

## Angéline de Montbrun, de Laure Conan : oeuvre palimpseste

Nicole Bourbonnais

Volume 22, numéro 1 (64), automne 1996

Effets autobiographiques au féminin

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201281ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201281ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bourbonnais, N. (1996). *Angéline de Montbrun*, de Laure Conan : oeuvre palimpseste. *Voix et Images*, 22(1), 80–94. <https://doi.org/10.7202/201281ar>

Résumé de l'article

Résumé

Depuis sa parution en 1884, le roman *Angéline de Montbrun* a suscité des lectures fort variées, d'ordre moralisateur, psychanalytique, formel ou féministe. Mais il est un aspect de l'oeuvre qui est resté relativement peu exploré, celui de sa littérarité. Pourtant, ce roman s'appuie autant, sinon davantage, sur un hors-texte littéraire que sur une réalité extra-textuelle. En effet, on y trouve de nombreuses citations, parfois identifiées mais le plus souvent implicites. Surtout, le roman entretient un rapport privilégié et constant avec son génotexte, le *Journal d'Eugénie de Guérin*. Ce texte propose donc une lecture littéraire de *Angéline de Montbrun*, oeuvre palimpseste, qui permettra d'éclairer la pratique intertextuelle de Laure Conan tant dans les liens établis avec des textes venus de divers horizons qu'avec le *Journal de son illustre devancière*.

# Angéline de Montbrun, de Laure Conan : œuvre palimpseste\*

Nicole Bourbonnais, Université d'Ottawa

---

*Depuis sa parution en 1884, le roman Angéline de Montbrun a suscité des lectures fort variées, d'ordre moralisateur, psychanalytique, formel ou féministe. Mais il est un aspect de l'œuvre qui est resté relativement peu exploré, celui de sa littérarité. Pourtant, ce roman s'appuie autant, sinon davantage, sur un hors-texte littéraire que sur une réalité extra-textuelle. En effet, on y trouve de nombreuses citations, parfois identifiées mais le plus souvent implicites. Surtout, le roman entretient un rapport privilégié et constant avec son génotexte, le Journal d'Eugénie de Guérin. Je propose donc une lecture littéraire d'Angéline de Montbrun, œuvre palimpseste, qui permettra d'éclairer la pratique intertextuelle de Laure Conan tant dans les liens établis avec des textes venus de divers horizons qu'avec le Journal de son illustre devancière.*

---

Il y eut d'abord l'abbé Casgrain qui, fort de sa compétence et de son autorité de mentor, de critique littéraire et d'écrivain, décréta :

Le roman *Angéline de Montbrun*<sup>1</sup> n'est pas sans défaut : il y a un trop grand nombre de citations, de réminiscences, amenées presque toujours, je l'avoue, avec infiniment de naturel et d'à-propos, mais qui ne laissent pas de sentir la recherche, je ne dirai pas le pédantisme, car rien n'est plus éloigné de l'esprit de l'auteur. On aimerait à l'écouter le plus souvent seule<sup>2</sup>.

Car, selon les canons de l'époque, l'originalité ne s'imagine pas sans le principe de la table rase. Aussi, Casgrain ajoute-t-il que Laure Conan « se

---

\* Cet article est la version remaniée d'une communication présentée au congrès de l'APFUCC, tenu à l'Université Carleton en 1993.

1. Laure Conan, *Angéline de Montbrun, Œuvres romanesques*, tome I, édition préparée et présentée par Roger Le Moine, Montréal, Fides, coll. «Nénuphar», 1974, p. 79-241. Les citations seront tirées de cette édition et la pagination sera indiquée, entre parenthèses, par le sigle *AM*, suivi du folio. Le roman, d'abord publié en feuilleton en 1881-1882 dans la *Revue canadienne*, a connu ensuite quatre éditions du vivant de l'auteure, soit en 1884, 1886, 1905 et 1919.
2. Henri-Raymond Casgrain, «Étude sur *Angéline de Montbrun* par Laure Conan», *Œuvres complètes*, tome I, Montréal, Beauchemin, 1884, p. 416-417.

souvent plus qu'il ne faut de ses lectures<sup>3</sup>. Certes, il faut lire et l'abbé Casgrain ne manque pas de louer l'«excellent [...] cercle des lectures» de la romancière, composé surtout des «grands classiques<sup>4</sup>». Mais ces deux activités, lecture et écriture, doivent s'accomplir, en quelque sorte, dans l'ignorance l'une de l'autre. L'abbé Casgrain ne fait pas partie de ce siècle qui a reconnu «qu'écrire [...] ne diffère pas de citer» et qu'écrire, «c'est toujours récrire<sup>5</sup>».

Après ce léger coup de patte de l'abbé Casgrain, tout se passe comme si on avait oublié les affiliations littéraires de Laure Conan. Tant Chauveau<sup>6</sup> que Prince<sup>7</sup> et Henri d'Arles<sup>8</sup> poursuivent la piste critique de l'édification tout en établissant des liens avec la biographie. Lorsqu'en 1950, dans le sillage de la réédition d'*Angéline de Montbrun*, on redécouvre le roman, ce sont d'autres aspects de l'œuvre qui retiennent l'attention de la critique et qui apportent un éclairage nouveau et significatif, entre autres, les aspects d'ordre psychanalytique, formel, sociologique ou féministe<sup>9</sup>. Si bien que le vaste territoire des nombreux rapports textuels que le roman *Angéline de Montbrun* entretient avec la grande famille des textes apparaît encore relativement peu exploré.

J'aimerais donc mettre vécu personnel et réalité sociale entre parenthèses pour situer le roman dans l'axe littéraire auquel il renvoie si fréquemment, si explicitement et, dirait-on, si innocemment. Car, si on ne peut parler pour Laure Conan d'intertextualité au sens moderne du terme, celui où un écrivain entrelace consciemment et délibérément son œuvre de fragments empruntés, souvent de manière ludique, oblique et implicite, il s'agit ici de beaucoup plus que d'une influence diffuse ou que d'une vague source d'inspiration. Il s'agit aussi de bien autre chose que de citations en bonne et due forme, clairement identifiées et encadrées,

3. *Ibid.*, p. 417.

4. *Ibid.*, p. 416.

5. Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 34.

6. Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, «Une femme auteur au Canada», *Les Nouvelles Soirées canadiennes*, vol. IV, janvier 1885, p. 49-64.

7. J.-E. Prince, «Chronique», *Les Nouvelles Soirées canadiennes*, vol. II, octobre 1883, p. 477-480.

8. Henri d'Arles, *Une romancière canadienne: Laure Conan*, Paris, Éditions de la Pensée de la France, 1914.

9. Voir, entre autres, les études suivantes: Roger Le Moine, «Laure Conan et Pierre-Alexis Tremblay», *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. XXXVI, n° 2, avril-juin 1966, p. 258-271 et n° 3, juillet-septembre 1966, p. 500-528; André Brochu, «La technique romanesque dans *Angéline de Montbrun* de Laure Conan», *L'Instance critique 1961-1973*, Montréal, Léméac, 1974, p. 112-120; 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 du Québec*, Montréal, Québec-Amérique, 1988, p. 39-86; Valérie Raoul, «Phallic Women and Moral Narcissism: The Fictional Journals of Laure Conan», *Distinctly Narcissistic: Diary Fiction in Quebec*, Toronto, University of Toronto Press, 1993, p. 58-82.

servant d'appui à un point de vue. En fait, la pratique citationnelle de Laure Conan se rapproche de la démarche intertextuelle si on considère, avec Gilles Marcotte, que cette dernière « privilégie les opérations qui mettent les textes en rapports directs, évidents, manifestes, d'imitation et de transformation<sup>10</sup> ». Ce sont ces opérations de transposition que je me propose de mettre en lumière dans *Angéline de Montbrun* où se révèle un processus citationnel des plus significatifs. Non seulement le *Journal* d'Eugénie de Guérin fait-il figure de génotexte dans cette œuvre palimpseste, mais de nombreux emprunts littéraires viennent sans cesse se greffer au texte original. Aussi, avant de passer à l'étude du génotexte proprement dit, je commencerai par examiner le mode d'imbrication intertextuelle dans son ensemble.

Car ce qui frappe en premier lieu, c'est, avec l'abondance des citations, leur diversité et l'éclectisme qui les caractérise, compte tenu évidemment des contraintes morales de l'époque. Laure Conan convoque d'abord les écrivains du xvii<sup>e</sup> siècle comme ceux de son temps. Les textes de Pascal, Bossuet, Corneille, Fénelon, La Fontaine côtoient ceux de Lacordaire, Maurice de Guérin, Hugo, de Maistre, Lamartine, Chateaubriand. Mais elle cite aussi à la barre Voltaire et Mme de Staël. Elle n'oublie pas non plus la leçon patriotique du jour : on trouve donc quelques citations du poète Crémazie et de l'historien François-Xavier Garneau. De plus, elle franchit les frontières de la littérature française, octroyant droit de cité aux auteurs anglais et italiens, dont Byron, Dante, Silvio Pellico. Enfin, il va sans dire qu'elle puise largement dans la Bible, surtout pour la troisième partie du roman, intitulée « Feuilles détachées ». On note encore la variété dans le choix du contenu : si les citations édifiantes foisonnent, elles cèdent souvent la place aux textes profanes de toutes sortes qui portent sur l'amour, la nature, la chevalerie, le temps qui passe. Même les chansons et les *Contes* de Perrault font partie du répertoire. Bref, l'appétit de Laure Conan pour l'écrit semble illimité. Est évidente sa volonté de se laisser engloutir dans ce grand Tout littéraire. De ce luxe de citations qui relance à l'infini l'imaginaire de l'écriture, se dégage une atmosphère de jubilation.

Certes, le corpus des citations signe l'appartenance à un milieu, à une époque. Le bagage littéraire de Laure Conan est bien celui d'une Québécoise lettrée du xix<sup>e</sup> siècle, qui connaît les classiques et les bons auteurs. Mais surtout, il révèle le désir de reconnaissance de son statut d'écrivaine. En multipliant les citations littéraires dans son roman, Laure Conan désigne à la fois l'étendue de sa culture et sa compétence d'écrivaine. Comme l'explique Antoine Compagnon, la citation a alors valeur de fantasme :

---

10. Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont », *Études françaises*, vol. XXVI, n<sup>o</sup> 1, printemps 1990, p. 92.

Elle qualifie l'auteur, elle lui confère la capacité au sens juridique, de parler et d'écrire, elle sanctionne l'engagement de sa personne, corps et âme, dans le discours, tel un contrat qu'il passerait avec l'institution d'écriture représentée dans le texte par le réseau de ses relations avec le hors-texte<sup>11</sup>.

La précieuse sanction que confère l'association avec l'auguste aréopage des lettrés a pu paraître d'autant plus nécessaire à Laure Conan qu'écrire pour une femme, dans les années 1880, ne va pas de soi. Encore moins si cette femme, modeste, effacée, n'est pas convaincue de ses dons littéraires.

Aussi l'abbé Casgrain n'a-t-il pas tort de parler de « timidité » pour expliquer le recours fréquent aux citations. Dans les lettres qu'elle lui adressait, Laure Conan exprime plus d'une fois son extrême réticence à être publiée et précise bien que seuls les besoins financiers l'y ont poussée : « La nécessité seule m'a donné cet extrême courage de me faire m'exprimer<sup>12</sup>. » Dans une autre lettre datée du 1<sup>er</sup> octobre 1883, la romancière condamne clairement l'impudeur que représente l'acte de publier, c'est-à-dire de se livrer à la publicité, pour une femme : « J'ai déjà une assez belle honte de me faire imprimer. Peut-être monsieur ne comprendrez-vous pas ce sentiment — les hommes sont faits pour la publicité<sup>13</sup>. »

On comprend alors l'importance capitale qu'il y a pour elle 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 : M<sup>me</sup> de Staël, M<sup>me</sup> 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'appartenance.

