

Écrire dans la bibliothèque du père :  
Enjeux de la parenté littéraire au féminin  
dans *Jane Eyre* de Charlotte Brontë  
et *Angéline de Montbrun* de Laure Conan

Virginie Fournier

*Université du Québec à Montréal*

Les parutions respectives de *Jane Eyre* et *Angéline de Montbrun* ont souvent été envisagées par les critiques comme le début d'une histoire littéraire des femmes, comme des œuvres précurseuses plutôt que depositaires d'un héritage. Ces œuvres ont trop longtemps été considérées comme des figures d'exception, comme un miracle isolé dans leur corpus national respectif. Pourtant, comme l'énonce Chantal Savoie au sujet de Conan,

son titre de pionnière, 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 son époque [...] (2014: 11),

ce à quoi j'ajouterai: ainsi qu'avec des œuvres d'écrivaines étrangères reconnues. La parenté littéraire qui unit *Angéline de Montbrun* à des classiques de romancières anglaises n'a pas

encore fait l'objet d'une étude approfondie, mais elle permet de cerner, à même une histoire littéraire dépouillée des frontières des corpus nationaux, des enjeux dans la pratique de l'écriture au féminin. Nicole Bourbonnais, dans son article «*Angéline de Montbrun*, de Laure Conan: œuvre palimpseste», examine et commente la dimension intertextuelle de ce roman en la liant à un désir de validation de la pratique de l'écriture au féminin :

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'appartenance (19962: 83. Je souligne).

Si Charlotte Brontë n'est pas citée de manière explicite par Laure Conan, l'univers fictionnel d'*Angéline de Montbrun* convoque celui de *Jane Eyre*. La ressemblance entre les œuvres gagne à être mise en valeur par des considérations formelles. Les imaginaires de Brontë et de Conan se recoupent; une continuité entre les œuvres est donnée à voir, car il se profile une structure narrative similaire quand on s'attarde à la progression des récits. Je voudrais ici orienter l'analyse croisée de *Jane Eyre* et *Angéline de Montbrun* vers certaines caractéristiques formelles précises, notamment en ce qui a trait aux

liens qu'entretiennent ces deux œuvres avec ce que différentes théoriciennes féministes ont nommé le *Bluebeard Gothic*. Cette expression désigne un type de structure narrative, de procédés et d'effets qui convoquent certains éléments caractéristiques du conte « Barbe-Bleue » de Charles Perrault. Le *Bluebeard Gothic* inclut des atmosphères gothiques au roman sentimental et pose la transgression des seuils d'espaces réservés à une figure masculine puissante en un interdit pour une héroïne chargée de la narration. Comme l'indique Diane Long Hoeveler au sujet de l'utilisation du gothique par les écrivaines :

La majorité des auteures anglaises des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles (Charlotte Smith, Ann Radcliff, Jane Austen, Charlotte Dacre, Mary Shelley et les sœurs Brontë) ont toutes cultivé dans leurs œuvres l'apparence d'une conformité aux valeurs domestiques traditionnellement « féminines ». Il ne faut toutefois pas se laisser berner par les façades narratives conventionnelles de leurs œuvres. L'écriture gothique au féminin n'est rien de moins qu'une tentative de redéfinition de la sexualité et du pouvoir dans une société patriarcale genrée ; l'écrivaine parvient par le processus de fictionnalisation à reformer l'unité familiale, à déconstruire tant le patrimonialisme (l'héritage de père en fils) que la patriléarité (la pratique de nommer)<sup>1</sup>.

---

1. Ma traduction de : « *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*

J'avance ici qu'il y a dans *Angéline de Montbrun* certains éléments qui empruntent au roman gothique anglais tel que le décrit Long Hoeveler. Dans le cas des deux romans examinés ici, les espaces contrôlés par les patriarches sont intégrés aux écrits intimes des personnages féminins et sont ainsi placés dans des espaces narratifs soumis à l'autorité des narratrices. En situant le point de tension des relations interdites à l'intérieur des cabinets des patriarches, les écrivaines peuvent faire figurer des héroïnes qui s'immiscent dans les bibliothèques. Dans les fictions de Brontë et de Conan, les bibliothèques sont des microcosmes qui permettent de révéler les enjeux de l'expérience des femmes en territoire littéraire, au carrefour de la réécriture de scripts autrement immuablement genrés, dans l'imbrication de différents genres littéraires et dans les efforts d'une reconnaissance du statut d'écrivaine, de créatrice.

