

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

**ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600**

UMI[®]



Université d'Ottawa • University of Ottawa

**La réécriture historique dans *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert
et *La Maison Trestler* de Madeleine Ouellette-Michalska**

par

Elena Marchese

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention de la Maîtrise ès Lettres françaises: M. A.

Ottawa - 2000

© Elena Marchese, Ottawa, Canada, 2001



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-67835-0

Canada

RÉSUMÉ

Le Premier Jardin d'Anne Hébert et *La Maison Trestler* de Madeleine Ouellette-Michalska peuvent être définis comme deux romans historiques postmodernes en vertu des stratégies textuelles utilisées et de la place de premier plan qu'y occupe l'Histoire.

Au cours de notre étude, nous avons examiné les éléments propres à ces deux récits qui font en sorte qu'ils se détachent du roman historique traditionnel. Nous avons porté une attention particulière au discours historique. En effet, bien que l'Histoire représente le noyau autour duquel se construit l'histoire fictive des romans, il est toutefois indéniable qu'elle y est fortement problématisée et constamment remise en question par les «je» fictifs.

La fictionnalisation d'une vaste tranche du passé, dans les deux romans, répond au besoin de se confronter à l'Histoire pour la contester au nom d'un discours hétéromorphe. On parlera donc de réécriture historique dans la mesure où l'Histoire est revisitée par la subjectivité des deux protagonistes. Cette remise en question du discours historique vise à ériger une nouvelle version de l'Histoire, à réécrire le passé d'un point de vue différent, c'est-à-dire en prenant en considération la voix féminine qui souvent en a été exclue. L'Histoire n'est plus le grand récit objectif garant de la vérité; la narration des événements passés, lacunaire et subjective, s'approche de plus en plus de la narration fictive, seule capable de permettre cette vision renouvelée de l'Histoire, seule apte à inscrire les femmes dans l'Histoire.

En fait, le retour à l'Histoire et l'inscription de la femme dans le discours historique s'avèrent essentiels à la quête identitaire des protagonistes. Ce n'est que par ce détour par le

passé que ces personnages de femme peuvent pleinement prendre conscience de qui elles sont.

Le passé révèle ainsi la clé de compréhension du présent.

*Le futur se conjugue
mal et
le passé n'est jamais
simple*

Patrice Desbiens

Remerciements

Je tiens à remercier Mme Lucie Hotte d'avoir accepté de diriger cette thèse. Je lui exprime ma profonde gratitude pour l'intérêt et la patience qu'elle m'a témoignés tout au long de mon travail. Sa compétence ainsi que ses conseils précieux ont représenté une source d'apprentissage et de stimulation continue. En particulier, je lui témoigne ma reconnaissance pour son encouragement et pour son soutien qui ont été particulièrement importants pour moi.

AVANT-PROPOS

L'insertion de l'Histoire dans le romanesque découle soit du choix personnel de l'écrivain, soit du contexte idéologique de l'époque. Dans le premier cas, l'utilisation de l'Histoire dans le roman dépend de la volonté de l'écrivain, de son désir de situer sa création littéraire dans un espace historique, afin d'augmenter le coefficient de vraisemblance attribué au texte. Dans le deuxième cas, ce choix est déterminé par une attitude particulière, propre à une époque qui veut soit revaloriser son passé, soit remettre en question le savoir historique.

L'écrivain, plongé dans l'Histoire, doit se confronter à elle. Son «être dans le temps», pour reprendre la définition de l'homme qu'en donne Heidegger¹, le contraint à se situer par rapport à l'Histoire et à la société. L'écriture devient alors une confrontation de l'écrivain et de sa société, le monde fictif étant le «miroir» du monde réel. Il est toutefois nécessaire de préciser que, dans ce contexte, le terme miroir n'est pas à entendre comme une certaine branche de la sociocritique le veut, c'est-à-dire que le roman n'est pas le reflet précis de la réalité. Au contraire, la fiction se construit sur des règles propres à l'univers fictionnel, tout en s'inspirant de la réalité. Ce que la littérature propose est une *weltanschauung* immanente à toute oeuvre esthétique. L'oeuvre littéraire ne se caractérise pas comme un simple reflet de l'univers social puisqu'elle entretient un rapport avec la réalité, rapport qui est soumis à la liberté créatrice de l'écrivain. Elle s'inspire du discours social, qu'elle ne reproduit pas fidèlement, mais qu'elle transpose dans la réalité fictive selon les exigences de la construction littéraire. Le roman devient ainsi un univers fictif

qui se construit autour de la réflexion à laquelle se livre l'écrivain. En même temps, l'écriture reflète un moment historique en jaillissant de la conscience de l'écrivain qui choisit d'entreprendre son dialogue personnel avec la société, le présent et le passé.

La condition humaine, qui est une condition historique, fait en sorte que l'écrivain ne puisse pas se soustraire au poids de l'Histoire. La création artistique signifie ainsi, de la part de l'écrivain, la possibilité et surtout la volonté de s'affirmer, le besoin urgent de se situer dans l'Histoire et par rapport au monde, par rapport à l'Histoire qu'il contribue à créer. Cela signifie reconnaître

que les textes littéraires sont à la fois des "produits" de l'Histoire, en tant que pratiques d'agents - les écrivains - engagés eux-mêmes dans le procès historique, et des "interventions" proposant une image, une lecture de ce procès et par conséquent qu'ils doivent être aperçus et analysés sous ce double aspect².

Le texte littéraire, tout en étant influencé par l'Histoire, est aussi un facteur dynamique qui contribue à l'évolution sociale et donc, à sa manière, à faire l'Histoire.

Ainsi, peut-on affirmer avec raison que le texte littéraire ne peut pas du tout évacuer l'Histoire. Né dans une situation historique précise, il participe à l'Histoire et parfois il l'assume. Pierre Barbéris affirme que «l'historicité du texte littéraire, c'est d'abord cela, son emballage, son enveloppe, peut-être commerciale mais qui est toujours une enveloppe intellectuelle et vice versa³.» Le texte littéraire est historique par sa fonction historique, par sa contribution à l'élaboration de l'Histoire. En même temps, il se définit aussi comme historique lorsque l'Histoire entre à plein titre dans le roman. L'inscription de l'Histoire dans le roman soulève alors une série de problèmes au niveau de l'interprétation car il devient essentiel de comprendre de quelle manière l'Histoire

s'insère dans la fiction, et surtout dans quel but l'écrivain utilise le discours historique dans son œuvre.

Notre travail se propose d'aborder la problématique de la réutilisation du matériel historique dans deux œuvres de fiction, *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert et *La Maison Trestler* de Madeleine Ouellette-Michalska, afin d'analyser le télescopage continu entre l'Histoire et la fiction. Il est très intéressant de voir comment ces deux romans mettent en œuvre un processus important de réécriture historique, en arrivant, parfois, jusqu'à l'abolition de toute barrière entre l'Histoire et la fiction.

Dans le cas de ces deux romans, il est préférable de parler de réécriture historique plutôt que d'inscription de l'Histoire car l'Histoire y subit un vrai remaniement. Nous croyons que le terme réécriture est tout à fait approprié dans la perspective d'une réutilisation du réservoir historique car il connote fort bien le désir qui anime les écrivaines de donner une vision nouvelle de l'Histoire. Le concept de réécriture insiste donc mieux sur la notion de reprise du matériel historique, tout en mettant l'accent sur le travail personnel des auteures puisqu'elles réutilisent certaines sources historiques pour en donner une vision nouvelle, en les manipulant à leur goût. Les deux trames narratives s'organisent autour d'un événement historique précis, toutefois, elles ne se limitent pas à la simple narration des faits historiques mais englobent plusieurs éléments fictifs qui rendent les romans des expressions tout à fait particulières et authentiques de deux sensibilités féminines. L'Histoire ne se réduit pas à remplir la fonction de cadre dans lequel insérer la fiction ni de garantie de vraisemblance, au contraire, elle devient le sujet et l'objet du discours fictif. Elle est constitutive de ces deux œuvres car sa présence dans

la fiction est essentielle à la construction du sens. La réutilisation de l'Histoire permet, en effet, de conduire un discours subjectif sur celle-ci, un discours qui, parfois, en critique et en remanie certains aspects. L'entrelacement fécond entre l'Histoire, l'histoire nationale de grands événements, et l'histoire fictive, personnelle des personnages créés, conduit, le plus souvent, à un brouillage de plus en plus marqué des frontières entre la réalité et la fiction.