Mais, au-delà de la quête d'autorisation et de reconnaissance, on trouve le projet d'une écrivaine qui sait que si « l'écriture se rapporte à quelque chose, c'est à d'autres écritures », comme l'explique André Carpentier dans le *Journal de mille jours*, ajoutant que « [l]e mot écriture ouvre sur la notion de production et non de représentation<sup>14</sup> ». Elle sait sans avoir jamais théorisé à ce sujet qu'écrire ne s'imagine pas sans la relecture, sans ce jeu de relance qui entraîne la dérive et la différence. Il est significatif que la Référence absolue du roman soit la Bible, c'est-à-dire le « livre sacré », celui qui fonde tous les autres, qui les informe et leur

11. Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 319.

12. Lettre de Laure Conan à l'abbé Casgrain, 9 décembre 1882, Archives du Séminaire de Québec, liasse 0457, n° 61.

13. *Ibid.*, 1<sup>er</sup> octobre 1883, liasse 0457, n° 97.

14. André Carpentier, *Journal de mille jours*, Montréal, XYZ éditeur, 1987, p. 203.

confère sens et valeur. La Bible, c'est encore *l'Écriture*, comme dit toujours Laure Conan, désignant de la sorte l'acte même d'écrire et l'imaginaire qui le compose. L'Écriture donc, mais aussi ses rejetons ou sa descendance tels *L'imitation*, les *Confessions* de saint Augustin, les *Conférences* du prédicateur Lacordaire.

Voyons plus en détail comment fonctionne le processus citationnel dans *Angéline de Montbrun*. Deux traits distinctifs le caractérisent : l'effacement des marques d'identité du texte emprunté et la libre exploitation qui en est faite. En effet, en premier lieu, se remarque une nette propension à ne pas identifier l'auteur du texte cité ni d'ailleurs l'œuvre dont il émane. Très souvent, les citations surgissent d'une manière spontanée, incorporées au discours de l'énonciateur, sans qu'il y ait la moindre trace du lieu original d'énonciation. Nous lisons : « Soirée délicieuse. J'aime ces

« ..... nuits qui ressemblent au jour,  
Avec moins de clarté mais avec plus d'amour » (*AM*, p. 221)

Certes, les vers cités sont entre guillemets et en retrait, mais au lecteur de découvrir qu'ils proviennent du recueil *Les Rayons et les Ombres* de Victor Hugo<sup>15</sup>. Et lorsque Angéline déclare que son âme « [n]est plus qu'une onde obscure où le sable a monté » (*AM*, p. 197)<sup>16</sup>, qui se souviendra que cette poétique comparaison est tirée des *Confidences* de Lamartine où « l'azur éclatant », plutôt que l'âme, était associé à « l'onde obscure » ? Qui saura à simplement l'entendre ce qui est citation et ce qui ne l'est pas ? Lecteurs et narrataires sont censés savoir, reconnaître d'emblée la source dont il est question. Implicitement, le roman est destiné à un petit groupe sélect, les *happy few* qui savent, qui se reconnaissent entre eux, au-delà des frontières, justement par cette culture définissant leur statut intellectuel et social.

En outre, le texte d'origine tronqué disparaît pour être adapté au propos de la locutrice. Dans un roman qui participe du genre épistolaire comme du journal intime, les instances narratives sont les personnages. Ce sont eux qui, en vertu du code fictionnel, sont censés choisir les citations, les placer dans leurs écrits au moment et au lieu de leur choix.

Dès lors, un curieux effet de mise en abyme est créé grâce auquel la culture de la romancière est transmise aux personnages, eux-mêmes écrivains, auteurs de lettres ou d'un journal intime, et qui, à leur tour, la transmettent, la font circuler, l'échangent avec la plus grande aisance. Et cela en toute liberté, sans esprit de système, du moins en apparence. Car cette tendance au gommage des marques d'identité n'est pas un parti pris : à l'occasion, l'emprunteur nomme l'auteur, ici Chateaubriand, là

15. Victor Hugo, *Les Chants du crépuscule* suivi de *Les Voix intérieures* et de *Les Rayons et les Ombres*, Paris, Gallimard, 1964, p. 284.

16. Alphonse de Lamartine, « Le premier regret », *Les Confidences*, Paris, Hachette, 1850, p. 285.

Arnauld, ou identifie l'œuvre, *Atala* ou les *Méditations*, par exemple. Il s'ensuit un astucieux effet de réel qui mime le beau désordre de la conversation raffinée et quelque peu désinvolte des privilégiés de ce monde. Mais pouvons-nous parler ici uniquement de la reconstitution d'un paysage culturel, qui associe noblesse sociale et spirituelle, ou ne s'agit-il pas aussi d'échapper à l'esthétique de la représentation en créant un univers mythique propre à l'écriture? Au fil des citations, Laure Conan édifie un espace analogique où transparait un intense désir de fusion avec les écrivains et leurs créations imaginaires, avec les rois et leurs courtisans. «Qu'en pense votre solidité<sup>17</sup>?» (*AM*, p. 100), demande Charles de Montbrun à Mina, voulant par là l'assimiler à Mme de Maintenon et lui-même, à Louis XIV. La cascade des «comme» engendre un harmonieux domaine fusionnel où lecteurs, écrivains et aristocrates se retrouvent entre eux, à l'exclusion des autres: «Angéline dit comme Eugénie de Guérin qu'elle filerait volontiers la corde pour pendre la République et les républicains<sup>18</sup>.» (*AM*, p. 138) Emma suggère à Mina, qui soupire après Charles de Montbrun, de dire comme la Belle au bois dormant: «Certes, mon prince, vous vous êtes bien fait attendre<sup>19</sup>.» (*AM*, p. 145) De son côté, Mina associe au Cid son frère Maurice, qui veut vaincre son rival, le tout-puissant Charles de Montbrun: «Es-tu sûr de n'avoir pas ajouté en toi-même: "Paraissez, Navarrois, Maures et Castellans."<sup>20</sup>» (*AM*, p. 100) Le choix des textes cités témoigne également du rêve d'élévation des personnages comme de leur volonté d'évasion hors du réel<sup>21</sup>. Pour Laure Conan, l'écriture serait-elle par essence aristocratique?

