient un rapport complexe avec l'historicité patrilinéaires des formes esthétiques canoniques, ainsi qu'avec

⁸⁷ Laure Conan va d'ailleurs retravailler chacune des rééditions d'*Angéline de Montbrun*, ce que l'édition critique de Nicole Bourbonnais a documenté en profondeur.

⁸⁸ Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction*, Oxford University Press, New York, 1987, p. 48.

une tradition de lecture et d'écriture vécue au féminin, qui est marquée par les discours de l'intime et différents genres littéraires, dits mineurs.

CHAPITRE II

NOS DÉSIRS SANS LIMITES : LES POSSIBLES DE LA FICTIONNALISATION DE LA MISE EN RÉCIT

C'était plaisir de voir Angéline s'occuper de ces soins de ménage, dans cette pauvre maison. Elle regardait partout, avec ces beaux yeux grands ouverts que vous connaissez, et me fit remarquer le bois et l'écorce soigneusement disposés dans l'âtre, n'attendant qu'une étincelle pour prendre feu. Je vous avoue que ce petit détail me fit rêver⁸⁹.

Mina Darville à Emma S***

Un espace discursif féminin autonome⁹⁰ émerge de la « montée en puissance⁹¹ » de l'autorité auctoriale de Jane et d'Angéline. En effet, les héroïnes participent en quelque sorte à la rédaction du récit puisqu'elles sont utilisées par les écrivaines – réelles – dans une mise en abyme de l'écriture par la fictionnalisation de la mise en récit. La mise en abyme met donc l'accent sur une focalisation particulière, celle des narratrices. Depuis cette agentivité des héroïnes écrivantes, déléguée par Brontë et Conan, certains motifs narratifs et topoï littéraires se recourent entre les univers fictionnels desdites héroïnes; il faut remarquer cet imaginaire littéraire au féminin qui se déploie. À partir de ce constat, comment s'établissent les relations entre les patriarches et les héroïnes, nœuds des intrigues des œuvres étudiées? Comme les écrits intimes fictifs sont narrés depuis la focalisation des héroïnes, ce sont les personnages masculins qui s'insèrent dans un cadre discursif féminin. En plaçant le héros comme point

⁸⁹ Laure Conan, *op. cit.*, p. 189.

⁹⁰ La notion de « parole autonome », développée par Lucie Robert, a été revisitée ici en fonction de nos besoins. Elle tient compte des « figures de l'écrit » et de l'enchâssement des instances de représentation et de narration comme il a été démontré dans le premier chapitre intitulé « Écrivaines, écrivantes, narrations : la fictionnalisation de la mise en récit ». Je réutilise à plusieurs reprises cette expression dans mon mémoire.

⁹¹ Expression d'Alain Rabatel, *Homo narrans Tome 1*, p. 16.

focal, positionné dans un cadre de représentation appartenant à un sujet féminin, les héroïnes de Brontë et de Conan acquièrent la possibilité de s'inscrire comme sujet regardant, et non comme objet regardé. Les autrices fictives délimitent les actions du personnage représenté, soit, en l'occurrence, celles du patriarcat. Les descriptions des personnages masculins qu'effectuent Jane et Angéline créent un mouvement entre l'intérieur et l'extérieur des frontières – spatiales et fictionnelles –, tout en révisant la position du sujet féminin d'emblée placé sous l'emprise du propriétaire des espaces. Elles maintiennent à l'intérieur d'un nouveau cadre celui qui, habituellement, instaure et maintient les limites.

La mise en récit des héroïnes constitue un geste littéraire à portée féministe d'autant plus fort qu'elle s'effectue dans un contexte où les lieux se referment sur Jane et Angéline, soumises à l'autorité des patriarches. Le pouvoir des hommes s'exerce tant dans leur rôle de maître des lieux que dans leurs rapports avec les jeunes femmes *a priori* soumises. Pourtant, Brontë et Conan érodent les structures figées de la relation d'un sujet masculin à un objet de désir féminin d'abord en déplaçant le rôle féminin dans l'aire de représentation, puis en établissant un rapport différent à l'art et à l'historicité patrilinéaire des formes esthétiques. La construction de figures patriarcales désirées par les héroïnes opère par une objectification des protagonistes masculins et sous ce que Claudine Potvin a nommé le « paradigme de la portraiture⁹² ». L'objectification renvoie à une prise en charge des représentations par les héroïnes, à une mise en récit des scènes qui autorise Jane et Angéline à se distancer de leur propre représentation. La question du désir au féminin et de l'érotisation des protagonistes masculins permet d'articuler différemment des structures narratives fixées par un pouvoir discursif qui exclut, d'entrée de jeu, une réelle représentation des subjectivités féminines.

2.1 Derrière la porte close

2.1.1 Huis clos et autorité patriarcale

Les scènes d'intimité entre les héroïnes et les protagonistes masculins se déroulent à huis clos, dans les frontières délimitées par les maîtres des lieux. Rochester et M. de Montbrun possèdent leurs domaines tant sur le plan légal que symbolique : ils incarnent la Loi dans ces

⁹² Claudine Potvin, *op. cit.*, p. 419.

microsociétés dont ils sont les régisseurs. En raison de cette autorité, les héroïnes ont à se présenter devant eux, à pénétrer l'espace qui appartient aux patriarches, c'est-à-dire le salon qui sert aussi de bureau d'étude : Rochester invite Jane de manière cérémoniale (« [...] it was rather a trial to appear formally summoned in Mr. Rochester's presence⁹³ ») et Angéline ne quitte que « rarement [...] [son père] le soir, sans lui demander pardon⁹⁴ ». Si le salon d'étude sert d'espace de réception pour les visites liées aux rôles de propriétaire terrien de Rochester et de Charles de Montbrun durant le jour, les moments décrits par Jane et Angéline se déroulent le soir, au moment où les lumières se tamisent : « Minuit sonna⁹⁵ », annonce Angéline lors de la veillée passée avec son père juste avant son accident, tandis que Jane n'est invitée qu'après le repas du soir à prendre le thé avec Rochester⁹⁶.

Dans *Angéline de Montbrun*, l'espace se referme sur les protagonistes lorsque Charles de Montbrun « ferm[e] la fenêtre⁹⁷ », seule ouverture vers l'extérieur où le regard d'Angéline convergeait pour « cacher [s]on trouble⁹⁸ ». Il effectue alors des va-et-vient incessants dans la pièce, avant de tenter d'apaiser la jeune femme en la portant devant une flamme « vive⁹⁹ » et « brillante¹⁰⁰ », flamme qu'il a pris soin de raviver. Le huis clos se révèle dès lors anxiogène et oppressant : « Jamais glas ne m'avait paru si lugubre¹⁰¹, ne m'avait fait une si funèbre impression. Une crainte vague et terrible entra en moi. Cette chambre si jolie, si riante me fit soudain l'effet d'un tombeau¹⁰² ». L'autorité paternelle comporte alors de manière explicite un caractère troublant pour Angéline. Avant sa mort, Charles de Montbrun dispose d'une

⁹³ Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, London, Penguin Group, coll. « Penguin Classics », 2014 [1847], p. 176.

⁹⁴ Laure Conan, *op. cit.*, p. 234.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 235

⁹⁶ Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 175-176

⁹⁷ Laure Conan, *op. cit.*, p. 235

⁹⁸ *Idem.*

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ L'expression « glas funèbre » a d'abord été utilisée par Mina lorsqu'elle décrit un cauchemar à sa confidente, Emma S*** : « Jamais, non, jamais glas funèbre n'a pénétré si avant dans mon cœur » (Laure Conan, *op. cit.*, p. 184).

¹⁰² Laure Conan, *op. cit.*, p. 236.

autorité absolue sur les mouvements de sa fille puisqu'elle lui appartient et lui doit tout, même ses pensées les plus intimes. Angéline a ainsi le besoin et l'obligation de se confesser à son père, de tout lui avouer, de « [s]'agenouill[er], comme [elle] le faisai[t] souvent devant lui [...] [pour] lui demander pardon, si [elle] avai[t] eu le malheur de lui déplaire en quelque chose¹⁰³ ». L'autorité de Charles de Montbrun est telle qu'elle s'amalgame à l'autorité divine, tel que le montre ce passage donné à lire comme un moment d'épiphanie pour Angéline :

Il me badinait, me raisonnait, me câlinait, et comme je restais toute troublée, il m'attira à lui et me demanda gravement : "Mon enfant, si, moi ton père, j'avais l'entière disposition de ton avenir, serais-tu bien terrifiée?". Alors, partant de là, il m'entretint avec une adorable tendresse de la folie, de l'absurdité de la défiance envers Dieu. Sa foi entraînait en moi comme une vigueur. La vague, l'horrible crainte disparut. Pourtant je comprenais – et avec quelle lumineuse clarté – que rien dans les tendresses humaines ne peut faire soupçonner ce qu'est l'amour de Dieu pour ses créatures¹⁰⁴.

Le père se présente lui-même comme un représentant de Dieu : « Alors, partant de là, il m'entretint avec une adorable tendresse de la folie, de l'absurdité de la défiance envers Dieu. » Selon François Gallays, « [p]ar sa parole habile, [le père] confon[d] sa paternité avec celle de Dieu [...]»¹⁰⁵ » pour illustrer la nécessité de l'humilité et de la servitude envers l'ordre patriarcal. Dans cette perspective, la piété d'Angéline se teinte d'une ambiguïté particulière (« Sa foi entraînait en moi comme une vigueur »; « [...] rien dans les tendresses humaines ne peut faire soupçonner ce qu'est l'amour de Dieu pour ses créatures »), laissant deviner un rapport trouble avec le père. Dans *Angéline de Montbrun*, l'appartenance au père est complète, le culte est total, les deux êtres semblent fusionner pour n'en devenir qu'un : « elle vit en lui un peu comme les saints vivent en Dieu¹⁰⁶ ». Dans l'univers romanesque de Conan, Charles de Montbrun détermine et circonscrit la voix d'Angéline qui ne rédige que deux lettres avant d'entreprendre la rédaction de son journal. Angéline est contrainte plus souvent qu'autrement au silence; sa parole 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

¹⁰³ *Ibid.*, p. 234.

¹⁰⁴ Laure Conan, *op. cit.*, p. 236.

¹⁰⁵ François Gallays, « *Angéline de Montbrun* : reflets et redoublements », *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, *op. cit.*, p. 109.

¹⁰⁶ Laure Conan, *op. cit.*, p. 142.

que dans les coins¹⁰⁷ ». La tangibilité et la densité d'Angéline semblent être remises en cause dans la première partie du roman puisqu'Angéline n'existe que dans le regard et à travers la parole du père « [qui] était pour elle non seulement le cercle mais la sphère, c'est-à-dire l'étendue et la profondeur¹⁰⁸ ». Le père vivant s'incarne partout et en toute chose, il est l'origine et le protecteur de l'univers d'Angéline. Les limites du corps d'Angéline ne sont donc pas étanches lorsque comprises dans le regard du père.

2.1.2 Procédés narratifs pour décrire la relation père-fille des Montbrun

Certains moments du journal d'Angéline décrivent de manière nostalgique le souvenir de moments passés dans le cabinet du père avant sa mort. Ceux-ci sont marqués par une symbiose et une harmonie entre le père et la fille qui se complaisent dans les rôles de maître et d'élève, osmose dont les bienfaits sont comparés à ceux du feu et de la lumière par Angéline : « Parmi les papiers de mon père, j'ai trouvé plusieurs de mes cahiers d'études qu'il avait conservés; et comme cela m'a rapportée à ces jours bénis où je travaillais sous ses yeux, entourée, pénétrée par sa chaude tendresse¹⁰⁹! » Cet extrait confirme le rapport d'autorité que détient le père en ce qui a trait aux espaces discursifs d'Angéline; elle est confinée au rôle d'élève et ses cahiers d'études sont à leur place dans le bureau du père, « [p]armi [s]es papiers ». Procédés légitimés dans le cadre romanesque d'*Angéline de Montbrun* car empruntant au discours religieux¹¹⁰, les métaphores qui intègrent le feu et la lumière laissent néanmoins planer une ambiguïté quant aux rapports qui existent entre le père

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 174. (Je souligne.)

¹⁰⁸ André Brochu, « Le cercle et l'évasion verticale », *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁹ Laure Conan, *op. cit.*, p. 232.

¹¹⁰ Marie-Andrée Beudet postule « [...] l'hypothèse d'une trajectoire et d'une œuvre à la croisée des champs religieux et littéraire » (« Laure Conan à l'épreuve du livre de piété : hétéronomie et individuation dans la littérature du dix-neuvième siècle », *Voix et Images*, vol. 32, n° 3, 2007, p. 62). Elle 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 (« *Angéline de Montbrun*, de Laure Conan : œuvre palimpseste », p. 82).

et la fille (« pénétrée par sa chaude tendresse! »), ce qu'encore une fois Mina a tôt eu fait de remarquer : « 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**¹¹¹ ». Comme l'avance Patricia Smart dans son essai *Écrire dans la maison du Père* : « Unie à un père présenté comme la source de toute lumière et chaleur, Angéline n'a pas droit à la parole : elle est la femme-objet qui sera échangée entre son père et son prétendant¹¹² ». La sexualité des femmes demeure à cette époque la propriété légale des hommes, les femmes passant du rôle de fille à celui d'épouse. Angéline, en arborant les couleurs choisies par son père, soit le bleu et le blanc en l'honneur de la sainte Vierge, confirme sa virginité et donc son statut social. Toujours selon l'analyse de Patricia Smart : « À la ressemblance de la Vierge Marie qu'elle imite par ses habits bleus et blancs, [Angéline] occupe une position dans la hiérarchie de Valriant qui dépend entièrement de son silence, de sa soumission et de son absence de corporalité¹¹³ ». Angéline demeure une enfant qui vit sous la juridiction de son père aux yeux de la loi :

C'est pour mes voiles d'orpheline que j'ai abandonné sa livrée, que je ne devais quitter qu'à mon mariage. Ces couleurs virginales plaisaient à tout le monde, à mon père surtout. Il me disait qu'il ne laissait jamais passer un jour sans rappeler à la sainte Vierge que je **lui** appartenais¹¹⁴.

L'ambiguïté plane lorsqu'Angéline décrit sa relation avec son père, le référent « lui » marquant une confusion entre la sainte Vierge et le père en ce qui a trait à la « possession » d'Angéline. La confusion est ici révélatrice de la tension incestueuse entre la fille et le père¹¹⁵. La figure de la Sainte Vierge cristallise une représentation d'Angéline qui correspond à la vision du père dont la parole délimite et détermine celle de sa fille. Il y a dans un premier temps de l'intrigue romanesque une représentation figée et « encadrée » du personnage d'Angéline, objectification qui sera renversée dans la dernière partie du roman. Lors de la première nuit où elle retourne à Valriant après les funérailles, Angéline consigne

¹¹¹ Laure Conan, *op. cit.*, p. 160. (Je souligne.)

¹¹² Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père*, p. 47.

¹¹³ *Ibid.*, p. 48-49.

¹¹⁴ Laure Conan, *op. cit.*, p. 236. (Je souligne.)

¹¹⁵ Lecture que Jean Le Moynes et Madeleine Gagnon ont inaugurée en inscrivant leurs analyses dans le courant psychanalytique.

dans son journal le contraste entre cette image fixe d'elle-même et le portrait de son père 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 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 jointes¹¹⁶.

Cet extrait montre avec clarté les enchâssements de représentation dans *Angéline de Montbrun* : l'image de la Vierge et le crucifix d'Angéline sont maintenus dans les mains du père enterré au couvent des Ursulines de Québec¹¹⁷, lieu de cloître féminin, alors qu'Angéline s'emmure dans le cabinet du père et place le portrait au-dessus du foyer dans un étrange rituel qu'elle répètera par la suite. Notons toutefois que Maurice inaugure en quelque sorte ce rituel 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 pas¹¹⁸. » Il s'agit d'une 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'apaise¹¹⁹.

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 incarne une projection 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 devient une métaphore du désir du jeune homme envers la jeune femme, désir qui s'amalgame avec une « prière incessante », un rituel qui se charge d'un caractère « céleste ». La manière dont le jeune fiancé pose son regard sur le

¹¹⁶ Laure Conan, *op. cit.*, p. 216-217.

¹¹⁷ Les funérailles ont lieu dans la chapelle du couvent des Ursulines de Québec (*ibid.*, p. 203).

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 198.

¹¹⁹ Laure Conan, *op. cit.*, p. 199.

portrait d'Angéline comporte plusieurs ressemblances avec les descriptions des moments où Angéline se retrouve seule le soir devant le portrait de son père. D'abord, ce rapprochement s'observe dans la manière dont la lumière permet de charger sur le plan métaphorique le désir du sujet regardant, mais aussi par l'entrelacement du désir et de l'autorité religieuse. Ces ressemblances dans les descriptions des portraits montrent la prégnance d'un discours motivé par le désir dans le journal d'Angéline. L'utilisation de la figure patriarcale comme objet désiré dans la fiction de Conan doit être comprise comme une manière de donner à l'héroïne écrivante une autorité sur les représentations.

2.1.3 Procédés narratifs pour décrire la relation maître-subalterne entre Rochester et Jane

Dans *Jane Eyre*, Rochester peut lui aussi prétendre à l'obéissance et la soumission de Jane de par le décalage qui subsiste entre leur rang, âge et leur genre respectifs. Comme il l'énonce lui-même : « Excuse my tone of command; I am used to say "Do this", and its done: I cannot alter my customary for one new inmate¹²⁰. » Il est dans ce contexte tout à fait normal d'ordonner à Jane de s'entretenir avec lui près du foyer, tout en envoyant Mrs. Fairfax et Adèle vaquer à d'autres occupations pour qu'elle soit à sa seule disposition :

"Come to the fire", said the master, [...] and Mrs. Fairfax had settled into a corner with her knitting; while Adèle was leading me by the hand round the room, showing me the beautiful books and ornaments on the consoles and chiffonnières. We obeyed, as in duty bound; Adèle wanted to take a seat on my knee, but she was ordered to amuse herself with Pilot¹²¹.

Alors que Jane et Adèle se déplacent dans l'espace, Rochester les contraint à prendre position à l'endroit qu'il leur a assigné et à l'occupation qui leur sied : Mrs. Fairfax dans un coin avec son tricot, Adèle dans un autre avec le chien Pilot, alors que Jane se retrouve dans l'obligation de se rapprocher du feu et du maître. De la manière dont Jane décrit la succession d'ordres que lance Rochester aux femmes qui vivent sous sa gouverne, il semble que les personnages féminins prennent place dans l'espace dans une composition qui s'apparente à celle d'une scène, comme dans un tableau. L'injonction de Rochester permet d'attirer la

¹²⁰ Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 179.

¹²¹ Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 179.

jeune protagoniste près de l'action, de la placer dans la lumière et la mire du spectateur, elle qui longeait plutôt les limites de la salle. Jane va pourtant refuser d'adhérer complètement à cette demande : si elle obéit en se positionnant comme son patron le lui a demandé, elle n'a pas peur de répondre à Rochester, même si cela équivaut à adopter un ton caustique, ce que nul n'ose faire dans l'entourage de Rochester : « Mrs. Fairfax had dropped her knitting, and, with raised eyebrows, seemed wondering what sort of talk this was¹²² ». Les discussions entre Jane et Rochester se présentent comme des duels, Jane défendant au mieux son indépendance malgré l'humilité qui sied à son rôle de gouvernante, tandis que Rochester tente de pénétrer l'esprit de la jeune femme¹²³. Elles annoncent un débat déterminant dans l'intrigue lorsque Jane, ayant découvert que Rochester est déjà marié, mais que Bertha Rochester est atteinte de folie (ce pourquoi il l'a enfermée dans le grenier et tenu son existence secrète), décide de le quitter. La résolution de Jane est telle que Rochester est bien forcé de le reconnaître : malgré sa force et sa fureur « mâle », il n'a que peu de pouvoir sur Jane; « I could bend her with my finger and thumb: and what good would it do if I bent, if I uptore, if I crushed her? **Consider that eye: consider the resolute, wild, free thing looking out if it, defying me**, with more than courage – **with a stern triumph**¹²⁴ ». S'il détient la capacité de contrôler physiquement le corps de l'héroïne, Rochester est confronté à une limite claire et nette : il n'aura pas accès aux pensées intimes de Jane sans son consentement. Elle lui est désormais inaccessible, et la fermeté de son mantra (« I must respect myself ») insufflé à Jane la volonté nécessaire pour s'arracher à cette relation. Rochester décrit alors Jane en reprenant des éléments des portraits dressés par l'héroïne lors de leurs entretiens. Ces éléments (« stern triumph », « the resolute, wild, free [eye] ») concèdent le contrôle de la situation à Jane. Si dans la partie du roman se déroulant à Thornfield c'est d'abord Jane qui doit se soumettre aux lois de Rochester, le moment de sa fuite marque le début d'une prise de contrôle sur sa vie.

¹²² *Ibid.*, p. 180.

¹²³ Jane est appelée à se présenter à quelques reprises devant Rochester, en tête-à-tête, puis elle sera présente lors des festivités et soirées organisées pour les invités venus passer quelques temps à Thornfield.

¹²⁴ Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 476. (Je souligne.)

2.2 Le « paradigme de la portraiture » : espaces et autorités de représentation

2.2.1 Le patriarche dans ses quartiers

Les entretiens entre les jeunes femmes et les patriarches ont lieu dans des salons luxueux¹²⁵ auxquels un poids symbolique est associé : il s'agit de la pièce qui consacre par divers éléments (les portraits, le fauteuil, le foyer, la bibliothèque, etc.) le statut de maître des lieux des personnages masculins. La richesse des patriarches confirme leur puissance et leur position dans la hiérarchie. Les héroïnes vont d'ailleurs insister sur la présence de ces éléments et leur aspect grandiose :

[...] then I gained the hall: I halted there a minute; I looked at some pictures on the walls (one I remember represented a **grim man in cuirass**, and one a lady with powdered hair and a pearl necklace), at a bronze lamp pendent from the ceiling, at a great clock whose case was a oak curiously carved, and ebon black with time and rubbing. Everything appeared very stately and imposing to me: I was so little accustomed to **grandeur**¹²⁶.

Jane décrit dans cet extrait sa première visite dans les différentes salles du château de Rochester¹²⁷. Elle erre seule au milieu des possessions du maître, héritage d'une famille puissante et noble qui l'impressionne. Les personnages du tableau personnifient un modèle idéalisé des unions matrimoniales, le seigneur et la *lady*. Dans son célèbre essai *Voir le voir*, John Berger établit « [qu'à] l'origine, les tableaux faisaient partie intégrante du bâtiment auquel ils étaient destinés¹²⁸ ». Patricia Falguières, dans son étude sur le phénomène du cabinet de curiosités en Europe relève que « [l]es collections ont un statut public parce qu'elles manifestent la vertu publique du prince, parce qu'elles sont un élément, une émanation, de sa magnificence, **c'est-à-dire de sa capacité à assurer une représentation**¹²⁹ ». De ce fait, l'élément figuratif décrit permet d'insister sur la dominance

¹²⁵ L'aspect luxueux des intérieurs des pièces appartenant aux maîtres des lieux est d'autant plus amplifié que les jeunes femmes adoptent une posture d'humilité.

¹²⁶ Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 145. (Je souligne.)

¹²⁷ Cette scène inaugure en quelque sorte la série d'entretiens entre Jane et Rochester. Il y a un effet de répétition dans les différents moments où Jane est confrontée à l'intimité de Rochester, la sensation d'un arrêt sur l'image revient à chaque fois que Jane prend le temps d'observer Rochester. Les pièces de théâtre que Rochester monte et dans lesquelles il joue sont également un bon exemple de cet effet de focalisation.

¹²⁸ John Berger, *Voir le voir*, Alain Moreau, coll. « Textualité », 1976 [1972], p. 20.

¹²⁹ Patricia Falguières, *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2003, p. 93. (Je souligne.)

d'un ordre patriarcal qui fait office de tradition, et que le luxueux domaine des personnages masculins dominants incarne. Noël Mouloud avance que « le spectacle pictural entre en résonnance avec notre sentiment profond de l'existence spatiale, avec les significations ou les valeurs qui se rattachent à celle-ci¹³⁰ »; le caractère luxueux des domaines patriarcaux renvoie au rapport de pouvoir qui prévaut entre les propriétaires et les femmes sous leur autorité. Plutôt qu'être impressionnée par la richesse de Rochester, Jane voit que tout paraît figé, emprunté. Elle sera soulagée que sa chambre corresponde à une esthétique plus moderne et de dimensions plus raisonnables : « [...] and I was glad, when finally ushered into my chamber, to find it of small dimensions, and furnished in ordinary modern style¹³¹ ». Les éléments décoratifs dans les scènes décrites seront néanmoins réinvestis – à tout le moins commentés – par les narratrices des deux œuvres étudiées, et ce, pour parvenir, dans une certaine mesure, à s'appropriier une part de l'autorité des maîtres. Le salon d'étude de Charles de Montbrun est constellé de portraits qui répondent aux goûts de celui-ci puisqu'il en a fait la commande. Comme le décrit ici Maurice :

De retour au salon, [Angéline] me montra le portrait de sa mère, piquante brunette à qui elle ne ressemblait 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 Bourassa¹³², dans un portrait, je n'ose plus juger de la ressemblance. Celle-ci est merveilleuse.

- Je l'ai fait peindre pour toi, ma fille, dit M. de Montbrun; et s'adressant à moi : N'est-ce pas qu'elle sera sans excuse si elle m'oublie jamais¹³³?

Charles de Montbrun a lui-même choisi sa propre représentation et l'a bien mise en évidence afin de marquer son statut aux autres personnages. Comme Claudine Potvin l'a montré en analysant cet extrait dans son article « La sémiotique du portrait : voir, savoir, pouvoir », Maurice est utilisé comme spectateur au même titre qu'Angéline dans la première partie du roman : « La possession [du père] est clairement marquée, doublement "installée" dans la

¹³⁰ Noël Mouloud, *La peinture et l'espace. Recherche sur les conditions formelles de l'expérience esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de Philosophie contemporaine » 1964, p. 2.

¹³¹ Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 143.

¹³² Cette référence au critique canadien-français montre encore une fois l'étendue de la culture savante de Laure Conan.

