

Qu'est-ce qui passe ici si tard? ou La libération d'Angéline de Montbrun

François Ouellet
Université du Québec à Chicoutimi

— *Angéline de Montbrun*? Allons donc! Qui peut trouver un écho de ses préoccupations humaines et de ses rêves chez “l’enfant de prédilection” de Laure Conan? La solitude, l’amour, la mort et l’ennui ont fait leur temps eux aussi. De quoi parlent donc les romanciers actuels? Leurs longs monologues désarticulés ne renvoient-ils pas, comme en un lointain écho, les murmures de révolte et la plainte ancienne et universelle d’Angéline de Montbrun? (Poulin 1981-1982, 18)

Un roman fondateur

Nous savons qu’*Angéline de Montbrun* de Laure Conan occupe une place essentielle dans l’histoire du roman canadien-français. Outre que Laure Conan est notre première véritable romancière, *Angéline* est considérée comme le premier roman psychologique publié au Québec. Or, l’importance du roman ne tient pas seulement à des raisons historico-institutionnelles, ni même à la qualité d’une écriture qui tranche radicalement dans le paysage romanesque de l’époque; à mes yeux, cette importance relève avant tout du fait que le roman, à travers sa propre thématisation de l’écriture, offre une réflexion fondamentale sur l’acte (qu’est-ce qu’écrire?) et la fonction (pourquoi écrire?) de l’écriture de fiction. Ce que nous apprend le roman est donc d’au moins deux ordres.

D’abord, la particularité de l’écriture de fiction est de dire, en marge de ce que l’auteur raconte (ce que la critique traditionnelle appelait “l’intention de l’auteur”), ce qu’elle ne sait pas dire; un écrivain dit toujours plus que ce qu’il raconte, et parfois ce qu’il ignore dire est ce qui a le plus d’importance en regard de la signification et de la compréhension du roman. C’est pourquoi tout roman fait entendre, par delà la trame réaliste qu’il propose au lecteur, un discours symbolique qui dépasse le projet d’écriture de l’écrivain. Laure Conan n’est pas le premier écrivain qui, au Québec, a produit une œuvre qu’il faut lire à un double niveau, puisque c’est le propre de la fiction; mais jamais avant elle ce double niveau n’avait été esquissé avec autant de finesse et de puissance. L’écriture d’*Angéline de Montbrun* se caractérise par une adresse exemplaire à suggérer l’ambivalence des sentiments des personnages, à dessiner les zones grises, à traduire le non-dit. C’est une écriture qui *passe sous silence* ce que l’écrivain n’ose pas dire explicitement, mais que le lecteur doit savoir entendre. J’ai montré déjà, il y a une dizaine d’années, comment *travaillait* cette écriture de l’en-deçà (2000).

Dominique Rabaté, dans *Vers une littérature de l’épuisement*, rappelait que le roman comme genre construit très souvent son intrigue et les relations entre les personnages autour d’un secret. Le secret serait sa “nature

profonde" (84). Ce secret, dans la pure tradition du roman psychologique, l'écrivain est libre de le partager avec le lecteur (comme dans *La princesse de Clèves*) comme il peut explicitement — mais la pratique est moins courante — le lui taire (comme dans *Armance*). Mais le secret peut prendre une forme insidieuse lorsqu'il s'offre comme un trou, un "blanc" à combler *indépendamment de la volonté du romancier*, auquel cas il désigne cet espace inconscient qui échappe à l'intention de l'auteur. Cet espace de l'écriture est précisément ce qui constitue l'essentiel du texte et de son imaginaire, il est le lieu où va se loger ce que l'auteur ne sait pas chercher à dire; et celui-ci ne le sait pas parce que cela lui semble *impossible* à dire. Car comme le dit Lacan: "Je dis toujours la vérité: pas toute, parce que toute la dire, on n'y arrive pas. La dire toute, c'est impossible, matériellement: les mots y manquent. C'est même par cet impossible que la vérité tient au réel" (509). Les mots y manquent, certes; mais dans ce ratage, il arrive qu'ils disent autre chose que ce qu'ils croient dire ou qu'ils parlent dans les marges du langage. En ce sens, c'est par cet impossible que le texte de fiction dit sa vérité propre et qu'il impose une structure signifiante qui se dévoile à un deuxième niveau.

De cette première observation quant à l'acte d'écrire découle celle-ci, relative à sa fonction: l'un des *topos* du roman écrit par des femmes pourrait être résumé, dans sa plus simple expression, par l'impossible relation incestueuse entre un père et sa fille. *Angéline de Montbrun* ne dit pas autre chose, mais il le dit à sa façon, c'est-à-dire dans la forme romanesque que rendait possible ce discours à la fin du dix-neuvième siècle. Ainsi, dans "Les silences d'Angéline de Montbrun," je crois avoir clairement montré comment tout le roman se donne à lire selon l'intériorisation, par Angéline (en tant qu'elle est la figure à partir de laquelle est orientée l'écriture romanesque), d'un parricide déguisé en accident. La mort "accidentelle" de Charles de Montbrun permet à Angéline de sublimer le désir incestueux qui définissait — et qui, en fait, continue de définir —, sur le plan fantasmatique, la relation au père. Ce dénouement, par la mort du père, de leur relation réelle, se trouve ainsi à sanctionner la condamnation de ce qui est impossible à dire, l'inceste, mais qui s'offre à entendre à un niveau symbolique.

Une héritière d'Angéline de Montbrun

Je voudrais montrer, dans les pages suivantes, comment un roman de Gabrielle Poulin paru il y a une dizaine d'années, *Qu'est-ce qui passe ici si tard?* (1998), se donne à lire comme une *variante* d'Angéline de Montbrun. Il est probable que Gabrielle Poulin ait volontairement voulu inscrire son roman dans l'ombre de celui de Laure Conan, sans pour autant avoir cherché à en contrôler la signification intertextuelle. On sait d'ailleurs l'admiration de Gabrielle Poulin pour ce roman, dont elle avait doublement célébré le centenaire, il y a plus de vingt-cinq ans, par une analyse dans un numéro de *Lettres québécoises* (1981-1982) et par un article concernant la réception critique du roman dans un numéro de la *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français* (1983). Je voudrais, avant d'en venir à *Qu'est-ce qui passe ici si tard?* m'attarder sur le premier de ces articles, car

Gabrielle Poulin se trouve en quelque sorte à réactualiser le propos de cet article dans l'écriture romanesque.