Ce désir de communion intime avec tout ce qui est écriture se manifeste aussi par la grande liberté prise avec les emprunts. Pour satisfaire aux besoins de la diégèse, Laure Conan n'hésite pas à substituer un mot à un autre, à déplacer l'accent, voire à inverser sans vergogne le sens d'un texte. C'est ainsi que les «beaux soirs qui ressemblent au jour» de Victor Hugo sont remplacés par les «nuits», comme on l'a vu plus haut. Or, Angéline de Montbrun, depuis la mort de son père, exprime sa

- 
17. Françoise d'Aumale, *Souvenirs de Mme de Maintenon, Mémoires et lettres inédites*, publiés par le comte d'Haussonville et G. Hanotaux, Paris, Calmann-Lévy, 1902. On lit: «Il lui dit un jour, fort agréablement: Madame, on traite les Rois de Majesté, les papes de Sainteté et on devoit vous traiter de *Solidité*.» (p. 94)
  18. Eugénie de Guérin, *Lettres d'Eugénie de Guérin*, publiées par G.S. Trebutien, Paris, Librairie Victor Lecoffre, J. Gabalda éditeur, 1923, p. 268. Désormais, les citations tirées de ce livre seront indiquées par le sigle *L*, suivi du folio.
  19. Charles Perrault, «La Belle au bois dormant», *Contes*, Paris, Garnier Frères, 1967: «Est-ce vous, mon prince? lui dit-elle, vous vous êtes bien fait attendre.» (p. 102)
  20. Pierre Corneille, *Le Cid, Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963, Acte V, scène 1, vers 1559-60, p. 238.
  21. Voir l'article de Pierre-Louis Vaillancourt, «Splendeurs et misères d'une courtisée», *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux*, réunis par Yolande Grisé et Robert Major, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, 365-378.

prédilection pour la nuit, moment où « l'âme s'ouvre tout entière à la rêverie », aux « divins silences », aux « vagues et flottantes rumeurs » (AM, p. 197). Ou citant Pascal, d'ailleurs sans le nommer, Conan écrit : « Quelque brillante que soit la pièce, le dernier acte est toujours sanglant<sup>22</sup>. » (AM, p. 178) Comparons avec la pensée d'origine : « Le dernier acte est sanglant quelque belle que soit la comédie en tout le reste. » (AM, p. 523) Dans le texte citant, la dernière partie est déplacée vers le début, gardant pour la fin l'idée de la terrible finalité, qui est encore accrue par l'ajout de l'adverbe « toujours ». En outre, l'adjectif « brillante » s'opposant à « sanglant » est beaucoup plus frappant que le simple « belle » auquel il s'est substitué. La nouvelle « version » du texte pascalien s'accorde encore mieux avec la thématique du roman qui oppose la vie à la mort comme le transitoire à l'éternité.

Une transformation particulièrement radicale est celle qui touche les mémoires de Sylvio Pellico, auteur de : *Mio pigrioni* ou *Mes prisons*. Selon Laure Conan, voici ce qu'aurait écrit le célèbre prisonnier : « Hier enfant et demain vieillard ! disait Sylvio Pellico. » (AM, p. 208) Frappant raccourci qui a pour effet de modifier sensiblement le texte d'origine : « Ô rapidité du temps ! Ô mobilité perpétuelle des choses humaines ! [...] Hier j'étais le plus heureux des hommes ; aujourd'hui, plus de ces douceurs qui embellissaient et fortifiaient mon existence, plus de liberté, plus d'amis, plus d'espérance<sup>23</sup>. » Si Pellico réfléchit sur la fuite du temps, c'est afin de souligner le contraste entre la liberté d'« hier » et la prison d'« aujourd'hui ». Il n'effectue pas le même saut rapide que Laure Conan de l'enfance à la vieillesse. Désireuse de lier le commentaire de Pellico à sa hantise de « [c]ette fuite effrayante de nos joies et de nos douleurs » (AM, p. 208), la romancière ajoute : « Ô mes dix années de chaînes, comme vous avez passé vite disait encore l'immortel prisonnier. » (AM, p. 208) Or, loin d'affirmer que ses dix années de prison lui ont paru courtes, Pellico se lamente : « Ah ! tant et de si longues années passées dans les horreurs d'une prison<sup>24</sup>. » Laure Conan confond-elle deux lieux ? La prison et un séjour heureux à Milan auquel Pellico fait allusion à la fin de ses mémoires : « Ô souvenir attendrissant, ô jours remplis de tant de plaisirs et de tant de douleurs, comme vous avez passé avec rapidité<sup>25</sup> ! » Qu'il y ait erreur ou non, peu importe : l'attitude est la même. Elle traduit la volonté de s'approprier la citation, de la plier à sa propre vision, celle que la vie sur terre est une épreuve mais si fugace, si insignifiante en regard de l'éternité de bonheur qui nous attend après la mort. Citations réduites, amputées, inversées témoignent non de la désinvolture de l'auteure à

22. Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Librairie Rombaldi, 1943, p. 137.

23. Sylvio Pellico, *Mes prisons*, traduction de M. l'abbé Bourassé, Tours, Alfred Mame et fils éditeurs, 1889, p. 12.

24. *Ibid.*, p. 226.

25. *Ibid.*, p. 230.

l'égard des textes étrangers, mais plutôt de son envie de les absorber, de les faire siens pour y inscrire sa marque et son nom.

### Le *Journal* d'Eugénie de Guérin

Mais si fructueux que soient les emprunts littéraires explicites, ils ne peuvent se comparer à ce rapport privilégié et constant qu'*Angéline de Montbrun* entretient de manière implicite avec le *Journal*<sup>26</sup> d'Eugénie de Guérin, auquel s'associent les *Lettres*<sup>27</sup> à la manière d'une pédale d'accompagnement. En effet, outre les quelques emprunts avoués faits à Eugénie de Guérin, les liens de parenté tacites qui unissent le *Journal* et le roman sont si étroits et si nombreux, tant du point de vue formel que thématique, qu'ils imposent le titre de génotexte à l'œuvre-mère. L'abbé Casgrain ne croyait sans doute pas si bien dire lorsqu'il appelait Laure Conan «la sœur d'Eugénie de Guérin»<sup>28</sup>. Plus récemment, Ramzi Chaker a comparé les destinées de ces deux sœurs littéraires, faisant ressortir la similitude de leur parcours et les ressemblances frappantes qui existent entre le personnage d'Angéline et l'auteure du *Journal*<sup>29</sup>. Précisons toutefois que ce flagrant délit d'imitation n'empêche pas Laure Conan d'avoir écrit un roman parfaitement conanien.