Ainsi, les romans sur lesquels portera notre analyse, sont de vrais palimpsestes qui cachent, sous leur inscription, une œuvre antérieure⁴. Hypertextes dérivant d'un texte préexistant, ils impliquent cette idée féconde et fondamentale de remaniement, de retravailler quelque chose qui existe déjà dans le but de s'y confronter et de changer une réalité passée, figée. Réécritures historiques, les romans d'Anne Hébert et de Madeleine Ouellette-Michalska le sont grâce à leur nouvelle vision d'un monde désormais vieux qui a besoin d'être renouvelé au nom de la modernité et du progrès.

Notre étude prendra en considération le roman historique pour en analyser les points fondamentaux qui sont utiles en vue d'une définition des deux romans en question. On arrivera ainsi à ancrer le discours historique dans un contexte tout à fait intéressant: le postmodernisme, mouvement qui a ouvert la voie à une vision renouvelée du Savoir. Il faudra rendre compte de l'importance de ce courant à l'intérieur duquel naît et se développe une remise en question de grands discours du Savoir. Pour arriver ainsi à examiner le concept de réécriture et voir comment la fiction reprend l'Histoire, la réutilise afin d'en donner une image nouvelle.

Dans le premier chapitre, il sera question de la reprise du matériel historique dans la fiction, en vue d'une réponse à plusieurs questions que cette pratique textuelle soulève. Une première démarche consistera à examiner le roman historique pour en analyser les traits essentiels et voir de quelle manière l'Histoire est utilisée par ce genre littéraire, quelle est sa fonction dans ce type de romans. Cette étape est fondamentale car elle nous permet d'élargir notre horizon en nous appuyant sur des études qui portent sur l'insertion de l'Histoire autant dans les romans historiques traditionnels que dans les romans postmodernes. Celles-ci indiquent clairement que les différences marquées entre les deux formes que prend le roman historique résident dans l'utilisation du matériel historique. Alors que les romans postmodernes utilisent le matériel historique dans une perspective fortement subjective, les romans traditionnels se servent de l'Histoire de façon apparemment objective et avec ce qui semble être une foi inébranlable dans la capacité de connaître le passé. En effet, le roman postmoderne est souvent préoccupé par l'Histoire ainsi que l'affirme Janet Paterson: «penser à l'Histoire, se penser dans l'Histoire, repenser l'Histoire ou même se situer historiquement pour s'interroger comme sujet écrivain sont des constantes qui apparaissent dans plusieurs romans historiques postmodernes⁵.» Dans ce contexte, le discours historique est cependant repris en vue d'une contestation de sa légitimité. On y trouve une tendance à réutiliser le matériel historique formellement et substantiellement différente par rapport au roman historique traditionnel. L'Histoire n'est plus simplement une toile de fond mais elle fait irruption dans la trame narrative comme sujet, sur le même plan que les personnages, et instaure un discours autre, différent auquel l'écrivain peut se confronter.

Il s'agira ensuite de s'arrêter sur la manière dont la fiction réutilise l'Histoire et surtout de s'interroger sur le but qu'elle poursuit. La problématique de la réécriture historique repose justement sur des éléments bien particuliers que le roman se préoccupe d'afficher. Ainsi, la reprise d'un événement, d'un personnage, d'une date et d'un lieu historiques sont autant d'indices qui, parsemés tout au long du roman, indiquent l'idéologie sous-tendant le discours romanesque. La particularité de la fictionnalisation d'un événement se traduit souvent dans la manière dont l'écrivain décide de le relire et de l'aborder, dans la façon dont il exprime ses idées, sa sensibilité, son être. Le plus souvent la réécriture historique instaure un discours critique au sujet de l'Histoire.

À la suite de cette analyse, il sera possible de répondre aux questions les plus importantes qui concernent la réécriture historique: pourquoi l'écrivain recourt-il au matériel historique et comment l'utilise-t-il? Cette tendance est-elle propre à une époque particulière? La reprise de l'Histoire et son questionnement correspondent-ils au besoin de se redéfinir par rapport au monde en continuelle évolution et, conséquemment, à un concept d'identité de plus en plus vague? Dans cette perspective, la pratique textuelle de la réécriture historique révèle toute son efficacité et sa particularité car la place occupée par l'Histoire devient de plus en plus importante et sert, le plus souvent, au déchiffrement du «je» fictif, *alter ego* de l'écrivain ou de la collectivité.

Le deuxième chapitre a pour objet l'analyse du *Premier Jardin* d'Anne Hébert dans la perspective de la réécriture historique. L'événement historique central autour duquel s'organise la trame narrative est l'avènement de la nouvelle colonie française, présentée

comme une sorte d'Éden. Le roman touche également à d'autres moments importants de l'histoire nationale mais l'attention se concentre surtout sur la naissance et le développement de la colonie. La caractéristique principale du roman réside dans la façon dont il est bâti. En effet, la construction de l'histoire fictive se fait à l'aide d'une histoire plus ancienne, plus précisément elle repose sur cette histoire qui en constitue le point de départ.

La protagoniste du roman est une femme qui revient dans son pays natal après une longue absence et qui se voit confrontée à son histoire personnelle. Non seulement doit-elle accepter le poids de sa vie passée, mais elle doit le faire par l'entremise d'une autre histoire, cette fois-ci bien plus vaste que la sienne. Par le biais de l'Histoire et de sa vie personnelle, Flora Fontanges arrive à s'accepter et à accepter sa condition. Car dans le roman il est bien question d'une longue et difficile quête identitaire qui ne peut s'effectuer que par la confrontation à l'Histoire.

Dans le roman, l'Histoire compte parmi les protagonistes, elle joue un rôle fondamental en faisant contrepoids à l'existence du personnage fictif. Ainsi, la quête identitaire de Flora s'apparente à la quête identitaire de toute la collectivité qui partage la même Histoire. L'Histoire s'inscrit dans le roman car elle est indispensable à la constitution du sens mais la fiction la façonne jusqu'à en donner une image bien différente de celle qu'on retrouve dans l'historiographie. La réécriture historique s'opère ainsi au niveau du sens à donner à l'Histoire, à plusieurs histoires qui composent la trame narrative. Les personnages, les lieux et les dates qui rappellent évidemment des moments

précis et ancrés dans l'imaginaire collectif ne fonctionnent pas seulement comme des références, ils sont aussi remémorés en vue d'une signification plus importante.

L'Histoire est mise en cause parce qu'il est nécessaire de se confronter à elle, de se situer par rapport à elle, tout en entreprenant sa déconstruction ou, tout au moins, sa réinterprétation. Dans le roman d'Anne Hébert, la réécriture historique s'opère au niveau de la signification de l'Histoire. Le matériel historique est repris et réinterprété selon le point de vue de l'écrivaine. La valeur qui surgit de cette réécriture porte sur la nouvelle signification qu'acquiert le savoir historique en ce sens que l'Histoire voit éclater ses frontières et se voit constamment remise en question.

Le troisième chapitre sera consacré à l'analyse du roman de Madeleine Ouellette-Michalska. Le titre du roman, *La Maison Trestler*, renvoie d'emblée à un lieu historique qui est l'endroit où se déroule la trame narrative. Dans cette maison historique, la protagoniste ranime l'histoire d'une famille qui y a vécu au XIX^e siècle, son but étant d'écrire un roman sur la vie de la fille cadette. Peu à peu, la fiction se mêle à l'histoire de cette famille et en même temps elle se greffe sur l'Histoire en général de sorte que, parfois, il devient difficile de repérer les confins entre la réalité historique et la fiction.