Dans "Des idoles au Dieu de Jésus-Christ," Gabrielle Poulin montre, comme le titre de son article l'indique d'ailleurs, comment Angéline de Montbrun, à la suite de la mort de son père, opère douloureusement une conversion au Dieu des Évangiles au détriment du Dieu de "l'Ancienne Loi" qui avait jusqu'alors guidé toute son existence, ce "Dieu des jansénistes [qui] n'a que faire du mérite des hommes qui ne savent pas s'ils sont dignes d'amour ou de haine" (15). Ce Dieu de l'Ancienne Loi, Charles de Montbrun l'incarnait aux yeux d'Angéline. Du vivant de son père, explique Gabrielle Poulin, "Angéline n'a jamais eu de vie propre ni de volonté propre [...] Ses seuls efforts tendaient à accentuer l'adorable ressemblance, pour ainsi être agréable à ce dieu qui voulait 'qu'elle fût la fille de [son] âme et de [son] sang'" (16). Or, après la mort du père, poursuit la critique, Angéline fait "le difficile apprentissage de la vie" (16) et "commence à balbutier l'A B C des Évangiles," (17) si bien qu'elle est amenée à chercher "un Dieu bon, un Dieu père qui soit distinct de celui qu'elle a adoré jusqu'ici" (17). À la fin, malgré sa profonde tristesse, Angéline sera "pass[ée] de l'adoration du Dieu de crainte à la recherche du Dieu d'amour, de l'Ancienne Alliance à la Nouvelle, du culte des idoles au Dieu de Jésus-Christ, du panthéisme romantique à la foi en un Dieu personnel, miséricordieux" (17). Cette analyse du roman de Laure Conan acquiert, rétrospectivement, une valeur littéraire étonnante lorsque nous la relisons à la suite du roman *Qu'est-ce qui passe ici si tard?* En réalisant, bien que péniblement, le passage d'un Dieu à l'autre, Angéline passe aussi du bonheur le plus complet à la tristesse la plus profonde. "Du jardin des délices à la vallée des larmes," (15-16) résume la critique. Il semble donc que l'autonomie qu'Angéline obtient, puisque dorénavant il lui est demandé de vivre dans le sacrifice, soit incompatible avec le bonheur terrestre. Or, le roman de Gabrielle Poulin, écrit un peu moins de vingt ans après l'article, semble venir réaliser, peut-être à l'insu de cette dernière, la *libération* d'Angéline de cette vallée des larmes, l'arracher à cette "métaphysique des larmes" (83), pour reprendre une expression de *Qu'est-ce qui passe ici si tard?* afin de faire en sorte que, par delà la mort du père, la fille puisse trouver le bonheur, celui qui permet de vivre et d'aimer, au lieu de devoir se résigner à la tristesse.

J'ajouterai ceci: si Angéline se condamne à la tristesse dans sa découverte du Dieu de Jésus-Christ, c'est peut-être parce que cette miséricorde, elle estime ne pas être en droit de la mériter, puisque, après-tout, pour en arriver là, il fallait que le père meure, comme l'indique Gabrielle Poulin; autrement dit — mais cela la critique ne le dit pas parce qu'*Angéline de Montbrun* ne l'écrit pas noir sur blanc —, ce passage d'un Dieu à l'autre ne ferait que confirmer un parricide symbolique qui culpabilise la fille. En revanche, ce parricide devient *relativement* explicite dans *Qu'est-ce qui passe ici si tard?*, comme s'il fallait non plus le dire entre les lignes, mais bien l'écrire, ou plutôt le théoriser, pour que le bonheur puisse être conçu. "La joie peut-elle cohabiter avec la tristesse?" (18) demandait Gabrielle Poulin vers la fin de son article. Son roman est une réponse: la tristesse et la joie

cohabitent moins qu'elles ne représentent un moment commun de transition, où la tristesse apparaît nécessaire à l'éclosion de la joie.

Qu'est-ce qui passe ici si tard? met en scène essentiellement deux personnages, Jacques Durocher, professeur de littérature, et Marie-Ève Vallée, étudiante. L'incipit coïncide avec le début de la dissertation finale que le professeur fait subir à ses étudiants. Cet examen doit clore la session, mais aussi la carrière universitaire de Durocher, qui a choisi, à cinquante-cinq ans, de prendre sa retraite. Durocher a demandé à ses étudiants de développer l'un des vers qu'il a proposés; Marie-Ève a choisi un vers de Paul Celan: "Compte et raconte, l'horloge, celle-ci aussi, va s'épuiser." La première partie du roman fait alterner le récit du narrateur omniscient, récit qui est toujours focalisé sur Durocher, et la dissertation écrite par l'étudiante et reproduite en italique. Le narrateur nous apprend essentiellement trois choses sur Durocher: la place centrale occupée par la poésie dans sa vie, son attitude cynique et cruelle de célibataire envers les femmes qu'il a possédées et l'amour qu'il éprouve secrètement pour Marie-Ève, la première femme qu'il ait jamais aimée. Quant à Marie-Ève, sa dissertation révèle principalement l'énorme influence intellectuelle de son professeur sur elle et surtout son amour inavoué pour lui. Ainsi, sans que l'un et l'autre n'aient jamais osé partager leur sentiment, les pensées mentales du professeur et les pensées écrites de l'étudiante se rejoignent à leur insu durant les trois heures de l'examen — trois heures qui couvrent un peu moins que le temps de l'histoire et presque entièrement le temps du récit (108 pages d'un roman qui en compte 124). Toutefois, alors que le temps alloué est presque écoulé et que Marie-Ève s'apprête à terminer son texte, Durocher est pris d'un malaise qui le tue instantanément. La deuxième et dernière partie, très brève et couvrant les heures qui suivent la mort de Durocher, reconduit la double technique narrative de la partie précédente, sauf que le focalisé du narrateur omniscient est cette fois-ci Marie-Ève. Dans cette partie, Marie-Ève, ayant quitté l'université sous le choc, entre dans un bar, où elle est abordée par Étienne, l'un des étudiants de son cours qu'elle trouvait séduisant. Bientôt elle rentre chez elle et termine sa dissertation.