En guise de préliminaires, considérons la vision du monde que partagent les deux écrivaines, celle du néant des choses humaines, de la fragilité de l'amour et de la tristesse permanente de l'âme, maux que seules une foi profonde, la prière et la résignation peuvent transcender. Certes, il s'agit là des lieux communs propres aux œuvres édifiantes et romantiques qui composent l'essentiel de leurs lectures. Mais ce qui rappelle de manière hallucinante la voix spécifique d'Eugénie de Guérin, ce sont les motifs, les images, les figures qui, dans le roman, véhiculent ces thèmes récurrents. Ainsi leur sont communes la comparaison avec le paradis terrestre, la référence au chant divin, au serin qui distrait ou qui meurt, aux promenades dans la nature, à la visite des enfants du voisinage. La petite chienne Trilby d'Eugénie (*J*, p. 132) devient l'écureuil Friby d'Angéline (*AM*, p. 112). L'expression «démondanisé» (*L*, p. 255) qu'utilise l'épistolière pour qualifier le cœur de son amie, Louise de Bayne, est reprise par Angéline s'adressant à Mina : «J'aurais tant de plaisir à vous *démondaniser!*» (*AM*, p. 121) Et est-ce pure coïncidence si la chute de cheval d'Angéline, sauvée de justesse par Maurice, a aussi été faite par deux amies d'Eugénie de Guérin, qui écrit : «Savez-vous que c'est affreux de

26. Eugénie de Guérin, *Journal et fragments*, publiés par G. S. Trebutien, Paris, Librairie Victor Lecoffre, 1895. Désormais, les citations tirées de ce livre seront indiquées par le sigle *J*, suivi du folio.

27. Eugénie de Guérin, *Lettres d'Eugénie de Guérin*, *op. cit.*

28. Henri-Raymond Casgrain, *op. cit.*, p. 417.

29. Ramzi Chaker, *Laure Conan. Lectrice d'Eugénie de Guérin*, [s.l.], Édition R.C. enr., 1990.

vous avoir vu emporter par des chevaux, et renversées, jetées je ne sais où dans la nuit! [...] Je vais dire un Te Deum, car si vous êtes en vie, c'est par grâce.» (L, p. 255)

Il arrive même que les allusions littéraires et les citations semblent provenir directement du *Journal*. Racontant à son frère Maurice une journée passée à étendre une lessive blanche sur l'herbe, Eugénie écrit: «On est, si l'on veut, la Nausicaa d'Homère ou une de ces princesses de la Bible qui lavaient les tuniques de leurs frères.» (J, p. 127) Or, Mina lui enlève presque les mots de la bouche lorsqu'elle écrit à son frère que son admirateur «a ou veut avoir le culte de l'antiquité, et j'irais laver mes robes dans l'étang, comme la belle Nausicaa» (AM, p. 114). Ou encore, intégrant à une réflexion d'Angéline cette parole de Bossuet: «Il me semble voir "cet ennui qui fait le fond de la vie"<sup>30</sup>» (AM, p. 227), Conan se souvient-elle du texte original ou bien de la citation de seconde main lue dans le *Journal*: «Qu'il demeure, cet inexorable ennui, ce fond de la vie humaine.» (J, p. 248) Tant d'affinités et de correspondances suscitent la curiosité et incitent à poursuivre l'examen. Mais auparavant, quelques précisions sur le génotexte en question.

Le journal intime d'Eugénie de Guérin (1834-1841), qui fut publié pour la première fois en 1855, après la mort de l'auteure, connut un immense succès tant au Canada français qu'en France — «[h]uit éditions épuisées en seize mois» (J, p. XI). D'origine aristocratique, habitant le château du Cayla, dans le sud de la France, Eugénie de Guérin écrit ce journal où elle se «livre [...] au charme de l'épanchement» (J, p. 98), uniquement à l'intention de son jeune frère Maurice de Guérin, qui vit éloigné de sa famille depuis l'âge de onze ans et à qui elle est on ne peut plus tendrement attachée. Poète, le frère partage avec la sœur la même âme sensible, les mêmes affinités. Tous les sentiments qu'elle exprime dans son *Journal*, toutes les réflexions qu'elle y fait sont destinés à son seul regard. En fait, elle n'écrit que pour lui au point de cesser d'écrire, déclare-t-elle, à moins que «la pensée de te faire plaisir ne me vienne» (J, p. 97). Comme dans *Angéline*, la mère est décédée, remplacée par un père tendre et affectueux et par une sœur aimante qui veille sur son frère cadet avec un dévouement tel qu'il l'absorbe complètement.

Déjà, il est possible de voir tout ce que la dynamique des personnages dans *Angéline de Montbrun* doit au *Journal* d'Eugénie de Guérin. Mais aussi de saisir l'habileté de la différence. Tout se passe comme si les personnages de Mina-Angéline-Emma émanaient de la seule Eugénie, reprenant chacune à leur compte certains de ses traits les plus frappants.

30. Bossuet, *Maximes et Réflexions sur la comédie*, Paris, Librairie classique Eugène Belin, 1884. On lit: «L'inexorable ennui qui fait le fond de la vie humaine depuis que l'homme a perdu le goût de Dieu.» (p. 49)

Si le personnage d'Angéline emprunte aussi à la fiancée de Maurice de Guérin, Caroline de Gervain, son charme et son innocence, entre autres, c'est toujours dans le regard d'Eugénie de Guérin.