¹³³ Laure Conan, *op. cit.*, p. 142.

contemplation et l'obligation de ceux qui regardent, soit Angéline et Maurice¹³⁴ ». Cette remarque relève l'importance du rôle de *regardante* qu'endosse Angéline. L'amalgame des fonctions des personnages de Maurice et d'Angéline dans le régime fictionnel de la première partie d'*Angéline de Montbrun*, amenuise d'abord la virilité dominante du prétendant, pour ainsi concéder à la protagoniste la position de désirante dans la dernière partie du roman.

2.2.2 Autorités et représentations

Dans *Angéline de Montbrun*, placée en hauteur, l'image du père surplombe les habitants de la maison, leurs allées et venues dans le cabinet, rappelant le rôle de fondateur de la lignée familiale qui sied à Charles de Montbrun¹³⁵. Le portrait du père sert à maintenir son statut de domination après sa mort, en somme, à pérenniser son pouvoir, alors que la succession des générations semble plutôt favoriser momentanément Angéline. Encore une fois, dans les mots de Berger :

Les arts visuels ont toujours existé à l'intérieur d'un certain périmètre privilégié, magique ou sacré à l'origine, mais également physique, à savoir l'endroit, la caverne ou le bâtiment, dans lequel, ou bien pour lequel, l'œuvre était faite. L'expérience de l'art, qui à l'origine fut celle du rituel, était distincte du reste de la vie, précisément de manière à exercer son pouvoir sur elle. [...]. Tout au long de l'histoire, l'autorité de l'art fut inséparable de l'autorité de ceux qui l'abritaient¹³⁶.

En ce sens, le portrait du père charge symboliquement l'espace – les murs du salon – qui constitue également le cadre de l'action narrée par Angéline et par Maurice dans la première partie. Le portrait de la mère est lui aussi mis en évidence, alors que Maurice décrit le cabinet en ces termes :

[S]ur le mur, en face de la table de travail de M. de Montbrun, il y a un petit portrait de sa femme, et un peu au-dessous, suspendue par un ruban noir, une photographie de notre

¹³⁴ Claudine Potvin, *op. cit.*, p. 422.

¹³⁵ Charles de Montbrun correspondant à un héros des temps mythiques, à un véritable Canadien-français qui sait fait honneur à sa race, comme en témoigne l'entrée du journal de la mère d'Angéline mais aussi les remarques de Mina à son égard : « Mais comme je lui sais gré de n'avoir jamais été ministre ! Il fait bon de voir ce descendant d'une race illustre cultiver la terre de ses mains. Dieu veuille que cet exemple ne soit pas perdu ! » (Laure Conan, *op. cit.*, p. 176)

¹³⁶ John Berger, *op. cit.*, p. 35.

pauvre père en capot d'écolier. C'est surtout sa figure fatiguée et malade que je me rappelle, et pour moi ce jeune et souriant visage ne lui ressemble guère¹³⁷.

Le portrait de la mère, de petite dimension, se retrouve éloigné du portrait de Charles de Montbrun pour au contraire se rapprocher de la photographie du défunt père de Mina et de Maurice que celui-ci ne reconnaît pas. Alors qu'à maintes reprises, la ressemblance entre Charles de Montbrun et Angéline est relevée par les autres personnages¹³⁸, Maurice souligne plutôt, lors de ces rares mentions de Mme de Montbrun, la différence entre Angéline et sa mère, « à qui elle ne ressemble pas du tout ». En comparaison avec le statut de Charles de Montbrun auprès des autres habitants de la maison, la mère semble n'avoir pratiquement aucune influence sur la filiation des Montbrun, « [elle] est présentée seulement pour démontrer qu'elle ne fait pas partie d'une similarité¹³⁹ ». Angéline ne détenant les traits et les qualités que de Charles de Montbrun, hormis peut-être en ce qui concerne l'activité d'écriture d'un journal¹⁴⁰. Quant au père de Mina et de Maurice, son statut de figure autoritaire et patriarcale se trouve amoindri. D'une part, parce que son propre fils ne le reconnaît pas dans cette image d'un « jeune et souriant visage » : Maurice entretient au contraire le souvenir d'un homme malade et peu vigoureux, ce qui contraste avec la virilité et la vitalité de Charles de Montbrun. D'autre part, parce qu'il n'y a que Charles de Montbrun qui peut honorer la mémoire du père, plutôt que ses propres enfants, comme le raconte Mina : « M. de Montbrun me parle souvent de mon père; mieux que personne il me le fait connaître¹⁴¹ ». Les représentations du père de Maurice et de Mina ainsi que de la mère d'Angéline proviennent d'un autre temps, d'un « ça a été » selon l'expression de Roland Barthes¹⁴², d'un temps hors

¹³⁷ Laure Conan, *op. cit.*, p. 152.

¹³⁸ La ressemblance est à ce point frappante que même après la défiguration d'Angéline il est possible de la remarquer : « [M.L. dit] : "Vous avez beaucoup souffert et, cela se voit. Mais pourtant, vous ressemblez toujours à votre père." Cette parole m'a été bien sensible. Ô chère ressemblance, qui faisait l'orgueil de ma mère et sa joie à lui » (*Ibid.*, p. 226).

¹³⁹ E.D. Blodgett, « La séduction du père : l'exemple d'Angéline de Montbrun », p. 160.

¹⁴⁰ La principale ressemblance que la critique lie entre Angéline et sa mère se situe en effet dans l'écriture d'un journal. En français, c'est d'abord Louise Milot et Fernand Roy dans leur ouvrage *Les figures de l'écrit* qui en ont relevé l'importance, ainsi que E.D. Blodgett qui l'a décrit en utilisant l'expression « rôle intertextuel » dans son article « La séduction du père : l'exemple d'Angéline de Montbrun ». L'article de Blodgett avait d'abord été publié en anglais en 1988.

¹⁴¹ Laure Conan, *op. cit.*, p.195.

¹⁴² Expression proposée dans : Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Paris, 1981, 200 p.

de l'action de l'intrigue d'*Angéline de Montbrun* puisque ces deux personnages n'influenceront pas le récit, que ce soit par une volonté à respecter au-delà de la mort, ou alors par un héritage, monétaire ou idéologique. Aucune action de Mina, Maurice ou Angéline n'est menée afin d'être en accord avec la volonté ou le mode de vie des autres personnages décédés, ou alors si peu en comparaison avec leurs actions posées à la mort de Charles de Montbrun. Le portrait de Charles de Montbrun consacre ainsi la pérennité de son statut de patriarche et son autorité auprès des autres personnages, en dominant l'espace de représentation soit les murs du cabinet d'étude de Valriant.

Il est particulier de remarquer que, si la ressemblance apparaît primordiale dans l'appréciation du portrait d'une personne décédée, la seule photographie de Charles de Montbrun mentionnée dans le roman se retrouve dans la maison d'une voisine : « C'est doux à l'âme et doux aux yeux; et j'ai été bien touchée en apercevant, dans cette chambre de jeune fille, la photographie de mon père, encadrée d'immortelles et de mousse séchées¹⁴³ ». Il n'y a aucune allusion ailleurs dans le texte de l'existence à cette photographie; elle ne semble pas détenir le même poids symbolique que le portrait. Tout comme la photo du père de Mina et Maurice, la photographie de Charles de Montbrun correspond à une image figée, nostalgique d'un temps passé, à caractère mortifère, effet renforcé dans l'extrait par les « immortelles et [la] mousse séchées » qui l'encadrent. Le lieu d'exposition, la « chambre de jeune fille », renvoie à la définition d'Angéline que M. de Montbrun avait choisi de son vivant, au temps de « l'innocence » de Valriant. De plus, contrairement à la photo du père de Maurice et Mina qui est présentée dans le salon, celle de Charles de Montbrun est exposée dans la chambre de Marie Desrochers, endroit qu'Angéline visite comme s'il s'agissait d'un lieu de culte¹⁴⁴, et pour ainsi dire, rarement. À l'opposé, elle revient sans cesse au portrait du père. Les portraits photographiques, qui pourtant devraient être plus fidèles à la réalité que les portraits peints, sont plutôt associés au deuil d'une époque révolue et n'impliquent pas le même effet d'identification que les peintures qui sont plutôt relayées comme des éléments moins

¹⁴³ Laure Conan, *op. cit.*, p. 220.

¹⁴⁴ Il n'y a pas d'autres moments où Angéline fait mention d'une visite à la maison de Marie Desrochers. L'aspect figé de la photographie ainsi que le rappel d'un temps de l'innocence virgine d'Angéline sont aussi symbolisés par la statue, cadeau de Charles de Montbrun à Marie Desroches, de la Sainte vierge. La statue occupe une « place d'honneur » dans la chambre de Marie Desroches et « [u]n lierre vigoureux l'entoure gracieusement » (*Ibid.*, p.220).

significatifs dans l'ordre patriarcal. Comme l'énonce Claudine Potvin : « 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 de la jeune femme aux prises avec les attentes de son entourage¹⁴⁵ ». Elle poursuit en avançant que

Les [formes visuelles] renvoient à une représentation qui se donne comme réaliste [...] d'un visage, d'un artéfact religieux, d'une image sainte. Par conséquent, la signification ne réside pas vraiment dans le médium, mais davantage dans l'usage que l'auteure en fait¹⁴⁶.

J'ajouterai que la signification réside davantage et surtout dans l'usage qu'en fait le personnage d'Angéline dans ses écrits intimes. Le « paradigme de la portraiture » s'impose comme un système dans l'économie du roman et renvoie au caractère subjectivant des représentations, car la ressemblance des portraits demeure au final relatif à l'avis qu'en a la spectatrice-narratrice. C'est dans le discours d'Angéline que le portrait peint du père s'impose comme représentation, c'est-à-dire au moment de sa disparition. Lorsque Maurice et Angéline se retrouvent débarrassés de l'autorité du patriarche, Maurice en mer et Angéline de retour à la maison paternelle, les portraits peints sont privilégiés aux photographies et sont placés au-dessus d'une source lumineuse¹⁴⁷ ce qui les rend presque animés : ils sont « soumis à la perception, à l'interprétation¹⁴⁸ » des personnages, au lieu d'être de simples reproductions immuables. Les portraits peints permettent de pérenniser une représentation que sous-tend des valeurs et une symbolique pour garder vivant un peu plus longtemps un être disparu, « mais c'est l'illusion d'un moment¹⁴⁹ ». Lorraine Alexandre fournit ici une définition du portrait comme forme visuelle, photographique et picturale :

Le portrait exprime, en premier lieu, l'enjeu de la **mise en évidence des codes socioculturels** en ce qu'ils **structurent les systèmes de représentation de la personne**.

¹⁴⁵ Claudine Potvin, *op. cit.*, p. 419.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 427.

¹⁴⁷ Il faut ajouter qu'il s'agit d'une flamme et non de la lumière du jour. Ce détail montre que c'est le caractère plus fuyant de la flamme qui est privilégié, et non des conditions d'exposition optimales.

¹⁴⁸ Lorraine Alexandre, *Les enjeux du portrait en art. Étude des rapports modèle, portraitiste, spectateur*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 8. (Je souligne.)

¹⁴⁹ Laure Conan, *op. cit.*, p. 216.

La *personne* prise comme notion spécifique précise son statut d'être vivant compris dans sa globalité. [...] Ces personnes sont, dans un premier temps, **en situation de présentation de leur corps**. Elles sont physiquement présentes, visibles, sous leur forme initiale. L'intervention artistique qui les projette dans le rôle de modèle, la création de portraits, **les reconstruit sous forme de représentation** et interroge alors les possibles, les limites et les enjeux du système 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'interprétation**¹⁵⁰.

L'interprétation des portraits masculins par les héroïnes dans leurs écrits intimes fonde l'intérêt du « paradigme de la portraiture » dans *Angéline de Montbrun* tout comme dans *Jane Eyre*. Linda Nochlin, en posant une critique féministe de l'histoire de l'art avec son étude de la peinture victorienne, résume quelques caractéristiques de l'esthétique développée par des femmes peintres¹⁵¹ qui recourent à notre analyse des portraits dans *Angéline de Montbrun* et *Jane Eyre* :

Victorian narrative painting, in the complexity of its organization, the explicitness of its social and moral implications and its dramatically meaningful condensations is at the furthest pole of expression, in its approach to the raw material of experience, from the diffidence and objectivity characteristic of the photographic sensibility¹⁵².

Brontë et Conan opèrent une condensation métaphorique en intégrant le portrait à leurs intrigues. Les deux écrivaines mettent en scène un patriarce et en dressant leur portrait, elles les réduisent en « une image bidimensionnelle », à un aplat de couleur servant à monter *a bigger picture*. Les portraits, littéraires ou picturaux, sont placés sous l'œil des héroïnes, et sont ainsi réduits à une représentation qui ne peut prendre de sens que dans la perception de Jane et d'Angéline. De cette manière, les écrivaines posent leurs héroïnes comme « centres de perspective », selon les mots d'Alain Rabatel. C'est depuis ces centres de perspective qu'est cadrée l'action, que les patriarces sont mis en portrait.

¹⁵⁰ Alexandre, Lorraine, *op. cit.*, p. 8. (Je souligne.)

¹⁵¹ J'utilise l'expression « femmes peintres » étant donné que le terme « peintre » est épiciène et qu'il est impossible de distinguer le genre du sujet lorsque accordé au pluriel et non dans une perspective essentialisante des arts.

¹⁵² Linda Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays*, London, Routledge Editions, 1989, p. 88.

2.3 Arrêt sur l'image : procédés de mise en portrait du patriarche

Postées à l'entrée des salons, les héroïnes 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 imposées. Situées pendant un temps à l'extérieur de l'action représentée, les héroïnes échappent momentanément au regard paternel et posent leurs yeux sur les corps des hommes. Jane décrit ainsi son premier entretien avec Rochester dans le château :

I let Mrs. Fairfax precede me into the dining-room, and kept in her shade as we crossed that apartment; and, passing the arch, whose curtain was now dropped, entered the elegant recess beyond. Two candles stood lighted on the table, and two on the mantelpiece; basking in the light and heat of a superb fire, lay Pilot – Adèle knelt near him. Half reclined on a couch appeared Mr. Rochester, his foot supported by the cushion; he was looking at Adèle and the dog: the fire shone full on his face¹⁵³.

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 demeure le plus longtemps possible hors 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 moitié incliné sur son siège (« half reclined on a couch »), Rochester surplombe les autres protagonistes disposés sous son regard et dans les limites circonscrites par la lumière. La lumière inonde le visage de l'homme et, comme elle arrive 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 : « the fire shone full on his face ». La description de Jane présente Rochester dans une position plutôt figée, sculpturale, même, dans laquelle tous les éléments sont mis à contribution afin de faire converger le regard de la lectrice – réelle – 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. Ici, les ressemblances avec la définition du portrait de

¹⁵³ Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 176.

Lorraine Alexandre dans sa forme picturale sont manifestes : les éléments décrits « m[ettent] en évidence les codes socioculturels », le feu et la lumière servent à témoigner de la puissance du maître et à confirmer 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] corps¹⁵⁴ ». L'aspect sculptural du corps masculin renvoie à une autre représentation artistique du corps, représentation qui n'a de signification que lorsqu'elle est regardée. Le corps du maître vient à être submergé, englobé par le regard de la narratrice. Bien que le feu soit contenu dans un foyer, cela n'empêche pas sa chaleur et sa lumière d'irradier le visage de l'homme. Le feu et la lumière, intangibles, difficiles à circonscrire, permettent d'intégrer au discours de Jane le mouvement de ses yeux, elle qui se tient dans l'ombre. Jane se retrouve à l'abri du regard de Rochester, qui contemple plutôt ses subalternes : « He was looking at Adèle and the dog ».

Dans ce premier extrait, la description de la narratrice renforce l'idée du pouvoir que recèle un « standing point » tel qu'employé dans la terminologie féministe, en opposition avec le *male gaze*¹⁵⁵. C'est-à-dire que plutôt que d'être modelé selon l'imaginaire de la frange dominante de la société patriarcale, le personnage féminin détient la possibilité de percevoir et de dire le monde selon sa propre perspective. Ce changement de focalisation est renforcé par l'effet de *traveling* du regard de Jane qui peut 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 s'est blessé à la cheville et est cloué à son fauteuil. Il faut également ajouter qu'il y a absence de contacts visuels entre Jane et Rochester, et même plus, il y a une sensation d'invisibilité pour Jane¹⁵⁶. La lectrice imagine aisément que lorsque Jane pénètre la pièce et détaille la scène, elle se tient debout et droite, son regard dominant les éléments du

¹⁵⁴ Lorraine Alexandre, *op. cit.*, p. 8.

¹⁵⁵ 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 that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness* ». (Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1989, p. 19.)

¹⁵⁶ En n'étant pas aperçue par Rochester au moment où elle en fait la description, Jane détient presque un pouvoir d'omniscience.

décor et les personnages présentés devant elle. 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, être mis à plat. Un potentiel d'appropriation du corps de l'autre réside dans la capacité à poser son propre regard sur cet autre, à le maintenir dans son champ de vision, dans son « cadre » de représentation pour narrer une perspective. Ce cadre de représentation devient alors « un lieu de l'apparaître » pour reprendre encore une fois les mots de Lorraine Alexandre.

La tension entre regard et contrôle des espaces sert aussi de manière assez naturelle l'intrigue d'*Angéline de Montbrun*, où les descriptions du père permettent d'opérer une appropriation de cadre de représentation. Bien que la gradation de l'attirance entre les protagonistes s'avère plus linéaire dans *Jane Eyre*, elle est néanmoins bien présente dans la résurgence des souvenirs d'Angéline dans son journal. La tension atteint son apogée lorsqu'Angéline décrit les derniers moments vécus avec son père, la veille de sa mort :

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 chose¹⁵⁷.

Tout comme dans la description que Jane fait 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 emboîtés évoquant à la fois l'infini et la sérénité. Le père, à son aise dans la pièce qui lui appartient, profite de sa bibliothèque, son chien Nox¹⁵⁸ à ses pieds,

¹⁵⁷ Laure Conan, *op. cit.*, p. 234. (Je souligne.)

¹⁵⁸ Le chien du maître constitue un élément de l'ordre patriarcal, qui appartient au propriétaire 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. » (Laure Conan, *op. cit.*, p. 201.)

rappelant encore une fois l'entrée de Jane lors de son premier entretien avec Rochester. Malgré la faible luminosité du feu qui meurt lentement, le père lit et ne se détourne pas de sa lecture à l'arrivée d'Angéline. Alors que M. de Montbrun est immobile, captivé par son livre, Angéline se meut dans l'espace, s'évade un instant en regardant par la fenêtre avant de s'agenouiller afin d'avouer son trouble à son père, comme elle le fait presque chaque soir. L'objectification du patriarche s'amorce la veille de la mort du père, de la main d'une Angéline qui décrit la position statique de Charles de Montbrun dans l'espace, alors qu'elle-même peut circuler dans la pièce, encore une fois comme Jane. 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 limite¹⁵⁹ ». Après le décès du père, Angéline doit assumer les responsabilités du patriarche et cette transition n'est pas naturalisée. L'enchâssement des cadres et des limites dans les scènes où Angéline tente de répéter le rituel sert, dans l'économie du roman, à représenter ses tentatives de résolution symbolique :

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 amour¹⁶⁰.

Dans ces deux scènes, celle de la veille de la mort du père ainsi que celle de la première nuit au retour d'Angéline à Valriant, le patriarche est présenté comme dans un tableau. Il constitue le point focal des descriptions : le père sanctifié est ramené à l'état de figure objectifiée. L'objectification du patriarche est accentuée pour mieux marquer le fait que ce

¹⁵⁹ Noël Mouloud, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶⁰ Laure Conan, *op. cit.*, p. 208-209. (Je souligne.)

n'est pas lui qui agit. Les propriétés que Noël Mouloud accorde à l'objectivation en peinture sous-tendent une autorité et un pouvoir sur les représentations : « Objectiver, c'est d'abord resaisir, et la réponse décisive de l'agent à des formes indéterminées ou ambiguës est d'abord de les définir en les réalisant, de leur prescrire un contour et des axes directeurs¹⁶¹. » Ainsi, les rapports d'autorité sont inversés dans ces passages des romans qui reposent sur des « effets-tableaux¹⁶² ». La veille de la mort de Charles de Montbrun, celui-ci contrôle encore les éléments symbolisant son rôle et sa puissance (le chien, la bibliothèque, les œuvres picturales préférées). Toutefois, après sa mort, c'est Angéline qui s'introduit dans son cabinet et qui réinvestit ces éléments en se les appropriant. Un peu comme Maurice le faisait avec le portrait volé d'Angéline, la jeune femme établit une relation par le regard avec l'image de son père. Le portrait est utilisé par Angéline comme un aplat de couleur par une peintre, il constitue la première couche sur laquelle elle appose les différents éléments de sa mise en scène. Elle dispose la lumière devant le portrait, reprend les gestes du père la veille de sa mort, en fermant les issues (« Je fermai les portes et les volets, [...] pour parl[er] à ce cher portrait comme à [son] père lui-même »). Les jeux de luminosité servent alors à animer le corps du père par le regard féminin, ce qui permet l'appropriation de la figure du patriarche à l'intérieur des possibilités du texte. 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 », pour lequel elle attribue la définition suivante :

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 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 masculin**¹⁶³.

¹⁶¹ Noël Mouloud, *op. cit.*, p. 32.

¹⁶² Anne-Claire Le Reste, « Les capricieuses de Henry James : le portrait et la femme, une affaire de surface », Sophie Marret et Claude Le Fustec (dir.). *La fabrique du genre. (Dé)construction du féminin et du masculin dans les arts et la littérature anglophone*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », Rennes, 2008, p. 213.

¹⁶³ Élise Salaün, *Oser Éros*, Montréal, Nota bene, 2010, p. 71. (Je souligne.)

Élise Salün décrit les procédés narratifs qui inscrivent le désir romantique dans différentes œuvres, mais écarte de son analyse la possibilité, pour les personnages féminins des fictions canadiennes-françaises du 19^e siècle, d'être des sujets désirants. Or, bien que ténu, l'érotisme dans *Angéline de Montbrun* est bel et bien présent par effets de codes interposés. Il doit être compris en tenant compte de la question d'héritage de figures et de codes génériques littéraires, qui excluent d'emblée la possibilité de tels désirs. Quand Angéline recrée les moments d'intimité avec son père et elle déclare : « Je suis restée longtemps à regarder son portrait, et cela m'a laissé dans un état violent qui m'humilie¹⁶⁴ ». Il est difficile de ne pas y voir une déclaration quant à sa relation avec Charles de Montbrun, un aveu quant au caractère indicible de cette relation.

L'animation du corps masculin constitue également un leitmotiv littéraire pour Brontë. Les rencontres de Jane avec Rochester sont alors présentées selon un mode itératif, par l'exposition du corps de Rochester. Celui-ci est décrit par la narratrice alors que celle-ci échappe, le plus longtemps possible, à son regard. Par effet de cumul, la lectrice finit par percevoir le corps de Rochester comme un objet morcelé, objet investi par le regard de la protagoniste. Jane rend ainsi compte d'une évolution dans le personnage de Rochester, du moins une certaine ambivalence, un aspect insaisissable à son caractère qui paraît à la fois fascinant et inquiétant :

Mr. Rochester, as he sat in his damask-covered chair, looked different to what I had seen him look before; not quite so stern – much less gloomy. There was a smile on his lips, and his eyes sparkled, whether with wine or not, I am not sure; but I think it is very probable. He was, in short, in his after-dinner mood; more expanded and genial, and also more self-indugent than the frigid and rigid temper in the morning: still he looked preciously grim, cushioning his massive head against the swelling back of his chair, and receiving the light of the fire on his granite-hewn features, and in his great, dark eyes; for he had great, dark eyes, and very fine eyes, too – not without a certain change in their depths sometimes, which, if it was not softness, reminded you, at least, of that feeling¹⁶⁵.

Le corps autrefois statique, froid et sculptural du protagoniste masculin semble s'animer sous le regard de l'héroïne. Le mouvement de l'œil sur le corps s'apparente aux mouvements des flammes du feu et des chandelles : tantôt voilant, tantôt découvrant. La dernière phrase de la description illustre cette ambivalence en décrivant les yeux de l'homme : « not without a

¹⁶⁴ Laure Conan, *op. cit.*, p. 252.

¹⁶⁵ Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 193.

certain change in their depths sometimes ». Il faut remarquer que Jane peut se permettre de commenter les yeux de Rochester sans par ailleurs être comprise dans son regard. Le corps du personnage masculin, s'il est encore une fois immobile devant Jane et s'apparentant toujours à une sculpture, est parcouru par la lumière du feu (« receiving the light of the fire on his granite-hewn features »). C'est par ce mouvement de la lumière sur le corps de Rochester que les traits masculins semblent s'animer; par la projection, donc, du regard de Jane sur un corps qui ne correspond pas aux critères esthétiques du héros romantique. Lorsque plus tard Jane rencontrera Saint-John Rivers, son cousin qui souhaite l'épouser afin de partir en mission évangéliste « aux Indes¹⁶⁶ », elle le comparera à une statue grecque, le considèrera comme un être d'une beauté peu commune. Ce n'est pourtant pas avec Saint-John que Jane connaîtra un élan passionné; au contraire, la beauté plastique de son cousin la rebute : « [...] and I looked at his features, beautiful in their harmony, but strangely formidable in their still severity; at his brow, commanding but not open; at his eyes, bright and deep, and searching, but never soft; at his tall, imposing figures; and fancied myself in idea *his wife*. Oh! It would never do¹⁶⁷! » Jane admet de but en blanc qu'elle ne trouve pas Rochester beau : « “do you think me handsome?” [...] –No, sir¹⁶⁸ ». Pourtant, elle ne s'empêche pas de le détailler du regard (« He had been looking two minutes at the fire, and I had been looking the same length of time at him, when, turning suddenly, he caught my gaze fastened on his physiognomy¹⁶⁹ ») ou encore de le trouver attirant (« And was Mr. Rochester now ugly in my eyes? No, reader: gratitude, and many associations, all pleasurable and genial, made his face the object I best liked to see; his presence in a room was more cheering than the brightest fire¹⁷⁰ »). L'aspect étrange de Rochester, gargouille plutôt que dieu grec (« still he looked preciously grim »), renvoie alors à l'esthétique gothique, d'autant plus que le corps de l'homme est soumis à des jeux de lumières qui le parent d'une étrangeté, voire de surnaturel. Décrivant le rôle de l'obscurité dans la littérature gothique, Denis Mellier souligne

¹⁶⁶ Rappelons qu'à cette époque l'expression « aux Indes » définit une plus grande région que l'Inde d'aujourd'hui. À l'époque victorienne, ce terme désigne les territoires d'Asie du Sud et du Sud-Est.