Les stratégies textuelles utilisées dans l'écriture de la fiction ne font qu'accentuer le brouillage entre les différentes trames fictives et entre plusieurs voix narratives afin de mieux insister sur la pluralité des événements et des faits qui composent l'histoire du roman. En effet, le projet de l'écrivaine fictive étant d'écrire un roman sur un membre d'une famille historique, elle se voit, avant tout, confrontée à cette histoire éloignée dans

le temps. L'évocation d'une histoire ancienne mais encore proche sert ainsi à la prise de conscience de la protagoniste même et de toute une collectivité qui, assez souvent, s'est vue exclue du discours historique.

Ainsi, le roman, en insérant l'Histoire dans la trame fictive, non seulement veut se donner une référence qui l'ancre dans la réalité des faits, mais surtout veut contester cette même Histoire. La réécriture historique acquiert alors son pouvoir de contestation en vue d'une libération qui, peut-être, ne tardera pas à venir.

S'ensuit ainsi que le recyclage du matériel historique sert à réécrire l'Histoire car, les écrivaines, en y greffant l'histoire de deux personnages fictifs, montrent comment ceux-ci parviennent à se déchiffrer, à se comprendre par la médiation d'une histoire ancienne mais significative. Le rapport à l'Histoire devient essentiel à la compréhension de soi-même, de ses racines et de sa propre identité. C'est en se rapportant à des faits historiques réels que les deux protagonistes se découvrent dans leur propre histoire personnelle.

Depuis les années 70 et surtout 80, le roman québécois étale son désir de faire un retour sur l'Histoire, dans l'espace fictif, pour remettre en perspective des faits, les contester plus au moins violemment, les accepter, pour instaurer un dialogue avec le passé. Ainsi, se trouve-t-on face à des romans où le télescopage continuuel entre l'Histoire et la fiction constitue le point fondamental. Plus particulièrement, dans les deux romans à l'étude, l'Histoire n'est pas simplement relatée, elle ne sert pas seulement de cadre à la fiction, mais crée et construit le sens du récit.

Le recours à l'Histoire est donc fondamental au fonctionnement des deux romans car il devient le moyen de donner une vision complètement nouvelle de l'individu. Il s'agit de reconstruire sa propre identité et de se définir par rapport à une histoire plus vaste et puissante que son histoire personnelle. La réponse aux questionnements identitaires qui affectent les protagonistes vient d'un dialogue continu entre présent et passé. La clé de voûte d'une vie, d'une histoire personnelle se trouve ainsi dans la continuité historique, dans ce lien invisible entre un passé et un présent, tant personnel que collectif.

La question identitaire a été toujours l'un des principaux axes de lecture du roman québécois. Or, ce qui est notamment intéressant dans les romans à l'étude, c'est que la question nationale, tout en demeurant un problème fondamental, est cependant posée autrement. Une façon nouvelle d'aborder le problème identitaire est justement de jeter un regard différent et critique sur le corpus historique, en vue d'une réponse qui prenne en considération l'aspect du multiple et de l'hétérogène comme indissociables de l'identité. Le questionnement sur l'Histoire conduit à une ouverture. L'identité n'est plus perçue sous le signe de la complétude et de l'homogénéité mais, au contraire, sous celui de la multiplicité et de la diversité. Cependant, ces deux termes ne représentent plus une menace, ils sont plutôt le signe du réel en changement et en évolution.

L'Histoire fait alors contrepoids à la vie personnelle. C'est en se confrontant à celle-ci que l'individu parvient à prendre conscience de sa situation, à s'accepter, à se confronter à l'Autre et à se situer dans un monde désormais varié, multiple et non plus simplement homogène.

La réécriture historique telle que pratiquée dans les deux romans à l'étude s'appuie sur l'Histoire pour en montrer les failles et les limites, pour créer un discours renouvelé sur le savoir historique. Sa connotation contestataire lui donne le pouvoir de faire prendre conscience à l'individu que la vision historique du présent doit se transformer, s'adapter aux changements continuels du temps. Ainsi, elle inscrit, dans les fictions, un nouveau savoir qui se caractérise par une vision tout à fait innovatrice et particulière de l'Histoire. Désormais il est question de la pluralité des voix, du savoir hétérogène, de la multiplicité des points de vue au nom de la relativité qui envahit le présent. Une fois démolies les anciennes barrières qui cherchaient à tout définir, à tout limiter, on plonge dans deux univers fictifs retentissant d'un souffle nouveau, d'une sensibilité émouvante.

-
- ¹ Martin HEIDEGGER, *L'Être et Le Temps*, traduit de l'allemand par Rudolf Boehm et Alphonse de Wacihens, Paris, Gallimard, 1964.
- ² Jacques PELLETIER, *Le poids de l'Histoire. Littérature, idéologies, société du Québec moderne*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. «Essais critiques», 1995, p. 19.
- ³ Pierre BARBÉRIS, *Le Prince et Le Marchand. Idéologiques: la littérature, l'histoire*, Paris, Fayard, 1980, p. 75.
- ⁴ Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. «Points/Essais», 1982. Genette définit le palimpseste comme «la vieille image où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence» (p. 556). Cette notion sert aussi à expliquer l'hypertextualité ou «toute relation unissant un texte B à un texte antérieur A sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire» (p. 13).
- ⁵ Janet PATERSON, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 54.

CHAPITRE I

Histoire et Roman

Histoire et roman renvoient à deux domaines traditionnellement opposés, l'un constituant une science humaine, l'autre la fiction. L'Histoire, en tant que science, se caractérise par son analyse rigoureuse, la recherche, la vérification des données, une reconstruction du passé le plus proche possible de ce qui a été vraiment. Elle s'intéresse aux grands événements, aux masses, à tout ce qui relève du public afin de donner un tableau bien reconstitué, une image précise du réel passé. L'Histoire avec une majuscule prône un discours unitaire en vue d'une vision historique le plus homogène possible, en vue d'une image du passé comme un continuum chronologique.

De son côté, la fiction, dès sa définition, est conçue comme une construction ou création de l'imagination. Elle obéit aux règles de la narration, en mettant en œuvre un monde imaginaire qui a tendance à s'éloigner de plus en plus de la réalité. Dans la fiction, le goût personnel et subjectif de l'écrivain prédomine donc sur le désir de faire vrai propre à l'analyse historique. Elle met en scène, le plus souvent, des destinées individuelles, le côté privé des aventures humaines pour montrer comment les actions des individus influencent leur conscience et quelle est la répercussion de telles actions sur l'agir humain. Le discours de la fiction se situe en porte-à-faux entre le vrai et le faux, le réel et l'imaginaire, en obéissant aux règles de la vraisemblance et de la rhétorique. Ainsi, le

roman présente une histoire parmi plusieurs, il opère une déconstruction du concept unique d'Histoire, en insistant sur l'idée de pluralité.

Si l'Histoire et l'histoire fictionnelle présentent donc des dissemblances, il faut tenir compte du fait qu'il y a aussi des éléments communs aux deux domaines. Au lieu de vouloir simplement opposer ces deux activités comme étant, l'une le discours du vrai, l'autre de l'imaginaire, il faut également relever leurs affinités. En effet, les deux sphères partagent le même principe d'exposition des faits, c'est-à-dire la narration, et aussi une certaine vision idéologique. Ainsi, la narration des événements passés, estimée véritable puisqu'elle ne considère que les faits réels qui se sont produits, diffère-t-elle vraiment de la narration fictive? Sans doute, les deux formes d'écriture abordent les événements et la narration d'une manière différente, mais le point de départ demeure le même, à savoir raconter une histoire, une série d'événements dans le but d'informer, d'intéresser le lecteur, de partager une vision idéologique ou de la contester.

Ainsi, Histoire et roman entretiennent, depuis longtemps, des rapports très proches qui, parfois, ont favorisé leur conjonction. Le roman historique est l'expression la plus féconde de l'union de deux sphères distinctes, qui se rejoignent alors dans la représentation du passé. Il s'agit évidemment de représenter le passé réel, effectif à l'aide du discours fictionnel. À ce propos, Claudie Bernard affirme que le roman historique

a pour fonction la représentation (fictionnelle) du passé (effectif). Dans cette tâche, il met en jeu l'Histoire, en deux sens: l'"Histoire-événements" ou l'Histoire-temps, elle-même subdivisée en Histoire passée et en Histoire présente ou contemporaine; et l'"Histoire-discours", ou historiographie. L'Histoire-discours est un discours présent sur les événements passés, inaccessibles, voire inexistants autrement que par lui; discours forcément influencé par les événements présents. Le roman historique, autre discours présent sur les

événements passés, transite par la lecture plus ou moins extensive de l'Histoire-discours; et il porte à son tour la marque de son temps⁶.