La sollicitude maternelle d'Eugénie pour Maurice de Guérin n'est pas sans rappeler celle de Mina pour son frère Maurice Darville. L'une et l'autre veillent de près à la bonne conduite du frère ainsi qu'à son avenir. Les péripéties qu'entraînent les fiançailles les tiennent toutes deux en haleine et aucune ne tarit d'éloges sur la fiancée ou la « chère sœur ». Écoutons d'abord Eugénie vanter les mérites de Caroline, « Ève charmante, venue d'Orient pour un paradis de quelques jours » (*J*, p. 436) :

Puis je lui vois tant de qualités de cœur, tant de douceur, de bonté, de dévouement, de candeur, tout en elle est si beau et bon que je la regarde pour toi comme un trésor du ciel. (*J*, p. 183-184)

Paroles louangeuses auxquelles font écho celles de Mina à l'endroit d'Angéline, sa « chère sœur » (*AM*, p. 123), Ève enchantresse du paradis de Valriant, qu'elle appelle la « reine des roses » (*AM*, p. 152) et « la plus charmante et la mieux élevée des Canadiennes » (*AM*, p. 99). Comme Mina qui se rend en visite chez ses amis châtelains, Eugénie fait aussi de longs séjours au château de Rayssac, chez son amie Louise de Bayne. L'une et l'autre entretiennent une correspondance importante reconnue pour sa finesse et son esprit. Toutes deux ont recours à l'exemplum du bal : Eugénie a entendu raconter l'histoire d'une jeune fille morte au sortir du bal où elle avait passé la nuit : « Pauvre âme de jeune fille, où es-tu ? » (*J*, p. 70) De son côté, Mina entend, au retour d'un bal, la cloche des Ursulines, glas funèbre qui annonce la mort. Enfin, et Mina et Emma choisissent d'entrer au couvent, perspective envisagée à plus d'une reprise par Eugénie de Guérin qui était d'une piété exemplaire.

Mais l'inépuisable figure d'Eugénie contribue aussi à composer le personnage d'Angéline. D'abord, toutes deux sont indûment attachées à un parent, la première à son adoré frère Maurice qui est l'objet constant de ses attentions — « Que ne puis-je savoir où tu es, quel point tu touches, quel chemin tu fais, pour te joindre, t'embrasser ! » (*J*, p. 146) —, la deuxième, à son père incomparable à qui elle voue une admiration sans bornes. À la divine ressemblance tant vantée entre le père et la fille dans *Angéline de Montbrun* correspond la ressemblance entre Eugénie et son frère Maurice : « Que nous étions lui et moi frère et sœur jumeaux d'intelligence ! Ressemblance la plus belle que vous puissiez me trouver et la plus douce pour moi. » (*J*, p. 360) Mais il y a aussi une ressemblance plus directe qui unit la protagoniste et la femme réelle : toutes deux n'ont-elles pas à se plaindre de leur physique ingrat, l'une n'ayant pas été dotée par la nature, l'autre ayant été défigurée à la suite d'une chute ? Les châtelaines, la fictive comme la réelle, habitent un même lieu paradisiaque : pour Angéline, le domaine de Valriant, havre de verdure et de félicité ; pour Eugénie, le château du Cayla, également situé à la campagne, au

fond d'un vallon vert, et dont elle parle en ces termes : «[...] voilà notre demeure! assez riante, où ceux qui viennent se plaisent, qui me plaît aussi.» (J, p. 400; je souligne) Mais après la mort de Maurice de Guérin, le Cayla sera «tendu de noir, dedans, dehors» (J, p. 400), à quoi correspond la désolation de Valriant après la mort de Charles de Montbrun. La transposition est encore manifeste dans l'abattement que chacune ressent à la suite de la disparition du parent tant aimé. Tout comme le personnage de Mina, celui d'Angéline emprunte donc plus d'un trait à Eugénie de Guérin.

L'opération intertextuelle qui consiste à scinder le modèle original de la sœur aimante en deux êtres fictifs distincts, soit celui de la sœur, Mina, et celui de l'amoureuse, Angéline, a pour effet de faire éclater les contradictions internes qui l'habitent. L'unité originelle rompue, les discordances se font jour. Derrière le visage lisse d'Eugénie, l'interdit se profile. À l'opération de dédoublement se superpose celle de la substitution de la tendresse filiale à la tendresse sororale. Ces jeux de permutation contribuent à éclairer le texte de départ aussi bien que le texte d'arrivée.

La construction des personnages masculins s'inspire elle aussi largement du *Journal* d'Eugénie de Guérin. Tant Charles de Montbrun que Maurice Darville sont dotés des qualités que la diariste attribue à son père et à son frère : la vertu, la bonté, la foi de l'un, la délicatesse et la sensibilité de l'autre. Quant aux deux Maurice — l'identité onomastique ne passe pas inaperçue —, ils partagent l'amour de la musique et du chant. Si le Maurice fictif séduit tout Valriant par sa voix chaude et prenante, le vrai Maurice est musicien : «Tu aimais tant la musique! Je t'en ai entendu faire pour la dernière fois au Cayla. On chantait le *Fil de la Vierge*, ce doux morceau que chantait Caroline [...]» (J, p. 436) Toutefois, dans le roman, on assiste à une inversion des objets d'amour filial et fraternel, et donc à une complexification des relations amoureuses. Si Eugénie éprouve pour son père une grande tendresse et se conduit en fille dévouée :

«Pauvre père! que serais-je sans lui sur la terre? Je ne me suis jamais crue au monde que pour son bonheur, [...] je lui ai consacré ma vie. Jamais l'idée de le quitter ne m'est venue que pour aller au couvent.» (J, p. 161),

c'est bien son frère Maurice qu'elle chérit plus que tout au monde : «Oh! que c'est un doux nom et plein de dilection que le nom de frère!» (J, p. 275) Dans le roman, comme on l'a vu, ce n'est plus le frère qui est ardemment aimé par la sœur, mais bien le père par la fille, qui se trouve être aussi la fiancée de Maurice. La mise en place des possibilités de dramatisation est évidente.