L'écriture incestueuse

Au lieu de faire une dissertation en bonne et due forme, Marie-Ève choisit de dévoiler son amour pour son professeur. À vrai dire, elle se trouve à prendre l'enseignement de Durocher à la lettre: au lieu d'écrire sur la poésie, en l'occurrence un vers de Celan, elle écrit *la* poésie, à entendre au sens fondamental d'expression la plus intime de soi, à comprendre comme la volonté de dire ce qui paradoxalement échappe à toute volonté:

Je n'aurai pas le temps de me relire et je n'ai nulle envie de composer ce texte avec la rigueur qu'exigerait la dissertation. Vous détestez tout ce qui, de près ou de loin, peut ressembler à une démonstration. Je continuerai donc à écrire sans chercher ni cause, ni effet, ni aucune sorte de transition logique. Vous avez essayé de nous faire pratiquer ce que vos surréalistes appellent "l'écriture automatique." (79-80)

C'est cette "passion surréaliste" qui a amené Durocher à forger son idéal amoureux, célébrant dans l'attente, à la manière de Breton dans *Nadja* ou *L'amour fou*, "la femme vaste et changeante comme la mer, la femme poème, éternelle et toujours nouvelle, la génitrice et la vierge, la vie qui défie la mort, la mort qui redonne la vie. L'unique et la multiple, la vierge folle et la vierge sage" (52). En choisissant de rédiger une "dissertation surréaliste," Marie-Ève prend Durocher au mot; investissant dans son écriture ce qui relève du privé et du dérèglement, elle fait la preuve qu'elle est bien l'élue, cette femme attendue par Durocher et qu'il désespérait de ne jamais rencontrer.

Mais comme dans *Angéline de Montbrun*, la rencontre n'aura pas lieu, ne pourra pas avoir lieu, car ce que l'écriture inconsciente cherche à dévoiler, c'est la passion incestueuse. Cette passion est ce qui passe si tard, le si contenant tout le refus du débordement incestueux. Alors que cette passion se donne à lire implicitement dans la relation entre la fille et le père chez Laure Conan, elle s'exprime plus explicitement dans la relation entre l'étudiante et le professeur chez Gabrielle Poulin. Mais dans les deux cas, la représentation incestueuse est taboue et doit être sanctionnée.

Gabrielle Poulin elle-même a bien résumé la relation fusionnelle entre le père et la fille dans *Angéline de Montbrun*: "Valriant est un lieu privilégié, une sorte de paradis terrestre où il est donné aux humains de converser avec dieu-le-père et avec sa-fille-unique, engendrée à son image et à sa ressemblance" (1981-1982, 15). Or, nous savons que la deuxième partie du roman de Laure Conan marque l'expulsion du paradis: Charles de Montbrun trouve la mort et Angéline est défigurée, épisodes dont l'invraisemblance est commandée par l'investissement, dans l'écriture romanesque, d'une structure inconsciente marquée par l'interdit.

L'écriture de *Qu'est-ce qui passe ici si tard?* rend la relation incestueuse plus évidente. Aux figures de Durocher et de Marie-Ève, le texte superpose celles de la mère du premier¹ et du père de la seconde. La première image de la dissertation de Marie-Ève, scène clé de son imaginaire, est le souvenir d'une baignade avec son père alors qu'elle était enfant. Ayant plongé sous ses encouragements, Marie-Ève ressent "[u]ne sensation de vide et de plénitude [...] dans le silence des grandes eaux, parmi les miroitements de la lumière et le ballet des petits dieux des profondeurs qui effleurent ses jambes, caressent son ventre et sa poitrine nue et lui apprennent l'immensité du désir" (28). Sortie de l'eau, elle revient vers son père, monte sur ses épaules: "Il est le rocher, son rocher, du haut duquel elle plongera de nouveau. Elle n'a plus peur. De la grève, une voix lointaine appelle: 'Charles, elle va prendre froid. Ramène-là!' Dieu est sourd. Dieu rit. Elle s'élance..." (29). Il s'agit d'une véritable re-naissance pour la fille, qui émerge des profondeurs de l'eau sous le regard et les encouragements de son père, comme si par lui elle découvrait le monde; le père enseigne à ne plus avoir peur et à apprivoiser la vérité du désir. Ces lignes inaugurales, qui brodent autour du souvenir d'un père magnifié, annoncent l'image du professeur accoucheur d'âme que représente Durocher, sorte de Socrate maïeuticien, et la déclaration d'amour que, d'une plongée à l'autre, Marie-Ève puisera dans les profondeurs de "l'écriture inconsciente."

Ce souvenir-fantasme, dont la valeur incestueuse est évidente, appelle une observation d'ordre onomastique. Le père de Marie-Ève, dont le prénom est Charles,² nous ramène au père d'Angéline, d'une part ; surtout, ce père, qui est comparable à un rocher du haut duquel s'élance la fille, c'est évidemment *Durocher*, d'autre part. Marie-Ève écrit d'ailleurs dans sa dissertation, au sujet de son professeur: "J'ai pensé à un rocher, le rocher de votre nom. Autour de vous, en vous, j'ai vu surgir des sources et des cascades et je me suis découvert une soif si grande que j'en ai été effrayée" (33). Nous lisons encore un peu plus loin: "'Jacques Durocher et Marie-Ève Vallée.' C'était écrit! Le rocher solitaire. Sauvage. Farouche. Ses flancs abrupts, luisants de soleil et d'eau" (34). La vallée que contient le patronyme de Marie-Ève apparaît ainsi comme le creux au sein duquel se love le rocher, qui domine le paysage de sa hauteur. Or, dans cette optique, et d'un père à l'autre, *Durocher* renvoie aussi à Charles de *Montbrun*, dont les patronymes d'ordre minéral partagent puissance et majesté. Comme le père de Marie-Ève, *Durocher* et *Montbrun* ne sont pas des personnages qui habitent le paysage; ils sont *le* paysage qu'Angéline et Marie-Ève habitent. Valriant, avec ses arbres, son jardin, son étang et ses cygnes, a été créé par Charles de Montbrun pour sa fille; et cet espace est un véritable paradis terrestre à l'image de la pureté de leur relation. Cet espace de rêve, Marie-Ève l'habitait dans son enfance, et c'est l'évocation de ce paysage originel qui lui permet, par l'écriture, de dévoiler son désir pour *Durocher*.

Gabrielle Poulin se trouve à avoir fractionné en deux l'image de Charles de Montbrun, reportant le prénom sur la figure du père réel de Marie-Ève et accolant au père symbolique, *Durocher*, la valeur allégorique du paysage, de sorte que la métaphore paternelle y gagne en richesse et en complexité. C'est ainsi que, dans sa dissertation, Marie-Ève écrit son destin, mais qu'il lui faut trois figures paternelles pour le dire: Charles Vallée (père biologique), Charles de Montbrun (figure intertextuelle), et Jacques *Durocher* (représentation symbolique). Dans l'espace intemporel de la page blanche et de ses signes, qui se double d'un espace intertextuel, Marie-Ève recrée donc son désir; et, comme chez Laure Conan, elle lui donnera la forme parricide.