¹⁶⁷ Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 612-613.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 194.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 193-194.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 217.

son importance « tout d'abord [au] sens pictural d'opposition du sombre et du clair¹⁷¹ », mais également dans l'énonciation. Il avance que « [l]'effet sublime réside dans la trace de l'effroi, marquée à même la voix, [qu']il naît du pouvoir que l'énonciation et le point de vue narratif ont d'innommer l'objet terrifiant¹⁷² ». L'emprunt aux atmosphères gothiques permet de suggérer l'innommable : le désir au féminin et le pouvoir destructeur des relations amoureuses entretenues dans des rapports de pouvoir. La construction de la figure patriarcale entremêle désir et dégoût, allie romance et interdit. Il ne s'agit pas de voir dans l'utilisation de cette figure par Brontë et par Conan que l'inceste, l'adultère, caractérisent les désirs tapis des femmes, mais plutôt ceci : la figure patriarcale constitue un héritage littéraire, social, mais surtout incontournable, des femmes. Comme Lucie Robert l'indique : « Il demeure toutefois que 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 elles¹⁷³ ». Utiliser la figure du patriarche dans une fiction et en réduire le pouvoir par des procédés narratifs constitue déjà la recherche d'une porte de sortie, d'une alternative, notamment en regard du poids des legs littéraires.

2.4 Lire la scène, dépasser le cadre

2.4.1 Les arts visuels comme topoï des récits

Les représentations mises en abyme dans les œuvres de Brontë et de Conan permettent alors de caractériser la prise de parole artistique des femmes et d'en révéler la complexité. Entre un seuil à franchir et l'acquisition d'un statut d'autorité, il y a plus qu'un simple pas. L'établissement d'une voix subjective féminine passe, dans les fictions de Brontë et de Conan, par l'intégration d'un discours sur les arts visuels dans l'esthétique de leurs écrits intimes. En analysant le paradigme de la portraiture et son déploiement comme système dans les narrations, il semble que de nouvelles possibilités de représentations soient à envisager. À

¹⁷¹ Denis Mellier, « Burke et la terreur : de la terreur aux excès gothiques », *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 202.

¹⁷² Denis Mellier, *op. cit.*, p. 202.

¹⁷³ Lucie Robert, *op. cit.*, p.102.

cet égard, le concept de « dialogue des muses » invoqué par Michel Lacroix dans son analyse de Choquette et Lemelin s'avère éclairant :

L'intérêt de ces deux textes relativement contemporains, du point de vue d'une histoire de la culture artistique québécoise, ne tient pas moins à la seule présence de ces mentions interesthétiques, pour reprendre la typologie de Bernard Vouilloux, essentiellement basée sur celle de Gérard Genette, qu'à leur spatialisation et à leur socialisation, à leur déploiement dans des lieux particuliers et à leur intégration dans les systèmes de relation entre les personnages. Ces cas permettent ainsi de cerner sous un angle précis le « dialogue des muses », pour voir quels territoires, quels topoï, quelles communautés sont circonscrits, définis, par les manifestations de la culture¹⁷⁴.

Le recours aux arts visuels en contexte littéraire n'est donc pas anecdotique : il s'inscrit dans un système qui met en place un discours sur la « manifestation de la culture » à un temps donné. Dans le cas des œuvres étudiées, cette « manifestation de la culture » est jumelée aux dispositifs d'énonciation et fait transparaître une réflexion sur la démarche propre à la construction d'une subjectivité féminine.

Les mentions « interesthétiques¹⁷⁵ » dans l'intrigue contribuent à représenter la condition d'autrice, à formaliser une voix féminine. Le soir du 19 septembre, le père lit la pièce *La Fille du Tintoret*¹⁷⁶, lecture qui l'absorbe complètement (« sans lever les yeux de son livre »). La pièce de Ferdinand Dugué fait référence à la relation entre le peintre Tintoret¹⁷⁷ et sa non moins talentueuse fille, Marietta Robusti, surnommée la Tintoretta¹⁷⁸. Les deux Robusti étaient connus pour leur talent de portraitistes; le Tintoret était notamment reconnu 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

¹⁷⁴ Michel Lacroix, « Dialogue des muses et lieux de culture : le musée et l'église, chez Choquette et Lemelin », Michel Lacroix et Sandria P. Boulianne (dir.), *Choc des muses*, Montréal, Nota bene, coll. « Séminaires », 2013, p. 155.

¹⁷⁵ *Idem*.

¹⁷⁶ On apprend un peu plus tôt que Charles de Montbrun aime à en faire la lecture à voix haute.

¹⁷⁷ Le Tintoretto en italien.

¹⁷⁸ La Tintorella dans *Angéline de Montbrun*.

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 hands¹⁷⁹.

Conan insère plusieurs références à des personnages célèbres qui ont entretenu des relations fusionnelles dont le caractère incestueux a été à maintes fois relevé et commenté¹⁸⁰. Dans le cas de Marietta Robusti, elle avait accepté un accord avec son père au sujet de son mariage; elle demeurerait dans la maison familiale jusqu'au décès de Jacopo Robusti. Elle n'a ainsi jamais quitté le domicile familial puisqu'elle est morte en couches à 30 ans, laissant Jacobo Robusti endeuillé et dévasté¹⁸¹. La référence à cette peintre oubliée par le biais de la pièce de Ferdinand Dugué¹⁸² renforce le caractère trouble de la relation d'Angéline et de Charles de Montbrun, mais aussi de la relation vis-à-vis de l'institution d'une écrivaine qui s'insère, de par sa vocation, dans un espace qui ne lui était pas accessible *a priori*. Le travail de Marietta Robusti a quant à lui été amalgamé à celui de son père¹⁸³, bien que leur relation fusionnelle ait inspiré quelques peintres¹⁸⁴ qui l'ont représentée en tableaux. La référence aux Robusti la plus importante dans *Angéline de Montbrun* survient elle aussi 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.

¹⁷⁹ Jane Fortune, *Invisible Women. Forgotten Artists of Florence*, Florence, The Florentine Press, 2010 [2009], p. 69.

¹⁸⁰ François Gallays a noté les mentions à Victor Hugo, Marie de l'Incarnation, Sainte Élisabeth, Eugénie de Guérin, Saint-Augustin, Châteaubriand ainsi que le Tintoret et la Tintoretta dans son article. (François Gallays, *op. cit.*, p. 97.)

¹⁸¹ La mort a d'ailleurs été attribuée à sa dépression qui a fait suite à la mort de sa fille préférée, toujours selon la biographie établie par Jane Fortune.

¹⁸² On peut soupçonner que c'est par la lecture de cette pièce que Laure Conan a appris l'existence de Marietta Robusti.

¹⁸³ Encore aujourd'hui, certains 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 de l'œuvre du peintre, est encore trop souvent attribué au Tintoret 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 (dans grand nombre de biographies et ouvrages sur le Tintoret, la carrière de sa fille n'est même pas évoquée). Si pour l'instant il y a quelques tableaux qui sont officiellement attribués à Marietta Robusti, il y 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 son père (Jane Fortune, *op. cit.*, p. 69).

¹⁸⁴ Entre autres Léon Cogniet aux alentours de 1843, Henry Nelson O'Neil en 1873, George H. Blackburn en 1891.

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 Tintorella¹⁸⁵!

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 dudit tableau est accroché aux murs du cabinet du père ou si, finalement, « 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. Chose certaine, la référence à Marietta Robusti et à son destin tragique (« Ô mon bien suprême! Ô ma Tintorella! »), permet d'insister sur le sort d'une femme qui avait choisi d'être artiste. Au lieu de simplement considérer la relation ambiguë entre le père et la fille Robusti comme un aveu de la consommation de la relation incestueuse entre Angéline et Charles de Montbrun, cet intertexte permet également de mobiliser la représentation d'une femme artiste, avec toutes les tensions inhérentes à la condition des femmes qui s'engagent dans cette voie. Entre relation fusionnelle avec un maître à penser et séparation douloureuse inévitable, les artistes et les écrivaines doivent composer avec ces tensions¹⁸⁶.

Dans *Jane Eyre*, les scènes décrites par Jane tendent à figer en une image les autres personnages dans leur position, tandis qu'elle-même reste mobile dans l'espace : son récit s'apparente à la description d'une œuvre picturale, à la manière d'une visiteuse dans une galerie d'art. Comme elle l'aurait fait devant un tableau, Jane a d'abord observé la scène; en tant qu'autrice de ses textes personnels, elle a délimité le cadre de la représentation et a cherché à faire transmettre des sensations et des émotions particulières. Même s'il s'agit de retranscrire ses souvenirs dans son autobiographie¹⁸⁷, le 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

¹⁸⁵ Laure Conan, *op. cit.*, p. 235. (Je souligne.)

¹⁸⁶ Il y aurait ici un lien à creuser dans la relation entre Laure Conan et l'abbé Casgrain.

¹⁸⁷ Ici il est toujours question du projet d'écriture de Jane, en tant qu'autrice fictive à l'intérieur de la structure romanesque élaborée par Charlotte Brontë.

détachement, d'une distance, qui éloigne Jane d'un statut d'objet. 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 works so perfectly reflects. The critical feminist model relies on the metaphor of reading rather than mirror-gazing¹⁸⁸.

L'image qui résulte de la description de Jane ne l'inclut pas tout à fait puisque celle-ci agit comme observatrice qui attribue un sens aux éléments présentés devant elle. D'abord en les décodant puis en les recodant dans la mise en récit, et non en constituant l'élément représenté. Il réside un potentiel féministe d'émancipation dans le pouvoir de poser un regard, de cadrer une représentation, d'en suggérer 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 mobilité.

Laure Conan utilise également un enchâssement de cadres qui fictionnalise la mobilité de son héroïne. Assez tôt dans *Angéline de Montbrun*, un événement relaté par Maurice annonce la mobilité de l'héroïne par sa position d'abord d'observatrice puis de protagoniste :

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 Montbrun¹⁸⁹.

Les deux hommes discutent calmement alors qu'Angéline apparaît et intervient dans l'action, ce qui interrompt leur conversation. La scène sous-entend qu'Angéline a passé un certain moment à les observer au loin, comme devant un tableau. Cette comparaison est renforcée par Maurice, en train de « considérer¹⁹⁰ » le portrait de son père avant d'être rejoint par Charles de Montbrun, et aussi parce que les hommes sont installés « à la fenêtre » qui

¹⁸⁸ Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London et New York, Routledge, 1999, p. 98.

¹⁸⁹ Laure Conan, *op. cit.*, p. 152. (Je souligne.)

¹⁹⁰ *Idem*.

encadre la scène. Angéline circule hors de la maison, passe de l'extérieur du cadre au centre de celui-ci; les limites sont traversées. La mobilité de la protagoniste lui attribue une certaine autorité par rapport à la scène en train de se dérouler : Angéline coupe court à la discussion des hommes¹⁹¹. Elle surgit dans le cadre à ce moment exact, et empêche cette discussion d'avoir lieu lorsqu'elle cache les yeux de son père et « pass[e] sous le nez [de Maurice] une touffe de lilas humide de rosée ». En quelque sorte, Angéline interrompt le fil d'une intrigue sentimentale classique dans laquelle elle ne serait pas protagoniste, mais bien aplat narratif dont ferait usage le personnage masculin. Angéline s'extrait de sa représentation comme objet regardé et regagne sa mobilité par l'enchâssement des cadres de représentation, met son « état de corps » à distance par son pouvoir de regarder. Dans son journal, Angéline décrit son trouble lors du retour à la maison familiale suite à 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 soutenait¹⁹². » Décédé, Charles de Montbrun est réduit à une corporalité dépossédée 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 ». La défiguration d'Angéline répond d'ailleurs 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 et des conventions qui les soutiennent. Pour Blodgett, « Le défigurement est en fait une figuration, l'acquisition de la marque et du "nom"¹⁹³ »; 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.

2.4.2 Lecture de « l'effet-tableau » et mobilité des narratrices

Dans *Angéline de Montbrun* et *Jane Eyre*, la proximité entre l'héroïne et des destinataires réelles s'avère plus étroite qu'on pourrait le penser au premier abord : plutôt que

¹⁹¹ C'est dans cette discussion que Maurice amène maladroitement le sujet de la succession des Montbrun et qui supprime l'importance d'Angéline dans leur filiation familiale : « Il me semble que vous devez regretter de ne pas avoir de fils » (*ibid.*, p. 152).

¹⁹² *Ibid.*, p. 267.

¹⁹³ E.D. Blodgett, « La séduction du père : l'exemple d'*Angéline de Montbrun* », *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, *op. cit.*, p. 179.

de s'inscrire seulement comme représentation dans un univers fictionnel, l'héroïne guide la lectrice dans un processus de configuration des éléments présentés dans la lecture. L'inscription de la représentation picturale et des arts visuels dans *Jane Eyre* marque un questionnement au sujet de la densité narrative des personnages féminins, de leur agentivité, questionnement qui traverse l'œuvre de Charlotte Brontë. Griselda Pollock s'appuie sur une scène du roman *Villette*¹⁹⁴ afin de relever les enjeux féministes de la représentation du féminin en art :

Charlotte Brontë's text fashions Lucy Snowe's response to the *Cleopatra*, and to nineteenth-century painted ideologies of femininity to claim for her heroine another mythic identity, which is determined in its moment of production as part of the emergent bourgeois feminist consciousness which later shape the writings of Virginia Woolf. As a fictional character in a novel, Lucy Snowe represents a claim for a woman to a specific kind of European bourgeois individuality, created by a first-person narrative [...] that appears at odds with the convention of femininity presented in the novel by the images in the art gallery¹⁹⁵.

Griselda Pollock fait référence à la scène où Lucy Snowe se promène seule dans une salle d'exposition pour ainsi analyser les enjeux de la création au féminin au sein d'une linéarité historique des canons esthétiques profondément ancrés dans une tradition patrilinéaire, tradition qui exclut une réelle subjectivité au féminin. Cette dichotomie entre la représentation fixe de la féminité et la densité d'un sujet féminin est alors déplorée par Griselda Pollock en s'appuyant sur l'exemple de Lucy Snowe :

[W]omen – certainly unmarried women – are structurally excluded even though they may trespass into this space, as Lucy Snowe does by defiantly looking at the painting alone. Women may enter the museum space, but then they should stay as its margins where they can leave themselves through small, didactic paintings that trace the limited spaces of women's permitted place in patriarchy – as objects of exchange use by men: [...]. In that particular dull corner, Lucy Snowe, an educated self-supporting and desiring woman is directed to look at woman as only *Young Bride, Wife, Mother and Widow*. There she finds no flesh, no luxuriance, no disorder, not even the visual pleasure such as she garnered from the Ruskinian evocations of vital, abundant and natural beauty in the tiny still life nestling beneath the "preposterous canvas"¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Publié en 1853, *Villette* est le dernier roman écrit par Charlotte Brontë.

¹⁹⁵ Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, p. 136.

¹⁹⁶ Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, p. 136.

Dans *Angéline de Montbrun*, les représentations picturales de sujets féminins ne constituent pas non plus des modèles émancipateurs : elles figent plutôt des représentations qui servent l'ordre patriarcal. Le portrait de Mme de Montbrun détient, comme il a été vu plus tôt, beaucoup moins de poids symbolique que le portrait du père (plus petit, il est éloigné du point focal de la pièce) et Angéline se confond avec l'image de la Vierge, selon la volonté de Charles de Montbrun. À la mort de ce dernier, c'est depuis la perspective d'Angéline que sont dès lors décrites les représentations du père (le portrait, la photographie, etc.). Le journal d'Angéline invoque une proximité dans la lecture de ces descriptions; le caractère subjectivant de cette pratique discursive se rapproche de la confidence. C'est dans cette confidence que se co-énonce une subjectivité éclatée, c'est-à-dire que la configuration inhérente à l'acte de lecture est mise en abyme par l'implication de cet acte de lecture.

Dans *Jane Eyre*, Rochester exige que Jane lui présente son portfolio, car elle dessine et peint durant ses temps libres¹⁹⁷. Les créations de Jane sont donc scrutées avec attention par Rochester, pendant que la narratrice décrit avec beaucoup de détails les éléments qui composent ses peintures : « While he is so occupied, I will tell you, reader, what they are¹⁹⁸ ». Ces peintures constituent des espaces de représentation d'une subjectivité féminine, d'un imaginaire fertile qui, s'il n'est pas servi par une excellente maîtrise technique (« [...] before I attempted to embody them, they were striking, but my hand would not second my fancy, and in each case it had wrought out a pale portrait of the thing I had conceived¹⁹⁹ »), frappe par son originalité et sa force d'évocation : « You had not enough of the artist's skill and science to give it full being: yet the drawings are, for a school-girl, peculiar²⁰⁰ ». Les jeunes femmes de l'époque victorienne qui suivent des formations en arts²⁰¹ le font en vue de se préparer au mariage ou encore afin d'exercer le métier de gouvernante, sans qu'il ne soit question de devenir une artiste professionnelle : elles n'ont pas accès à cette possibilité²⁰². La

¹⁹⁷ Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 183.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 184.

¹⁹⁹ *Idem.*

²⁰⁰ Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 184.

²⁰¹ C'est d'ailleurs la formation qu'a reçue Charlotte Brontë en ce qui concerne sa pratique de la peinture et du dessin.

²⁰² Sandra Hagan et Juliette Wells (dir.). « Introduction », *The Brontës in the World of the Arts*, Burlington, Ashgate Publishing Company, 2008, p. 2.

fratrie Brontë a néanmoins été fortement influencée par les arts visuels dans sa pratique de l'écriture²⁰³ : « For all the Brontës, a knowledge of the visual arts, the habit of reading pictures, and the practice of drawing and painting, were crucial to their development as writers²⁰⁴ ». Les créations de Jane s'insèrent donc dans un univers où la norme esthétique est déterminée par l'ordre patrilinéaire selon lequel les arts pratiqués par les femmes ne constituent pas une pratique légitime, car cela équivaldrait à les détourner de leur rôle d'épouse ou de subalterne. Cet ordre est incarné par Rochester qui évalue, critique et analyse le travail de Jane, sa subalterne, ce qui n'est pas sans rappeler la relation entre Angéline et son père. Le travail de Jane trouve une validation dans l'analyse qu'en fait Rochester, puisqu'en tant que *gentleman* il peut collectionner des œuvres et visiter des musées, ce qui est pratiquement impossible pour une jeune femme seule à cette époque²⁰⁵.

Jane n'a accès aux représentations que lorsqu'elle s'immisce dans les bibliothèques des propriétaires des châteaux (d'abord le jeune Mister Reed, puis Rochester), tout comme Angéline lorsqu'elle s'introduit dans le cabinet du père qui a effectué les commandes des tableaux. Ces scènes des romans de Brontë et de Conan ne sont pas sans rappeler l'œuvre *Nameless and Friendless* (1857) de Mary Osborn qui y représente une artiste dont le travail doit se soumettre au regard d'hommes qui font figure d'autorité. Comme l'énonce Linda Nochlin au sujet de ce tableau :

It becomes clearer why Osborn has chosen to define the situation of the woman artist as one plight rather than of power. Only dire necessity would, she implies, force a young woman out into the dangerous public arena of professionalism. The narrative of the woman artist is here cautiously founded on a pictural discourse of vulnerability – of powerlessness, in short. Osborn's woman artist, in her exposure to the male gaze within the painting, is positioned more in the expected situation of the female *model* than that of the male artist²⁰⁶.

²⁰³ Dans son roman *The Tenant of Wildfell Hall*, Anne Brontë met en scène un personnage de veuve qui exerce la profession de peintre. Publié peu avant *Jane Eyre*, il est toutefois beaucoup moins célèbre. Une des différences majeures entre le premier roman de Charlotte Brontë et celui d'Anne Brontë réside dans la focalisation : c'est en effet un personnage masculin qui décrit à la lectrice l'action, contrairement à *Jane Eyre* où l'héroïne a pris en charge la narration.

²⁰⁴ Christine Alexander et Jane Sellars. *The Art of the Brontës*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, p. 10.

²⁰⁵ Rappelons que Charlotte Brontë, ne s'étant marié qu'à 39 ans, devait être chaperonnée lors de ses déplacements, notamment lorsqu'elle voyageait à Londres afin de rencontrer son éditeur.

²⁰⁶ Linda Nochlin, *op. cit.*, p. 16.

Cette analyse de Nochlin illustre les obstacles liés à la représentation d'une artiste professionnelle, obstacles que la pratique de l'art par Jane reflète dans le roman de Brontë : « [Jane] is ultimately neither artist or accomplished woman, but suspended between these identities²⁰⁷ ». La pratique du dessin et de la peinture par la jeune femme permet de mettre en scène une critique face à l'inaccessibilité aux formations qui permettraient aux femmes d'être reconnues et estimées comme artistes professionnelles par l'institution. De plus, les représentations sont traditionnellement créées en fonction d'une éventuelle validation pour le *male gaze* : le regard masculin étant considéré comme un point de vue neutre. Dans *Angéline de Montbrun* par exemple, ce sont les hommes qui regardent et commentent les portraits avant la mort de Charles de Montbrun. Griselda Pollock utilise la métaphore d'un musée féministe virtuel dans son essai *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive* pour révéler la dominance d'une autorité qui fait de sa propre subjectivité le point de vue universel sur le monde et ses représentations. L'historienne de l'art décrit ainsi le projet nécessaire qui appartient aux féministes, celui de renverser ce contrôle des représentations : « [The virtual feminist museum] is a work of revisiting and reframing, a reconnecting and rereading of art in the visual field informed by a relation to desire that seeks to install feminist conceptions – necessarily plural and unpredictable – of time, of movement, of change, of futurity [...]»²⁰⁸. Le tableau de Mary Osborn présente une jeune artiste professionnelle qui doit – presque littéralement – se plier aux attentes du regard masculin; l'Angéline de Conan permet de mettre à mal la représentation du patriarcat. Brontë, quant à elle, utilise comme héroïne une peintre amateur qui prend en charge les descriptions de ses œuvres pour appeler à se dégager d'une lecture préétablie des œuvres de Jane. Car, si Rochester observe et critique le travail de Jane, reste que la lectrice réelle est appelée à lire les images et à en extraire sa propre interprétation. C'est à travers la confiance de Jane à la lectrice, c'est-à-dire à l'intérieur des limites de son propre espace discursif et sous son autorité, que sont présentées les œuvres de Jane, ce que l'on peut mettre en parallèle avec les

²⁰⁷ Juliette Wells, « “Some of Your accomplishments Are Not Ordinary” : The limits of Artistry in *Jane Eyre* », in Hagan, Sandra et Juliette Wells (dir.). *The Brontës in the World of the Arts*, op. cit., p. 69.

²⁰⁸ Griselda Pollock, *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive*, London et New York, Routledge, 2007, p. 60.

différentes descriptions des cérémonies mises en place par Angéline dans la bibliothèque du père.

2.4.3 S'immiscer dans les bibliothèques : la figure de la lectrice

Griselda Pollock utilise dans ses essais la métaphore du musée féministe virtuel; dans les fictions de Brontë et de Conan, ce sont les bibliothèques des patriarches qui servent à représenter les héroïnes comme lectrices. En figurant comme lectrices qui s'immiscent dans la bibliothèque du domaine, les héroïnes prennent la position de commentatrices de l'histoire littéraire canonique, sous l'égide de pères littéraires. La perception de l'espace par les protagonistes intègre une dimension métadiscursive aux romans : l'espace « s'impose comme enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant. Il est appréhendé comme moteur de l'intrigue, véhicule de mondes possibles et médium permettant aux auteurs d'articuler une critique sociale²⁰⁹ », comme l'a résumé Antje Ziethen dans son article « La littérature et l'espace ». Le déplacement des héroïnes dans les espaces masculins engage un rapport, un mouvement qui renvoie à l'activité même de lecture, que Michel de Certeau a comparé au braconnage : « Ainsi du lecteur : son lieu n'est pas *ici* ou *là*, l'un ou l'autre, mais ni l'un ni l'autre, à la fois dedans et dehors, perdant l'un et l'autre en les mêlant, associant des textes gisants dont il est l'éveilleur et l'hôte, mais jamais le propriétaire. Par là il esquive aussi la loi de chaque texte en particulier, comme celle du milieu social²¹⁰. » Brontë et Conan posent, à l'intérieur de leur fiction respective, l'espace des bibliothèques comme des microcosmes qui relatent l'expérience des femmes en territoire littéraire.

Cette expérience, Charlotte Brontë la montre explicitement dans *Jane Eyre*. Le roman se découpe en cinq unités narratives, chacune correspondant à un espace patriarcal et où se déroule une confrontation entre l'héroïne et un maître des lieux. D'une unité narrative à une autre, il y a une gradation dans l'autonomie et l'agentivité de Jane, ainsi qu'une dégradation dans la puissance des patriarches. L'incipit de *Jane Eyre*, « There was no possibility of taking

²⁰⁹ Ziethen, Antje, « La littérature et l'espace », *Arborescences* 3, 2013, p. 3-4.

²¹⁰ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. Tome 1 : Arts de faire*, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 2011 [1980], p. 251-252.

a walk that day²¹¹ », fait état de l'isolement de Jane enfant, qui se cache dans la bibliothèque appartenant à sa famille d'accueil, les Reed. Elle feuillette un album illustré de gravures sur l'histoire des oiseaux britanniques²¹² lorsqu'elle est surprise par son cousin, Mr. Reed, qui la somme de lui remettre le bouquin car il en est le propriétaire. Jane obéit, et l'adolescent profite de son autorité pour lancer le volume à la tête de la fillette et la blesser, ce qui déclenche chez elle un accès de rage. Elle se retourne contre le jeune garçon pour l'attaquer de toutes ses forces. Jane sera par la suite séquestrée dans la chambre du défunt Mr. Reed (père) en guise de punition. La scène se présente presque comme une allégorie de la situation des femmes dans le milieu littéraire contemporain et antérieur à Brontë, tant elle est servie par des éléments fortement chargés sur le plan symbolique : le livre lancé à la tête, la blessure, l'accès de rage ou encore le rapport inégalitaire entre la fillette et l'adolescent en ce qui a trait à leurs genres, âges et rangs sociaux respectifs. À propos de cet épisode de *Jane Eyre*, Susan Sniader Lanser pose que :

In order to have the authority to redefine both the "feminine" and the "true", Jane proceeds as if she must not only have *a* voice but must have – and be – *the* voice. To achieve this hegemony, she must first of all vanquish the verbal authority of men, beginning with "Master Reed" – the master-reader? – whose rights Jane usurps when she throws his book at him²¹³.