La théorie féministe des années 1980 s'est attardée à ces degrés de fiction contenus dans les œuvres et a utilisé l'imaginaire de Brontë et Conan pour renforcer sa démonstration. Ce que dévoilent les degrés de fiction des deux œuvres, selon la critique féministe, c'est une structure patriarcale à assaillir, une « bombe à poser », pour reprendre l'expression de Patricia Smart ([1988] 2003 : XX), une autorité comme créatrice à revendiquer selon Sandra Gilbert et Susan Gubar (1979). J'aimerais m'inscrire en continuité avec ces théoriciennes en avançant que les degrés de fiction des deux œuvres doivent

---

*both patrimonialism (inheritance through the male) and patrilineality (naming practices) in the process*» (Long Hoeveler, 1998 : 19).

être compris comme un enchâssement de représentations qui met en lumière une mise en abyme de l'acte d'écriture. Les représentations, emboîtées les unes dans les autres, remettent constamment en question l'identité du titulaire de l'autorité et du contrôle des espaces. J'aimerais cerner ici des motifs littéraires, des stratégies narratives, des réactions à l'égard de l'institution littéraire à l'intérieur des œuvres, c'est-à-dire d'un point de vue formel, et ce, en tenant compte de leur intégration des codes du *Bluebeard Gothic*, pour ainsi donner à voir une sororité intertextuelle comprise dans une histoire littéraire vécue et soutenue par les femmes.

Le roman *Jane Eyre* se découpe aisément en cinq unités narratives, chacune racontant 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*, « Il était impossible de se promener ce jour-là » (Brontë, [1847] 2011 : 9), fait état de l'isolement de Jane enfant, qui se cache dans la bibliothèque appartenant à sa famille d'accueil, les Reed. Alors qu'elle feuillette un album illustré de gravures sur l'histoire des oiseaux britanniques, elle est surprise par son cousin, M. Reed, qui la somme de lui remettre le bouquin puisqu'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 alors contre le jeune garçon pour l'attaquer de toutes ses forces. Elle sera séquestrée dans

la chambre du défunt M. Reed (père) en guise de punition. Susan Sniader Lanser a dit à propos de cet épisode :

Afin de réclamer l'autorité nécessaire pour redéfinir à la fois le « féminin » et le « vrai », Jane doit non seulement agir pour détenir une voix, mais aussi posséder et incarner la voix. Pour parfaire cette hégémonie, elle doit avant tout bannir l'autorité discursive des hommes, en commençant par s'arroger les droits de maître Reed – le maître lecteur ? – lorsqu'il lui lance un livre à la tête<sup>2</sup>.

Jane devra dans chaque unité narrative affronter une figure patriarcale pour avoir accès au savoir discursif. Ce n'est qu'à la toute fin, lorsqu'elle retrouve Rochester alors devenu aveugle et manchot, que sa légitimité de lectrice et d'auteure semble validée : c'est en raison de l'équilibre dans sa relation avec Rochester que Jane possède à la fois le contrôle de la bibliothèque (c'est elle qui fait les lectures à Rochester) et une chambre à soi pour écrire, si je peux l'exprimer de cette façon. En effet, Jane écrit en fonction de son statut de femme mariée et comblée, la narration s'effectuant depuis ce temps de l'intrigue. Lorsque Jane pénètre pour la première fois dans la bibliothèque de Thornfield, le château de Rochester, la situation est tout autre :

Le déjeuner achevé, Adèle et moi nous retirâmes dans la bibliothèque, qui, d'après les ordres de M. Rochester,

---

2. Ma traduction de : « *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 him* » (Lanser, 1992 : 184).

devait servir de salle d'étude. *La plupart des livres étaient sous clef* [derrières des portes vitrées] ; *une seule bibliothèque avait été laissée ouverte*. Elle contenait des *ouvrages élémentaires* de toutes sortes, des romances et quelques volumes de littérature [légère], des poésies, des biographies et des voyages ([1847] 2011 : 173. Je souligne).

À la lecture de cet extrait, on serait tenté de remplacer le concept de plafond de verre par celui de 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 en 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 dite d'élite. Pour combler son désir légitime d'accéder sans restriction aux livres qui l'intéressent, Jane devra acquérir son autonomie, ce que lui permet un héritage salubre. Si l'on peut relever le caractère inopiné de cette solution romanesque, il n'en demeure pas moins que cela exemplifie la complexité de la relation de l'écrivaine avec son héritage littéraire et des œuvres canoniques : la passation du savoir et des héritages vers une femme constitue un événement providentiel à l'époque. Les écrivaines doivent donc trouver des solutions romanesques pour faire entrer leurs héroïnes dans la sphère publique, pour leur permettre de se déployer, de s'arrimer aux intrigues, pour leur faire vivre des péripéties.