L'écriture parricide 1: Jacques Durocher

À sa manière, le roman de Gabrielle Poulin propose une lecture d'*Angéline de Montbrun*. Comme Angéline, qui échange une correspondance et qui surtout tient son journal (dans la dernière partie du roman), Marie-Ève écrit; et c'est dans l'écriture qu'elles feront toutes deux la découverte d'une vérité nouvelle autour du motif du père mort chez la première, du père "tué" chez la seconde.

Dans le vers de Celan: "Compte et raconte, l'horloge, celle-ci aussi, va s'épuiser," on lit le récit de Marie-Ève, mais aussi la mort à venir du professeur, dont le "règne" tire à sa fin: il semble que *raconter épuise* le temps. En effet, *Durocher* se veut une sorte de dieu-horloger, qui maîtrise et incarne le temps tout à la fois. Le professeur a organisé toute une mise en scène pour célébrer son dernier jour de classe: il a placé ses douze étudiants, qui sont autant d'apôtres, en un cercle "parfait" (17), et déposé devant

chacun d'eux une bougie, ce qui transforme la salle d'examen "en sanctuaire, en jardin romantique, en chapelle ardente!" (13). Il a distingué Marie-Ève du groupe en plaçant devant elle une bougie sous un globe rouge, alors que les autres globes sont blancs. Durocher se tient hors de ce cercle, "de l'autre côté du cercle de [s]on horloge vivante," (58) comme le Dieu à l'extérieur de sa création; il reproduit par ailleurs un rapport de domination, avec ses étudiants, qui n'est pas sans rappeler la forme tyrannique de ses relations amoureuses.³ Dans ces conditions, la révélation qu'il attend de celle qu'il a distinguée paraît le condamner à court terme, puisque *raconter l'horloge*, ce sera égrener, *compter*, le temps qu'il reste au professeur avant qu'il ne tire sa révérence.

L'écriture de l'une est donc la condition de la mort de l'autre; et plus Marie-Ève écrit, avance dans sa dissertation, et moins Durocher se porte bien, plus il approche de la mort, si bien que nous le voyons progressivement gagné par le malaise qui bientôt le foudroiera. En écrivant, Marie-Ève ne fait pas que dire l'amour incestueux, elle en théorise l'idée d'après l'enseignement littéraire de celui qui fatalement devra en être victime. Au cœur du discours du professeur, il y a ce précepte-choc: "Il faut tuer le père!" (75). Durocher ne peut enseigner que ce qu'il a lui-même découvert dans son enfance; il a fait de "son irréversible volonté parricide" (67) la condition de son développement intellectuel et moral: "Un jour, il tuerait son père, il tuerait tous les pères. Il ne serait jamais plus le fils de qui que ce soit. Il serait lui-même son propre Père et son propre Dieu" (66). Et cette découverte, il l'aura plus tard, une fois devenu professeur, confortée par la lecture des textes littéraires — surréalistes en particulier—, puis partagée avec Marie-Ève.

Pris au piège de l'écriture inconsciente, qui libère le désir incestueux de Marie-Ève, Durocher pressent ainsi sa mort; de son point de vue, il faudrait en effet que Marie-Ève ne cesse jamais d'écrire afin qu'il ne meure pas: "Écris, Marie-Ève, continue d'écrire pour que je ne meure pas" (94). Mais à partir de l'instant où Marie-Ève a accès, par l'écriture, à cette vérité parricide, elle ne saurait en dévier et y échapper, car "[é]crire, c'est accepter le monstre en soi. *L'amour la poésie*, soit! le poète a raison. Mais l'amour le silence, aussi. L'amour la haine. L'ambiguïté" (31). Marie-Ève aura beau, par la suite, en tant que narratrice de sa propre histoire, revenir sur cette vérité, la nier, c'est le récit lui-même, dans lequel elle figure comme personnage, qui la lui imposera par la mort de Durocher. Les dernières lignes écrites par l'étudiante en classe, donc au moment où s'écroule le professeur, invoquent "le Dieu des poètes et des mères, le Dieu qui ne saurait exiger, lui, de sa fille bien-aimée qu'elle tue l'image du père" (102). Mais la chute de Durocher la contredit éloquemment: il se trouve à payer de sa mort la vérité de son discours.

Dans *Angéline de Montbrun*, la mort du père est provoquée par un accident de chasse tout à fait invraisemblable, que la structure signifiante du texte, je l'ai dit, nous amène à mettre au compte d'un parricide intériorisé par la fille. Cette idée capitale, le roman de Gabrielle Poulin la réactualise par la mort de Durocher. La mort du professeur est tout aussi inouïe que celle du père d'Angéline, puisqu'elle coïncide exactement avec l'instant de

sa retraite (mot qu'il faut entendre bien sûr dans un double sens). Par cette coïncidence, le roman désigne le caractère imaginaire de la mort du professeur adulé et en transcrit le sens dans l'ordre du désir. *Qu'est-ce qui passe ici si tard?* n'écrit pas plus qu'*Angéline de Montbrun* le parricide noir sur blanc, mais l'inscrit dans les zones grises du désir. C'est là tout le sens de la dissertation pour le moins inhabituelle de Marie-Ève, où le vers de Celan et l'écriture inconsciente servent de pré-textes à une plongée en soi-même.

L'écriture parricide 2 : Charles Vallée

La mort de Durocher fait fuir Marie-Ève "comme un assassin, emportant avec moi mon texte d'examen inachevé, la preuve accablante de ma culpabilité" (117), dit-elle. Aussi, de retour à la maison, reprendra-t-elle son texte, "[c]omme le criminel qui éprouve le besoin de revenir sur les lieux de son crime" (120), pour l'achever. Or, la mort (le meurtre) du professeur conduit naturellement Marie-Ève, selon le point de vue inconscient à partir duquel elle est positionnée comme personnage dans le texte, à clore sa dissertation par l'évocation de la mort de son propre père. Cette scène finale est donc le pendant de la scène d'ouverture sur le souvenir heureux avec son père: "Le Géant qui m'a tenue sur ses épaules pour me faire voir le lointain, vers qui je revenais toujours comme vers un rocher, qui étendait son bras dans l'obscurité pour me protéger et me rassurer, il est, lui aussi, couché dans l'ombre" (122-23). Il aura fallu la mort réelle de Durocher pour qu'elle parvienne enfin à écrire ce qu'elle cherchait à dire depuis le premier mot de sa dissertation. Nous comprenons que pour écrire enfin le drame de la mort du père biologique, survenue dix ans plus tôt et dont elle n'avait jamais encore fait le deuil, il fallait que le substitut paternel représenté par le professeur réactive chez Marie-Ève le désir incestueux en le sanctionnant, de manière à lui permettre d'en évacuer une fois pour toutes la charge culpabilisante. Car ce qui une fois encore ne se dit pas ici, ce qui se dissimule sous la mort du père, c'est la symbolisation de l'acte parricide. Après avoir nié qu'une fille puisse désirer la mort de son père,⁴ Marie-Ève s'avoue vaincue, opérant un glissement de Durocher vers son père:

Tu [Durocher] poserais seulement ta main sur ma tête et...
C'est la main de mon père que je sens. J'entends sa voix venue de cette flamme rouge trop longtemps fixée: "Tu es ma fille bien-aimée, l'unique; en toi, j'ai mis toutes mes complaisances."
Voici que je pleure. Rien n'est plus possible. Vous avez raison, Professeur: il me reste encore à tuer le père. Mon père. (81)

On observera, au passage, que pour dire la résignation parricide, Marie-Ève met dans la bouche de son père les mots mêmes utilisés par Gabrielle Poulin, dans son article de *Lettres québécoises*, pour caractériser la relation entre Charles de Montbrun et sa fille: "Ce père a mis en sa fille toutes ses complaisances" (15).⁵

Une écriture de la Chute

Écrire, dans ce sens, c'est énoncer le principe même de la Chute — du paradis terrestre qu'est Valrian aussi bien que du rocher que forment les épaules du père; *chuter, plonger*, c'est prendre la mesure de la mort du père, et conséquemment être expulsé du paradis. Ce motif de la chute, dominant dans *Angéline de Montbrun* (c'est d'abord, bien concrètement, la chute d'Angéline sur le pavé qui lui fait "au visage des contusions qui eurent des suites fort graves" (25) est tout aussi central dans *Qu'est-ce qui passe ici si tard?* La définition même de l'écriture est ici un *art de la chute*. Écrire, pour Durocher, c'est défier la page blanche, qui est décrite comme "le gouffre toujours vierge qui l'attire, qui ne promet rien et qui s'abandonne, qui perd et qui sauve à chaque étape de la chute" (12-13). Aussi, dans l'écriture de sa dissertation, Marie-Ève se trouve-t-elle à conjuguer le souvenir du *plongeon* dans l'eau avec son père alors qu'elle était enfant et la présence envoûtante du professeur: "À la figure limpide et rassurante du dieu de mon enfance, la tienne, multiforme et troublante, s'était déjà substituée. J'ai su que je plongerais, que, comme lui, mon premier amour, je te perdrais dans la chute même qui me conduirait à lui, à toi," (32) écrit-elle. Le souvenir d'enfance, qui évoque la figure triomphante du père auprès de sa fille, est appelé par l'amour de Marie-Ève pour Durocher, de la même manière que, inversement, l'amour pour Durocher ramène au souvenir du père. À cet égard, la chute n'est pas seulement la symbolisation d'un discours de fond (celui du parricide), mais aussi la manière dont ce discours s'exprime, puisque le parricide finit par se dire en *chutant* d'une figure paternelle à l'autre.

En ce sens, le texte chute aussi de la hauteur du Dieu de l'Ancienne loi au profit du Dieu de Jésus-Christ. *Qu'est-ce qui passe ici si tard?* reproduit en effet le passage, observé par Gabrielle Poulin, du Dieu vengeur et jaloux au Dieu d'amour à la suite de la mort du père dans *Angéline de Montbrun*. C'est ce qui explique la stature à la fois humaine et divine de Durocher. Nous savons qu'*Angéline de Montbrun* élève Charles de Montbrun à l'égal de Dieu: Angéline "vit en lui un peu comme les saints vivent en Dieu" (6) et "dans sa fille Dieu l'a couronné" (50). Ce père est une représentation du Dieu possessif et cruel de l'Ancien Testament, celui qui a chassé Adam et Ève du Paradis.⁶ Or, Gabrielle Poulin a récupéré la stature divine et mystique⁷ du personnage, mais pour substituer à la figure de Dieu-le-Père celle du Fils-Dieu du Nouveau Testament,⁸ ce qui rend possible précisément la théorie du meurtre du père élaborée par Durocher dans son enseignement. En témoigne éloquemment le passage suivant, où Durocher retrouve, pendant l'examen, le souvenir d'enfance qui déterminera sa carrière:

Il se souvient maintenant. En chaire, le prêtre avait dit une phrase qui l'avait révolté et avait provoqué la première secousse du séisme qui allait emporter le Dieu à trois têtes de son enfance: "Il faut qu'Il croisse et que je diminue."⁹ Il avait pris les mots au pied de la lettre et s'était mis à jongler avec eux. Quand il était sorti de la chapelle, il avait ressenti dans tout son être une puissance inconnue jusqu'alors. À tout prix réussir à briser la chaîne

de la Parole sacrée, à inverser les rôles. Tout ce jour-là, lui était revenu à l'esprit, comme une vague toujours différente et toujours inédite, le vers qui allait être le leitmotiv de sa vie: "Il faut que je croisse et qu'Il diminue!" (64)

Ainsi y a-t-il toujours, lorsqu'on compare les figures paternelles des romans de Conan et de Poulin, un *décalage* dans la représentation de la toute-puissance, Montbrun ne faisant invariablement qu'un avec toute divinité, au premier chef le soleil, tandis que Durocher, divinité *parricide*, se situe plutôt dans l'ombre de la divinité première: il n'est que rocher, tandis que l'autre est montagne, en somme. Figure paternelle complexe vis-à-vis de Marie-Ève, Durocher ne fait jamais oublier, quant à ses idées et à ses ambitions, que c'est depuis une posture de fils révolté qu'il revendique un statut divin.