Le roman historique se définit alors comme un discours évidemment influencé par le présent, portant sur des faits passés auxquels il n'a accès que par l'Histoire-discours. Le présent est d'abord la situation temporelle de l'écrivain, le temps où il vit et qui l'influence d'une manière ou d'une autre, que ce soit dans son choix des événements ou dans la perception qu'il a d'eux. Il est aussi le présent de l'historiographie, d'une vision particulière, propre à une époque, que l'on a d'un événement passé et qui peut changer au cours des années. Il y a donc une double influence du temps sur la composition du roman historique car, comme on l'a déjà précisé, sa portée idéologique dépend quasi exclusivement de la vision qu'on a d'un certain événement historique, autant de la part de l'écrivain que de la part de l'historiographie.

Histoire et roman sont ainsi exposés à l'évolution du temps, ils sont d'abord historiques en ce sens qu'ils sont immergés dans le temps et dans l'Histoire, et ensuite car ils agissent eux-mêmes sur l'Histoire. Ainsi, l'écriture, libre choix de l'écrivain, pose les questionnements d'une conscience, d'un individu ainsi que d'une collectivité. Le texte littéraire se donne comme une méditation de l'écrivain par rapport à un aspect du passé réel qui a retenu son attention, par rapport à un événement, à une mémoire personnelle ou collective. Il est somme toute un fragment où s'inscrit un certain discours social qui contribue à ancrer la fiction dans la réalité, en même temps que «le texte contribue à produire un imaginaire social, à offrir aux groupes sociaux des figures d'identité (d'identification), à fixer des représentations du monde qui ont une fonction sociale⁷.»

La littérature entretient un rapport mutuel et réciproque avec la réalité, l'une influençant l'autre, étant donné que ce que l'écrivain transpose dans la fiction n'est que le discours social dont il se fait le médiateur. L'écrivain inscrit dans la fiction un certain discours pour se situer face à celui-ci, en le dénonçant, en l'assumant, en le contestant, mais, cela faisant, la réalité inscrite dans le texte en sort transformée par l'intermédiaire du créateur. Les référents de la fiction ne sont plus les morceaux du «réel» mais des référents qui véhiculent l'intention et la volonté de l'écrivain. La littérature ne calque ni ne reflète aucunement la société. Par l'entremise de l'écrivain, le discours historique rapporté a le mérite de ne pas s'inscrire passivement dans le texte, au contraire, il assume une spécificité qui s'actualise dans sa mise en fiction. En effet, l'aspect principal et typique d'une œuvre romanesque est le fait que dans la fiction il existe le souffle personnel de l'écrivain, sa vision spécifique, garantie d'une mise en fiction unique et particulière. L'auteur d'un roman, nous semble-t-il, jouit d'une marge d'initiative beaucoup plus vaste par rapport à celle permise à l'historien qui doit, quand même, rester le plus possible fidèle aux documents historiques dont il dispose.

Du roman historique traditionnel au roman historique postmoderne

Le roman historique présente, déjà dès son nom, la dualité qui le caractérise, c'est-à-dire l'utilisation de l'Histoire en littérature, dans une histoire fictionnelle. Ce genre littéraire, né du roman social du XVIII^e siècle, explique son intérêt et son attention au

sujet du passé comme une condition nécessaire au déchiffrement et à la compréhension du présent.

Donner une définition du roman historique n'est pas une tâche aisée puisqu'il est difficile de bien délimiter les frontières entre l'Histoire et la fiction, entre la part du vrai et celle du fictif. Bien des spécialistes se sont mesurés à cette question en fournissant différents points de vue. Notre démarche consistera, à présent, à prendre en considération les études qui, selon nous, peuvent nous aider à éclairer le mieux le débat.

Selon Lukacs, le roman est l'expression d'une civilisation dans laquelle le rapport de l'individu au monde est devenu problématique. Centré sur l'histoire personnelle d'un individu, le roman montre la quête du personnage vers un équilibre dans un monde en continuelle évolution, en transformation. L'idée maîtresse de Lukacs, qui révolutionne la perspective littéraire traditionnelle, est qu'un genre littéraire surgit parce qu'il est conditionné par un certain contexte historique et sociologique. Ainsi, le roman historique est-il doublement intéressant car, prenant pour objet l'Histoire, il est lui-même soumis à l'Histoire. Le roman historique naît, comme genre distinct «au début du XIX^e siècle, à peu près à l'époque de la chute de Napoléon (*Waverley* de Walter Scott est paru en 1814)⁸.» L'âge «classique» du roman historique va ainsi de la chute de Napoléon à la révolution de 1848, et correspond à l'époque ascendante de la nouvelle classe bourgeoise issue de la Révolution française. Sa naissance, son développement et sa crise sont donc strictement liés à l'avènement et à la décadence d'une certaine classe sociale.

L'aspect le plus intéressant, selon l'auteur, est que le roman historique tel que pratiqué au XIX^e siècle montre que «la particularité des personnages dérive de la

spécificité historique de leur temps⁹.» Ce sont des conditions historiques qui persuadent l'écrivain de se tourner vers l'Histoire et de l'analyser. Lukacs affirme:

N'importe donc pas dans le roman historique de répéter le récit des grands événements historiques, mais de ressusciter poétiquement les êtres humains qui ont figuré dans ces événements. Il importe de nous faire revivre les mobiles sociaux et humains qui ont conduit les hommes à penser, sentir et agir précisément comme ils l'ont fait dans la réalité historique¹⁰.

Le monde du roman se présente alors comme un monde tout à fait concret avec les détails de l'attitude et de la conduite humaine dans la société. Le caractère typique d'un personnage est ainsi nécessaire afin de montrer au lecteur la particularité d'une époque, d'une couche sociale, d'une scène, des circonstances puisque le roman essaie de représenter les divers aspects sous lesquels se manifeste une tendance sociale¹¹. Le conflit social représenté dans un roman est intéressant dans sa relation avec la société. Ce qui compte est l'arrière-plan qui a conduit à la production du conflit, dans la vie sociale, car ceci plonge le lecteur dans la vie réelle de l'époque. Pour Lukacs «la société est le principal sujet du roman, c'est-à-dire: la vie sociale de l'homme dans son interaction continuelle avec la nature environnante, qui forme la base de l'activité sociale, et avec les différentes institutions ou coutumes qui s'interposent dans les relations entre les individus dans la vie sociale¹².» Ainsi, l'historicité du roman est une «historicité concrète de tous les détails¹³» puisque le roman doit faire ressortir le typique afin de faire resurgir une époque.

Le déclin du roman historique commence en 1848 avec la catastrophe des journées de Juin lorsque la bourgeoisie rompt avec le peuple en faisant tirer sur lui. Dorénavant, le roman historique sera un refuge contre la réalité insupportable; l'écrivain, ayant un mauvais rapport avec l'Histoire, se borne à la considérer comme un simple

réservoir de matériaux décoratifs. Le lien entre le romanesque et l'historique se rompt au moment où la masse, le peuple s'amenuise à une simple toile de fond pour l'action principale, désormais l'attention se focalisant sur l'individu et sa dimension privée. À ce propos, Lukacs remarque que

le roman historique classique, et à sa suite le grand roman réaliste contemporain, choisit des figures centrales qui, en dépit de leurs personnalités «moyennes» [...] peuvent se tenir au point où s'entrecroisent de grands conflits socio-historiques. Les crises historiques présentées sont des éléments directs des destinées individuelles des personnages principaux et forment par conséquent une partie organique de l'action elle-même. De cette manière, l'aspect individuel et l'aspect socio-historique sont inséparablement liés aussi bien en ce qui concerne la caractérisation que la conduite de l'action. Ce mode de présentation est simplement l'expression artistique de cet historicisme authentique: la conception de l'histoire en tant que destinée du peuple, dont les classiques ont été animés¹⁴.