Dans *Angéline de Montbrun*, l'accès à la littérature doit également passer par l'approbation d'une autorité masculine, entre autres dans le cas du personnage de Mina : « Ce sont

les premiers vers que j'aie sus, et c'est mon père mourant qui me les a appris» (Conan, [1884] 2008 : 195). Je rappelle que la mémoire de ce père mort passe par le discours de M. de Montbrun, lui seul ayant la capacité de raconter adéquatement la vie de feu M. Darville. On peut d'ailleurs se demander si ce n'est pas le statut d'orpheline qui fait de Mina cette charmante bavarde de la première partie, alors qu'elle remet plus fréquemment en doute la valeur de ses propos lors de son passage à Valriant, domaine de M. de Montbrun. Quant à Angéline, son éducation a été supervisée par M. de Montbrun, que je cite : « Je ne me suis déchargé de personne du soin de son éducation. [...] Je voulais qu'elle fût la fille de mon âme comme de mon sang, et qui pourrait dire jusqu'à quel point cette double parenté nous attache l'un à l'autre ? » ([1884] 2008 : 162). L'éducation prodiguée par M. de Montbrun laisse Angéline sans mots, sa parole étant englobée par celle de son père. Elle se remémore ainsi ses études avec celui-ci : « 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 tendresse ! » ([1884] 2008 : 232). Cet extrait confirme l'autorité que détient M. de Montbrun sur les espaces discursifs de sa fille ; 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 ». De l'aveu de M. de Montbrun, « [Angéline] est une enfant, et [il] désire beaucoup qu'elle reste enfant aussi longtemps que possible » ([1884] 2008 : 157). Angéline ne lit pas de romans ; elle réagit ingénument



à l'expérience de l'amour et de la séduction, ce qui respecte la volonté de son père. Comme l'explique Mina :

Je l'ai vue pleurer en [écoutant Maurice] chanter, ce que du reste, elle ne cherchait pas à cacher, car c'est la personne la plus simple, la plus naturelle du monde, et, n'ayant jamais lu de romans, elle ne s'inquiète pas des larmes que la pénétrante douceur de [s]on chant lui fait verser ([1884] 2008 : 144).

Angéline incarne dans la première partie du roman la pureté et la candeur, ce que les autres protagonistes décrivent. Elle apparaît donc vivre en son père « comme les saints vivent en Dieu », c'est-à-dire sa voix se fondant dans la parole paternelle dans les descriptions des autres personnages. Angéline ne rédige que deux lettres dans la première partie, mais il en ressort une certaine ambiguïté dans ses descriptions de la maison familiale. Elle écrit ceci à Mina qui doit la rejoindre à Valriant :

Ici tout est si calme, si frais, si pur, si beau! Quel plaisir j'aurais 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 bleue* »

[...] *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* ([1884] 2008 : 170. Je souligne).

La dernière phrase de l'extrait cite le conte « Barbe-Bleue », plus précisément encore, il s'agit de la réponse d'Anne, la sœur de l'héroïne du conte, qui tente d'apercevoir au loin les secours

qui devraient venir les délivrer du monstrueux roturier. Dans la lettre qu'Angéline envoie à son amie la plus proche, elle semble désigner Mina comme les secours à venir. Cette citation renvoie donc à la solidarité féminine devant la menace que constitue un homme dangereux comme Barbe-Bleue et elle implique que le propriétaire du domaine, M. de Montbrun, soit associé au cruel personnage. Le passage où Angéline décrit sa chambre révèle également une ambivalence quant à l'expression *Home, sweet home*, un caractère un brin inquiétant, notamment par le « toute bleue », qui semble renvoyer directement au conte de Perrault. Cet extrait porte en lui des exemples de communautés féminines, tout en intégrant l'aspect d'inquiétante étrangeté à l'espace personnel d'Angéline. Pascale Noizet explique dans son essai *L'idée moderne d'amour. Entre sexe et genre, vers une théorie du sexogélème* le caractère doux et conflictuel du passage à la fiction de « l'espace matrimonial » dans des genres littéraires dits féminins :

Ce n'est certes pas par un tour de magie que les femmes se retrouvent au foyer mais par une trajectoire, mystificatrice il est vrai, qui trace un pont *doux* entre le *Home* et le *Sweet Home*. C'est là, en tout cas, que réside un nœud de contradictions idéologiques qui émerge, entre autres, à l'aune d'un nouveau genre littéraire : le roman psychologique sentimental (1996 : 28).