Ce décalage, nous pourrions le dire en termes bibliques: le paysage d'*Angéline de Montbrun* précède la Chute, tandis que celui de *Qu'est-ce qui passe ici si tard?* lui succède. Ce décalage signifiant se voit en particulier dans le traitement que fait chacun des romans des rapports des personnages au soleil. Dans le jardin de Valriant, Angéline est "la plus belle rose que le soleil ait jamais fait rougir" (5)¹⁰ comme le dit son prétendant, Maurice Darville. Mais, pour le malheur de Maurice, cette fleur est précisément fille du soleil, symbole que tout le texte, nous le savons, associe explicitement à Charles de Montbrun; de sorte que ce dont la fille doit rougir est certainement moins des sentiments que lui dévoile son prétendant que de ceux qui la rattachent secrètement à son père. Dans ce contexte, Angéline n'est jamais aussi désirable que lorsque, auprès de l'étang du jardin de Valriant, "[l]es rayons brûlants du soleil glissant à travers le feuillage tomb[ent] autour d'elle en gerbes de feu" (20). Maurice Darville ayant rapporté cette image à sa sœur, Mina le met en garde: "Je n'ai pas coutume de critiquer le soleil, mais en pareille circonstance, jeter des gerbes de feu autour d'Angéline, c'était bien imprudent. [...] Tu dis qu'elle t'aimera. Je l'espère, mon cher, et peut-être t'aimerait-elle déjà si elle aimait moins son père" (23). Ces lignes perspicaces condensent admirablement tout le propos d'*Angéline de Montbrun*, où le père, "véritable dieu-soleil" (Poulin 1981-1982, 16), fait assurément trop d'ombre au pauvre Maurice. Semblable à Angéline, Marie-Ève est imprégnée de soleil, ce dont le texte, à travers les souvenirs émus de Durocher, rend compte à trois reprises:

Il l'a contemplée sous le soleil d'automne, mouvante des ajours de feu et de sang des feuillages. L'aile noire de la chevelure s'enflammait, se consumait et demeurait intacte. Sur ses yeux, il sentait la femme oiseau prête à prendre son envol. Il entrouvrait les paupières. (23)

Il l'a contemplée dans le soleil, quand la neige scintillait d'une splendeur insupportable. C'était elle cet éclat qui le forçait à garder les yeux fermés. (23)

Elle brûlait sous son regard et l'automne s'enflammait à travers elle comme à travers un miroir. Ébloui, il avait été forcé de cligner des paupières. (45)

Ces citations font apparaître une différence importante avec *Angéline de Montbrun*. Si dans les deux cas les filles sont habitées par le soleil, en revanche Charles de Montbrun est un équivalent symbolique du soleil, tandis que Durocher est au contraire placé sur un plan d'égalité avec Marie-Ève sous le soleil: le soleil illumine la fille et le professeur est chaque fois forcé de fermer les yeux. C'est que l'étudiante et le professeur, dans son opposition au père-Dieu dont il aspire à prendre la place, n'habitent plus le paradis terrestre.¹¹

Une nouvelle vie

Pour Marie-Ève, la dissertation se présente donc comme l'espace de découverte du désir incestueux et de la sanction que ce désir appelle simultanément. L'écriture du désir fonctionne en amont, elle est une épreuve de deuil. Avant qu'ils ne commencent leur dissertation, Durocher avait exigé de ses étudiants qu'ils enlèvent leur montre; c'est que l'écriture permet d'échapper au temps, de se soustraire au temps des horloges mais pour mieux en retrouver l'ordre primordial: au commencement était la mort du père. Telle serait la vérité signifiante d'*Angéline de Montbrun* comme de *Qu'est-ce qui passe ici si tard?*

Cependant, les romans divergent au terme de leur développement respectif, et peut-être est-ce d'ailleurs dans cette différence que Poulin vient inscrire toute la force de son propos. Faisons momentanément le point. Ce qui fait écrire Marie-Ève, c'est un souvenir heureux avec son père alors qu'elle était enfant. Ce souvenir de la plongée dans l'eau, qui est aussi une plongée dans "l'écriture inconsciente," la conduit à dévoiler son amour pour Durocher, lequel vient naturellement se superposer symboliquement à la figure du père de Marie-Ève. Enfin, la mort de Durocher, mort "réelle" dans l'histoire mais symbolique par rapport à l'écriture de Marie-Ève, réactive le souvenir de la mort du père de Marie-Ève. Or, Marie-Ève se trouve ainsi, par la mort de Durocher, à avoir enfin apprivoisé, par l'écriture, le décès de son propre père, à être enfin parvenue à en faire le deuil.

La différence avec *Angéline de Montbrun* est dans l'expression de ce deuil qui sauve Marie-Ève, mais qui contraint Angéline à renoncer "au bonheur de la terre" (150) afin d'expié sa "faute." Si Angéline renonce à Maurice Darville, ce n'est pas seulement parce que son père meurt, c'est surtout parce que ce père, elle l'avait déjà tué, parricide que l'accident invraisemblable de Charles de Montbrun réactualise à un niveau beaucoup trop inconscient pour que la fille puisse le dire; ce qu'il en restera, de ce parricide, ce sera son effet: un sentiment de faute tel qu'Angéline renoncera pour toujours au bonheur terrestre. Cette vérité, le récit de Poulin la détourne à l'avantage de son héroïne: ce n'est pas, suivant la logique d'*Angéline de Montbrun*, parce que Marie-Ève a tué son père que celui qu'elle désire meurt et qu'elle doit donc renoncer à son amour; au contraire, c'est parce que celui qu'elle aime décède qu'elle prend conscience que le par-

ricide n'est pas un acte réel, mais qu'il relève d'un effet de signifiant. Alors qu'Angéline, en fille coupable, se met à tenir son journal à la suite de la mort du père, Marie-Ève écrit sa dissertation *avant* la mort de celui par qui elle pourra prendre la mesure de son désir inconscient. L'écriture est accusatrice chez Angéline, qui entretient ainsi "la honte insupportable de la première souillure," (92) tandis qu'elle est réparatrice chez Marie-Ève; l'écriture lui dévoile une vérité structurante qui lui permettra dès lors non pas de condamner son désir pour un homme, mais plutôt de trouver un homme qui, par delà le nécessaire parricide, lui donnera l'occasion d'incarner son désir et éventuellement de devenir mère. Pour reprendre le titre éluardien des "mémoires littéraires" que l'auteure faisait paraître quelque temps après son roman (Poulin 2000), c'est sous le signe de *L'écriture la vie* que s'élaborent les dernières pages de *Qu'est-ce qui passe ici si tard?* Alors que Durocher, afin de conjurer le sort qui l'attend, prie Marie-Ève de continuer d'écrire, Marie-Ève, sorte de Schéhérazade des temps nouveaux, écrit au contraire pour que tout cela ait une fin, pour vivre ou plutôt pour survivre à son désir.