Jane devra dans chaque unité narrative confronter une figure patriarcale afin d'avoir accès au savoir. Ce n'est qu'à la toute fin, lorsqu'elle retrouve Rochester alors devenu aveugle et manchot, que sa légitimité de lectrice semble validée : c'est en effet dans un équilibre dans sa relation avec Rochester que Jane semble posséder sa juste part de la bibliothèque. Jane évolue dans les bibliothèques des patriarches, y entre d'abord en intruse indésirable, pour finalement s'approprier ces lieux à l'instar de sa prise de possession de l'autorité discursive. À Ferndean, château de chasse éloigné de la civilisation, Jane agit comme un guide pour Rochester. Elle devient littéralement la « prunelle de ses yeux », au sens où le réel est scripté par la jeune épouse pour que Rochester parvienne à s'y intégrer :

Mr. Rochester continued blind for the first two years of our union: **perhaps it was that circumstance that drew us so very near – that knit us so very close! for I was then his**

²¹¹ Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 3.

²¹² Il s'agit d'un livre illustré sur les oiseaux britanniques.

²¹³ Susan Sniader Lanser, *Fictions of Authority*, p. 184.

vision, as I am still his right hand. Literally I was (what he often called me) the apple of his eye. He saw nature – he saw books through me; and never did I weary of gazing for his behalf, and of putting into words the effect of field, tree, town, river, cloud, sunbeam – of the landscape before us; of the weather round us – and impressing by sound on his ear what light could no longer stamp on his eye. Never did I weary of reading to him; never did I weary of conducting him where he wished to go²¹⁴.

L'autobiographie de Jane Eyre est rédigée depuis son statut de femme mariée et comblée dans une union au plus près de l'égalité. Lorsque Jane a pénétré pour la première fois la bibliothèque de Thornfield, la situation était tout autre :

After breakfast, Adèle and I withdrew to the library; which room, it appears, Mr. Rochester had directed should be used as the school-room. Most of the books were locked up behind glass doors; but there was one bookcase left open containing everything that could be needed in the way of elementary works, and several volumes of light literature, poetry, biography, travels, a few romances, etc. I suppose he had considered that these were all the governess would require for her private perusal; and, indeed, they contented me amply for the present; compared with the scanty pickings I had now and then been able to glean at Lowood, they seemed to offer an abundant harvest of entertainment and information. In this room, too, there was a cabinet piano, quite new and of superior tone, also an easel for painting, and a pair of globes²¹⁵.

À la lecture de cet extrait, on serait tenté de remplacer le concept de « plafond de verre » par « bibliothèque de verre ». Même si les livres sont à la portée de Jane, Rochester a tracé une frontière invisible qui l'empêche de s'aventurer plus avant dans ses lectures. Il faudra l'approbation du maître des lieux pour avoir accès à certains types de livres, à certains genres littéraires, entre autres à ce qui constitue une littérature légitimée. Ceci n'est pas sans rappeler la situation d'Angéline à qui la lecture de romans est proscrite²¹⁶. Lorsqu'Angéline hérite de la maison de Véronique Désileux, elle retrouve une note laissée par Mlle Désileux qui rappelle la mort du Charles de Montbrun : « De ma visite aux Aulnets j'ai emporté *Tout pour Jésus*²¹⁷, livre bien-aimé de Mlle Désileux; et, mon Dieu, avec quelle émotion j'ai lu la page suivante, qui portait en marge la date de la mort de mon père²¹⁸! » Par un étrange hasard, se trouve en marge du texte principal la marque de la disparition du père, ce qui apparaît à

²¹⁴ Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 679. (Je souligne)

²¹⁵ *Ibid.*, p.173. (Je souligne.)

²¹⁶ *Ibid.*, p. 144.

²¹⁷ Il s'agit d'un livre écrit par Frederick William Faber (1814-1863), poète et théologien britannique, converti au catholicisme.

²¹⁸ Laure Conan, *op. cit.*, p.228.

l'instar des exemples tirés de *Jane Eyre*, fortement connoté sur le plan symbolique. L'enchâssement des espaces de représentation dans *Angéline de Montbrun* montre la passation entre les femmes d'une bibliothèque, et ce, sous le signe de la mort du père.

C'est au moment de son retour à Valriant en tant qu'héritière qu'Angéline profite pleinement de la bibliothèque du domaine : « Vraiment, chère amie, le docteur excepté, je ne reçois à bien dire personne, mais je me promène un peu, et je tricote beaucoup, tout en faisant lire pour moi²¹⁹ ». Angéline se présente comme lectrice surtout après la mort de son père. Dans de nombreuses entrées de son journal, elle fait mention de ses lectures, ainsi que des impressions que celles-ci lui laissent : « Je m'en tiens surtout aux livres de religion et d'histoire²²⁰ » ; « comme disait encore Lacordaire²²¹ » ; « Je relis souvent [l]a lettre [de Véronique Désileux]. Cette voix qui n'est plus de ce monde me fait pleurer²²² » ; « Comme disait Eugénie de Guérin, les grandes douleurs vont en creusant comme la mer²²³ » ; « Je ne devrais pas lire les *Méditations*. Cette voix molle et tendre a trop d'écho dans mon cœur²²⁴ ». À la mort du père, Angéline n'est plus présentée comme une élève et c'est depuis sa perspective que sont narrés les événements. Dans la première partie du roman, Angéline fait part à Maurice de son intérêt changeant pour l'étude lorsqu'elle était enfant : « L'autre soir, je lui demandais si, enfant, elle aimait l'étude. – Pas toujours, répondit-elle. Et regardant son père avec cette adorable coquetterie qu'elle n'a qu'avec lui. – Mais je le craignais tant²²⁵ ! » La relation doucereusement ambiguë qu'entretiennent Angéline et Charles de Montbrun est ici décrite par Maurice, qui perçoit le père comme son rival. La crainte que ressent Angéline à l'égard de son père semble indissociable de l'étrange admiration qu'elle entretient envers lui, puisque que c'est en le regardant « avec cette adorable coquetterie qu'elle n'a qu'avec lui » qu'Angéline énonce la crainte que suscite son père. Enfant, Angéline est d'autant plus soumise à l'autorité du père que celui-ci se charge de son éducation. La remarque d'Angéline

²¹⁹ Laure Conan, *op. cit.*, p. 216.

²²⁰ *Idem*

²²¹ *Ibid.*, p. 219.

²²² *Ibid.*, p. 225.

²²³ *Ibid.*, p. 231.

²²⁴ *Ibid.*, p. 232.

²²⁵ Laure Conan, *op. cit.*, p. 151.

peut sembler anodine à première vue, mais elle fait partie d'un enchevêtrement de locutions parsemées dans le roman. Celles-ci alimentent une lecture quant au caractère incestueux de leur relation. L'accès des personnages féminins à la bibliothèque du patriarche, utilisée dans l'économie des romans comme un microcosme de l'institution littéraire, renvoient à l'appropriation par les femmes d'un espace interdit.

2.4.4 Faire figurer la lectrice : les enjeux de sa représentation

Laure Adler et Stefan Bollman ont constitué une monographie intitulée *Les femmes qui lisent sont dangereuses*²²⁶ afin de célébrer dans une perspective féministe et transhistorique différents tableaux représentant des lectrices, car la lecture est perçue comme un geste de résistance, d'évasion. Adler écrit en introduction :

Seuls les hommes ont le droit d[e] toucher [au sacré]. [...] Pour orner les églises, pour répondre aux commandes des princes, des ecclésiastiques, pour nous faire croire que l'invisible existe [...] – la preuve, ils peuvent le peindre. Et c'est là que la femme surgit, qu'elle obtient l'autorisation d'exister dans le cadre²²⁷.

Faire figurer une lectrice dans un tableau, c'est faire appel à une symbolique de résistance féminine, un acte féministe selon les auteurs. Il y a pourtant une tension entre la sexualisation des personnages féminins représentés dans l'ouvrage d'Adler et de Bollman – qui ne tient pas compte non plus d'une histoire des arts au féminin – et la représentation de subjectivités féminines débarrassées du *male gaze*. La mixité des artistes dans la sélection des auteurs, ce qui peut demeurer une approche valide pour effectuer une histoire des représentations, semble par contre écarter une réflexion sur les stratégies et procédés esthétiques déployés par les femmes évoluant dans le milieu des arts. De plus, il appert qu'il est alors plus difficile de s'extraire des attentes de lecture d'un public masculin et privilégié. Par l'interesthétisme présent dans *Jane Eyre* et dans *Angéline de Montbrun*, Brontë et Conan peuvent caractériser

²²⁶ Ces auteurs ont publié une série de titres dans cette perspective, soit *Les femmes qui lisent sont de plus en plus dangereuses*, *Les femmes qui aiment sont dangereuses* et *Les femmes qui écrivent vivent dangereusement*.

²²⁷ Laure Adler et Stefan Bollmann. *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, Flammarion, Paris, 2006, p. 13.

les écueils liés à la pratique des arts, littéraires ou visuels, par les femmes. Tantôt elles ont placé une héroïne comme sujet regardant, soustraite à la scène présentée et dont les écrivaines se font critique, tantôt les lieux d'exposition sont investis par une héroïne mobile, cheminant entre des représentations picturales. Ailleurs, c'est dans la narration que les descriptions introduisent des « effets-tableaux » qui engagent la lectrice réelle dans la configuration des éléments visuels décrits dans le texte que les écrivaines ont intégré les arts visuels à leur œuvre. Elles ont ainsi soulevé la question de la place des écrivaines dans l'histoire littéraire, de leurs possibilités et responsabilités vis-à-vis cet héritage de représentations.

CHAPITRE III

HÉRITIÈRES SANS DOMAINE : L'EXPÉRIENCE DES FEMMES EN TERRITOIRE LITTÉRAIRE

Rien ne la distingue des autres femmes de son époque, rien non plus ne la destine à sortir de l'ombre. Pourtant, un geste, toujours le même, celui de la main qui écrit, se muera en événement fondateur, faisant renaître l'humble inconnue sous un nouveau nom qui lui assure le renom, voire l'immortalité²²⁸.

Nicole Bourbonnais

Les avancées récentes dans les travaux sur l'histoire littéraire des femmes ont déconstruit le caractère « exceptionnel » des écrivaines qui figurent au panthéon littéraire, celles qui ont été admises, plus ou moins tolérées. Les analyses de la pratique de l'écriture au féminin ne peuvent s'effectuer sans tenir compte de la hiérarchisation des genres littéraires qui prévaut dans un état de champ littéraire ainsi que des rapports de pouvoir qui le soutiennent. Il n'est pas question ici d'amoindrir l'importance des pionnières, mais plutôt de déconstruire le préjugé « [d']une absence généralisable non seulement dans le domaine littéraire, mais également dans le domaine de l'écriture²²⁹ ». La question du *début* d'une histoire littéraire des femmes est d'autant plus pertinente dans notre étude que les romans *Jane Eyre* et *Angéline de Montbrun* marquent, pour Charlotte Brontë et Laure Conan, l'entrée de leurs auteures dans le monde des lettres. Ces romans ont tous deux reçu l'étiquette d'œuvres précurseuses et ont servi à baliser l'apport des femmes dans l'histoire littéraire. Plus particulièrement encore dans le cas de Laure Conan, à qui on décerne le titre de « première femme de lettres canadienne-française », la tendance à la considérer « orphelin[e] de mères

²²⁸ Nicole Bourbonnais, « Introduction », p. 7.

²²⁹ Julie Roy et Chantal Savoie, *op. cit.*, p. 39.

littéraires²³⁰ » occulte la tradition littéraire dans laquelle l'écrivaine s'inscrit. Laure Conan elle-même se défend d'être la mère des écrivaines canadiennes-françaises : « De grâce, ne m'attribuez point une influence que je n'ai jamais eue. D'ailleurs, bien des femmes ont écrit avant moi²³¹ ». L'écrivaine convoque dans son roman, entre autres références littéraires et culturelles, une myriade de femmes de lettres et d'artistes, canadiennes et européennes. Christine Planté suggère que « [c]ette positivité de l'imitation, qui ne serait pas une pure reproduction du même, [semble] confirmée par la pratique de nombreuses femmes écrivains, en particulier au XIX^e siècle²³². » Comme l'indique Nicole Bourbonnais dans son analyse de l'intertextualité dans *Angéline de Montbrun* :

On comprend alors l'importance capitale qu'il y a pour [Laure Conan] de fondre sa voix dans celles des écrivains célèbres, estimés, reconnus. Plusieurs noms de femmes auteures apparaissent dans *Angéline*, fait d'autant plus significatif qu'elles sont rares à l'époque : Mme de Staël, Mme de Sévigné, Eugénie de Guérin, Marie de l'Incarnation. De la sorte, la première femme au Canada français à oser prendre la plume de manière professionnelle établit clairement son droit à l'écriture, sa relation de voisinage et de parenté avec le panthéon littéraire. Chez Laure Conan, ni satire ni intention iconoclaste, il va sans dire, mais un désir intense d'émulation et d'appartenance²³³.

Certes, plusieurs références intertextuelles sont directement convoquées dans l'œuvre de Conan, mais que dévoile cette constellation, à quoi correspondent ces collages dans la démarche de l'écrivaine? L'enchevêtrement de références variées soulève plusieurs questions sur le plan textuel : d'abord, dans quelle mesure ce « désir intense d'émulation et d'appartenance » se déploie-t-il aussi sur le plan esthétique, en termes de legs littéraires, d'usage de codes et d'appropriation à portée féministe? Marie-Andrée Beudet, dans son article « Laure Conan à l'épreuve du livre de piété : hétéronomie et individuation dans la littérature québécoise du dix-neuvième siècle », a souligné la croisée des champs littéraire et religieux dans l'œuvre de Conan pour mieux la situer dans son contexte de parution. Julie

²³⁰ Lori Saint-Martin, *L'autre lecture*, p. 13.

²³¹ Julie Roy, « Laure Conan et "Les fiancés d'outre-tombe" de Mlle Chagnon. Une filiation littéraire inédite », dans Hélène Jacques, Karim Larose et Sylvano Santini [dir.], *Sens communs. Expérience et transmission dans la littérature québécoise*, Nota bene, coll. Convergence, 2007, p. 259-272.

²³² Christine Planté, *op. cit.*, p. 333.

²³³ Nicole Bourbonnais, « *Angéline de Montbrun* de Laure Conan : œuvre palimpseste », p. 83.

Roy parle pour sa part de la « mémoire formelle de Laure²³⁴ » afin de qualifier l'imprégnation d'une esthétique de l'intime (l'épistolaire et le journal intime) à même la forme du récit. D'autres travaux se sont attachés à relever la parenté littéraire du roman de Conan à des œuvres de femmes de lettres européennes, notamment avec le journal d'Eugénie de Guérin²³⁵, l'autobiographie de Marie de l'Incarnation²³⁶ ainsi qu'avec le roman *La Princesse de Clèves* de Madame de la Fayette²³⁷. Un premier temps des préoccupations de la critique quant à l'analyse du repérage de l'intertextualité d'*Angéline de Montbrun* a donc rattaché le roman de Conan à des œuvres canoniques d'autrices françaises. L'héritage français aurait été plus spontanément pris en considération, alors que les références à des œuvres romantiques dans *Angéline de Montbrun* ouvrent à d'autres corpus nationaux (notamment Byron du côté anglais, Silvio Pellico pour la littérature italienne). S'il est vrai que Conan nomme des femmes qu'elle admire, n'emprunte-t-elle pas également des procédés et des stratégies littéraires, ne revisite-t-elle pas des motifs et des topoï narratifs issus de traditions variées? En m'inscrivant dans le prolongement de ces nombreuses analyses, j'aimerais aborder la question de l'intertextualité sur le plan de l'héritage : de quelle manière le rapport de Laure Conan aux legs littéraires témoigne-t-il de la position complexe de l'écrivaine? Dans quelle mesure la pratique d'écriture de Conan s'inscrit-elle dans un usage de codes littéraires, de genres privilégiés et de pratiques d'écriture auxquelles se livrent les femmes? En lisant Conan au prisme de la critique féministe brontienne, des échos dans les préoccupations abordées, des ressemblances entre les stratégies narratives apparaissent de manière plus évidente. Parfois, des éléments épars en viennent à être reconnus comme un sous-groupe spécifique, et sont même regroupés sous différentes catégories, dont le *Bluebeard Gothic*. Les codes génériques maniés par Conan seront dans ce chapitre considérées à partir de

²³⁴ Julie Roy, « Stratégies épistolaires et écritures féminines. Les Canadiennes à la Conquête des lettres (1639-1839) », Thèse de doctorat en études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2002, f. 752.

²³⁵ Notamment Ramzi Chaker (*op.cit.*), mais aussi Nicole Bourbonnais qui, dans son article « *Angéline de Montbrun*, œuvre palimpseste », consacre le journal d'Eugénie de Guérin comme génotexte d'*Angéline de Montbrun*.

²³⁶ Daniel Vaillancourt, « Autour de la religieuse série, figure et sémiotique du lecteur : pour une lecture sérielle de Marie de l'Incarnation de Laure Conan et d'Anne Hébert », Thèse de doctorat en sémiologie, Université du Québec à Montréal, 1992, 501 f.

²³⁷ Voir l'étude de Mary Jean Green, *op. cit.*

l'utilisation qu'en a fait Brontë dans son œuvre, mais surtout des études de Brontë qui ont mis au jour ces procédés. *Angéline de Montbrun* s'avère un roman qui ne ressemble à rien du paysage littéraire lors de sa parution, mais qui rassemble un peu de tout, par des références qui traversent les limites des corpus.

3.1 Le legs littéraire et la position de l'héritière

3.1.1 L'utilisation de la figure de l'héritière

Les héroïnes de Brontë et de Conan deviennent, au cours des intrigues, des héritières. Dans les deux cas, c'est par un « artifice romanesque²³⁸ » fortuit et presque au détriment du plausible de l'intrigue. Jane hérite d'un oncle dont elle ignorait l'existence, généreux parrain qui lui lègue toute sa fortune en raison d'un conflit nébuleux avec les Rivers²³⁹. Quant à Angéline, c'est au détour de la deuxième partie du roman – où est expédié en quelques lignes l'événement qui chamboule la vie de tous les personnages – que la protagoniste se retrouve héritière de Valriant. Les héroïnes accèdent ainsi à un statut privilégié, puisqu'elles détiennent soudainement le choix et la responsabilité de leurs actions. Elles sont relevées de leur rôle de servante ou de pupille, ce qui décuple leur agentivité. Libérées des tutelles patriarcales, Jane et Angéline conservent une posture d'humilité. Elles n'hésitent pas, entre autres, à distribuer équitablement les richesses qui leur reviennent de plein droit : Jane divise sa fortune avec ses cousins Rivers qui sont privés de l'héritage auxquels ils auraient pu prétendre²⁴⁰, tandis qu'Angéline ajoute Maurice à son testament : « [...] et je me surprends sans cesse, songeant à Maurice, à ce qu'il éprouvera quand il reviendra à Valriant – car il y

²³⁸ Lucie Robert, *op. cit.*, p. 103.

²³⁹ Lorsqu'au chapitre 33, Saint-John annonce à Jane qu'elle est l'héritière d'une petite fortune, il fait mention de ce conflit qui a persisté entre les deux frères, c'est-à-dire l'oncle et le père des Rivers : « [...] overlooking us, in consequence of a quarrel, never forgiven, between him and my father » (Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 578). Inespéré, l'héritage conduit à la découverte des liens familiaux entre les Rivers (Saint-John, Diana et Mary) et Jane.

²⁴⁰ À l'annonce de Saint-John de son héritage d'une grande somme d'argent, Jane est tétanisée ; lorsqu'elle apprend son lien de parenté avec les Rivers, Jane déborde de joie. Elle s'empresse alors de rétablir l'équilibre dans le partage des richesses, permettant aux quatre cousins de vivre convenablement, à l'abri de la pauvreté et à l'écart d'une richesse qu'elle juge grandiose et excessive (Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 574). Jane prêche tout au long du récit pour une vie simple et déplore les écarts de richesses et de statuts.

reviendra. C'est à lui que je laisserai ma maison²⁴¹ ». Conan met également en scène la passation de biens entre femmes lorsqu'Angéline acquiert le statut d'héritière de Valriant. C'est d'abord Véronique Désileux qui la désigne comme successeuse de la ferme des Aulnets (« Je vous laisse tout ce que je possède : ma ferme et mon mobilier. Veuillez en disposer comme il vous plaira – et ne me refusez pas un souvenir quelquefois²⁴² »), puis Angéline qui l'offre à Marie Desroches (« J'ai donné la ferme des Aulnets à Marie Desroches et cet acte m'a fait plaisir à signer²⁴³ »). La passation de propriétés entre femmes se déroule en parallèle de la succession patrilinéaire des Montbrun. Le statut d'héritière d'Angéline oscille entre ces différentes situations. D'une part, Angéline s'avère le point de jonction dans ces lignées d'héritiers et d'héritières, elle redonne au suivant ce qu'elle reçoit en héritage. Elle se positionne d'emblée comme une intermédiaire, un entre-deux. Elle ne retient que très peu de l'héritage pour elle, se bornant dans le cas de Valriant à conserver le domaine comme lors du vivant de son père, et à attribuer la ferme des Aulnets à Marie Desroches, que l'on peut considérer comme un alternarré de la jeune protagoniste, pour reprendre la terminologie de Gérard Prince²⁴⁴. Marie Desroches incarne, de manière semblable à Angéline, la fille idéale pour un père : « Cette jeune fille passe sa vie aux soins de ménage, à fabriquer et à raccomoder les filets qui servent à son père pour prendre le poisson qu'il va vendre quatre sous la douzaine. Et pourtant comme sa vie me semble douce! Elle a la santé, la beauté²⁴⁵ ». Pure et joyeuse, Marie Desroches mène tranquillement sa vie. Elle observe ses devoirs de fille envers M. Desroches, tout en honorant la mémoire de Charles de Montbrun, puisque c'est elle qui conserve la seule photographie du père d'Angéline²⁴⁶. Angéline concède à d'autres femmes la responsabilité de maintenir l'ordre du père, les symboles qui peuvent servir à consolider son culte :

Le mauvais temps m'a empêchée de sortir. Je le regrette. J'aurais besoin de revoir la pauvre maison où il fut transporté, après le terrible accident qui lui coûta la vie. Cette

²⁴¹ Laure Conan, *op.cit.*, p. 226.

²⁴² *Ibid.*, p. 222.

²⁴³ *Ibid.*, p. 238.

²⁴⁴ Gérard Prince, « Périchronismes et temporalité narrative », *A Contrario*, 2010, vol. 1, n° 13, p. 8.

²⁴⁵ Laure Conan, *op.cit.*, p. 221.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 220.

maison où il est mort, je l'ai achetée. Une pauvre femme l'habite avec sa famille, mais je me suis réservé la misérable petite chambre où il a rendu le dernier soupir²⁴⁷.

Angéline délègue donc à ses consœurs le devoir d'honorer Charles de Montbrun, ou du moins de conserver intactes ses représentations. Elle s'établit à l'extérieur de ces lieux sacrés, tout en se les appropriant comme elle le fait avec « la misérable petite chambre ». Même si c'est pour conserver la chambre telle qu'elle était lors des derniers moments vécus par le père, reste que c'est désormais Angéline qui est propriétaire des espaces. Ambiguë et ambivalente, la figure de l'héritière de la fiction de Conan reprend des questionnements liés à la position de l'écrivaine réelle dans le champ littéraire.

3.1.2 Sororités et dédoublements fictionnels

L'héritage des femmes dans *Angéline de Montbrun* est constitué de maisons et de demeures, alors que dans *Jane Eyre* il s'agit plutôt d'une somme d'argent. Pour Jane, cette petite fortune reçue en héritage lui permet de se déplacer et de revenir vers Rochester qui s'est réfugié dans son château Ferndean²⁴⁸. N'ayant plus à être au service de quiconque pour le reste de ses jours, elle peut faire ce choix sans attendre la permission de qui que ce soit, ce qui constitue le privilège des femmes, célibataires ou veuves, fortunées de cette époque. En effet, ce privilège n'est envisageable que si une femme bénéficie d'une situation financière enviable, et se volatilise dès que sont prononcés les vœux de mariage – où l'autorité masculine prévaut. Brontë a amoindri autant que possible l'autorité de Rochester dans la dernière partie du roman : celui-ci est défait par la fuite de Jane, avant de voir son château

²⁴⁷ Laure Conan, *op.cit.*, p. 211.