Brontë aussi bien que Conan imbriquent dans leurs fictions ces contradictions idéologiques liées à l'appropriation de l'espace, tout en les rattachant à leur rapport avec l'institution littéraire. Par exemple, à la mort de son père, Angéline hérite du domaine de Valriant, et donc aussi de la bibliothèque pater-

nelle. La jeune femme endeuillée utilise le cabinet de travail du père pour y faire des lectures :

Je m'en tiens surtout aux *livres de religion et d'histoire*. J'ai besoin d'élever mon cœur en haut, et *j'aime à voir revivre, sous mes yeux, ces gloires, ces grandeurs qui sont maintenant poussière*. Je passe mes soirées dans son cabinet de travail, comme j'en avais l'habitude lorsqu'il vivait. Quand le temps est beau, on laisse les fenêtres ouvertes, *et je fais faire un grand feu dans la cheminée*. Vous vous rappelez comme mon père aimait à veiller ainsi au coin du feu. « *Mon foyer, mon doux foyer* », disait-il souvent ([1884] 2008 : 216. Je souligne).

Le cabinet du père constitue l'endroit où Angéline se cloisonne et, par des mises en scène, elle parvient à recréer des moments d'intimité vécus avec lui. Elle place le portrait du père devant le foyer, et à leur lueur il lui semble s'animer. Angéline se met alors « à parler à ce cher portrait comme à [s]on père lui-même » ([1884] 2008 : 208). Il faut donc relire ce passage, « j'aime à voir revivre, sous mes yeux, ces gloires, ces grandeurs qui sont maintenant poussière », en tenant compte du potentiel d'appropriation des représentations et des discours dans ces extraits. De la même manière, la réutilisation de l'expression *Home, sweet home* à divers moments dans le roman de Conan constitue une manière d'insérer un caractère doucement inquiétant à la maison paternelle pour finalement s'attribuer cet espace. Si le conte de Perrault met en scène l'interdit de la transgression des seuils, les romans de Brontë et de Conan habilent les héroïnes à mettre en récit leur relation avec les propriétaires des clés pour ainsi s'approprier cette

figure. Les personnages de Bertha<sup>3</sup> et de Mina permettent de faire miroiter ce qui guette Jane et Angéline: une mise au silence dans l'espace discursif. Bertha agit comme un double de Jane, ce qu'il est possible de remarquer à différents moments du roman: lorsque Jane est séquestrée dans la chambre de son oncle défunt, lorsqu'elle visite le château pour la première fois, lorsqu'elle grimpe sur le toit et observe l'horizon depuis l'endroit où plus tard Bertha va se lancer après avoir mis le feu à Thornfield. Dès le premier signe de vie de Bertha, Brontë associe Thornfield au château de Barbe-Bleue:

J'errai quelque temps dans le passage qui séparait les chambres de devant des chambres du derrière du troisième étage. *Il était étroit, bas et obscur, n'ayant qu'une seule fenêtre pour l'éclairer.* En voyant ces deux rangées de petites portes noires et fermées, *on eût dit un corridor du château de quelque Barbe-Bleue.* Au moment où je passais, *un éclat de rire vint frapper mes oreilles; [...]* c'était un accès bruyant qui semblait trouver un écho dans chacune des chambres solitaires, *quoiqu'il ne partît certainement que d'une seule, dont j'aurais pu montrer la porte sans me tromper* ([1847] 2011: 178. Je souligne).

Le sort de Bertha convoque puissamment le conte de Barbe-Bleue en s'appropriant ses éléments narratifs pour formuler

---

3. La première épouse de Rochester, originaire de la Jamaïque et atteinte de folie, séquestrée dans le grenier du château. Plusieurs études s'attardent à la colère de Bertha et à son rôle de double de Jane, mais aussi à l'intersectionnalité racisme/sexisme contenue dans la construction de son personnage. La réponse la plus connue est certainement l'œuvre de Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*, qui rend le point de vue de Bertha et confronte les préjugés entretenus envers ce personnage.

une critique quant aux inégalités des genres. La trajectoire de Mina dans *Angéline de Montbrun* donne aussi à voir un alter-récit concernant le sort des femmes au moment de leur entrée au couvent. Celle-ci se rapproche d'une mort symbolique :

*Bientôt les clefs grincèrent dans la serrure, et la porte s'ouvrit à deux battants. Mina, pâle comme une morte, m'embrassa fortement sans prononcer une parole. Son frère pleura sur elle, et la retint longtemps dans ses bras.*

— Maurice, dit-elle enfin, il le faut. Et s'arrachant à son étreinte, *elle franchit le seuil du cloître et sans détourner la tête, disparut dans le corridor* ([1884] 2008 : 257. Je souligne).