Lorsque cet historicisme s'efface, le social ne devient qu'un simple cadre où l'on insère des événements privés et le héros romanesque cesse d'être un type dans lequel s'incarne un groupe social donné.

Essai de définition du roman historique

Définir ce genre littéraire est une tâche que plusieurs théoriciens se sont donnée sans pourtant être en mesure d'arriver à une réponse concrète et précise. Une seule chose est communément admise, le roman historique joint l'Histoire au romanesque. Ainsi, pour Gilles Nélod, le roman historique se caractérise comme

une narration où les éléments fictifs se mêlent à une portion plus au moins forte d'éléments vrais (ou historiques), l'auteur ayant l'intention de ranimer des personnages mémorables, un esprit du temps, des aspirations d'hommes du passé, des événements anciens, en un mot une époque¹⁵.

Pour Molino,

tous les genres littéraires désignés par une expression du même type – le mot roman suivi d'un adjectif qui le qualifie – sont à la fois des «microgenres» et des «macrogenres». D'un côté, ils servent à désigner un groupe d'œuvres proches par le temps et par le lieu, qui appartiennent à un même ensemble culturel et entre lesquelles existent de nombreux liens de filiation, influence, ressemblance, etc...[...] L'existence d'un microgenre est donc un fait culturel qui se manifeste comme cristallisation consciente d'une forme littéraire: c'est, au sens sociologique du mot, une institution. [...] L'existence d'un microgenre n'a pas comme conséquence nécessaire la présence d'une «structure» commune dans toutes les œuvres qui le composent: c'est la reconnaissance sociale qui crée le genre et non la perception de ressemblances. [...] À côté du microgenre littéraire, il faut faire place au macrogenre, dans lequel un trait constitutif commun sert à isoler un ensemble d'œuvres plus au moins éloignées dans le temps et l'espace. Le roman historique est aussi un macrogenre: le terme désigne alors les récits qui, dans quelque culture que ce soit, utilisent l'histoire selon des procédés divers¹⁶.

Dans le roman historique donc, l'intrigue est située dans le passé et elle se soucie de faire croire que le passé dont on parle a été vraiment vécu par des hommes. L'auteur doit ainsi adopter des moyens afin de rendre le lecteur conscient de la distance temporelle qui le sépare du monde tel que présenté dans le roman. Il recourt, quasi toujours, au topos de la date et du lieu pour situer un événement dans le passé et l'éloigner du présent. La date, comme le lieu, sont fondamentaux à la structure du roman car ils peuvent renvoyer immédiatement à des événements que le lecteur connaît et qui constitueront le cadre historique de l'histoire fictionnelle.

Selon Pomian, un roman historique, pour être tel, devrait satisfaire au moins à trois exigences:

celle de déplacer dans le temps vers le passé les institutions, accessoires, croyances, mœurs, etc.; celle de mettre la psychologie des

personnages en conformité avec l'époque où ils sont censés avoir vécu; celle, plus générale, de rendre cohérents tous les déplacements temporels effectués¹⁷.

L'importance du roman historique se trouve alors dans le rôle que joue la fiction car elle est en mesure de reconstruire la dimension vécue du passé, en suppléant au passé qui est toujours

fragmentaire, lacunaire et décontextualisé. Fragmentaire parce qu'il nous arrive en morceaux. Lacunaire, parce que ceux-ci, même réunis, ne permettent jamais à eux seuls de reconstituer la totalité dont ils faisaient partie. Décontextualisé, parce qu'ils se trouvent dans un environnement différent de celui qui fut le leur à l'origine¹⁸.

Claudie Bernard affirme que le roman historique «traite de l'Histoire-passé, par la médiation de l'Histoire-discours, et en réponse à une anxiété relative à l'Histoire contemporaine¹⁹.» Elle instaure une différenciation à l'intérieur du concept d'Histoire car, selon elle, Histoire «désigne à la fois un "discours" sur les événements d'autrefois et les "événements" eux-mêmes, un type de connaissance ou plus spécifiquement de récit, et son objet²⁰.» Ainsi, dans le roman historique, on trouve la représentation d'un passé qui passe avant tout par un discours sur ce passé mais qui, en même temps, est envisagé en devenir. Ce qui change est l'attitude face au passé puisque celui-ci ne se limite pas seulement à une dimension révolue mais il est envisagé dans son rapport au présent, incluant le passé et l'avenir. De plus, il est tributaire de l'Histoire contemporaine car celle-ci véhicule une certaine vision du passé.

Le problème majeur réside, en effet, dans la manière adoptée par l'écrivain afin de lier une certaine matière historique à la narration. À ce sujet, Jean Molino se demande: «Qu'est-ce qu'un roman historique? Un roman sans doute et de l'histoire. [...], le

problème fondamental étant celui de la «soudure»: comment lier l'histoire au roman, le réel à la fiction»²¹. Est-il vraiment possible de repérer la ligne de démarcation entre la fiction et la réalité? Est-il possible de l'effacer? Selon Molino, il n'existe aucun moyen de déterminer de quelle façon se compose le mélange entre le roman et l'Histoire, surtout en raison du fait que plusieurs romans dits historiques n'utilisent l'Histoire que comme brève incursion dans une réalité autre, différente de la présente. De ce point de vue, il précise qu'il faut remettre en question la validité des catégories de «réalité» et de «fiction» qui se mélangent dans le roman historique:

Réalité et fiction apparaissent comme des catégories composites, fondées sur des attentes, variables selon les circonstances et les discours, et sur des systèmes généraux de croyance qui distinguent des degrés multiples de réalité ou d'historicité: étant une conduite du «comme si», le récit ne vit que d'une perpétuelle ambiguïté entre divers ordres de «réalité»²².

Le roman historique propose ainsi un dosage particulier de l'effectif, qui d'habitude est réservé au décor et aux événements, et du fictif, réservé aux protagonistes et à la trame. Toutefois, la représentation de l'Histoire dans le roman historique est aussi «re-présentation, c'est-à-dire réactualisation de l'Histoire-passé, à laquelle elle rend un ersatz de "présent". Mieux que l'Histoire, qui le reproduit abstraitement, le roman communique au passé la contingence et l'urgence d'un "maintenant"²³.» Le roman historique a ainsi la fonction de ressusciter le passé, de reconduire au présent des morts en procurant une «mémoire artificielle»²⁴.

Le roman historique continue à poser la dualité qui le caractérise dès son nom car, en tant que roman, il entretient une relation particulière avec l'Histoire, il doit obéir aux règles de la narration, mais aussi, en tant que «historique», il jette un lien intéressant entre

le passé et le présent. Le problème se pose lorsqu'on essaie de définir l'adjectif historique car il paraît assez difficile de dire où commence l'Histoire passée. Le passé, on le sait, indique une époque révolue qui nous donne un certain recul par rapport aux faits antérieurs à notre époque. Le roman historique se caractérise par le fait de mettre en fiction un événement historique mais sur quelle échelle de valeurs peut-on définir un événement comme historique? Est-ce que la date de naissance de l'écrivain permet de délimiter l'historique du contemporain?

Gilles Nélod affirme qu'un critère essentiel à la définition d'un événement historique est qu'il se soit produit avant la naissance de l'écrivain. Des romans consacrés à des événements qui ont lieu à l'époque où l'écrivain vit ne sont pas considérés comme historiques mais plutôt comme des mémoires, des documents ou des témoignages car ce qui manque est le recul, le regard distancié par rapport aux faits. Nélod précise que, à ces romans, manque «la reconstruction des détails qui diffèrent de notre vie moderne²⁵.» Le passé historique commence ainsi avant la naissance de l'auteur qui raconte les événements. Le romancier peut satisfaire la curiosité du lecteur en fournissant les détails d'une époque, sans risquer de tomber dans le travail minutieux propre de l'historien car le roman historique doit faire sentir une époque au lieu de devenir une compilation de dates et d'événements.