²⁴⁸ Le château Ferndean est le château de chasse des Rochester. Beaucoup moins luxueux que Thornfield, il est situé encore plus à l'écart de la civilisation. La vie quotidienne des habitants de Ferndean est dépouillée de nombreuses conventions sociales et règles de bienséances qui prévalent dans la société anglaise de cette époque. Ce retrait de la société, un retour à l'essentiel en quelque sorte, donne une plus grande liberté aux amoureux, qui peuvent vivre leur idylle sans se soucier des mœurs victoriennes. Par contre, le retrait du monde peut aussi être perçu de manière plus négative, puisque cela contrevient au désir de Jane, énoncé avant la rencontre avec Rochester, de voir et parcourir le monde par elle-même : « [...] – that then I longed for a power of vision which overpass that limit ; which might reach the busy world, towns, regions full of life I had heard of but never seen ; that then I desired more of practical experience than I possessed [...] » (Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 160).

détruit par l'incendie déclenché par Bertha, incendie qui le laisse aveugle et manchot. Pourtant, si les rapports entre Jane et Rochester sont alors au plus près de l'égalité (« No woman was ever nearer to her mate than I am [...]. To be together is for us to be at once free as in solitude, as gay as in company. [...] [W]e are precisely suited in character – perfect concord is the result²⁴⁹. ») il reste que des éléments de l'intrigue permettent d'entrevoir la possibilité d'un déséquilibre dans le rapport de force. La possibilité d'une brèche dans l'osmose amoureuse de Jane et Rochester est amenée par les ressemblances qui existent entre Bertha et Jane. Maintes fois analysées par la critique psychanalytique lacanienne²⁵⁰ de *Jane Eyre*, les accès de rage de Jane enfant qui surviennent envers le jeune Mr. Reed, sa tante Mrs. Reed et Mr. Brocklehurst, directeur du pensionnat Lowood, renvoient à Bertha et à sa bestialité primaire²⁵¹. À plusieurs moments du récit, Bertha agit comme une alternative narrative, un alternarré²⁵² au destin funeste. À son arrivée à Thornfield, Jane visite de fond en comble le château. Elle monte sur le toit et décrit sa perspective en surplomb, puis repasse par le grenier, tout près de Bertha, dont elle entend le rire lugubre :

When I turned from it and repassed the trap-door, I could scarcely see my way down the ladder; the attic seemed black as a vault compared with the arch of blue air to which I had been looking up, and to that sunlit scene of grove, pasture, and green hill of which the hall was the centre, and over which I had been gazing with delight. [...] I lingered in the long passage to which this led, separating the front and back rooms of the third story: narrow, low and dim, with only one little window at the far end, and looking, with its two rows of small black doors all shut, like a corridor in some Bluebeard's castle. While I paced softly on, the last sound I expected to hear in so still a region, a laugh, struck my ear. It was a curious laugh; distinct, formal, mirthless. I stopped: the sound ceased, only for a instant; it began again, louder: for at first, though distinct, it was very low. It passed off in a clamorous peal that seemed to wake an echo in every lonely chamber; though it originated but in one and I could have pointed out the door whence the accents issued²⁵³.

Cet extrait annonce la mort de Bertha qui se jettera du toit du château après y avoir mis le feu. L'utilisation de Bertha comme dédoublement de Jane, comme une alternative narrative à la trajectoire de Jane dans le récit, est décuplée par la description des multiples chambres,

²⁴⁹ Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 679.

²⁵⁰ Voir entre autres les travaux de Heta Pyrhönen et de Claire Bazin.

²⁵¹ Des critiques postcolonialistes ont relevé le racisme contenu dans *Jane Eyre*. Jean Rhys a inauguré ce mouvement avec son roman *Wide Sargasso Sea* qui réinterprète *Jane Eyre* depuis la perspective de Bertha.

²⁵² Gerald Prince, *op. cit.*, p. 8

²⁵³ Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 157.

dans lesquelles résonne l'écho du rire lugubre de Bertha. En faisant référence au conte *La Barbe bleue*, où toutes les protagonistes sont dirigées vers le même terrible destin, Charlotte Brontë crée un lien entre ses personnages féminins²⁵⁴. Le chapitre qui suit la première apparition de Bertha contient le plaidoyer de Jane qui désire parcourir le monde et non seulement l'apercevoir à travers les carreaux de sa fenêtre :

Anybody may blame me who likes, when I add further that, now and then, when I took a walk by myself in the grounds; when I went down to the gates and looked through them along the road; [...] **I climbed the three staircases, raised the trap-door of the attic, and having reached the leads, looked out afar over sequestered field and hill, and along sky-line – that then I longed for a power of vision which might overpass that limit;** which might reach the busy world, towns, regions full of life I had heard of but never seen; that then I desired more of practical experience than I possessed; [...] I believed in the existence of other and more vivid kinds of goodness, and what to believed in I wished to behold²⁵⁵.

La succession de ces deux passages renforce la proximité qui existe entre Jane et Bertha, car elle rapproche leurs trajectoires, et met en lumière les « virtualités désignées par le texte de manière explicite, aux possibilités qui sont restées ou qui resteront, sans doute, irréalisées²⁵⁶ ». Le développement de la relation entre Jane et Rochester est ponctué d'apparitions de Bertha, ce qui installe une atmosphère étrange et inquiétante dans leurs débuts amoureux. Sur le plan symbolique, ces apparitions peuvent représenter les doutes de Jane quant à l'engagement dans le mariage. Jane, peut-être inconsciemment, songe à s'engager avec Rochester, et le personnage de Bertha rappelle le danger intrinsèque du sacrement du mariage, ce moment où une femme doit faire le serment d'accepter la juridiction d'un homme, son mari. La proximité avec Bertha renvoie à la possibilité que le mariage se transforme en prison, qu'il conduise à la folie ou pire encore à une mort terrible²⁵⁷. Même si Jane rencontre l'amour et désire ardemment s'unir à Rochester, un

²⁵⁴ Les personnages féminins secondaires dans *Jane Eyre* illustrent des trajectoires féminines différentes qui ont des échos avec le parcours de Jane.

²⁵⁵ Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 160. (Je souligne.)

²⁵⁶ Gérald Prince, *op. cit.*, p. 17.

²⁵⁷ Cette affirmation peut sembler forte, mais je tiens à souligner la possibilité des nombreux abus psychologiques, physiques et sexuels à l'égard des femmes mariées ou tout simplement dans une relation sentimentale. Ces abus sont d'autant plus perniciox qu'ils sont perpétrés par des hommes souvent aimés, ou du moins les femmes sont encouragées à percevoir dans toutes sortes d'abus des signes de la « passion » ou encore d'un « amour incontrôlable ».

spectre plane sur leur idylle. À l’instar de l’héroïne du conte de Perrault et du personnage de Bertha, Jane sera soumise à l’emprise de son époux qui peut poser des actes violents en toute légalité. Charlotte Brontë a, comme je l’ai mentionné plus tôt, *amoindri* dans la dernière partie du roman la puissance de Rochester, mais ne l’a pas évincée totalement : Jane met au monde un fils, ce qui perpétue la lignée des Rochester tout en la confinant à son devoir d’épouse, et Rochester recommence à voir. Il parvient à distinguer la chaîne en or à laquelle pend une montre autour du cou de son épouse : « One morning at the end of two years, as I was writing a letter to his dictation, he came and bent over me and said – “Jane, have you a glittering ornament round your neck?” I had a gold watch-chain²⁵⁸ ». En relisant attentivement ce passage, on discerne des indices qui permettent de deviner un retour de la puissance de Rochester : si Jane est d’abord en contrôle, en pleine rédaction d’une lettre que Rochester n’a pas le choix de lui dicter en raison de son handicap, il se place au-dessus d’elle dans l’espace physique (« bent over me »). De plus, la montre en or portée en pendentif, grâce à laquelle Rochester découvre qu’il est en train de récupérer la vue, détient un poids symbolique associé à la puissance patriarcale : l’or, le bijou *a priori* masculin, la chaîne passée autour du cou, le tic-tac des aiguilles... La conclusion de *Jane Eyre* porte d’ailleurs le sceau de la fatalité, avec l’extrait de la dernière lettre de Saint-John qui attend la mort : « “My Master,” he says, “has forewarned me. Daily he announces more distinctly, – “Surely I come quickly!” and hourly I more eagerly respond, – “Amen; even so come, Lord Jesus²⁵⁹!” » Plutôt que de terminer son autobiographie sur les mots racontant son idylle, sur les premiers mots ou exploits de son fils²⁶⁰ par exemple, Jane laisse Saint-John s’exprimer sur sa destinée solitaire. Rappelons que Saint-John incarne le missionnaire idéal; il s’agit d’un homme qui a placé son devoir religieux avant l’amour, la passion et même la vie. Ses mots donc, qui forment les dernières phrases de l’autobiographie de Jane, présentent l’alternative narrative dans laquelle Jane aurait été entraînée dans sa fièvre religieuse mortelle en acceptant de l’épouser. Lorsqu’il est question qu’elle l’accompagne aux Indes pour accomplir son rôle de missionnaire, Jane finit par refuser avec véhémence l’offre de Saint-John, ce qui le choque

²⁵⁸ Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 680.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 682.

²⁶⁰ Il est intéressant de noter que dès que Jane devient mère, elle devient de plus en plus silencieuse. D’ailleurs, son fils n’est pas nommé dans le récit, comme si la vie après le mariage n’appartenait pas à l’intrigue du roman.

profondément : « *I should kill you – I am killing you? Your words are such as ought not to be used: violent, unfeminine, and untrue*²⁶¹ ». L'insertion de la lettre de Saint-John comme conclusion du récit rappelle la possibilité même de la mort lorsqu'on se soumet à un maître trop puissant. Il s'agit d'ailleurs d'une possibilité intrinsèque au mariage, puisque l'épousée doit se soumettre à l'autorité de son mari selon les lois qui prévalent à cette époque.

La finale de *Jane Eyre* offre un parallèle intéressant à la conclusion d'Angéline. Dans les dernières pages du roman de Conan, on observe ce qui semble être un retour au régime épistolaire de la première partie. D'abord vient la lettre du missionnaire à l'héroïne, une insertion qui ne va pas de soi avec le cours du journal d'Angéline, davantage centré sur le quotidien de la jeune femme. Les conseils du missionnaire (« Et maintenant, Mademoiselle, voulez-vous permettre, non pas à l'homme, mais au prêtre, au pauvre missionnaire de vous dire ce que vous avez besoin d'entendre^{262?} ») poussent Angéline à reprendre goût à la vie. Le missionnaire souhaite la rassurer au sujet de ses devoirs envers son père, et l'exhorte à accueillir en elle la joie selon la volonté divine : « Jésus-Christ peut tout adoucir; c'est un enchanteur! Il est venu apparter le feu sur la terre. Puisse-t-il l'allumer dans votre cœur! L'amour est la grande joie, et je vous veux heureuse. Oui, Dieu nous exaucera [...], et votre père vous a emportée dans son cœur au paradis²⁶³ ». Après avoir reçu cette lettre, Angéline semble déterminée à en finir avec sa douleur, et jette au feu « [l']humble médaillon [du missionnaire]²⁶⁴ » ainsi que le « médaillon [qu'elle] porte nuit et jour, et qui contenait, avec le portrait de mon père, le sien à lui²⁶⁵ », qu'on présume être celui de Maurice. Les représentations du père et du prétendant fusionnent dans leur combustion. D'un même geste destructeur, il appert qu'Angéline se détache de ce qui la retenait dans son rôle secondaire pour se retrouver devant l'inconnu. Pourtant, et malgré les visites dans différents lieux de culte (la tombe du père, le couvent de Mina, un monastère), Angéline ne peut s'empêcher de se demander à son retour à Valriant : « Et pourquoi, dans mon calme funèbre, n'aurais-je pas

²⁶¹ Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 621.

²⁶² Laure Conan, *op. cit.*, p. 280.

²⁶³ *Ibid.*, p. 282-283.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 283.

²⁶⁵ *Idem.*

aussi de la sérénité²⁶⁶ » La dernière entrée du journal se termine d'ailleurs par cette conclusion lapidaire : « Puisqu'il faut mourir, ce sont les heureux qu'il faut plaindre²⁶⁷ ». Le roman n'en reste toutefois pas là, et la lettre de Maurice paraît arriver à point pour ramener l'économie romanesque sur le régime de l'interaction. Le prétendant d'Angéline est toujours amoureux, profondément repentant d'avoir pour un instant dédaigné sa promise :

Ah! Soyez-en sûre, on ne se donne pas deux fois avec ce qu'il y a de plus tendre et de plus profond dans son âme, ou plutôt quand on s'est donné ainsi, on ne se reprend plus jamais. Si mon cœur a paru se refroidir... Ma pauvre enfant, au fond du cœur de l'homme, il y a bien des misères, mais pardon, pardon pour l'amour de lui qui m'aimait, qui m'avait choisi²⁶⁸.

À cette étape du récit, la lectrice pourrait être tentée d'imaginer une conclusion où les deux amoureux parviendraient à se réconcilier et à se bâtir un avenir rayonnant. Pourtant, Angéline maintient son choix de s'isoler du monde, même si cela équivaut à s'emmurer dans sa douleur (« Être désillusionnée ce n'est pas être détachée²⁶⁹ »). Angéline repousse Maurice au nom de principes moraux : « Quand j'étais enfant, mon père, pour m'encourager aux renoncements de chaque jour, me disait que pour Dieu il n'est pas de sacrifice trop petit; et aujourd'hui, je le sens, il me dit que pour Dieu, il n'est pas de sacrifice trop grand²⁷⁰. » Cet engagement inflexible dans la foi, quitte à abandonner toute opportunité de bonheur matrimonial, n'est pas sans rappeler l'appel à Dieu de Saint-John Rivers dans *Jane Eyre*. Les dernières phrases d'Angéline la montrent prête à tous les sacrifices, comme si elle était condamnée à maintenir l'ordre de Charles de Montbrun : « Après tout, mon ami, en sacrifiant tout, on sacrifie bien peu de chose. Ai-je besoin de vous dire que rien sur la terre, ne nous satisfera jamais? [...] Mais, Maurice, pas de lâches faiblesses. Épargnez-moi cette suprême douleur; que je ne rougisse jamais de vous avoir aimé²⁷¹! » Le caractère mortifère de cette résolution donne à croire que c'est dans cette direction que se décline la trajectoire de la protagoniste. La conclusion d'*Angéline de Montbrun* scelle la destinée solitaire de son

²⁶⁶ Laure Conan, *op. cit.*, p. 287.

²⁶⁷ *Idem.*

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 288.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 290.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 292.

²⁷¹ *Idem.*

héroïne, ce qui détourne les schémas classiques des intrigues où les femmes passent du statut de fille à celui d'épouse. La conclusion dévie de l'ordre patriarcal et interloque par son pessimisme, distant de tout horizon de lecture. Il n'y a pas une résolution possible dans la maison du Père; Conan pousse ses lectrices à regarder ailleurs.

3.1.3 De pupille à héritière : l'oscillation de la position d'Angéline

La conclusion de *Jane Eyre* propose une (imparfaite) réconciliation avec l'ordre patriarcal, alors que dans *Angéline de Montbrun*, « [...] le jugement que les femmes portent sur l'univers masculin est sans appel²⁷² ». Angéline passe douloureusement du rôle de pupille à celui d'héritière du patriarche. Au contraire de Mina, pour laquelle la figure du père est effacée, d'un autre temps, Angéline se situe comme héritière d'une filiation patriarcale grandiose²⁷³. Elle sent l'obligation d'honorer la mémoire des Montbrun, ce qui est impossible lorsqu'elle est privée de la gouverne de son père. La parole d'Angéline n'est plus absorbée, englobée par Charles de Montbrun au moment du retour à Valriant. Charles de Montbrun est le Verbe d'Angéline de son vivant, à sa mort elle doit s'énoncer selon ses propres mots : Angéline ne peut prendre dignement le relais de la parole du père. L'héritage, dans le cas d'Angéline, se révèle porteur d'un conflit inhérent : il y a impossibilité de reconduire l'ordre patriarcal, d'où l'agentivité féminine est exclue, depuis une perspective féminine. De même, il y a impossibilité de figurer, d'exister, lorsque complètement extraite de la société patriarcale, ce que fait Mina en entrant au couvent, et dont la voix narrative s'éteint alors. Angéline devient le porte-voix de Mina en décrivant dans son journal le contenu des lettres envoyées, et ne cesse de rappeler la voix de Mina lorsqu'elle était mondaine, lorsqu'elle se prêtait au rôle de la mondaine, c'est-à-dire en flirtant, en participant à des soirées, en entretenant des correspondances : en somme, en interagissant avec des hommes. La radicalité du choix de Mina est soulignée par Angéline:

²⁷² Lucie Robert, *op. cit.*, p. 103.

²⁷³ Les Montbrun descendent de pionniers de la race canadienne-française, comme le précise Angéline dans son journal : « L'arrière-grand-père de ma mère fut mortellement blessé sur les Plaines, et celui de mon père resta sur le champ de bataille de Sainte-Foye avec ses deux fils, dont l'aîné n'avait pas 16 ans. Ceux-là, je ne les ai jamais plaints. Mais j'ai plaint le chevaleresque Lévis (mon cousin d'un peu loin) » (Laure Conan, *op. cit.*, p. 270).

Chère sœur, je ne puis regarder sans émotion ces belles boucles brunes que vous arrangez si bien. 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? Ma chère mondaine d'autrefois, comme j'aimerais à vous voir sous votre voile noir. Ainsi, vous voilà consacrée à Dieu, obligée d'aimer Notre-Seigneur d'un amour de vierge et d'épouse²⁷⁴.

Il y a une nette différence de traitement dans le récit du choix de Mina d'entrer au couvent et de celui d'Emma S***, qui a droit de cité dans l'espace romanesque. Le silence de Mina dans la troisième partie du roman correspond à sa volonté ferme de s'arracher à une définition de soi donnée par et pour les hommes, qui semblait la dévaloriser aux yeux de Charles de Montbrun (« Chère amie, M. de Montbrun me juge mal. Je ne demande qu'à me *démonianiser*²⁷⁵ »). La mort du père entraîne une redéfinition des personnages féminins gravitant autour de cette figure patriarcale, et donne à voir sous une nouvelle perspective la vocation religieuse que choisissent les femmes du roman. Angéline fait remarquer à Mina, dans une lettre, l'incompréhension de Maurice vis-à-vis la nouvelle vocation de sa sœur :

Il aime à parler de vous, et finit toujours par dire philosophiquement : "Qui est-ce qui aurait pensé ça, qu'une si jolie mondaine ferait une religieuse?" J'incline à croire qu'il se représentait les religieuses comme ayant toujours marché les yeux baissés, et toujours porté de grands châles, en toute saison. Votre vocation a bouleversé ses idées²⁷⁶.

L'extrait révèle les *a priori* envers les rôles féminins entretenus par Maurice et généralisés dans la société patriarcale. Maurice se représente ces rôles comme étant statiques : une femme se tiendrait à une trajectoire fixée d'avance, et entrer en religion par dépit, par déception trop grande devant ses contemporains, tient de l'incompréhensible pour Maurice. Quant à Angéline, si elle n'opère pas un choix aussi radical que Mina, elle se retire tout de même du monde pour se doter d'un nouveau rôle qui demeure indéfini. Angéline se met à écrire, sans destinataire précis, par besoin d'exercer cette pratique. Traversé de doutes, d'ellipses, de souvenirs en désordre, le journal fait état du trouble d'Angéline. Enchevêtrée entre le sentiment de perte de ce qui était (l'ordre patriarcal sous l'égide de Charles de Montbrun) et ce qui constitue une perspective féminine, la pratique d'écriture d'Angéline est tiraillée. Ce constat semble faire écho à la position de Brontë et de Conan, qui puisent leurs

²⁷⁴ Laure Conan, *op. cit.*, p. 230.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 172.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 253. Angéline s'adresse à Mina, en parlant de Maurice.

inspirations dans différentes traditions et pratiques de l'écriture afin d'accéder au statut d'écrivaine.

3.1.4 Jane et Angéline comme résolution symbolique de la situation de Brontë et de Conan

L'importance accordée à la figure de l'héritière dans les œuvres de Brontë et de Conan doit aussi être entendue comme un commentaire sur la position des femmes dans le champ littéraire du 19^e siècle, tant sur le plan des considérations matérielles que sur le plan d'un héritage littéraire et culturel. Comme l'indique Lucie Robert :

[A]u sens le plus strict où l'on a entendu Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, les femmes qui écrivent sont, encore plus que les hommes, des héritières. Le milieu social d'origine est aisé et une écrivaine sur quatre a un parent proche ou un conjoint qui s'exerce également à l'écriture. Au dix-neuvième siècle et au début du vingtième siècle, cet héritage familial pallie les carences de l'instruction que reçoivent (ou ne reçoivent pas) les femmes²⁷⁷.

Si ni Charlotte Brontë, ni Laure Conan²⁷⁸ n'a reçu un héritage providentiel qui lui permette d'écrire sans se soucier de nécessités matérielles, les deux femmes ont probablement espéré, pour reprendre l'expression de Virginia Woolf, *a room of one's own*. À tout le moins, les écrivaines ont dû composer avec l'absence d'un tel lieu. Toutes deux étaient très conscientes des difficultés pour une femme de gagner sa vie, déjà parce qu'à cette époque les postes disponibles pour les femmes ne sont pas avantageux, mais aussi car elles ont dû prendre en charge un héritage de dettes d'un parent irresponsable. Ni Brontë ni Conan n'a pu compter sur un pourvoyeur, et elles ont dû se débrouiller seules tout au long de leur vie. Charlotte Brontë et ses sœurs ont pour leur part travaillé comme gouvernantes dans des conditions contraignantes pour survivre notamment en raison des incartades et des dettes de leur frère Branwell, tandis que Laure Conan a toujours vécu dans une situation financière précaire²⁷⁹.

²⁷⁷ Lucie Robert, *op. cit.*, p. 99. Lucie Robert s'appuie sur l'ouvrage de Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *Les Héritiers*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « le Sens commun », 1964, 189 p.

²⁷⁸ Je préfère nommer ici Félicité Angers sous son nom de plume, soit Laure Conan, puisque c'est ainsi qu'elle a choisi de se présenter à la sphère publique, même si cette section concerne sa vie privée.

²⁷⁹ Tous les événements rappelés ici sont expliqués par Nicole Bourbonnais dans son introduction à l'édition critique d'*Angéline de Montbrun*. (Nicole Bourbonnais, *op. cit.*, p. 16-17.)

Son père fait faillite et ne laisse à sa mort que peu de ressources financières à ses enfants. Malgré sa capacité à redresser le bilan financier du bureau de poste géré par son frère, Laure Conan ne se voit pas accorder le poste désiré. En fait, Laure Conan se voit refuser tous les postes auxquels elle aspire, notamment lorsqu'elle cherche à conserver sa position de directrice de la *Voix du Précieux-Sang*²⁸⁰, rôle jugé inutile par le chanoine Jean-Antoine Plantin. Laure Conan a longtemps espéré une position dans le milieu des lettres, comme elle l'indique dans cette lettre envoyée à sœur François-Xavier en 1883 : « Chère amie, je vous dirai en grand secret que M. Casgrain m'a proposé de m'obtenir un emploi au gouvernement. [...] Vous comprenez que cela me serait bien avantageux surtout si l'on me place dans une bibliothèque²⁸¹ ». Ces différentes situations, qui lui auraient garanti stabilité et honorabilité, lui auraient également assuré une plus grande liberté. Il est impossible d'avancer que Laure Conan aurait tout de même publié des romans si elle avait obtenu l'un ou l'autre de ces postes, mais il appert qu'elle convoitait un emploi où elle pouvait exercer ses talents littéraires, comme rédactrice ou comme bibliothécaire. Elle n'a pas eu le choix d'écrire pour gagner sa vie, comme elle l'indique dans une lettre à sœur Catherine-Aurélie en 1879 : « la nécessité est une dure maîtresse²⁸² ». Laure Conan endosse alors son *métier* d'écrivaine, au sens où si elle fait preuve d'une grande humilité en regard de la qualité de son travail et ne désire pas que sa personne soit mise de l'avant dans la publicité de son livre, elle revendique avec ardeur son salaire (mérité) et veille au bon déroulement de tout ce qui entoure la production de ses œuvres. L'écriture constitue son moyen de survivance, et il s'agit aussi d'une pratique nouvelle pour les Canadiennes françaises : Conan doit défendre bec et ongles ses intérêts et n'hésite pas à le faire lorsque nécessaire²⁸³. En regard de ces faits, l'utilisation de la figure de l'héritière dans les fictions de Brontë et de Conan revêt une importance particulière. Elle crée l'agentivité nécessaire aux héroïnes des récits, sans que celles-ci ne la revendiquent avec ferveur. Les héroïnes sont plutôt placées dans un enchaînement

²⁸⁰ Publication de la congrégation des Sœurs adoratrices du Précieux-Sang à Saint-Hyacinthe.

²⁸¹ Cité dans l'introduction de Nicole Bourbonnais, *op. cit.*, p. 16.

²⁸² *Ibid.*, p. 19.

²⁸³ Laure Conan a toujours conservé son sang-froid et un ton humble, mais elle met tout en œuvre pour gagner gain de cause, par exemple lorsqu'elle désire que l'abbé Casgrain retire les passages qui font mention de sa véritable identité dans sa préface. Elle n'hésita pas alors à solliciter l'aide de personnages influents pour qu'ils interceptent en sa faveur.

d'événements sur lesquels elles n'ont pas de contrôle; elles sont au cœur des intrigues malgré leur grande humilité. L'héritage donne aux héroïnes de Brontë, mais particulièrement de Conan, l'*obligation* de se prononcer, de prendre part au déroulement des récits. Il s'agit d'une position douloureuse pour Angéline, qui souffre de cette transition, de cette entrée dans le monde qui n'est pas sans rappeler la Chute de la Genèse²⁸⁴. Les écrivaines estompent dans leur roman certaines difficultés reliées au désir des héroïnes de se présenter au monde de manière affirmée. Par exemple, ni Jane ni Angéline n'ont à composer avec une dette financière, elles bénéficient plutôt d'un héritage. Même, Laure Conan insère un exemple d'effacement de dettes avec le cas de Véronique Désileux. Charles de Montbrun ne réclame pas à Véronique Désileux l'argent que lui devait son père, M. Désileux, ce qui permet à son héritière de vivre de manière autonome sur sa ferme. Elle devient alors maîtresse de l'espace, propriétaire sans dette²⁸⁵. Si Brontë fait état de certaines difficultés matérielles rencontrées par les femmes, alors que Conan montre des femmes qui acquièrent des propriétés, les deux écrivaines mettent en place une réflexion sur l'héritage et la dette dans une perspective à la fois esthétique et littéraire. La figure de l'héritière utilisée dans les récits inscrit cette réflexion autant sur le plan financier que littéraire. La passation de livres et de bibliothèques dans les héritages des héroïnes s'avère probante à cet effet.