On le voit, Laure Conan réunit et sépare de manière à créer une situation conflictuelle qui n'existe pas dans le *Journal*. Elle fait éclater l'harmonie, en apparence parfaite, des relations familiales des de Guérin — frère-sœur-père-fiancée — pour faire apparaître l'obstacle de l'interdit et

l'opposition entre loi et désir. Maurice de Guérin n'avait pas de rival, ni dans le cœur de sa sœur ni dans celui de sa fiancée, qui était d'ailleurs devenue son épouse avant sa mort. Il n'a donc pas été rejeté au profit de l'incontournable figure paternelle. Dans le roman, la mort du père plutôt que celle du frère permet de bien mettre en lumière la puissance de la loi patriarcale et le refoulement du désir. Laure Conan a aussi choisi de ne présenter que fugitivement la figure de la mère, alors que dans son *Journal*, Eugénie exprime clairement et à plus d'une reprise son immense douleur devant la disparition de sa mère, survenue lorsqu'elle avait treize ans : là encore, l'emprise paternelle s'en trouve renforcée. En dernier lieu, mentionnons que Mina, la sœur romanesque, fait état d'une certaine jalousie à l'égard d'Angéline : « Je t'approuve fort d'admirer Angéline, mais ce n'est pas une raison pour déprécier les autres. Vraiment, je serais bien à plaindre si je comptais sur toi pour découvrir ce que je vaux. » (*AM*, p. 99) Ce n'est pas le cas d'Eugénie, bien qu'on apprenne par le biais de sa correspondance qu'il y a eu des différends entre elle et Caroline. Ainsi, grâce au réseau complexe des rapports affectifs entre les personnages, les sentiments voilés ou masqués dans le *Journal*, inavouables, sont plus facilement repérables dans *Angéline*, même s'ils sont tus<sup>31</sup>.

Ce qui est tout à fait propre à Laure Conan également et qui est absent du *Journal* d'Eugénie de Guérin, où l'on trouve de l'humour mais point de traits incisifs, c'est la dimension ironique. En effet, dans la partie épistolaire, il n'est pas rare que le lecteur assiste à de petits duels langagiers, sous forme de moqueries qui se veulent légères mais qui n'en créent pas moins une sorte d'atmosphère de combat. Tous en sont la cible à un moment ou à un autre. Même M. de Montbrun est victime des flèches de Mina. Angéline aussi, tout innocente qu'elle soit, ne craint pas de se moquer de Mina ou de Maurice. La tension s'en trouve accrue, une certaine menace se profile à l'horizon. Or, seuls le père et la fille ne se permettent jamais l'un à l'endroit de l'autre de ces pointes certes anodines mais aussi quelque peu perfides. En excluant le couple idéal de l'arène de combat, Laure Conan invite encore le lecteur, consciemment ou non, à porter son attention vers le non-dit. Elle relance du même coup le sens de l'œuvre qui la nourrit, soit l'édifiant *Journal* d'Eugénie de Guérin.

Les ressemblances et les différences entre les deux œuvres font mieux ressortir le travail de réécriture auquel s'est adonnée Laure Conan et qui consiste à réarranger la matière, à la disposer de manière à faire jouer diversement les rapports familiaux et amoureux. L'harmonie affective, intellectuelle et morale du *Journal* a disparu pour mettre en lumière tout l'inavouable qui le traverse, toutes les forces souterraines qui s'y expriment et s'y répriment simultanément. La musique, qui n'était qu'un

31. Voir à ce sujet l'article de François Gallays intitulé « *Angéline de Montbrun*: reflets et redoublements. L'infra-textuel », *Incidences*, vol. IV, n° 1980, p. 51-66.

motif passager dans le *Journal*, devient dans le roman, avec la voix de Maurice, un élément isomorphe de la séduction et du désir. Par l'éclatement des modèles qui ont inspiré la composition de ses personnages, Laure Conan rend manifeste les déchirements, les contradictions de ces existences en apparence uniformes. La romancière introduit une dramatisation des forces en présence, celles de l'Église et du monde des passions, du système patriarcal et de la condition féminine, de la révolte et de la soumission.

Mais c'est aussi toute l'armature du roman de Conan qui peut se réclamer du *Journal* d'Eugénie de Guérin. On se souvient que la romancière a opté pour une structure ternaire — 1) la forme épistolaire, 2) un bref récit impersonnel, 3) le journal intime —, forme tout à fait nouvelle dans la littérature québécoise du XIX<sup>e</sup> siècle. La critique s'est, à juste titre, penchée sur la signification et la nouveauté de cette structure romanesque. Or, un examen attentif du *Journal* d'Eugénie de Guérin permet de remarquer une division formelle analogue, soit une première partie placée sous le signe de l'espoir et sans cesse associée à sa correspondance, un bref moment d'arrêt suivi de la reprise du journal sur le mode dysphorique.

Cette division tripartite ne relève évidemment pas d'un choix conscient de l'auteure, mais plutôt de l'enchaînement fortuit des événements, soit la mort de Maurice de Guérin, puis la sienne, quelques années plus tard, qui justifiera la publication de son journal intime. En effet, le *Journal* d'Eugénie de Guérin, rédigé sur une période de huit ans, avec des interruptions lors de ses voyages ou des séjours de Maurice au Cayla, est présenté sans solution de continuité. Toutefois, il y a une rupture importante dans le texte ou la marque d'une fin et d'un recommencement. Cela se situe deux mois avant la mort de Maurice, survenue le 19 juillet 1839. Le 25 mai 1839, on peut lire cette dernière entrée: «Et voilà la fin de ce cahier: mon Dieu! qui le lira?» (*J*, p. 274) Cette question angoissée, qui signifie la fin d'une époque de bonheur, est suivie d'une note de l'éditeur Trebutien, responsable de la publication du journal. Elle se lit comme suit:

Qui devait le lire? Ainsi qu'Eugénie de Guérin le pressentait, ce ne fut pas Maurice, qui ramené par elle, et non sans peine, au Cayla, s'y éteignit moins de deux mois après la date de cette page, le 19 juillet 1839. On trouvera dans un des cahiers qui suivent le touchant récit des derniers instants d'un frère si tendrement aimé. (*J*, p. 274)

On ne peut s'empêcher de remarquer la similitude avec la dernière phrase du récit médian d'*Angéline*:

Cette noble jeune fille, qui s'isolait dans sa douleur, avec la fière pudeur des âmes délicates, écrivait un peu quelquefois. Ces pages intimes intéresseront peut-être ceux qui ont aimé et souffert. (*AM*, p. 156)

La ressemblance entre les deux œuvres s'accroît encore lorsqu'on consulte la première parution du roman dans la *Revue canadienne* en 1881-1882. Le récit impersonnel débute ainsi: «Je passe par-dessus le reste de

la correspondance<sup>32</sup>.» Laure Conan se fait passer, à l'instar de Trebutien, pour la simple éditrice des lettres et du journal, rappelant aussi en cela la démarche chère aux écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi se justifie le bref intermède à la troisième personne, qui sépare l'allègre échange épistolaire du journal de détresse entrepris par Angéline après la mort de son père.