L'originalité du roman historique réside donc dans le fait que le romancier crée un monde imaginaire, composé à la fois d'éléments fictifs et d'éléments réels, et que l'histoire réelle se mêle à une histoire fictive. Le point sur lequel la plupart des spécialistes sont d'accord, est que le roman historique ne propose pas simplement une

évasion dans le passé, mais que le passé est utilisé pour expliquer le présent, il est ce que Lukacs appelait la «préhistoire du présent». Le roman historique n'est pas un reflet passif du réel mais plutôt une réflexion sur le réel. Or, il reste à voir si cette réflexion est objective ou plutôt subjective.

Selon Daspre, certains romanciers s'attachent à l'exactitude des détails parce qu'ils sont incapables de «dépasser ce niveau de vérité, de donner une interprétation historiquement correcte des rapports sociaux²⁶.» Cependant, il croit que l'imagination dont se sert le romancier est nécessaire et utile dans la mesure où elle peut expliquer une réalité. Toutefois, Molino souligne qu'il «est parfaitement possible d'arriver à une représentation et à une analyse objectives du réel à partir d'une reconstruction imaginaire, à condition que le monde romanesque soit construit lui-même à partir de données objectives²⁷.» Ainsi, peut-on interpréter le roman historique comme «l'introduction de l'histoire dans le roman: le réel dans la fiction c'est la base solide sur laquelle se constitue le monde imaginaire et qui garantit l'objectivité²⁸.» Le romancier peut donc remplacer l'historien là où celui-ci fait défaut, c'est-à-dire que le romancier raconte l'Histoire à partir d'une destinée individuelle, tandis que l'Histoire, dans un ouvrage historique, «semble se dérouler elle-même, en dehors des individus qui l'ont faite²⁹.» Cela s'explique par le fait que, selon l'auteur, le romancier crée un destin individuel qui résume celui de toute une catégorie sociale, ce qui renvoie nécessairement au personnage typique de Lukacs.

Encore plus importante est l'explication que Daspre propose au sujet de la tendance à vivre l'Histoire au niveau individuel car ce désir s'explique par l'évolution du concept d'Histoire. La transformation de l'Histoire en science a permis de la rationaliser,

de la rendre intelligible. Les hommes qui font l'Histoire deviennent des objets de connaissance, on peut donc expliquer les rapports entre le destin individuel et la société de sorte que l'individu prenne conscience de lui-même:

À partir du moment où l'individu prend conscience de son historicité, il peut comprendre les circonstances historiques qui limitent sa liberté et donc tenter de les dominer. Et c'est pourquoi le développement de la conception scientifique de l'Histoire n'a pas gêné, mais au contraire favorisé le développement du roman historique³⁰.

Formes adoptées par le roman historique traditionnel

Nous avons ainsi constaté qu'il est assez difficile de donner une définition du roman historique traditionnel en raison du fait qu'il est presque impossible de définir en quelle mesure le réel se mélange à la fiction. La définition classique selon laquelle le roman historique est un récit où l'on insère des personnages fictifs dans un cadre réel semble dépassée et n'avoir plus aucune valeur universelle. Chaque écrivain conçoit son œuvre à partir de sa conception particulière aussi bien de l'Histoire que de la fiction, et surtout en vertu du but qu'il se propose. Partant de ce fait, le roman historique traditionnel échappe à toute définition et semble se construire sur divers modèles qui, chacun à sa manière, insistent soit sur le côté historique soit sur celui fictif du récit.

À ce propos, Lukacs reconnaît l'existence de deux façons d'envisager le roman historique. La première considère ce genre romanesque comme une «science des rudiments³¹», en ne voyant pas dans l'Histoire un lien qui puisse influencer le présent ou l'expliquer. La deuxième pose deux types de roman historique:

L'un de ces types est le roman historique proprement dit, dans lequel la représentation d'une époque passée est immanente. À défaut de cette immanence parfaite, ce qu'on obtient, selon cette «théorie», c'est un

«roman contemporain» sur un thème historique, c'est-à-dire la pure introjection. Dans le premier cas, nous avons devant nous l'histoire qui ne nous concerne pas, dans le second cas nous avons nos propres idées et sentiments sous un costume qui n'a rien de commun avec les événements historiques du passé représenté³².

Ainsi, le roman historique affirme, dès le début, l'opposition au présent car l'évocation du passé nous situe dans une époque révolue, achevée qui garde, toutefois, un lien avec le présent dans la mesure où elle peut le rendre intelligible. Selon Nélod, le roman historique diffère fortement de l'histoire romancée car le premier est

le tableau transposé d'une époque, [...] vue par un esprit qui trie les faits, l'autre se réduit à cette photographie évoquée plus haut, laquelle peut être cadrée avec art, étudiée quant aux couleurs, prise sous des angles inattendus, mais ne point dépasser malgré tout le simple décalque³³.

Nélod établit de nombreuses différences à l'intérieur du roman historique car il reconnaît une première distinction entre le roman à cadre historique où le romancier insère des personnages imaginaires, et le roman qui met en scène des personnages historiques et où l'écrivain laisse plus de place à la dimension du passé. Les différences au niveau du détail, dans la manière d'aborder l'Histoire, caractérisent d'autres types de romans historiques comme le roman historique romantique qui évoque le côté pittoresque d'une époque; le roman à thèse; le roman historique d'érudition qui vise à la perfection du détail au détriment de la fiction et de la créativité de l'auteur³⁴.

Dans son étude, Yvon Allard distingue trois formes de roman historique. D'abord, le roman historique «réaliste qui se veut le plus près possible des faits rapportés par les historiens et qui met en vedette un ou des personnages véridiques ayant leur nom dans le dictionnaire³⁵». Ensuite, il y a une forme lyrique dans laquelle l'époque ou les

personnages ne servent que de décor, les héros du roman étant une pure invention de l'auteur ou calqués sur des modèles. Une troisième forme prend le nom de «politique-fiction» et se calque sur le roman social tout en traitant de sujets contemporains sous une forme imaginaire³⁶.

Les problèmes liés à la définition du roman historique traditionnel et à sa division en plusieurs variétés ne font que traduire la difficulté d'encadrer un genre romanesque qui dérive du mélange de deux domaines souvent considérés comme opposés: l'Histoire et le roman. En effet, le roman historique traditionnel est une forme littéraire particulièrement intéressante et féconde par sa capacité de restituer le passé, et par son pouvoir d'obvier aux lacunes de l'historiographie en utilisant l'imagination du créateur. Le roman historique traditionnel, en ressuscitant le passé, croit le faire revivre dans son esprit, le mettre en relation avec le présent. Ainsi, pour Lukacs, un vrai roman historique doit absolument nous rapprocher du passé en «nous permettant de le revivre dans sa vérité et dans sa réalité³⁷», tout comme Nélod croit que le roman historique doit

nous obliger à participer aux événements des époques antérieures, nous permettre de retrouver les constantes de l'existence humaine, nous rapprocher de ceux qui jadis ont tenté de résoudre les problèmes qui reviennent nous assaillir à chaque génération³⁸.

Le roman historique traditionnel témoigne donc de sa foi dans la connaissance du passé et dans la possibilité de l'évoquer, dans sa complétude, à l'aide de l'écriture romanesque. Son acceptation du passé historique est confirmée par la croyance en l'objectivité des historiens. On ne met aucunement en doute ni on ne questionne d'une manière critique les sources possédées. La conviction de pouvoir ranimer toute une

époque ou des personnages historiques dans leur réalité est appuyée par le fait que l'Histoire est considérée comme une science en mesure de donner des détails précis sur le passé. Dans le roman historique traditionnel, l'Histoire pénètre la fiction sans pourtant être remise en question ou sans subir de critiques. Au contraire, elle est cette vaste toile où s'inscrivent les actions d'individus exemplaires ou des classes sociales que le roman veut faire revivre. L'acceptation incontestée du passé historique ne sera pourtant pas à la base de la naissance du roman historique postmoderne.