Cette section de chapitre permet ainsi d'arrimer au legs financier la question du legs littéraire depuis une perspective féminine. Brontë et Conan, de par leur position dans le champ littéraire, c'est-à-dire en tant que femmes qui prennent la plume de manière professionnelle, sont au carrefour de plusieurs tendances et pratiques caractéristiques de leurs époques. D'une part, elles revendiquent leur connaissance et leur appartenance à des genres littéraires canoniques, mais d'où les femmes sont normalement exclues ou, au mieux, tenues pour des exceptions. D'autre part, elles puisent dans un héritage de formes et de pratiques moins élevées dans la hiérarchie des genres littéraires par l'institution littéraire. Puisque ces formes et ces pratiques ont été accessibles aux femmes, elles constituent le premier espace où s'est pensée la subjectivité des autrices. On peut à cet effet souligner l'importance accordée dans l'autobiographie de Jane aux formes artistiques amateurs (le

²⁸⁴ Valriant détient à plusieurs égards des ressemblances avec le Jardin d'Éden.

²⁸⁵ Laure Conan, *op. cit.*, p. 223.

dessin, la musique, le chant, le théâtre, etc.), ou à l'importance de la correspondance dans *Angéline de Montbrun*. Comme l'avance Julie Roy dans sa thèse : « Dans son roman *Angéline de Montbrun*, Laure Conan présente la lettre comme une trace tangible de la mémoire des femmes²⁸⁶ ». Les écrivaines ont, à même la forme de leurs œuvres, posé ces questionnements, car c'est en les arrimant à une recherche esthétique qu'elles peuvent à la fois les intégrer et les transcender.

3.2 La lecture comme modalité d'écriture : questions d'intertextualité

3.2.1 « Je promets de dire comme la Belle aux bois dormants » : l'intertexte des contes

Les romans *Jane Eyre* et *Angéline de Montbrun* s'avèrent ponctués de références à différents contes, entre autres *Peau d'âne*, *Cendrillon*, *La Belle et la Bête* et *La Belle au bois dormant*. Ces multiples références aux contes permettent de dévoiler la tension amoureuse qui s'installe entre les héroïnes et les héros, ou du moins les attentes que les héroïnes entretiennent envers les héros. Un exemple de ces attentes révélées se trouve dans une référence à *Cendrillon* dans *Jane Eyre*, lorsque Jane doit assister aux soirées que Rochester organise avec des invités de marque. Secrètement amoureuse de Rochester, elle ne peut lui avouer ses sentiments puisqu'elle le croit amoureux de Mlle Ingram. Devant le spectacle de leur complicité, lorsqu'ils se mettent à chanter ensemble, Jane s'éclipse de la soirée :

[...] I then quitted my sheltered corner and made my exit by the side-door, which was fortunately near. Thence a narrow passage led into the hall: in crossing it, I perceived my sandal was loose; I stopped to tie it, kneeling down for that purpose on the mat at the foot of the staircase. I heard the dining-room door unclose; a gentleman came out; rising hastily, I stood face to face with him: it was Mr. Rochester²⁸⁷.

La référence à son soulier souligne à la fois qu'elle a envie que Rochester parte à sa recherche (comme le Prince du conte), mais aussi un désaveu, puisqu'elle rattache elle-même son soulier. Le matériel des lacets remplace le vair, et Jane se prend elle-même en charge puisque Rochester ne fait pas un mouvement vers elle à ce moment du récit. Jane est en effet

²⁸⁶ Julie Roy, *op. cit.*, p. 751.

²⁸⁷ Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 267.

victime de la manipulation de Rochester qui s'efforce de la rendre jalouse afin de la pousser à lui avouer ce qu'elle ressent.

Dans l'économie du conte, la temporalité et les valeurs sont suspendues, permanentes; les rôles féminins sont d'autant plus figés qu'ils correspondent à l'objet de la quête des personnages masculins. Le genre romanesque ne s'inscrit pas dans cette structure. Au contraire, il permet d'en explorer les temporalités, les valeurs. Pour le dire avec Ricoeur, qui s'appuie sur Bakhtine :

Le roman, selon Bakhtine, échappe à toute classification homogène parce qu'on ne peut placer dans le même ensemble, des genres, dont l'épopée est l'exemple parfait, qui ont épuisé leur course, et le seul qui, non seulement poursuit son développement, mais ne cesse de remettre en chantier sa propre identité. [...] Le roman, en bousculant les autres genres, en disloque la cohérence globale²⁸⁸.

Les références aux contes dans les romans de Brontë et de Conan servent à montrer de quelle manière les figures patriarcales fonctionnent selon une autre temporalité. D'ailleurs, à la demande de Maurice de renouer leurs fiançailles, Angéline répond : « Non, le rêve enchanté ne saurait se reprendre²⁸⁹ ». Les références aux contes dans l'univers d'*Angéline de Montbrun* renvoient à une idéalisation des personnages masculins d'un autre temps qui, par le biais de la comparaison, dévalorise les hommes contemporains des héroïnes. Dans sa correspondance avec Maurice, Mina se moque de son frère et de son incapacité à avouer son amour pour Angéline en déplorant l'époque dans laquelle ils vivent : « Quel dommage que le temps de la chevalerie soit passé! Angéline aime les vaillants et les coups d'épée²⁹⁰! » Elle renchérit, un peu plus loin : « Vraiment, c'est dommage que nous soyons dans le dix-neuvième siècle : j'aurais attaché à tes armes les couleurs d'Angéline; puis, au lieu de te conduire au bateau, je t'aurais versé le coup de l'étrier²⁹¹, et je serais montée dans la tour solitaire, où un beau page m'apporterait les nouvelles de tes hauts faits²⁹² ». L'ironie de la narratrice dévalorise le pouvoir des hommes, qui tombent lors de leur piédestal. Mina se projette plutôt dans un

²⁸⁸ Paul Ricoeur, *Temps et récit. Tome 2 : La configuration dans le récit de fiction*, p. 289.

²⁸⁹ Laure Conan, *op. cit.*, p. 291.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 146. Il s'agit d'une référence à Madame de Sévigné.

²⁹¹ Expression qui signifie partager un dernier verre avant un départ.

²⁹² Laure Conan, *op. cit.*, p. 146.

conte, conte dans lequel elle siège au sommet d'une tour, en retrait, qui suppose un ordre dont elle est la souveraine et annonce le potentiel émancipateur d'un retrait du monde. La référence à la tour solitaire comporte une allusion au regard en surplomb de Mina, un regard qui se pose sur un « beau page », placé sous sa gouverne. Mina se présente comme une femme désirante et en contrôle. C'est d'ailleurs elle qui consomme une boisson alcoolisée pour célébrer, en « vers[ant] le coup de l'étrier » pour souligner le départ de son frère. L'idéalisation des héros légendaires des contes servent à relever le fossé qui existe entre les relations matrimoniales réelles et les relations amoureuses fictionnelles. La remarque de Mina constitue une fabulation romanesque à l'intérieur de l'intrigue. L'affirmation du personnage de Mina peut paraître banale, mais elle permet de souligner que dans sa création fictive d'un conte – depuis la perspective d'un personnage féminin, donc –, un renversement des rôles genrés est imaginé.

Les femmes dans *Angéline de Montbrun* n'acceptent pas de compromis, et sont implacables dans leur jugement porté sur les hommes. Le seul personnage masculin qui semble correspondre aux critères idéalisés des héroïnes s'avère être, sans surprise, Charles de Montbrun. Dans sa correspondance avec Emma S***, Mina révèle son besoin d'exprimer son désir envers Charles de Montbrun et des difficultés qui l'empêchent d'y parvenir :

Je vous promets de dire exactement comme la Belle au bois dormant. En attendant, je suis aussi agréable que possible avec lui; mais la jolie petite madame S... n'avait pas tort lorsqu'elle affirmait **qu'il porte une armure enchantée.** Du moins tous les traits nous reviennent **comme dans les légendes, et lui n'a pas l'air de les porter plus mal**²⁹³.

Il convient de se demander : mais que dit donc la Belle au bois dormant? Selon Emma S***, elle dirait « tout franchement²⁹⁴ » : « Certes, mon prince, vous vous êtes bien fait attendre²⁹⁵ ». Dans l'ensemble du conte, cela est bien peu, puisque la Belle subit un mauvais sort qui la condamne à l'inaction lorsqu'elle franchit le cap de l'enfance et que le Prince, en l'embrassant pour la réveiller, scelle sa destinée silencieuse. Il y a donc une tension entre le *dit*, qui structure des récits célèbres, et l'*indicible*, vécu par les protagonistes féminines de ces mêmes récits. Mina trouve dans sa lecture des contes une manière d'exprimer son attirance

²⁹³ *Ibid.*, p. 194. (Je souligne.)

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 193.

²⁹⁵ *Idem.*

envers Charles de Montbrun, qui semble comprendre ses références. Toujours à sa confidente Emma S***, Mina raconte cet épisode :

Mais un bon feu console de bien des choses, et je ne pense pas du tout à m'aller noyer. Rien ne me dispose à causer comme une belle flambée, dans une vaste cheminée. On partage assez mon goût et l'on ne paraît pas du tout s'ennuyer. Tout de même on trouve que j'aime terriblement les *grandes flammes*. Nous lisons souvent, et c'est moi qui choisis les lectures. Vous le savez, j'ai un trait de ressemblance avec la mère de Mme de Grignan : je raffole des grands coups d'épées. Mais je crois qu'on commence à en être un peu fatigué²⁹⁶.

Le désir de Mina est exprimé par différentes locutions qui connotent de manière ambiguë ses sentiments. Mina utilise des éléments qui symbolisent le désir, le feu notamment, et en décrit la puissance et l'intensité de manière à les rattacher à une puissance masculine destructrice : « une belle flambée, dans une vaste cheminée », « j'aime terriblement les *grandes flammes* » ou encore « je raffole des grands coups d'épée ». L'association du désir avec le danger, si elle n'est pas neuve, se retrouve dans ce cas-ci dans la construction du personnage du prince charmant. Mina poursuit sa lettre ainsi :

“Si Peau-d'Âne m'était conté,
J'y prendrais un plaisir extrême,”
M'a soufflé l'autre soir le plus aimable des hôtes.

Je ne me le suis pas fait dire deux fois. Tous les contes favoris de notre enfance y passèrent, et cette folle soirée fut la plus agréable du monde. M. de Montbrun prétend que les succès de Cendrillon ont dû me faire rêver de bonne heure; mais Maurice est là pour dire que j'ai toujours préféré les contes, où il y a des ogres et de petites lumières²⁹⁷.

Il n'est pas anodin que Mina adore les contes, qu'elle y fasse le plus souvent référence : son attirance envers Charles de Montbrun n'est pas cachée à sa confidente Emma S***. Toutefois Mina n'est pas dupe, le désir au féminin est empreint de danger, les princes charmants ne deviennent que trop facilement « ogres », et ce, malgré les « petites lumières ». Adrien Rannaud a commenté l'amour des contes de Mina ainsi : « [P]our [Mina], la littérature apparaît comme une promesse d'avenir. Les contes, les récits chevaleresques et la poésie

²⁹⁶ Laure Conan, *op. cit.*, p. 190-191. (Je souligne.)

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 190-191.

romantique font de l'amour un sujet noble et triomphant, bien que source de souffrance²⁹⁸ ». Plutôt que de percevoir une tentative d'évasion et une promesse d'avenir, les références m'apparaissent comme une stratégie narrative pour entrer en contact avec une figure littéraire imposante, pour mieux la débusquer, la faire vaciller. D'ailleurs, les héros de *Jane Eyre* et d'*Angéline de Montbrun* accusent une chute dans le récit, chute qui montre leur faillibilité et qui est racontée comme dans un conte. Lors de la première rencontre entre Jane et Rochester²⁹⁹, où l'héroïne fait référence à la légende de Gytrash³⁰⁰ au moment de l'apparition du maître, ou encore lors de la mort de Charles de Montbrun dans la deuxième partie du roman, où la narration omnisciente emprunte aux procédés formels du conte³⁰¹.

Les contes font depuis longtemps l'objet de relectures, qu'elles soient théoriques ou créatrices. Ces relectures permettent dans certains cas de redonner une densité aux personnages féminins, par exemple en récrivant le conte depuis leur perspective, ou encore en lisant différemment certains éléments du récit pour en extraire une perspective féministe³⁰². Lori Saint-Martin indique ceci dans son article « Quatre femmes et un loup », consacré aux relectures féministes du *Petit Chaperon rouge* : « Voici l'enseignement, amoral, du conte : il dit que le sexe est sombre, et le désir, poilu³⁰³, que chacun peut être loup, que l'égalité vient

²⁹⁸ 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. 37, n° 2, 2012, p. 145.

²⁹⁹ Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 162-173. Juste avant ce passage, il y a une référence à Bertha puis Jane fait un plaidoyer pour la mobilité des femmes et qui désire puisse survoler encore plus loin l'horizon, pour dépasser le cadre de la fenêtre.

³⁰⁰ Les contes qu'elle connaît lui ont été racontés par sa nourrice Bessie. Il y a dans *Jane Eyre* beaucoup de femmes qui sont responsables de la transmission du savoir.

³⁰¹ Un autre moment où se joue cet emprunt aux contes dans *Angéline de Montbrun* survient lorsqu'elle perd le contrôle de son cheval et qu'elle risque la mort, avant d'être secourue par Maurice (Laure Conan, *op. cit.*, p. 244-246). Elle se remémore cette scène dans son journal, rappel d'un temps où l'ordre patriarcal faisait office d'autorité. Ce souvenir d'Angéline annonce la mort du père et la blessure d'Angéline dans la chronologie des événements, mais n'est transmis que plus tard à la lectrice, c'est-à-dire dans la troisième partie du roman.

³⁰² Voir notamment : Jack Zipes (dir.), *Don't Bet on The Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, Londres et New York, Routledge, 1986, 203 p.

³⁰³ Ce constat de Lori Saint-Martin donne à voir sous un notre éclairage l'unique passage qui fait mention de Friby, l'écureuil domestiqué d'Angéline. Du désir d'Angéline envers Maurice à Friby, il ne semble y avoir qu'un pas. Après avoir fait sa demande de mariage à la jeune femme (ce que Charles de Montbrun a prévenu Maurice de faire), Maurice décrit ainsi la soirée à Valriant : « Après le souper, [M. l'abbé] désira voir Friby, – Friby, c'est un joli écureuil parfaitement apprivoisé, qui ouvre lui-

non pas d'un calcul mathématique (actif c'est bien, passif c'est mal) mais de l'égale folie du désir³⁰⁴». Le désir vécu au féminin, tapi, secret, peut être énoncé grâce à la structure du conte. Si le désir féminin est impensé, indicible, il n'est pas moins présent. Revisiter des textes qui s'articulent autour de la question du désir, mais en y incluant la possibilité du désir au féminin, constitue une stratégie narrative à portée féministe. Dès leur première œuvre, donc, Brontë et Conan effectuent cette relecture du conte pour y investir le point de vue des personnages féminins; elles déconstruisent ainsi une simple utilisation des personnages féminins comme fonctions narratives pour leur donner l'ampleur de sujets féminins. Comme le résume Lori Saint-Martin : « Manger et être mangée, réciprocité et non simple état d'objet³⁰⁵ ». Dans cette perspective, les références aux contes dans *Jane Eyre* et *Angéline de Montbrun* doivent être comprises comme une manière de mettre en récit des interdits liés au désir de la figure patriarcale, mais surtout à la dangerosité de ce désir en raison des rapports de force qui persistent dans l'union matrimoniale.

3.2.2 Le roman sentimental revisité

Les études sur les « romans à l'eau de rose » montrent comment se sont cristallisés certains codes romanesques et un discours du sensible, et ce, depuis une conception stéréotypée du féminin qui fait valoir l'antagonisme des sexes et des genres. Julia Bettinotti décrit dans *La Corrida de l'amour* les codes du roman Harlequin en considérant les biais qui pérennisent une hiérarchisation sexiste des genres littéraires, afin de mieux cerner les enjeux et la dynamique propres aux genres littéraires dits féminins. Elle rappelle que « [c]onsidéré par la critique comme le produit d'une société de consommation visant une lectrice cible inévitablement "aliénée", le roman Harlequin n'a jamais été envisagé comme une réflexion, à

même la porte de sa cage. [...] Angéline, qui a coutume de s'amuser tant des gentillesse de l'écureuil, se contenta de lui jeter quelques noix d'une main distraite. Elle se tenait silencieuse à l'écart. Son père l'observait sans qu'il y parut, et me jetait de temps à autre un regard qui disait, si je ne me trompe : " Que le diable vous emporte avec vos extravagances. Comment avez-vous osé troubler cette enfant?" » (Laure Conan, *op. cit.*, p. 159). Le personnage de Friby s'apparente alors à une métaphore du désir d'Angéline, engagé et domestiqué en société, bien que poilu et de nature sauvage.

³⁰⁴ Lori Saint-Martin, « Quatre femmes et un loup », in Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette (dir.), *op. cit.*, p. 110.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 122.

prendre au sérieux, sur les relations humaines et surtout sur les rapports de couple³⁰⁶ ». Dans son essai *L'idée moderne d'amour*, Pascale Noizet dresse le portrait du roman sentimental en situant ses origines et ses influences, et y expose sa théorie du sexologème. Elle effectue d'abord une lecture de *Paméla et la Vertu récompensée* de Samuel Richardson pour mieux réinvestir dans son analyse du roman Harlequin les éléments romanesques constitutifs du discours amoureux. Cela montre de quelle manière une grammaire du sentimental incorpore des éléments sociaux, philosophiques et littéraires qui valident une réalité vécue par les femmes :

Mais il y a bien plus, dans la mise en place de l'échiquier sentimental, qu'une formule narrative stéréotypée : il y a de ces migrations de motifs dans la littérature dite lettrée; il y a de ces translations de concepts dans les discours philosophiques; il y a de cette formation de l'idéal dans la réalité matérielle; il y a en fait, au-delà et avec le roman Harlequin récipiendaire par excellence du discours amoureux, la mise en place d'une idée moderne d'amour qui travaille avec assiduité et avec cohérence la différenciation des sexes³⁰⁷.

Les recherches sur le roman Harlequin débroussaillent une structure romanesque qui façonne la pratique des écrivaines, qu'elles le veuillent ou non. Les femmes qui prennent la plume doivent composer avec le préjugé tenace qui attache le genre féminin au discours sentimental; l'émotivité et la sensibilité sont régulièrement associées aux œuvres d'écrivaines, et ce, qu'elles soient liées à une faiblesse fleur bleue de leur part ou alors à un manque à pallier dans la vie de l'écrivaine. Comme l'énonce Annick Houel dans son essai *Le roman Harlequin et sa lectrice* :

La longue histoire des femmes écrivains est celle de leurs tentatives parfois désespérées, souvent désespérantes, pour sortir du ghetto dans lequel elles sont enfermées avec leurs lectrices, puisque la littérature féminine est bien le seul genre littéraire qui désigne aussi bien l'auteur que son lecteur³⁰⁸.

Annick Houel poursuit sa réflexion en énonçant que « [l']amour a toujours été pour les femmes un terrain privilégié d'expression, non seulement parce que c'est le seul terrain qu'on

³⁰⁶ Julia Bettinotti, et Hélène Bédard, *La corrida de l'amour. Le roman Harlequin*, Montréal, XYZ, coll. « Études et documents », 1990, p. 118.

³⁰⁷ Pascale Noizet, *L'idée moderne d'amour. Entre sexe et genre : vers une théorie du sexologème*, Paris, Kimé, 1996, p. 18. (Je souligne.)

³⁰⁸ Annick Houel, *Le roman Harlequin et sa lectrice : une si longue passion, l'exemple Harlequin*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 14.

leur concède, le roman étant jusqu'au XIX^e siècle considéré comme un art mineur, mais aussi parce que le sentiment est le champ d'expérience où elles sont confinées³⁰⁹ ». Il ne faut donc pas s'étonner que les écrivaines entrent en dialogue avec la structure romanesque du récit sentimental. Le roman sentimental opère alors une mise en discours à la fois de la *doxa*, qui justifie la domination masculine, mais aussi de la réaction (passive) des femmes à l'intérieur de cette structure, au sens où il s'agit de la réaction attendue. Brontë et Conan incluent dans leurs œuvres le point de vue des femmes, même si celles-ci ne militent pas contre ce système de manière active et affirmée.

Idéalisé lorsque placé dans la mire des narratrices, le personnage masculin est utilisé dans les romans pour articuler la critique des écrivaines envers le contrat matrimonial. Dans *Angéline de Montbrun*, les descriptions de Charles de Montbrun effectuées par Mina mettent en place l'inversion des genres entre le sujet regardant et l'objet regardé des romans sentimentaux, mais ébranlent également les rapports de pouvoir. Lorsque Mina raconte à Emma S*** ses flirts avec le « maître de céans », elle se moque de son statut d'aristocrate et de sa coquetterie :

À propos, vous saurez que **le maître de céans ne va pas à ses champs sans se ganter soigneusement**. Au fond, je ne vois pas qu'il y ait de quoi lui jeter la pierre, mais tout de même, je lui ai dit : **«Vraiment vous m'étonnez; j'avais toujours cru que l'homme – cet être supérieur – ne s'occupait que de la beauté de son âme. Serait-ce par orgueil de race que vous prenez si grand soin de vos belles mains d'aristocrates?»** Je lui soutiens qu'il finira par passer pour un désœuvré, pour un *bourgeois*. Ma chère amie, – vous me croirez si vous le pouvez – **cet homme-là gagne à être vu de près**. Sa tranquillité sereine attire, fait rêver comme le calme des eaux profondes. C'est une nature vraiment forte, **et je ne puis le regarder attentivement sans lui mettre sur les lèvres le magnifique : Je suis maître de moi, d'Auguste Cinna**. Voici ce qu'on gagne à lire les classiques! et croyez-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. [...] **Et moi, je comprends que Dieu nous demande tout notre cœur, car je hais terriblement les factions**³¹⁰.

Mina ramène ici Charles de Montbrun à sa présentation de lui-même. Elle l'associe à un personnage de Corneille et l'affilie du même coup à la beauté classique. Le corps de Charles de Montbrun prend alors un aspect sculptural que Mina invite à « [voir] de près ».

³⁰⁹ Annick Houel, *op. cit.*, p. 18.

³¹⁰ Laure Conan, *op. cit.*, p. 187-188. (Je souligne.)

L'amalgame se met subtilement en place dans cette section de l'extrait : « Sa tranquillité sereine attire, fait rêver comme le calme des eaux profondes. C'est une nature vraiment forte, et je ne puis le regarder attentivement sans lui mettre sur les lèvres le magnifique : *Je suis maître de moi*, d'Auguste Cinna. » Le terme « nature », s'il désigne l'aspect de Charles de Montbrun, renvoie aussi à la nature morte en peinture, genre artistique qui consiste à représenter des objets inanimés dans un cadre déterminé par l'artiste. À ce sous-entendu amené par le terme « nature », s'oppose la citation de Corneille insufflée aux lèvres du patriarche : « *Je suis maître de moi*. » La remarque qui suit de Mina, « Voici ce qu'on gagne à lire des classiques! », amène de manière assumée l'idée de relecture des canons, de la posture de la lectrice vis-à-vis des monuments littéraires. Le désir de Mina envers Charles de Montbrun n'est dicible que par un travestissement de certaines formes esthétiques, fixées dans une perspective patriarcale. C'est par l'agentivité de Mina, dans sa manière de décrire son regard, que se dévoile son intérêt amoureux. L'aspect sculptural du héros masculin, que l'on retrouve dans les descriptions dans le récit sentimental et dans les romans de Brontë et de Conan, est lié à sa fonction d'incarner l'objet désiré, d'être représenté, soumis au regard féminin. Car l'animation du corps de Charles de Montbrun est liée à l'action de regarder de Mina :

Toute modestie à part, je n'y comprends rien, d'autant que je suis sûre de lui plaire. Maintenant, **je ne rencontre guère son regard sans y voir luire une flamme, un éclair**, et, d'après moi, cela voudrait dire quelque chose. **Cette nature ardente et contenue est bien agréable à étudier**. Mais qu'est-ce qui le retient? Ce ne peut être la différence d'âge : **il y a de bons miroirs ici**. [...] Je m'en vais retourner avec [Maurice] à Québec, où je compte vous retrouver, et ne pas vous laisser plus que votre ombre jusqu'à votre entrée au couvent. **Quand je pense qu'ensuite vous ne viendrez plus jamais chez nous, dans ma chambre où nous étions si bien**. Il me semble que le noviciat vous paraîtra sombre, malgré **ce beau tableau de saint Louis de Gonzague que je vois d'ici**. Ce visage céleste penché sur le crucifix m'a laissé une de ces impressions que rien n'efface³¹¹.

Les lettres de Mina annoncent les entrées dans le journal d'Angéline en faisant référence à des miroirs, à la chambre de jeune fille que quitte Emma S*** pour le cloître ainsi qu'à un portrait d'homme, observé par un regard féminin en surplomb (« que je vois d'ici »). Les propos de la mondaine alternent entre le vrai, le représenté, l'image fixée (« ce beau tableau de saint Louis de Gonzague ») et le flou, l'inconnu, le faux, l'indicible. La correspondance de

³¹¹ Laure Conan, *op. cit.*, p. 194-195. (Je souligne.)

Mina avec Emma S*** révèle la recherche des écrivaines à représenter une figure masculine depuis une narration féminine, et ce, à partir d'une tradition de genres artistiques et d'esthétiques. Depuis une perspective métadiscursive, cela peut aussi suggérer différents enjeux liés à la position de l'écrivaine, en quête d'une chambre à soi avant la lettre. Pascale Noizet commente dans son essai le traitement des espaces dans le roman sentimental, et avance que :

Si certains genres littéraires se signent par l'utilisation qu'ils font de l'architecture, le roman sentimental raconte, quant à lui, une histoire dont l'un des points d'ancrage correspond à la réduction d'un espace physique, en l'occurrence celui qui implique directement l'héroïne. Dans cette réduction, la chambre, en devenant le lieu privilégié, spécifique et obligé de l'héroïne, est un élément narrativement pertinent. En fait, le roman de Richardson s'opposerait radicalement au concept woolfien de la "chambre à soi". Il étouffe au contraire sa proie féminine et la contraint à sa chambre, seul lieu de son asile : c'est une chambre en soi³¹².