Lorsque Eugénie de Guérin reprend l'écriture de son journal le 21 juillet 1839, soit deux jours après le décès de Maurice, elle indique clairement le changement de ton par un long préambule, placé en en-tête : «Encore à lui — À MAURICE MORT, À MAURICE AU CIEL — Il était la gloire et la joie de mon cœur.» (*J*, p. 275) Une coupure nette est effectuée entre deux époques, deux écritures. Le journal va désormais baigner dans la désolation la plus grande alors que la partie précédente, si elle est mélancolique à l'occasion, est plus enjouée, plus sereine, faisant souvent mention des nombreuses lettres destinées aux êtres aimés, où sont racontés les événements heureux qui rythment l'existence : visites, lectures, rencontres, mariages, etc. Maintenant, son cœur, comme celui d'Angéline après le décès du père, est dans la tombe : «Ô solitude vivante que tu seras longue! [...] Mon âme vit dans un cercueil.» (*J*, p. 281) Triste lamentation que reproduit la plainte d'Angéline : «[E]t maintenant la vie m'apparaît comme un tombeau, un tombeau, moins le calme de la mort.» (*AM*, p. 160) On est aussi frappé par l'incipit de cette dernière partie du *Journal* d'Eugénie de Guérin : «Ô mon ami, Maurice, Maurice, es-tu loin de moi, m'entends-tu?» (*J*, p. 275), dont les résonances évoquent celles de la première entrée du journal d'Angéline : «M'entendez-vous, mon père, quand je vous parle?» (*AM*, p. 157) Les deux textes se rapprochent encore par leur commune obsession pour le passé, par la quête de la résignation et par les images mortuaires qui sont exploitées : fréquence des morts autour d'elles, rêves de cercueil et de cimetière, rappel des êtres chers au disparu. Et, de part et d'autre, la correspondance est imprégnée de tristesse.

Cette troublante similitude formelle vient confirmer la dette à l'illustre devancière. Mais elle a aussi pour effet de rendre le lecteur plus attentif au décalage entre les deux œuvres. Si seul le frère disparu occupe la pensée d'Eugénie, Angéline pleure non seulement la disparition d'un père adoré mais, simultanément, celle d'un fiancé tendrement aimé. La mort se trouve ainsi érotisée, tandis que l'amour est teinté de couleurs funèbres. L'écriture oscille sans cesse entre l'expression des regrets de la fille en deuil et celle de l'amoureuse délaissée, si bien que le père et l'amant finissent par être confondus dans le même pronom personnel : «Comment m'habituer à ne plus le voir, à ne plus l'entendre? jamais! jamais!» (*AM*, p. 160) On en vient à se demander si Laure Conan a pu être complètement

32. *Revue canadienne*, vol. XVII, n° 12, décembre 1881, p. 720. Dans l'édition de 1884 (Québec, imprimerie Léger Brousseau), la phrase a été légèrement modifiée : «La correspondance se termine ici.» (p. 153) Dans les éditions suivantes, cette phrase est supprimée.

aveugle à l'élément perturbateur qu'elle introduisait dans l'univers innocent d'Eugénie de Guérin.

Que Laure Conan se soit largement et librement inspirée du *Journal* d'Eugénie de Guérin ne fait pas de doute. Mais cette constatation n'en éclaire que mieux sa puissance d'invention et l'originalité de sa manière. Quelle différence entre l'œuvre de l'une et celle de l'autre ! L'une glisse au fil des jours et des humeurs, sans organisation, sans plan préconçu, mais trouvant néanmoins son centre unificateur dans cet attachement indéfectible pour le frère si proche par le cœur, si éloigné dans l'espace. L'autre, littéralement portée par ses lectures qu'elle canalise vers l'écriture, refond, remodèle et surtout fait converger motifs, thèmes, événements vers un centre organisateur et signifiant, qui n'était qu'implicite dans le génotexte. Ce qui dans le *Journal* n'était qu'accident de la vie, que fatalité extérieure — la mort de la mère, celle du frère — ou qu'événement courant dans la vie d'un jeune homme — le mariage — devient dans *Angéline* les éléments moteurs de la tragédie humaine. Les fiançailles, la séparation, la mort accidentelle du père, la laideur sont récupérées pour exhausser l'idée maîtresse du roman, celle que tout est rupture au sein de l'existence. Que la perte de l'unité originelle est irrévocable.

On peut aisément discerner en quoi la posture énonciative et imaginaire d'Eugénie de Guérin convenait à Laure Conan. Elle lui proposait le modèle d'une écrivaine qui s'était exprimée à la première personne sur des sujets personnels qui la touchaient elle-même de près. D'une femme dont l'œuvre avait été jugée digne d'être publiée par un pieux éditeur et un public choisi de lettrés. Elle y retrouvait le rassurant discours de la foi et de la loi de même qu'une culture littéraire qui l'éblouissait tout en la confortant sur son propre choix de lectures. Mais aussi, elle fut sans doute sollicitée par la voix du désir qui affleure sans cesse dans ces pages consacrées à l'intime.

Mais plus que tout, en prenant comme matrice de son œuvre le *Journal* d'Eugénie de Guérin, truffé de citations tirées des écrits du temple littéraire, la timide femme de lettres se donne l'autorisation d'écrire et d'emprunter à son tour, de jouer sa partition dans la grande symphonie littéraire, toujours génératrice, à l'image du père, d'autres œuvres. On comprend alors mieux l'espèce d'irréalité dans laquelle baigne *Angéline de Montbrun*, son auteure se préoccupant moins de représenter le vécu que la littérature et sa noble société. Pour elle, l'apothéose consiste à entrer dans cette sphère exclusive réservée aux prestigieux écrivains et à leur cour de lecteurs. Aussi, la lecture-construction du roman, suivant l'expression de Todorov<sup>33</sup>, ne peut pas s'imaginer sans cette référence obligée aux diverses alluvions littéraires qui fondent et informent *Angéline de Montbrun*.

33. Tzvetan Todorov, «La lecture comme construction», *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1971 et 1978, p. 175-188.