La fin du roman nous laisse ainsi entrevoir la promesse de l'amour entre Marie-Ève et un étudiant de sa classe, Étienne: "Je l'ai laissé m'embrasser et l'ai regardé partir, vivant, dans la nuit vivante" (120). Cette rencontre, hautement symbolique, apporte une consistance au désir de maternité dont Marie-Ève faisait état dans sa dissertation et dont elle croyait devoir faire le deuil en songeant à Durocher: "Moi qui n'ai pas d'enfant, qui n'en aurai peut-être jamais, moi qui porte le nom de la Mère des vivants, j'entends presque toutes les nuits le vagissement de l'enfant jamais né" (99). Puisque le texte, par le biais de la plongée intérieure de Marie-Ève dans l'écriture, opère un blocage dans la relation incestueuse,¹² ce ne sera qu'au-delà de la mort de Durocher que toute maternité pourra être envisagée. Pour accéder à cet espace de la vérité *vivante*, à cet "espace de la vivance" dont font partie Étienne et l'enfant désiré, il fallait d'abord à Marie-Ève traverser l'épreuve de la mort du père. C'est toute l'astuce du récit de Poulin que d'avoir doublé la figure du père réel par une figure de père symbolique, de manière à pouvoir mettre en avant un fils-prétendant qui ne risque pas, comme Maurice Darville, d'être éconduit. Gabrielle Poulin rappelait combien, dans *Angéline de Montbrun*, les "métaphores divinisantes" qui parsèment le roman

trouvent, dans le caractère des héros et dans les liens qui les unissent, leur fondement. Non seulement ne sont-elles pas exagérées dans la bouche du futur fiancé, mais c'est d'elles que l'univers romanesque tire sa réalité, sa cohérence et son ferment tragique. Ce père a mis en sa fille *toutes* ses complaisances; cette enfant doit *tout* à son père. Elle est son peuple; il est son dieu. Pour le profane qu'est l'homme soupirant, chaque rencontre avec le père-et-sa-fille se produit sous le signe du sacré. (1981-1982, 15)

Or, le roman de Gabrielle Poulin parvient à désacraliser cet espace de représentation incestueuse et à faire accéder son héroïne aux promesses du bonheur. Au contraire d'Angéline, Marie-Ève n'est pas sanctionnée en tant que

coupable, mais libérée en tant qu'elle est fondée par une écriture — la sienne aussi bien que celle du roman dans lequel elle trouve place — qui normalise la coupure symbolique avec le Nom-du-Père, pour le dire en termes lacaniens. Marie pourra devenir Ève, c'est-à-dire devenir mère,¹³ et ainsi à la fois renverser la couleur envahissante de la vierge du roman de Laure Conan¹⁴ et échapper à l'emprise du désir incestueux incarné par Durocher.¹⁵ Ou, pour le dire autrement, tandis qu'« Angéline va connaître les douleurs de son propre enfantement comme femme et comme chrétienne, » (Poulin 1981-1982, 17) puisqu'elle doit se libérer du Dieu des idoles pour rejoindre le Dieu des Évangiles, Marie-Ève est promise à la maternité. Car il s'agit bien, chez Poulin, de refuser et de dépasser l'angélisme de l'héroïne de Laure Conan.

On voit comment *Qu'est-ce qui passe ici si tard?* élabore son propre discours signifiant à travers la compréhension parallèle qu'il donne à lire d'*Angéline de Montbrun*. Car *Qu'est-ce qui passe ici si tard?* est aussi cela, une lecture *sensible* du roman de Laure Conan, qui, par le biais de la création littéraire (aussi bien celle de Poulin que celle, qui lui est superposée, de Marie-Ève Vallée), offre un éclairage dont la qualité fait en quelque sorte écho à celui que projette sur l'œuvre de Laure Conan la critique universitaire. Toute la force signifiante d'*Angéline de Montbrun* se fonde sur le secret du désir qui lie le père et la fille, sur cette « délicieuse union »¹⁶ dont la mort subite du premier les prive. *Qu'est-ce qui passe ici si tard?* repose aussi sur un secret, mais celui-ci, s'il est ignoré de chacun des amoureux, est pleinement partagé avec le lecteur; à la limite, nous pourrions même dire que le dévoilement de ce secret est le propos explicite du roman, comme si ce secret misait sur l'ignorance de ceux qu'il habite pour mieux se dire au lecteur. Le motif complexe de la mort du père est lui-même tressé explicitement, bien qu'il faille une lecture attentive pour en déchiffrer les implications symboliques. En revanche, le texte-source, *Angéline de Montbrun*, est le secret de *Qu'est-ce qui passe ici si tard?* Le roman de Gabrielle Poulin rend explicite ce qui était de l'ordre de l'implicite chez Laure Conan, cependant qu'il fait du roman même de cette dernière le canevas « silencieux » à partir duquel il s'écrit. Il en fait son *secret*. Gabrielle Poulin observait que, dans *Angéline de Montbrun*, c'est le père qui, sur son lit de mort, recommande sa fille au Dieu de Jésus-Christ; dans *Qu'est-ce qui passe ici si tard?* Durocher a appris à Marie-Ève, par son enseignement, qu'il faut tuer le père pour pouvoir ensuite espérer se construire une vie amoureuse. Ce qui ne se dit pas chez Conan est théorisé chez Poulin, et c'est cette dimension heuristique du texte, celui-ci faisant du parricide l'objet même du récit dans le roman, qui permet à Marie-Ève d'obtenir la libération qui était refusée à Angéline. *Qu'est-ce qui passe ici si tard?* et *Angéline de Montbrun* se font ainsi brillamment écho, à cette différence près que le premier parvient à dire, pour son propre bénéfice littéraire, ce que le second ignorait de lui-même.

À la fin de son article sur la réception critique d'*Angéline de Montbrun*, où elle condamnait, non sans une certaine virulence,¹⁷ la critique qui avait sévi durant le premier centenaire du roman, Poulin disait souhaiter que l'héroïne de Conan parviennent un jour à s'affranchir de la critique biographique qui ignore comment « lire un livre pour lui-même » : « Angéline

de Montbrun attend cette libération pour pouvoir enfin se mettre à vivre, sans ailes et sans auréole, sainement, par elle-même, comme une femme qui aime, qui souffre et qui espère, parmi les hommes et les femmes d'aujourd'hui et de demain" (1983, 132). Depuis la rédaction de cet article, il y a vingt-cinq ans, beaucoup d'autres textes se sont écrits sur le célèbre roman de Laure Conan; je ne sais ce qu'en penserait Gabrielle Poulin. Mais il est clair que, *sur le mode romanesque*, l'auteure de *Qu'est-ce qui passe ici si tard?* propose enfin cette libération tant désirée, prouvant, à sa manière, qu'on peut aujourd'hui encore trouver un écho dans l'aventure humaine de "l'enfant de prédilection de Laure Conan" (Poulin 1981-1982, 18). Ce qui se passe ici si tard, c'est aussi cela, la libération d'Angéline de Montbrun.