Le roman historique postmoderne

Le roman historique, genre romanesque qui est pratiqué depuis des décennies, et qui a atteint son âge d'or pendant le romantisme, revient à la mode vers les années 1980 captivant de plus en plus l'attention des lecteurs. L'intérêt envers le roman historique s'explique probablement par un besoin d'évasion et par la conscience que, quand même, il y a toujours un fond d'authenticité. Toutefois, l'intérêt renouvelé à l'égard de ce genre littéraire, est ancré surtout dans une nouvelle attitude face à l'Histoire, attitude qui se manifeste à l'époque du postmodernisme.

Le débat autour de ce concept s'ouvre suite à la publication de *La Condition postmoderne* par Lyotard³⁹. Selon lui, «en simplifiant à l'extrême, on tient pour *postmoderne* l'incrédulité à l'égard des métarécits⁴⁰.» Par métarécits, Lyotard entend les grands discours du Savoir, c'est-à-dire le discours philosophique, scientifique, historique, en un mot les piliers à la base des structures de la pensée et du pouvoir de la société occidentale. Autrement dit, le postmodernisme désigne un nouveau savoir hétérogène qui

remet en question l'ordre et la fixité des grands discours désormais délégitimés. Ce terme, qui entre autres s'applique à plusieurs domaines artistiques, désigne, en ce qui concerne la littérature, comme postmoderne toute pratique littéraire qui remet en cause, au niveau de la forme et du contenu, le discours dominant d'une société. Selon Lyotard, le savoir postmoderne s'oppose à toute idée d'homogénéité, d'unité ou de consensus en vertu d'une nouvelle légitimation fondée sur la reconnaissance de l'hétérogénéité des jeux de langage⁴¹.

Dans la littérature, cette crise de légitimité se traduit par des stratégies qui ont pour effet de subvertir les règles, les modèles stéréotypés et les codes. Ainsi, l'écriture postmoderne propose une remise en question générale en s'attachant aussi bien à la forme qu'au contenu. Les différentes stratégies dont le roman postmoderne se sert afin de miner toute tentative d'interprétation totalisante et linéaire sont, par exemple, l'intertextualité, la représentation de l'écrivain dans la fiction, la remise en question du discours historique, la pluralité des voix narratives, une ouverture nouvelle en ce qui concerne le discours identitaire⁴². Si on analyse de plus près ces stratégies formelles, on s'aperçoit de leur importance à l'intérieur d'un discours qui se propose de renverser les règles jusqu'à présent acceptées.

En ce qui a trait à l'intertextualité, il faut noter que l'insertion de fragments littéraires ou non a pour but de contester le discours premier, en minant son unité. Par l'entremise d'allusions littéraires, intégrées au discours fictif, le postmodernisme veut instaurer la pluralité du discours, la trame fictive exprime différents points de vue et acquiert alors plusieurs significations.

Pour sa part, l'autoreprésentation ou la stratégie selon laquelle le texte se signale de manière significative à l'intérieur même du roman, ne fait qu'insister sur la signification du texte, de l'écriture. Le roman postmoderne parle souvent de l'écriture, de la lecture, du travail critique afin de renouveler ces concepts, en les inscrivant dans la sphère de l'hétérogène et d'une interprétation multiple. Si le roman met en scène un écrivain, cela témoigne de son intention de se questionner au sujet de l'écriture et du processus artistique⁴³.

Au niveau de la narration, le roman postmoderne met en scène un narrateur qui, au contraire du narrateur omniscient et impersonnel du roman traditionnel, s'exprime par le «je» narratif. De plus, le texte postmoderne est aussi un texte pluriel car, la plupart du temps, le «je» narratif n'est pas un seul mais plusieurs. Ainsi, assiste-t-on à la mise en place d'une pluralité de voix narratives; le «je» se fragmente, se démultiplie, se dédouble dans l'unique but d'introduire plusieurs réponses possibles et différents points de vue. La rupture provoquée par une forme narrative non linéaire atteste le refus d'un seul discours, d'une seule autorité et signifie, au contraire, la pluralité, l'ouverture des discours, bref, tout ce qui s'oppose aux vieux concepts de clôture et de totalisation.

Sur le plan thématique, le roman postmoderne conteste toute notion d'objectivité et tout ce qui était reçu et tenu pour acquis tels que le discours historique ou les stéréotypes. En effet, dans le roman postmoderne, on retrouve assez souvent des renvois à l'Histoire puisque dans celui-ci s'enchâssent d'autres histoires romanesques qui, en s'opposant au grand récit, le remettent en question. Le roman postmoderne conduit ainsi son personnage sur la voie d'une nouvelle définition. Souvent, le protagoniste est en train

de se redéfinir, il accomplit une quête, en représentant l'effort de sa collectivité dans la tentative de se situer à l'intérieur de cette immense toile qui est l'Histoire. Le questionnement du personnage débouche presque toujours sur une signification sociale: il se définit en tant que membre d'une communauté et, par le fait même, il la remet constamment en question. Si le roman postmoderne, en particulier au Québec, traite de la question nationale ou s'ouvre sur l'espace identitaire, il le fait dans une perspective tout à fait nouvelle et intéressante. Désormais le personnage est en quête de lui-même, son but est de se découvrir par rapport à la réalité non seulement nationale mais surtout universelle. À la fin de ce parcours, la réponse s'articule sur un espace qui déborde les frontières nationales pour investir l'univers entier, le monde et l'autre. La question qu'il soulève est celle de l'altérité, de la différence, de la pluralité. Ce sont là, plus précisément, les nouveaux concepts que le roman postmoderne affirme en tant qu'éléments constitutifs de la nouvelle réalité.

La reprise du matériel historique pratiquée par le roman postmoderne diffère substantiellement de celle qui a été pratiquée par le roman historique traditionnel. Le grand roman historique tel qu'il est apparu au début du XIX^e siècle, avec Walter Scott, pose l'Histoire d'une manière concrète, le romancier s'engageant à construire un récit plausible et vraisemblable à partir d'une époque, d'un personnage ou d'un événement. Le roman postmoderne n'a, pour sa part, nullement l'intention de reproduire plus ou moins fidèlement une époque, à l'inverse, il met en doute le savoir historique et il entreprend une déconstruction de ce discours pour en montrer les failles et les limites.

Comme le remarque Linda Hutcheon, le roman historique postmoderne suit deux tendances fondamentales parce que, tout en valorisant l'Histoire, il remet en cause toutes connaissances historiques: *«it reinstalls historical contexts as significant and even determining, but in so doing, it problematizes the entire notion of historical knowledge»*.» Ce nouveau type de roman tourne certes son regard vers le passé mais ce regard est plus critique et problématique en ce qu'il questionne toute possibilité de le connaître vraiment. Le roman historique postmoderne souligne le fait que l'on a accès au passé que par les discours tenus sur lui. Or, ces discours n'apparaissent jamais neutres. Ils semblent toujours infléchis par les idéologies dominantes ou conflictuelles de l'époque à laquelle ils sont tenus. Ainsi, le rapport au passé est-il fondé sur une remise en question de l'objectivité de l'historiographie et de sa fidélité au réel.

Dans le roman historique postmoderne, l'Histoire ne constitue pas simplement un cadre dans lequel insérer une fiction, elle est le pilier autour duquel s'organise la réflexion. L'écriture se situe dans le contexte historique pour instaurer un dialogue avec le passé, pour l'interpréter différemment, en explorer d'autres facettes, le voir selon d'autres perspectives. Celui-ci subit ainsi une remise en cause manifeste à l'intérieur de la forme romanesque. Le nouveau discours historique tel qu'il émerge dans le roman postmoderne est profondément subjectif. Cela découle incontestablement de la volonté de contester l'idée totalisante d'un savoir objectif. L'Histoire n'est pas une science exacte, elle s'oppose aux lois de la science par la liberté, les causes et les fins, par un mouvement imprévisible qui enlève toute possibilité d'explication historique au sens strict du terme. Le savoir historique a ainsi tendance à se relativiser. Le récit cherche à montrer que l'idée

d'objectivité prétendue est presque impossible car ce qu'on sait de l'Histoire est toujours un ensemble de renseignements influencés par l'idéologie d'une époque, par les hommes qui ont raconté cette Histoire. La majuscule du mot tend à s'effacer au nom de la pluralité des regards portés sur l'Histoire.