L'esthétique du *Bluebeard Gothic* s'arrime aux romans de Brontë et Conan pour articuler une relation trouble avec des legs littéraires. Les écrivaines convoquent ainsi la figure de Barbe-Bleue pour mieux lui fermer la porte au nez, si je peux me permettre. Comme le résume si bien 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 facile » ([1884] 2008 : 149).

L'aspect bigarré des œuvres a été, et est encore, souvent associé à des maladresses de la part de Brontë et Conan, à une naïveté dans l'écriture. Ici, j'ai voulu considérer les manœuvres des écrivaines comme des réactions à l'égard de leurs héritages littéraires, comme une manière d'interroger les frontières du passage au fictionnel. 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 établir une distance entre leur vie et leur œuvre : elles ont toujours

insisté sur le caractère fictionnel, sur la dimension créatrice de leurs écrits. Force est d'admettre que *Jane Eyre* et *Angéline de Montbrun* constituent des œuvres qui se placent au carrefour de plusieurs genres littéraires. Les écrivaines usent des codes génériques du roman sentimental, du gothique ainsi que du conte, en plus de citer allègrement des œuvres canoniques. S'il est vrai que l'intertextualité s'opère de manière différente selon les auteures, il semble que le résultat auprès du lectorat soit le même. Elle traduit un questionnement au regard de ce qui a forgé leurs expériences de lecture, des frontières qu'elles ont dû dépasser pour pénétrer la sphère littéraire, des limites à leur accès au plein contrôle sur les représentations ainsi qu'au public auquel elles ont destiné leurs écrits.

Le « je » intime de la narration recouvre les traces du romanesque pour mieux servir la quête identitaire et spirituelle des narratrices-écrivantes, quête livrée au lecteur sous la forme d'une autobiographie ou d'un journal intime. Les écrits des protagonistes constituent une mise en abyme de l'acte d'écriture et permettent d'enchâsser des niveaux de représentation, de placer la figure paternelle dans un cadre de représentation. L'importance de la question du cadre, ou plutôt de *qui* cadre l'action, est amplifiée par l'importance des espaces dans les intrigues, espaces qui sont contrôlés par les maîtres des lieux. Les héroïnes sont contenues à l'intérieur des limites spatiales – et fictionnelles – mais sont appelées, par la mise en récit de leur désir interdit envers la figure d'autorité, à se repositionner par rapport à ces limites. Elles sont alors agentes autonomes dans leurs mouvements plutôt que représentations figées sous

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, il 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. Comme l'avance Susan Sniader Lanser,

l'une des premières autobiographies fictives à s'adresser à son lecteur en aparté, *Jane Eyre*, n'a pas de précédent en ce qui a trait à l'autorité réclamée pour donner vie à une voix subjective féminine. Pourtant, la voix de Jane Eyre n'est pas tout à fait une naissance « unique et solitaire » ; c'est une transformation des possibilités déjà présentes en fiction, mais séparées par des frontières de genre<sup>4</sup>.

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 et ambivalent avec l'historicité patrilinéaire des formes esthétiques canoniques ainsi qu'avec 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.

---

4. Ma traduction de: « *One of the earliest fictional autobiography directed to a public narratee, Jane Eyre has no precedent in the authority it claims for a female personal voice. 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 lines* » (Lanser, 1992: 177).

## BIBLIOGRAPHIE

- BRONTË, Charlotte ([1847] 2011), *Jane Eyre*, Montréal, Caractère. (Coll. « Bibliothèque du collectionneur »).
- BOURBONNAIS, Nicole (1996) « Angéline de Montbrun de Laure Conan : œuvre palimpseste », *Voix et images*, vol. 22, n° 1, p. 80-94.
- CONAN, Laure ([1884] 2008), *Angéline de Montbrun*, édition critique par Nicole Bourbonnais, Montréal, Presses universitaires de Montréal. (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».)
- GILBERT, Sandra, et Susan GUBAR (1979), *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press.
- LONG HOEVELER, Diane (1998), *Gothic Feminism. The professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press.
- NOIZET, Pascale (1996), *L'idée moderne d'amour. Entre sexe et genre, vers une théorie du sexogème*, Paris, éditions Kimé.
- SAVOIE, Chantal (2014), *Les femmes de lettres canadiennes-françaises au tournant du XX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Nota bene. (Coll. « Essais critiques ».)
- SMART, Patricia ([1988] 2003), « 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, p. 39-90. (Coll. « Documents ».)
- SNIADER LANSER, Susan (1992), *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca and London, Cornell University Press.