Dans le roman sentimental qu'inaugure l'œuvre de Richardson, l'espace de la chambre atteste des rapports de force qui soumettent l'héroïne au personnage masculin dominant. Le retour à soi de l'héroïne est vécu au prix d'une soumission à l'homme désiré d'autant plus marquée, dans le roman de Richardson, que des rapports de classe s'imposent. Le régime épistolaire du récit, s'il présente les pensées de Pamela, se construit autour des désirs et de l'absolution de son maître, Mr. B., que l'héroïne finit par épouser. La relation matrimoniale, même si elle est présentée depuis le point de vue de l'héroïne, est vécue comme une lutte des genres dans laquelle les femmes ne sont pas gagnantes, puisque l'idylle romantique implique leur soumission, ce que Nancy Armstrong résume ainsi : « the trope of repression creates conditions for communication that maintain a certain form of social contract³¹³ ». Brontë et Conan ainsi que bon nombre d'écrivaines ont répondu à ce schème classique dans leurs fictions. Sous les couverts de la conventionnalité et de l'adhésion aux structures du conte et du roman sentimental, une appropriation à portée féministe de ces codes s'est ainsi développée et a été regroupée sous le sous-genre du *Bluebeard Gothic*.

³¹² Pascale Noizet, *op. cit.*, p. 50.

³¹³ Nancy Armstrong, *op. cit.*, p. 204.

3.2.3 Structure romanesque et trajectoire des héroïnes

La lecture croisée des œuvres donne à voir leur ressemblance dans la structure globale des intrigues. L'intertextualité avec des œuvres d'écrivaines peut montrer une ressemblance dans la construction d'une structure romanesque, un peu de la même manière que le dévoile la comparaison que fait Mary Jean Green entre *Angéline de Montbrun* et le roman *La Princesse de Clèves* :

Si [Laure Conan] avait utilisé [*La Princesse de Clèves*] comme modèle pour l'écriture de son récit, elle l'aurait probablement cité en tant que tel, comme elle le fait pour tant d'autres sources littéraires. Il semble donc probable que la ressemblance structurelle frappante entre ces deux romans écrits par des femmes soit le résultat non pas d'une répétition consciente d'une tradition féminine, mais plutôt d'une réécriture féminine inconsciente d'une intrigue féminine³¹⁴.

Ce n'est toutefois pas dans l'idée d'une « réécriture féminine inconsciente » que l'analyse menée dans ce mémoire nous même, mais bien dans l'étude de l'organisation très consciente, par les écrivaines, d'instances et de modalités de discours, genres, pratiques et formes littéraires au sein de leurs œuvres. Si une structure romanesque semblable se dégage des lectures croisées d'*Angéline de Montbrun*, de *Jane Eyre* et de *La Princesse de Clèves*, ou avec d'autres romans écrits par des femmes, c'est qu'il existe des ressemblances dans les démarches des romancières qui visent à construire une parole féminine autonome³¹⁵ dans un espace où prévalent des discours desquels elles sont exclues. Les écrivaines remanient et adaptent donc à leur façon ces différents discours sociaux et codes littéraires dans leurs romans. Sur la question des codes et de l'institution littéraire, André Belleau avance que :

[L]’acte d’écrire implique une sélection non seulement de mots et d’énoncés mais aussi et peut-être surtout de codes. C’est ici que nous avons besoin du concept d’institution littéraire. Entre la masse des discours (et des codes) qui compose le discours social d’une part, et le texte littéraire de l’autre, **l’institution fonctionne à la façon d’un relais, d’une médiation obligée; elle préside au choix même des codes ou mieux encore, elle agit comme le code des codes.** C’est elle qui prescrit comment et à quelles conditions à un moment donné, des matériaux linguistiques hétérogènes de provenance variable

³¹⁴ Mary Jean Green, « Laure Conan et Madame de la Fayette », *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, op. cit., p. 204.

³¹⁵ Lucie Robert, op. cit., p. 102.

doivent et peuvent être réorientés, redestinés aux fins de la réussite littéraire d'un texte³¹⁶.

Il appert donc que les écrivaines tirent profit de codes littéraires qui sont régulés par l'institution littéraire, mais qui sont surtout « adéquats » pour les femmes, selon les standards de l'époque. Le roman comme genre littéraire s'impose comme choix pour les femmes qui désirent prendre la plume de manière professionnelle puisqu'il demeure moins « élevé » dans la hiérarchie littéraire, ou du moins parce que certains sous-genres de romans ne constituent pas une littérature légitime, comme l'a longtemps été, entre autres, le roman gothique ou sentimental. On peut aussi penser, par exemple, à la distinction faite dans la littérature anglaise entre un *novel* et une *romance*. La pratique d'écriture des romancières s'avère tolérée en raison de son ancrage dans des codes de ces sous-genres. Pourtant, comme le résume Pascale Noizet au sujet du roman sentimental : « Le roman sentimental [...] n'a pas pour objet la peinture ou l'analyse des sentiments mais plutôt la mise en forme de leur construction³¹⁷ ». Les écrivaines qui pratiquent l'écriture romanesque se sont donc approprié les possibles de ce genre littéraire, comme l'explique Elaine Showalter pour le cas de l'époque victorienne :

Victorian critics agreed that if women were going to write at all they should write novels. Yet this assessment, too, denigrated and resisted feminine achievement. Theories of female aptitude for the novel tended to be patronizing, if not downright insulting. The least difficult, least demanding response for the superior woman novelist was to see the novel as an instrument that transformed feminine weakness into narrative strengths³¹⁸.

Ces adaptations de « discours élaboré[s] sans elles³¹⁹ » peuvent prendre différentes formes selon les écrivaines, mais on peut relever que la recherche d'une voix narrative juste suit souvent la quête identitaire d'une protagoniste, qui se forme comme sujet. Elizabeth Abel, Marianne Hirsh et Elizabeth Langland ont, dans leur étude *The Voyage In. Fictions of Female Development*, relevé de quelle manière les écrivaines adaptent le *Bildungsroman*, qu'elles nomment dans leur étude *Bildungsheld* :

³¹⁶ André Belleau, *Surprendre les voix : essais*, Montréal, Boréal, 1986, p. 168. (Je souligne.)

³¹⁷ Pascale Noizet, *op. cit.*, p. 47.

³¹⁸ Elaine Showalter, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton University Press, Princeton, 1977, p. 82.

³¹⁹ Lucie Robert, *op. cit.*, p. 102.

Women's developmental tasks and goals, which must be realized in a culture pervaded by male norms, generate distinctive narrative tensions – between autonomy and relationship, separation and community, loyalty to woman and attraction to men. The social constraints on female maturation produce other conflicts, not unique to female characters, but more relentless in women's stories. Repeatedly, the female protagonist of *Bildungsheld* must chart a treacherous course between the penalties of expressing sexuality and suppressing it, between the price of succumbing to madness and of grasping a repressive "normality"³²⁰.

Les théoriciennes posent donc que les tensions liées à la formation d'un moi chez les femmes s'infiltrèrent dans les structures narratives que construisent les écrivaines. Les fictions de Brontë et de Conan relatent la progression d'une héroïne en quête de repères, qui cherche à se constituer comme sujet en s'énonçant, en *s'écrivant*. Le dispositif d'énonciation est transposé au cœur des intrigues, l'acte d'écriture constitue alors un acte de soi. La comparaison des déploiements des intrigues de *Jane Eyre* et d'*Angéline de Montbrun* fait alors apparaître la dimension métadiscursive de manière plus marquée. Si dans une première partie du roman les héroïnes se plient aux lois qui régissent leur univers, que ce soit à Gateshead ou Lowood pour Jane, ou encore à Valriant pour Angéline, la rupture qui survient au milieu des intrigues (la découverte de Bertha dans *Jane Eyre* et la mort du père dans *Angéline de Montbrun*) annule le schéma narratif classique en faisant vaciller la figure patriarcale. Le silence des protagonistes féminines n'est alors qu'un souvenir du passé et leurs écrits intimes enchâssés à la structure romanesque donnent à voir ce passage à la parole et leur constitution comme sujet.

3.3. Le *Bluebeard Gothic* : dimensions d'un « infratexte littéraire³²¹ »

Le sous-genre du *Bluebeard Gothic*³²² sert à décrire des topoï, des procédés et des effets qui convoquent certains éléments emblématiques du conte *La Barbe bleue* de Charles Perrault. Cette appellation (parfois utilisée sous de légères dérivations) a été créée et utilisée

³²⁰ Elizabeth Abel, Marianne Hirsh et Elizabeth Langland, *The Voyage In. Fictions of Female Development*, Hanover et Londres, University Press of New England, 1983, p. 12.

³²¹ Lucie Robert, *op. cit.*, p. 102.

³²² Expression que l'on pourrait traduire par le gothique de Barbe-Bleue.

par différentes théoriciennes féministes anglo-saxonnes³²³. Elle regroupe des études qui mettent en commun des caractéristiques formelles qui relient l'expérience de lecture et d'écriture des femmes dans un contexte patriarcal, ce que Marie Mulvey-Roberts résume ainsi : « The bloody chamber is a haunted site to which both [female] reader and writer endlessly return³²⁴ ». Diane Long Hoeveler décrit l'attachement entre ces caractéristiques formelles et une tradition littéraire vécue au féminin en Angleterre :

Major eighteenth – and nineteenth – century female writers like Smith, Radcliffe, Austen, Dacre, Shelley, and the Brontës all exploited in their works the appearance of their compliance with traditional “female” domestic values. But we should not confuse such a facade with their elided purposes. **The female gothic writer attempted nothing less than a redefinition of sexuality and power in a gendered, patriarchal society; she fictively reshaped the family, deconstructing both patrimonialism (inheritance through the male) and patrilineality (naming practices) in the process³²⁵.**

Cette esthétique reprend des thèmes et des figures de différents genres littéraires, principalement du conte et du roman sentimental, qui cristallisent des personnages particulièrement typés dans des représentations de relations matrimoniales inégalitaires, pour mieux les éroder. La critique du patriarcat des écrivaines se forme en associant les atmosphères gothiques aux conséquences de la domination masculine vécues par les personnages féminins. À l'égard du fantastique, genre littéraire qui chapeaute différents sous-genres de l'horreur et du gothique, André Belleau en souligne le caractère métadiscursif inhérent : « Le fantastique est donc lui-même moins une forme qu'une attitude sur les formes³²⁶ ». Le *Bluebeard Gothic*, en effet, enchevêtre roman sentimental et atmosphères gothiques pour accentuer la transgression des lois patriarcales que représente la traversée des seuils d'espaces réservés à une figure masculine puissante par une héroïne. Désirante,

³²³ Voir entre autres les travaux de Cassie Hermansson, Diane Long Hoeveler, Heta Pyrhönen, Maria Tatar, Diana Wallace et Anne Williams. Les études portant sur les réécritures de contes d'Angela Carter peuvent également alimenter un corpus théorique sur la question du gothique de *Barbe bleue*.

³²⁴ Marie Mulvey-Roberts, « From Bluebeard's Bloody Chamber to Demonic Stigmatic », *The Female Gothic. New Directions*, Diana Wallace et Andrew Smith (dir.), Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, p. 98.

³²⁵ Diane Long Hoeveler, *Gothic Feminism. The professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1998, p. 19. (Je souligne.)

³²⁶ André Belleau, *Surprendre les voix*, p. 70.

l'héroïne est également en charge de la narration. Heta Pyrhönen souligne la proximité qui existe entre la narration de Jane et celle de l'héroïne de Perrault dans son ouvrage *Bluebeard Gothic. Jane Eyre and its Progeny*. La théoricienne estime que la focalisation de Jane est primordiale dans l'analyse de l'œuvre en tant que « Bluebeard narrative » :

Insightful as the analyses of *Jane Eyre* as a “Bluebeard” narrative are, **they do not consider how Brontë draws on this tale in Jane’s first-person narration**. Perhaps this oversight has to do with the fact that the tale cycle employs an impersonal narrator (one who is above the narrated story and does not appear in it as a character). **Yet having Bluebeard’s prospective victim narrate the tale is a remarkable change**, one that needs closer examination. How do the psychic dramas enacted within the fictional world carry over to Jane’s narration? **What are the connections between psychic space, narration, and the physical text?** Although the heroines of *Bluebeard Gothic* survive their encounters with the ogre, remnants of their brush with death persist whenever their stories are told. The narrators of these novels reopen this unsettling experience, inviting readers to relive it through imaginative identification with the heroine³²⁷.

Ce que les écrivaines retiennent du conte, ce qu'elles recyclent dans leur fiction, c'est entre autres la voix de la « victime », de la survivante à son mariage, et l'intégration de la question de l'espace contrôlé à même la narration. Le primat de la voix de la survivante va demeurer un procédé important dans le genre gothique, et ce, jusque dans le cinéma d'horreur dont les codes s'élaborent notamment autour de l'utilisation de la figure de la *final girl*³²⁸.

3.3.1 Le *Bluebeard Gothic* au service d'une lecture d'Angéline de Montbrun

Dès la première lettre d'Angéline, c'est-à-dire à l'entrée d'Angéline dans l'espace discursif dans le roman, elle donne un étrange conseil à Mina. Ce passage est enchevêtré de différentes locutions qui opèrent comme un système apparenté au *Bluebeard Gothic*. La référence la plus évidente tient à la fin de la lettre :

³²⁷ Heta, Pyrhönen, *Bluebeard Gothic. Jane Eyre and its Progeny*, Toronto, University of Toronto Press, 2010, p. 26-27. (Je souligne.)

³²⁸ Pour une définition de cette figure dans le cinéma d'horreur, consulter : Samuel Archibald, 2017. « La survivante ensauvagée : regards sur la "final girl" ». Dans le cadre de « Gender/Genre: Liminalité et intersection dans la culture populaire contemporaine », colloque organisé par Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire / Pop-en-stock. Montréal, Université du Québec à Montréal, 2 juin 2017. Document vidéo. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <<http://oic.uqam.ca/fr/communications/la-survivante-ensauvagee-regards-sur-la-final-girl>>. Consulté le 14 janvier 2017.

J'ai mis tous les soins à préparer [votre chambre], et j'espère qu'elle vous plaira. Le soleil y rit partout ma frileuse. J'y vais vingt fois par jour, pour m'assurer qu'elle est charmante, et aussi parce que vous y serez bientôt. Jugez de ma conduite quand vous y serez. L'attente a son charme. Je suis sans cesse à regarder la route par où vous viendrez bientôt, mais je n'y vois que le *soleil qui poudroie et l'herbe qui verdoie*³²⁹.

La jeune femme s'adresse à Mina, alors invitée à Valriant, en citant la réponse d'Anne, sœur de l'héroïne de Perrault, qui guette au sommet de la plus haute tour du château les secours à venir. La dernière phrase de l'extrait reprend directement *La Barbe bleue*, et invite à interroger le sens que prend ce collage de citations. Angéline se désigne comme les secours à venir pour Mina, en visite dans la maison qui abriterait un monstrueux roturier. La citation renvoie à la solidarité féminine devant la menace que constitue un homme dangereux tel que Barbe bleue, et implique donc que le propriétaire du domaine – M. de Montbrun – soit associé au cruel personnage. Le chez-soi inquiétant est amalgamé à la couleur bleue, et prend une connotation encore plus troublante puisqu'Angéline semble céder sa place à Mina :

Quel plaisir j'aurai à vous montrer mes bois, mon jardin et ma maison, mon nid de mousse où bientôt vous chanterez *Home, sweet home*. Vous verrez si **ma chambre est jolie**.

**“Elle est belle, elle est gentille,
Toute bleue³³⁰.”**

Ce passage où Angéline décrit sa chambre permet de constater une douce dangerosité s'insinuer dans l'expression même du « Home, Sweet home », en rattachant l'espace de la chambre à la couleur bleue. Plus tard dans le roman, dans un portrait que dresse Angéline de son père dans une nouvelle lettre envoyée à Mina consignée dans son journal, l'expression « Home, Sweet home » est réutilisée et rattachée à la parole du père, qui lit au coin du feu : « Vous vous rappelez comme mon père aimait à veiller ainsi au coin du feu. **“Mon foyer, mon doux foyer”**, disait-il souvent³³¹ ». L'expression anglo-saxonne permet, dans son usage courant, de qualifier une maison de chez-soi et renvoie au sentiment de sécurité que procure un tel espace. Il faut ajouter qu'un chez-soi se constitue généralement après un mariage, ce rite marquant le début ou la progression d'une généalogie patrilinéaire.

³²⁹ Laure Conan, *op. cit.*, p. 170.

³³⁰ *Idem.* (Je souligne.)

³³¹ *Ibid.*, p. 216. (Je souligne.)

Le mariage correspond à l'entrée pour l'épousée dans une nouvelle identité marquée par l'effacement de son ancien patronyme, ainsi que de la passation du statut de fille à femme, d'un changement de « père » symbolique, de responsable, sur les plans juridiques et légaux. Or, dans la lettre d'Angéline, le chez-soi se teinte d'une inquiétante étrangeté et s'éloigne ainsi d'un idéal matrimonial. La chambre d'Angéline est associée au conte *La Barbe bleue* et cet espace réservé à la jeune femme se confîne dans l'autorité de la figure monstrueuse par la locution « toute bleue » qui gomme les limites de la pièce. Cet effet est renforcé par la description de la chambre réservée à Mina : « Le soleil y rit partout ma frileuse ». Différents critiques ont relevé le lien métaphorique qui unit Charles de Montbrun au soleil³³²; cette référence au feu et à la chaleur teintée d'ambiguïté s'ajoute aux mentions de Mina citées dans les sections précédentes (« j'aime terriblement *les grandes flammes*³³³»). Qu'Angéline la traite de frileuse ramène à ce besoin de chaleur, à la sensibilité de la peau.

Les chambres des jeunes femmes se confondent dans le domaine de Valriant, l'autorité patriarcale s'insère dans chaque serrure, de même que la parole d'Angéline est englobée dans celle de son père. Angéline, du vivant de Charles de Montbrun, ne porte que du blanc ou du bleu, couleurs qu'il a lui-même choisies et qui fixent ses attentes concernant la sexualité de sa fille, en la rattachant à la figure de la Sainte Vierge. Si j'ai, dans le chapitre précédent, exposé de quelle manière cette figure cristallise la perception a Charles de Montbrun de sa fille, l'utilisation du bleu dans la lettre d'Angéline, par son intertextualité avec le conte de Perrault, insère un caractère sexuel mortifère à la relation entre les deux personnages. Ce caractère, qui s'enracine dans l'espace intime de la jeune fiancée, est accentué par la référence à la musicienne Henriette Chauveau :

³³² Patricia Smart décrit le père comme « la source de toute lumière et chaleur » (Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père*, p. 47).

³³³ Laure Conan, *op. cit.*, p. 191.

[C]omme [la chambre] que Mlle Henriette Chauveau a chantée. Quand vous l'aurez vue, vous jugerez s'il m'est possible de ne pas l'aimer,

“Ainsi que fait l'alouette
Et chaque gentil oiseau,
Pour le petit nid d'herbette
Qui fut hier son berceau³³⁴.”

Conan insère une section de la chanson d'Henriette Chauveau, s'appropriant sa poésie champêtre³³⁵ pour la lier à la référence à Perrault, à l'aspect ambiguë d'un chez-soi inquiétant, mais aussi aux trajectoires tragiques de nombreuses femmes après le mariage, et plus particulièrement des femmes artistes, dont les voix s'éteignent alors inévitablement à cette époque de leurs vies. Nicole Bourbonnais a retracé la vie d'Henriette Chauveau dans l'édition critique d'*Angéline de Montbrun* et mentionne que la jeune femme « prenait des leçons de chant et de musique³³⁶ ». Bourbonnais ajoute que « [l]e vers cité par Laure Conan provient sans doute d'une chanson composée par Henriette pour faire l'éloge de sa chambre. Mariée le 25 octobre 1870 au lieutenant William Scott Glendonwyn, Henriette Chauveau meurt de la fièvre typhoïde le 17 décembre de la même année³³⁷ à Saint George, aux Bermudes³³⁸ ». Ce choix de Conan de nommer une artiste aussi près d'elle ne peut être fortuit : elle aspire à ce qu'on reconnaisse le talent des Canadiennes françaises avant qu'elles ne disparaissent. La référence à la chambre, amalgamée à celle d'une artiste qui n'a pas pu pleinement s'accomplir et qui décède tragiquement juste après ses noces, renforce la critique du mariage et de ses dangers pour les femmes. Du même coup, cette allusion contribue à faire état des conditions des créatrices qui n'ont pas droit à la postérité.

³³⁴ Laure Conan, *op. cit.*, p. 170.

³³⁵ Lucie Robert fait mention de l'importance que ce type de poésie a pu jouer dans l'histoire littéraire des femmes dans son article « *D'Angéline de Montbrun à la Chair décevante*. La naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise » : « Il faut voir aussi, je crois, dans la poésie champêtre et familiale, dans les billets et chroniques, dans la littérature de jeunesse et dans le nouveau roman sentimental, les formes particulières par lesquelles s'affirme l'écriture du féminin » (Lucie Robert, *op. cit.*, p. 102).

³³⁶ Voir la note 62 de l'édition critique d'*Angéline de Montbrun* dirigée par Nicole Bourbonnais à la p. 297.

³³⁷ En 1870, Laure Conan a alors 25 ans, et Henriette Chauveau 19; il y a de fortes chances qu'elles aient évolué dans des cercles rapprochés.

³³⁸ *Idem* à la note 328.

3.3.2 L'appropriation féministe du conte *La Barbe bleue*, la critique des écrivaines

Le *Bluebeard Gothic* constitue une réponse par détournement de codes génériques, une stratégie de réconciliation entre différents héritages littéraires, ce qui donne à voir une représentation de l'entrée des femmes en territoire patriarcal. Pour le dire avec Monique Wittig :

Tout écrivain minoritaire (qui a conscience de l'être) entre dans la littérature à l'oblique si je puis dire. Les grands problèmes qui préoccupent les [littéraires], ses contemporains, lui apparaissent de biais et déformés par sa perspective. Les problèmes formels le passionnent mais il est travaillé à cœur et à corps par sa matière, "ce qui appelle le nom caché", "ce qui n'ose pas dire son nom", ce qu'il retrouve partout bien que ce ne soit jamais écrit³³⁹.

Malgré des apparences conventionnelles, les œuvres qui sont incluses dans cette catégorie donnent à voir les résolutions d'intrigues comme un commentaire sur la pratique de l'écriture et de la lecture dans un contexte féminin. Le *Bluebeard Gothic* permet d'articuler une esthétique et de mettre des œuvres en lien les unes avec les autres, afin de tracer les contours d'une sororité entre différentes autrices. Il permet aussi de percevoir les dynamiques dans la construction d'un fil narratif afin de servir différentes histoires littéraires, des perspectives alternatives qui tiennent compte des enjeux de pérennité littéraire. Le *Bluebeard Gothic* convoqué dans les romans de Brontë et de Conan leur permet d'articuler une relation trouble avec un legs littéraire. Les écrivaines convoquent ainsi la figure de Barbe bleue pour la mettre à distance et faire émerger une voix féminine autonome. Comme l'énonce Mina : « [...] *c'est une chose terrible d'éprouver un homme*. Remarque que ce n'est pas une femme qui a dit cela. Les femmes, au lieu de médire leurs oppresseurs, travaillent à leur découvrir quelques qualités, ce qui n'est pas toujours facile³⁴⁰. » Cette constatation lapidaire de Mina exprime bien les dynamiques inégalitaires des relations amoureuses entre les hommes et les femmes, de la dangerosité pour une femme de désirer un homme, puisque l'histoire a prouvé que le contrat matrimonial camouflait le potentiel qu'a le prince charmant de devenir Barbe bleue. À mots couverts et sous des semblants de conventionalité, les écrivaines ont présenté

³³⁹ Monique Wittig, « Le point de vue, universel ou particulier », *La pensée straight*, Paris, Amsterdam, 2001, p. 91

³⁴⁰ Laure Conan, *op. cit.*, p. 149.

le point de vue de l'épousée pour critiquer la domination masculine. Comme l'énonce Jane Spencer à propos de romancières anglaises:

During the eighteenth-century feminist writers attacked romance. Seduction novels often claimed that romances offered the young woman an illusory power over men only to deliver her into the real power of the seducer. It was also observed that the obsequious lover could turn into a tyrant after marriage³⁴¹.

Le héros sert à la fois à représenter l'objet du désir féminin, mais aussi à incarner une autorité discursive. Les écrivaines ont relié leurs héroïnes écrivantes au cas de femmes artistes, afin de démontrer la difficulté de figurer dans un milieu où le féminin est englobé dans une subjectivité tenue pour universelle, mais également l'impossibilité d'être vue et reconnue puisque les pratiques d'écriture consenties aux femmes qui font office de tradition sont tenues en marge de l'institution littéraire. La position des jeunes héroïnes qui vivent le célibat dans la majeure partie des romans permet de détailler la complexité de la position de la femme célibataire qui adopte des comportements normalement réservés aux hommes. L'entrée dans la sphère publique devient alors complexe, et les héroïnes de Brontë et de Conan permettent de représenter les dynamiques propres à cette situation.

³⁴¹ Jane Spencer, *The Rise of the Woman Novelist. From Aphra Behn to Jane Austen*, Oxford et New York, Blackwell, 1986, p. 207-208

CONCLUSION

[I]f a rainy morning deprived them of other enjoyments, [Catherine and Isabella] were still resolute in meeting in defiance of wet and dirt, and shut themselves up, to read novels together. Yes, novels – for I will not adopt that ungenerous and impolite custom so common with novel writers, of degrading by their contemptuous censure the very performances, to the number of which they are themselves adding – joining with their greatest enemies in bestowing the harshest epithets on such works, and scarcely ever permitting them to be read by their own heroine, who, if she accidentally take up a novel, is sure turn over its insipid pages with disgust. Alas! If the heroine of one novel be not patronized by the heroine of another, from whom can she expect protection and regard? I cannot approve of it. Let us leave it to the Reviewers to abuse such effusions of fancy at their leisure, and over every new novel talk in threadbare strains of the trash with which the press now groans. Let us not desert one another; we are an injured body. Although our productions have offered more extensive and unaffected pleasure than those of any other literary corporation in the world, no species of composition has been so much decried. From pride, ignorance, or fashion, our foes are almost as many as our readers³⁴².