Notes

¹ Le désir de Durocher: "Que Marie-Ève mette sa main devant ses yeux, qu'il ne puisse reconnaître ses traits dans la glace et qu'il s'abandonne sans crainte à la volupté dans les bras de la Mère recréée" (52); ailleurs, "devant ses yeux, c'est l'image maternelle qui se reforme" (106); etc.

² Il s'agit de la seule mention du prénom du père de tout le roman, et elle survient dans un contexte où la parole de la mère de Marie-Ève et le prénom du père sont des éléments tellement secondaires (arbitraires), par rapport au propos essentiel de la scène (exprimer la connivence étroite entre le père et la fille), qu'on peut penser que Poulin a construit sa phrase uniquement pour pouvoir ajouter à la construction du lien intertextuel.

³ "C'est le privilège du Créateur de pouvoir se jouer de la faiblesse de sa créature" (68). Cette puissance démiurgique, Durocher la puise dans son enseignement, retrouvant, lorsqu'il enseigne la langue et la poésie, "le Dieu initiatique qu'était le professeur en lui" (69).

⁴ L'étudiante commence en effet par nier le discours de son professeur: "Tu aurais dû savoir que l'on ne peut exiger d'une fille qu'elle tue ne serait-ce que l'image du père. Au fond d'elle-même chaque fille a dressé un socle pour la statue impérissable. Tous ses amants, elle les traîne vers cette place secrète et les soumet à la redoutable épreuve de la comparaison" (75).

⁵ Mais la formule est empruntée à Mathieu (17, 5): "Celui-ci est mon fils bien-aimé en qui j'ai mis toutes mes complaisances, écoutez-le." Dans *Angéline de Montbrun*, cela est traduit ainsi dans le discours que tient le père au prétendant: "Vous le savez, je ne me suis déchargé sur personne du soin de son éducation. Je croyais que nul n'y mettrait autant de sollicitude, autant d'amour. 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?" (25).

⁶ L'image est récurrente. Mina explique à Emma S.: "Sans doute, rien n'est plus intérieur que le bonheur. Mais tout de même, quand Dieu créa Adam et Ève, il ne les mit pas dans un champ désolé" (36).

⁷ Durocher est surnommé par ses étudiants "le Poète" ou le "Mystique" (14).

⁸ En outre, Durocher habite la rue Salvador (12).

⁹ La phrase est tirée de l'évangile de Jean (3, 22-30).

¹⁰ Il s'agit de la première phrase du roman, tirée d'une lettre de Maurice Darville à sa sœur Mina. Plus loin, il ajoute ces vers à propos d'Angéline: "Mais il semble

qu'on l'ait dorée / Avec un rayon de soleil" (Conan 6). Dans l'ordre signifiant du texte, la mort du père aura naturellement entraîné l'accident d'Angéline qui la laisse défigurée.

¹¹ Marie-Ève écrit d'ailleurs dans sa dissertation: "Tu t'approcherais de moi, Jacques, m'envelopperais de ton regard tendre et tellement moqueur: 'Je vous croyais morte à la tâche de reconstruire le paradis terrestre, Marie-Ève'" (Poulin 81). La tournure moqueuse de la phrase que l'étudiante prête au professeur indique bien que le paradis ne peut être refait.

¹² Ce blocage, du point de vue de Marie-Ève, a son pendant du côté de Durocher: comment celui qui enseigne le meurtre du père pourrait-il jamais accepter d'être père? "À son désir d'une femme, c'est la première fois que se mêle l'envie de faire un enfant. Être père? Non! Tuer le faux père né d'une minute de délire pour pouvoir naître une nouvelle fois" (Poulin 41).

¹³ Marie, en raison de sa conception miraculeuse, est une figure biblique contradictoire; cette contradiction, le prénom de Ève, lié au péché, la résoud justement.

¹⁴ Il n'y a pas qu'Angéline, qui "ne porte que du blanc ou du bleu," qui ait été "vou[ée] à la Vierge" par son père (Conan 63). Le destin de Mina croisera celui de son amie d'enfance, Angéline. D'abord amoureuse, dans la première partie du roman, de Charles de Montbrun, Mina se situe du côté d'Ève; son frère la nomme d'ailleurs avec humour: "Pauvre fille d'Ève!" (11). En revanche, après la mort de Charles, elle choisit le cloître; et Angéline de songer alors: "[C]e n'est pas l'image de la Mina d'autrefois qui domine dans mes pensées: c'est celle de la vierge qui dort là-bas sous la garde des anges, en attendant l'heure de sa consécration au Seigneur" (78).

¹⁵ Durocher rêve de Marie-Ève comme d'"une femme de trente ans encore vierge" (43), bien qu'il ait compris, en la devinant "sensuelle, avide de jouissance" (45), qu'elle ne pouvait plus l'être. Toutefois, cette représentation de la vierge défie toute raison, si bien que Durocher reste malgré tout "cramponné au fil de la Vierge du désir" (46; l'auteure cite ici un vers d'André Breton).

¹⁶ "Dans quelle délicieuse union nous vivions ensemble!" (Conan 93).

¹⁷ "Heureusement, si les critiques ont reçu des dieux le pouvoir de torturer les romanciers et leur progéniture, même pendant un siècle, ils n'ont pas celui de les faire mourir" (Poulin 1983, 132).

Ouvrages Cités

- Conan, Laure. *Angéline de Montbrun*. Montréal: Fides, "Bibliothèque québécoise," 1980.
- Lacan, Jacques. "Télévision." *Autres écrits*. Paris: Seuil, 2001.
- Ouellet, François. "Les silences d'Angéline de Montbrun." *Études françaises* 36.3 (automne 2000): 185-205.
- Poulin, Gabrielle. "Des idoles au Dieu de Jésus-Christ." *Lettres québécoises* 24 (hiver 1981-1982): 14-18.
- . "Angéline de Montbrun ou les abîmes de la critique." *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français* 5 (hiver-printemps 1983): 125-32.
- . *Qu'est-ce qui passe ici si tard?* Sudbury: Prise de parole, 1998.
- . *L'écriture la vie*. Ottawa: Vermillon, 2000.
- Rabaté, Dominique. *Vers une littérature de l'épuisement*. Paris: Corti, 1997.