Jane Austen

Les héroïnes des fictions de Brontë et de Conan avancent en territoire littéraire comme les braconnières³⁴³ s'aventurent dans des seigneuries, en s'appropriant ici et là des éléments maintenus dans des espaces sous autorité patriarcale. À l'instar de Jane Austen dans *Northanger Abbey*³⁴⁴, Brontë et Conan recourent à la figure de la lectrice comme stratégie narrative pour commenter leur position dans le champ littéraire. Jane et Angéline franchissent les seuils des bibliothèques des patriarches et, agentes de leurs mouvements, s'approprient

³⁴² Jane Austen, *Northanger Abbey*, in Jane Austen, *The Complete Novels*, New York, Penguin Group, coll. « Penguin Classics. Deluxe Edition », 2006 [1817], p. 974.

³⁴³ Je reprends encore ici la métaphore de Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 251-252.

³⁴⁴ Premier roman écrit par Jane Austen, il n'est toutefois publié qu'en 1817 à titre posthume.

peu à peu l'espace, processus qu'elles décrivent dans leurs écrits intimes. Les écrivaines négocient, à travers la forme romanesque de leur œuvre, leur place dans l'institution littéraire et, de cette façon, représentent les écueils liés à leur situation. La critique féministe, notamment anglo-saxonne, a décrit la position des femmes qui prennent la plume dans l'institution littéraire pour démentir l'idée faussement naturalisée de l'absence de participation des femmes, en raison d'un manque de reconnaissance. Dale Spender a dit au sujet de Jane Austen : « [...] far from standing at the beginning of women's entry to fiction writing, Jane Austen was the inheritor of a long and well-established traditions of "women's novels". Yet this tradition, and the women who were part of it, had so faded from view as to be unknown³⁴⁵ ». Ainsi, déjà l'œuvre de Jane Austen s'inscrit en continuité avec une tradition littéraire vécue et soutenue par les femmes, tradition dont on n'a pas encore aujourd'hui terminé de mesurer toute l'ampleur et l'importance. Ce détour par Jane Austen en conclusion montre combien il importe de lire l'histoire littéraire des femmes en tenant compte de la position de l'écrivaine, puisque de tout temps elle est qualifiée d'orpheline, d'isolée ou même de malheureuse en raison de préjugés tenaces quant à l'activité d'écriture des femmes. Oubliées et ignorées par l'institution littéraire, les œuvres de femmes? Oui, sans l'ombre d'un doute³⁴⁶. Il ne s'agit pas pourtant de la preuve qu'elles sont inexistantes. La résolution symbolique de la position de l'écrivaine se joue, dans le cas de Brontë et de Conan, dans la fiction. Pour le dire avec Julie Roy, la « mémoire [est] formelle [chez] Laure³⁴⁷ », et c'est ce que j'ai cherché à démontrer en lisant *Angéline de Montbrun* sous le prisme des *Brontë's Studies*.

Un premier fait saillant de mon analyse réside dans l'importance accordée à la mise en abyme des actes de lecture et d'écriture par la fictionnalisation de la mise en récit des

³⁴⁵ Dale Spender, *Mothers of the Novel. 100 Good Women Writers Before Jane Austen*, London et New York, Pandora, 1986, p. 1.

³⁴⁶ Joanna Russ, dans son essai *How to Suppress Women's Writing*, résume de manière incisive cette critique féministe : « But is not the judgment of one of the greatest novelists in English to be trusted somewhat above that of male scholars reading art that comes from experiences they have not had and do not believe important? Or, if not trusted, at least investigated? » (Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing*, Austin, University of Texas Press, 1983, p. 122).

³⁴⁷ Julie Roy, « Stratégies épistolaires et écritures féminines. Les Canadiennes à la Conquête des lettres (1639-1839) », f. 752.

héroïnes. La configuration, propre à l'acte de lecture, s'intègre à même la narration par la fictionnalisation de la mise en récit. Cet usage de la médiation met de l'avant le travail d'écriture des œuvres qui, bien que s'appuyant sur des effets de réel dans leur utilisation d'esthétiques de l'intime, sont loin de constituer la transposition dans la fiction d'une frustration amoureuse. Le choix d'intégrer des écrits intimes à la structure romanesque des récits s'avère plutôt une stratégie pour mettre en valeur la pratique d'écriture des femmes, les enjeux liés à la signature de leurs œuvres et leur acquisition d'une prise de parole autonome. L'esthétique de l'intime intègre les questionnements liés au dispositif d'énonciation à même la forme des récits, en plaçant les narratrices comme des « centres de perspectives³⁴⁸ » dont le processus de mise en récit est fictionnalisé. La fictionnalisation de la mise en récit crée ainsi un enchâssement de cadres de représentation. Ce procédé permet aux voix des héroïnes de se déployer et de résonner à l'intérieur des romans qui, eux, traitent d'enfermement et de limites imposées.

Dans un deuxième temps, l'enchâssement des espaces de représentation déplace le cadre de représentation, et met en évidence le rôle de la narratrice. Le cadre de représentation qu'ordonnent les héroïnes dans leurs écrits intimes place le personnage masculin comme point focal des représentations. En situation de « présentation de son corps³⁴⁹ », le patriarche mis en portrait, tant littéraire que pictural, est renvoyé à un état d'objet dans le regard des femmes, bien qu'elles soient soumises à son autorité dans les intrigues. Le développement du point de vue des narratrices renvoie au *female gaze* (ou regard féminin), c'est-à-dire à la propriété des personnages féminins d'énoncer et de représenter le monde selon leur propre perspective, en opposition avec un regard objectifiant, par lequel la frange dominante de la société dispose d'un pouvoir de représentation. La mise à plat de la figure patriarcale donne à la narration féminine cette prééminence dans la structure romanesque. Il y a donc inversion des sujets regardés (les hommes plutôt que les femmes) et des sujets regardants (les femmes plutôt que les hommes) pour poser les tensions érotisées. Les corps masculins demeurent, dans les descriptions des héroïnes, stoïques et sculpturaux avant d'être investis et animés par le regard féminin. Les références à des jeux de luminosité ainsi qu'au feu et à la chaleur

³⁴⁸ Alain Rabatel, *op. cit.*, p. 198.

³⁴⁹ Lorraine Alexandre, *op. cit.*, p. 8.

chargent, sur le plan métaphorique, le désir des héroïnes, et ce, non pas pour en circonscrire les interdits, mais bien parce que le désir féminin est d'emblée indicible dans les structures littéraires. La position de femmes désirantes qu'ont les héroïnes permet d'activer leur agentivité dans les récits pour inverser les rôles qui répondent généralement à des stéréotypes selon le genre du personnage.

Brontë et Conan justifient leur prise de parole en démontrant qu'elles maîtrisent les codes et les références littéraires privilégiés par les élites et les critiques littéraires de leurs époques respectives, tout en mettant en valeur un héritage matrilineaire de formes et de pratiques. L'intertextualité dans les œuvres des deux écrivaines, et plus particulièrement dans le cas d'*Angéline de Montbrun*, fonctionne comme un régime d'écriture, une mise à l'avant-plan de l'érudition qui révèle ce rapport amphibolique, complexifié, vis-à-vis des canons littéraires. Les stratégies décrites par Pascale Casanova dans son essai *La République mondiale des lettres* dans des contextes de littératures nationales contiennent des échos avec la négociation opérée par Brontë et Conan dans leur roman :

Les deux grandes "familles" de stratégies, fondatrices de toutes les luttes à l'intérieur des espaces littéraires nationaux, sont d'une part l'assimilation, c'est-à-dire l'intégration, par une dilution ou un effacement de toute différence originelle, dans un espace littéraire dominant, et d'autre part la dissimilation ou la différenciation, c'est-à-dire l'affirmation d'une différence à partir d'une revendication nationale³⁵⁰.

Les écrivaines, au carrefour de diverses traditions et pratiques, doivent ainsi négocier leur appartenance avec la sphère littéraire et leur identité de genre. L'intertextualité avec d'autres œuvres littéraires fonctionne dans l'économie romanesque en un système qui permet aux écrivaines de revendiquer une pratique artistique, à légitimer l'acte qu'elles commettent. Il faut voir, dans le maniement et les détournements des formes littéraires connues, une appropriation des codes génériques canoniques qui renvoie à l'acte de lecture. L'esthétique du *Bluebeard Gothic* fonctionne dans les deux romans comme un « infra-texte littéraire », selon l'expression de Lucie Robert, qui permet de produire un discours métadiscursif sur l'institution littéraire en subvertissant les codes de genres littéraires canoniques dans lesquels les personnages féminins demeurent figés dans des rôles stéréotypés. Plus que des références

³⁵⁰ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. 246.

à des œuvres, à des artistes ou à des personnages, le gothique de Barbe bleue opère comme un système au sein d'*Angéline de Montbrun* et articule une critique du contrat matrimonial.

L'importance de cette dimension métadiscursive sous le couvert de la conventionnalité aura été une découverte en cours de rédaction de mon mémoire. La réflexion métadiscursive se déploie sous différents angles, mais l'intersthétisme au sein des œuvres en constitue la démonstration à la fois la plus probante et la plus insoupçonnée. Les références à d'autres disciplines artistiques multiplient les espaces de représentation et donnent à voir la perception des pratiques artistiques à une époque et dans un contexte donné. Conan met en valeur des artistes oubliées à trajectoires tragiques (notamment Marietta Robusti et Henriette Chauveau), et le parallèle avec le sort funeste du personnage de Bertha, alternarré de Jane, montre à quel point Laure Conan et Charlotte Brontë étaient conscientes du fait qu'elles n'étaient pas les premières femmes à intégrer la sphère artistique, malgré l'absence de postérité de celles qui les ont précédées. Ce constat a été possible lorsque l'objectif de comparer *Angéline de Montbrun* à *Jane Eyre* s'est muté en une lecture du roman-phare de Conan sous le prisme des *Brontë's Studies*. Cette modalité de lecture d'*Angéline de Montbrun* montre qu'au-delà de la recherche d'une filiation ou plutôt d'une « fillation³⁵¹» directe, la mise en commun de considérations critiques féministes renouvelle le regard porté sur les œuvres écrites par des femmes. Je ne peux pas affirmer que Brontë et Conan constituent une sororité – elles ne se connaissaient pas après tout, tout comme rien ne me permet d'affirmer hors de tout doute que Laure Conan ait lu *Jane Eyre* – mais je crois avoir fait la preuve que des liens sont à tisser entre des œuvres d'écrivaines en-dehors des circonscriptions des identités nationales et de la barrière de la langue. À l'instar de Dominique Maingueneau qui avance « [qu'il] existe ainsi nombre de "tribus invisibles" qui jouent un rôle sur l'échiquier littéraire sans pour autant avoir pris la forme d'un groupe constitué³⁵²», je considère que plusieurs travaux en histoire littéraire des femmes méritent de sonder des imaginaires littéraires sous un prisme de lectures qui renouvellent la portée des œuvres.

³⁵¹ Lori Saint-Martin, *L'Autre lecture*, p. 13.

³⁵² Dominique Maingueneau, *Les discours littéraires. Paratopie et scène d'énonciation*, p. 75.

Cette figure du prisme de lecture m'amène à percevoir des prolongements possibles à ce mémoire. Une lecture des romantismes convoqués au sein d'*Angéline de Montbrun* par Laure Conan, lecture qui tiendrait compte de son appropriation selon diverses identités nationales (entre autres française, italienne, anglaise et canadienne-française), constitue une avenue de recherche pertinente. En continuité avec la thèse de Marie-Frédérique Desbiens *La plume pour épée: Le premier romantisme canadien (1830-1860)*³⁵³, l'étude de l'influence du courant romantique dans la constitution de la littérature canadienne-française à partir du cas de Laure Conan pourrait en révéler beaucoup sur sa perception par les Canadiens français et son développement dans leur littérature. La manière dont le romantisme est interprété et utilisé par Conan permet d'envisager en quoi les nuances liées à son élaboration dans différents contextes nationaux sont sélectionnées dans *Angéline de Montbrun*. Un autre questionnement soulevé par l'analyse menée dans ce mémoire se retrouve dans les rapports de pouvoir qui excluent certaines formes, textes et autrices qui doivent être pris en compte, notamment dans une perspective d'intersectionnalité. Les hiérarchies qui persistent dans le rétablissement d'un fil narratif de l'histoire littéraire des femmes font partie des préoccupations de Margaret Ezell :

The question about the writing of women's literary history then becomes, what are the principles of selection and exclusion in the current women's literary history and to what extent are they manifestations of unquestioned assumptions about women's texts, about historical periods, and about the nature of authorship? In short, is it possible to uncover and recognize the assumptions under which we as feminist literary critics have labored in producing our analyses of the past³⁵⁴?

Dans ce projet de réintégrer des œuvres ou de réviser certaines critiques, quel mouvement enclenchons-nous et quelles en sont les conséquences? Quelles sont les œuvres, esthétiques, autrices entre lesquelles faisons-nous des rapprochements? Le renouvellement de notre regard critique dans une analyse féministe sous-entend une prise en considération de ces différents rapports de pouvoir au sein de l'institution littéraire pour mieux les déconstruire et ainsi ouvrir les perspectives de lecture des textes.

³⁵³ Marie-Frédérique Desbiens, *La plume pour l'épée. Le premier romantisme canadien (1830-1860)*, Thèse de doctorat en littérature française et québécoise, Université Laval, 2005, 304 f.

³⁵⁴ Margaret J. M. Ezell, *Writing Women's Literary History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993, p. 2.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié :

Brontë, Charlotte, *Jane Eyre*, New York, The Modern Library, 2014 [1847], 716 p.

Conan, Laure, *Angéline de Montbrun*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2007 [1884], 433 p.

Études convoquées :

Abel, Elizabeth, Marianne Hirsh et Elizabeth Langland, *The Voyage In. Fictions of Female Development*, Hanover et London, University Press of New England, 1983, 366 p.

Adler, Laure et Stefan Bollmann, *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, Paris, Flammarion, 2006, 147 p.

Alexander, Christine et Jane Sellars. *The Art of the Brontës*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 484 p.

Alexandre, Lorraine, *Les enjeux du portrait en art. Étude des rapports modèle, portraitiste, spectateur*, Paris, L'Harmattan, 2011, 195 p.

Armstrong, Nancy, *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1987, 300 p.

Auger, Manon, *Les journaux intimes et personnels au Québec. Poétique d'un genre littéraire incertain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2017, 361 p.

Austen, Jane, *Northanger Abbey*, in Jane Austen, *The Complete Novels*, Londres, Penguin Group, coll. « Penguin Classics. Deluxe Edition », 2006 [1817], 1278 p.

Bazin, Claire, *La vision du mal chez les sœurs Brontë*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Interlangues. Littératures. », 1995, 225 p.

———, *Jane Eyre, le pèlerin moderne*, Paris, Éditions du Temps, coll. « Variations sur un texte », 2005, 127 p.

Beaudet, Marie-Andrée, « Laure Conan à l'épreuve du livre de piété : hétéronomie et individuation dans la littérature québécoise du dix-neuvième siècle », *Voix et Images*, vol. 32, n° 3 (96), Montréal, 2007, p. 59-71.

- Belleau, André, *Surprendre les voix : essais*, Montréal, Boréal, 1986, 237 p.
- , *Le romancier fictif*, Montréal, Nota bene, coll. « Visées critiques », 1999 [1980], 229 p.
- Berger, John, *Voir le voir*, Alain Moreau, coll. « Textualité », 1976 [1972], 175 p.
- Bettinotti, Julia et Hélène Bédard, *La corrida de l'amour. Le roman Harlequin*, XYZ, coll. « Études et documents », Montréal, 1990, 151 p.
- Blodgett, E.D., « La séduction du père : l'exemple d'Angéline de Montbrun », E.D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Montréal, Nota bene, coll. « Convergences », 2006, p. 159-185.
- Boisclair, Isabelle et Catherine Dussault Frenette, « Avant-propos », *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Montréal, Remue-ménage, 2013, p. 11-23
- Bourbonnais, Nicole, « Angéline de Montbrun de Laure Conan : œuvre palimpseste », *Voix et Images*, vol. 22, n° 1, (64) 1996, p. 80-94.
- , « Introduction », *Angéline de Montbrun. Édition critique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2007, p. 7-119.
- Brochu, André, « Le cercle et l'évasion verticale dans *Angéline de Montbrun*, de Laure Conan », *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Montréal, Nota bene, coll. « Convergences », 2006, p.19-28.
- Brownstein, Rachel, *Becoming a Heroine: Reading About Women in Novels*, New York, Viking Press, 1982, 332 p.
- Calas, Frédéric, *Le roman épistolaire*, Paris, Armand Colin, 2007 [1996], 128 p.
- Casanova, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999, 504 p.
- Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien. Tome 1 : Arts de faire*, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 2011 [1980], 416 p.
- Cohn, Dorrit, *Le propre de la fiction*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 2001, 262 p.
- Cotnam, Jacques, « Angéline de Montbrun : un cas patent de masochisme moral », *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Montréal, Nota bene, coll. « Convergences », 2006, p. 43-74.
- Dussault Frenette, Catherine, *L'expression du désir au féminin dans quatre romans québécois contemporains*, Montréal, Nota bene, 2015, 167 p.
- Ezell, Margaret J. M., *Writing Women's Literary History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993, 205 p.

- Falguières, Patricia, *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2003, 140 p.
- Fréchette, Louis, « Petit courrier littéraire : Angéline de Montbrun de Laure Conan », *Le Journal de Françoise*, 7 mars 1906, p. 4.
- Fortune, Jane, *Invisible Women. Forgotten Artists of Florence*, Florence, The Florentine Press, 2010 [2009], p. 69-70.
- Gilbert, Sandra et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1984 [1979], 719 p.
- Green, Mary Jean, « Laure Conan et Madame de la Fayette : la réécriture de l'intrigue féminine », *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Montréal, Nota bene, coll. « Convergences », 2006, p. 187-204.
- Guérin, Eugénie de, *Lettres*, Paris, G. S. Trébutien, 1926, 447 p.
- Hagan, Sandra et Juliette Wells (dir.), *The Brontës in the World of the Arts*, Burlington, Ashgate Publishing Company, 2008, 256 p.
- Hermansson, Cassie, *Reading Feminist Intertextuality through Bluebeard Stories*, Lewiston, Mellen Press, 2001, 323 p.
- Houel, Annick, *Le roman Harlequin et sa lectrice : une si longue passion, l'exemple Harlequin*, Paris, L'Harmattan, 2007, 158 p.
- Lacroix, Michel, « Dialogue des muses et lieux de culture : le musée et l'église, chez Choquette et Lemelin », Michel Lacroix et Sandria P. Boulianne (dir.), *Choc des muses*, Montréal, Nota bene, coll. « Séminaires », 2013, p. 155-180.
- Lamy, Suzanne, *Quand je lis je m'invente*, Montréal, L'Hexagone, 1984, 111 p.
- Gérard Leclerc, *Le sceau de l'œuvre*, Paris, Seuil, 1998,
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », [1975] 1996, 381 p.
- Le Moine, Roger, « Introduction à *Angéline de Montbrun* », In E.D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle, Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Montréal, Nota bene, coll. « Convergences », 2006, p. 75.
- Le Reste, Anne-Claire, « Les capricieuses de Henry James : le portrait et la femme, une affaire de surface », Sophie Marret et Claude Le Fustec (dir.), *La fabrique du genre. (Dé)construction du féminin et du masculin dans les arts et la littérature anglophone*, Rennes, Presses universitaire de Rennes, coll. « Interférences », 2008, p. 213-234.

- Lord, Michel, *En quête du roman gothique québécois 1837-1860 : tradition littéraire et imaginaire romanesque*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1985, 155 p.
- Luneau, Marie-Pier, « L'auteur en quête de sa figure. Évolution de la pratique du pseudonyme au Québec, des origines à 1979 », *Voix et Images*, vol. 30, n° 1, automne 2004, p. 13-30.
- Maingueneau, Dominique, *Les discours littéraires. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, 262 p.
- , *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, Paris, L'Harmattan, coll. « Au cœur des textes », 2016, 187 p.
- Man, Paul de, « Autobiography as De-Facement », *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, p. 67-81.
- Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, 210 p.
- Mellier, Denis, « Burke et la terreur : de la terreur aux excès gothiques », *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999, p.165-252
- Milot, Louise et Fernand Roy (dir.), *Les figures de l'écrit. Relectures de romans québécois des Habits rouges aux Filles de Caleb*, Québec, Nuit Blanche, 1993, 284 p.
- Mouloud, Noël, *La peinture et l'espace. Recherche sur les conditions formelles de l'expérience esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de Philosophie contemporaine », 1964, 341 p.
- Mulvey, Laura, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1989, 201 p.
- Mulvey-Roberts, Marie, « From Bluebeard's Bloody Chamber to Demonic Stigmatic », *The Female Gothic. New Directions*, Diana Wallace et Andrew Smith (dir.), 2009, Basingstoke, Palgrave Macmillan, p. 98-114.
- Long Hoeveler, Diane, *Gothic Feminism. The professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1998, p. 19.
- Nochlin, Linda, *Women, Art, and Power and Other Essays*, London, Routledge Editions, 1989, 181 p.
- Noizet, Pascale, *L'idée moderne d'amour. Entre sexe et genre : vers une théorie du sexogène*, Paris, Kimé, 1996, 260 p.
- Perreault, Charles, *Contes*, Paris, Le Livre de Poche, 1993, 317 p.

- Planté, Christine, *La petite sœur de Balzac*, Paris, Seuil, 1989, 374 p.
- Pollock, Griselda, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres et New York, Routledge, 1999, 345 p.
- , *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive*, Londres et New York, Routledge, 2007, 262 p.
- Potvin, Claudine, « La sémiotique du portrait : voir, savoir, pouvoir », *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Montréal, Nota bene, coll. « Convergences », 2006, p. 419
- Prince, Gérald, « Périchronismes et temporalité narrative », *A Contrario*, 2010, vol. 1, n° 13, p. 9-18.
- Pyrhönen, Heta, *Bluebeard Gothic. Jane Eyre and Its Progeny*, Toronto, University of Toronto Press, 2010, 277 p.
- Rabatel, Alain, *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tome 1 : Les points de vue et la logique de narration*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008, 329 p.
- , *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tome 2 : Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008, 359 p.
- Rannaud, Adrien, « Primauté discursive et tragédie de la seconde : Mina, l'oubliée d'Angéline de Montbrun », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. 37, n° 2, 2012, p. 141-153.
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit. Tome 1 : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1983, 404 p.
- , *Temps et récit. Tome 2 : La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1984, 298 p.
- , *Temps et récit. Tome 3 : Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1985, 533 p.
- Raoul, Valérie, « Cette autre-moi : hantise du double disparu dans le journal fictif féminin, de Conan à Monette et Noël », *Voix et Images*, vol. 22, n° 1 (64), 1996, p.38-54.
- , *Le journal fictif dans le roman français*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « écriture », 1999, 233 p.
- Rhys, Jean, *Wide Sargasso Sea*, Londres, Penguin Group, coll. « Penguin Classics », [1966] 2016, 150 p.

- Roy, Julie, « Stratégies épistolaires et écritures féminines. Les Canadiennes à la Conquête des lettres (1639-1839) », Thèse de doctorat en études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2002, 868 f.
- , « Laure Conan et "Les fiancés d'outre-tombe" de Mlle Chagnon. Une filiation littéraire inédite », dans Hélène Jacques, Karim Larose et Sylvano Santini [dir.], *Sens communs. Expérience et transmission dans la littérature québécoise*, Montréal, Nota bene, coll. « Convergence », 2007, p. 259-272.
- Russ, Joanna, *How to Suppress Women's Writing*, Austin, University of Texas Press, 1983, 159 p.
- Salaün, Élise, *Oser Éros : l'érotisme dans le roman québécois, des origines à nos jours*, Montréal, Nota bene, 2010, 398 p.
- Saint-Martin, Lori (dir.), *L'autre lecture. Tome 2 : La critique au féminin et les textes québécois*, Montréal, XYZ, 1994, 194 p.
- , « Postface », Laure Conan, *Angéline de Montbrun*; Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2002 [1884], p. 217-232.
- , « Quatre femmes et un loup », in Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette (dir.), *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Remue-ménage, Montréal, 2013, p. 103-124.
- Savoie, Chantal, *Les femmes de lettres canadiennes-françaises au tournant du XX^e siècle*, Montréal, Nota bene, coll. « Essais critiques », 2014, 243 p.
- Savoie, Chantal et Julie Roy, « Défis et enjeux de l'analyse de la participation des femmes à la presse périodique au XIX^e siècle », *Médias 19* [en ligne], Topographie et territoires de la presse : une place pour chacun (e), Publications, Micheline Cambron et Stéphanie Danaux (dir.), La recherche sur la presse : nouveaux bilans nationaux et internationaux, mis à jour le 27 mars 2014.
- Showalter, Elaine, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, Princeton University Press, 1977, 378 p.
- Smart, Patricia, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan. Se dire, se faire par l'écriture intime*, Boréal, Montréal, 2014, 430 p.
- , « Angéline de Montbrun ou la chute dans l'écriture », in *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, XYZ, coll. « Document », [1988] 2003, p. 39-90.
- Sniader Lanser, Susan, *The Narrative Act. Point of view in Prose Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1981, 308 p.
- , *Fictions of Authority. Women writers and narrative voice*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1992, 287 p.

- Spencer, Jane, *The Rise of the Woman Novelist. From Aphra Behn to Jane Austen*, Oxford, Blackwell, 1986, 225 p.
- Spender, Dale, *Mothers of the Novel*, Londres et New York, Pandora, 1986, 357 p.
- Wells, Juliette, « “Some of Your accomplishments Are Not Ordinary” : The limits of Artistry in *Jane Eyre* », in Hagan, Sandra et Juliette Wells (ed.). *The Brontës in the World of the Arts*, Burlington, Ashgate Publishing Company, 2008, p. 11-29.
- Wittig, Monique, « Le point de vue, universel ou particulier », *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2001, p. 89-96.
- Woolf, Virginia, *A Room's of One's Own*, New York, A Harvest Book/Harcourt, Inc., 2018 [1928], 114 p.
- Wyatt, Jean, « A Patriarch of One's Own. Oedipal Fantasy and Romantic Love in *Jane Eyre* », in *Reconstructing Desire. The role of the unconscious in Women's Reading and Writing*, Chapel Hill et Londres, The University of North Carolina Press, 1990, p. 23-40.
- Ziethen, Antje, « La littérature et l'espace », *Arborescences 3*, 2013, p. 3-29.
- Zipes, Jack (dir.), *Don't bet on The Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, Londres et New York, Routledge, 1986, 203 p.