Le rapport étroit entre l'écriture, la fiction et l'Histoire, témoigne combien il est important de pouvoir se situer dans l'Histoire, de s'interroger et de trouver une réponse aux questionnements qui harcèlent l'individu déçu par la perte de foi dans le Savoir. Pour ce motif, le personnage principal du roman historique postmoderne est, assez souvent, un écrivain. En s'interrogeant sur le sens de l'Histoire, il remet en cause non seulement ce savoir mais aussi la création littéraire comme espace à l'intérieur duquel il faut réfléchir sur le processus créateur. Ainsi, peut-on utiliser le mot *métafiction* pour désigner certains romans dont la thématique est celle de la production romanesque, où l'on porte une attention particulière à la création, à l'écriture, à la lecture et à l'interprétation. À ce sujet, Linda Hutcheon propose le terme de «*historiographic metafiction*» pour désigner la fiction qui s'autoreprésente dans la trame romanesque mais qui est aussi ancrée dans la réalité historique⁴⁵. Selon l'auteure, dans ces récits, le discours social et l'esthétique, le passé et le présent ne peuvent pas être divisés puisqu'ils font fonction de contrepoids critique en insérant un autre discours, celui du changement et de la réinterprétation. Le discours postmoderne démontre alors que l'Histoire n'est plus ce discours immuable que l'on croyait, elle change tout comme le passé change de sens selon diverses interprétations, elle est réécrite. Le discours critique inhérent à la plupart des romans postmodernes prend pour cible l'Histoire pour en donner une vision nouvelle, subjective,

capable de répondre de manière différente aux différentes questions que les écrivains se posent. La remise en question de ce savoir offre plusieurs points de vue car l'aspect le plus important, à notre avis, est évidemment la façon dont chaque écrivain aborde l'Histoire pour en tirer une vision nouvelle et singulière correspondant à sa propre sensibilité.

L'écriture de l'Histoire et l'écriture de la fiction

Le roman historique postmoderne se fonde donc sur une remise en question du discours historique. Il se situe dans le prolongement des débats actuels portant sur l'historiographie. En effet, les théoriciens de l'Histoire remettent en question, depuis plusieurs années, «la légitimation de l'Histoire comme récit véridique, totalisant et scientifique⁴⁶.» Il convient donc de s'arrêter quelque peu sur les problèmes propres à l'écriture de l'Histoire et de les mettre en relation avec ceux qui hantent les romanciers qui choisissent d'inscrire l'Histoire dans leurs textes.

L'Histoire, ce grand réservoir d'actions humaines et d'événements qui se font, d'une certaine manière, les garants de notre existence, revêt toute son importance dans la mesure où elle assure une continuité entre passé et présent et témoigne de notre existence. L'Histoire est un récit d'événements visant à nous donner une image de ce qui a été. Elle ne fait pas revivre⁴⁷ le passé puisqu'il s'agit d'une narration faite par l'historien, et la vision des faits qu'elle nous fournit reste partielle car les historiens qui relatent les événements ne les ont pas saisis directement, mais en donnent une version influencée par d'autres sources historiques telles que les documents transmis par la tradition. L'Histoire est un

récit a posteriori qui découle de la mémoire, elle nous raconte ce qui a eu lieu dans le passé, en organisant la matière de sa narration autour d'un fil chronologique. Le but de l'Histoire n'est pas celui d'expliquer les événements en les rendant intelligibles mais plutôt de rapporter les faits à l'intérieur d'un récit porteur de sens. Selon Veyne, l'Histoire même est une idée limite en ce sens qu'il n'existe pas une Histoire qui puisse tout expliquer, mais il y a des «histoires de...» et, comme il le précise:

L'idée d'Histoire est une limite inaccessible ou plutôt une idée transcendante; on ne peut pas écrire cette Histoire, les historiographies qui se croient totales trompent à leur insu le lecteur. [...] Comme totalité, l'Histoire nous échappe et, comme entrecroisement de séries, elle est un chaos semblable à l'agitation d'une grande ville vue d'avion⁴⁸.

L'Histoire en tant que totalité est un concept abstrait et difficile à saisir puisqu'elle englobe tous les événements qui arrivent à chaque instant et qui ont le pouvoir d'influencer le cours de l'humanité. Vivant dans un monde qui est celui du devenir, il devient épineux de reconnaître un fait historique d'un pur et simple événement sans aucune répercussion sur notre Histoire. Cette question demeure fondamentale même pour les événements éloignés dans le temps. En effet, ne s'intéresse-t-on pas à certains moments du passé que parce qu'ils entrent en contact avec notre vécu actuel? Combien d'événements historiques sont tombés dans l'oubli faute de chroniqueurs ou tout simplement parce que ceux-ci jetaient, sur les faits, un regard différent de ceux qui les vivaient? Les versions différentes d'un même fait historique sous la plume de chroniqueurs ou d'historiens appartenant à diverses cultures témoignent d'ailleurs de cet état de faits⁴⁹. Voilà que prend forme l'idée que l'Histoire est subjective, qu'elle est «la

projection de nos valeurs et la réponse aux questions que nous voulons bien lui poser⁵⁰.»

D'après Micheline Cambron,

il serait confortable de croire que la fiction est la mise en récit d'un imaginaire et l'histoire la mise en récit du réel, le récit n'étant somme toute alors qu'une mise en ordre anodine de matériaux produits ailleurs, dans la culture, la société, l'idéologie ou la tête d'un auteur. [...] La mise en ordre d'un «réel» ne produit pas du réel mais bien une modélisation du réel, pour tout dire une fiction⁵¹.

Ainsi, le vrai que l'Histoire prétend raconter n'est pas du tout ce qui s'est réellement passé mais plutôt l'idée de ce qu'on pense être advenu. Il ne peut pas exister un récit véridique des événements passés parce que l'historien n'a pas vécu à l'époque où se sont passés les faits historiques, et parce qu'il donne une vision des faits à partir des sources déjà influencées par la vision de la personne qui les a enregistrées.

Michel de Certeau⁵² établit une différence entre le réel connu, matière d'étude de l'historien, et le réel impliqué par la démarche scientifique, c'est-à-dire la société à laquelle s'adresse l'historien et sa production du sens. Selon que prévaut l'intérêt pour l'une des deux conceptions du réel, on aura deux types d'histoires: l'une s'interrogeant sur ce qui est *pensable* et l'autre essayant de rejoindre le *vécu* suite à l'étude du passé. Selon l'auteur, la deuxième tendance est en mesure de ressusciter le passé et implique un genre littéraire qui est le récit.

En historiographie, la coupure entre le présent et le passé est nécessaire à la compréhension des événements car en distinguant l'ancien du nouveau on délimite l'objet à l'étude. D'après de Certeau,

l'histoire se joue donc là, sur ces bords qui articulent une société avec son passé et l'acte de s'en distinguer; en ces lignes qui tracent la figure d'une actualité en la démarquant de son *autre*, mais qu'efface ou

modifie continuellement le retour du passé. [...] La relation qui organise l'histoire est un rapport changeant dont aucun de ses deux termes n'est le référent stable⁵³.

La clé de lecture de l'histoire est «l'articulation entre l'acte qu'elle pose et la société qu'elle reflète, la coupure, constamment remise en cause, entre un passé et le présent⁵⁴.» Il est d'ailleurs évident que le concept d'objectivité, prétendu être à la base de toute approche historique, a cédé la place, aujourd'hui, à une subjectivité «qui [est] précisément appropriée à l'objectivité qui convient à l'histoire. Il s'agit donc d'une subjectivité *impliquée*, impliquée par l'objectivité attendue⁵⁵.» Car il est indéniable que l'historien médite et réfléchit sur les événements avant d'en donner sa version, tout comme l'écrivain élabore sa fiction à partir de sa sensibilité et des ses idées.

Si, comme on vient de le constater, le sens qu'on attribuait à l'Histoire a changé, en s'adaptant à une nouvelle vision de l'Histoire et de l'homme, cela veut donc dire que son rapport avec le roman et l'écriture de la fiction doit s'évaluer différemment, sur la base d'une nouvelle échelle de valeurs.

L'historiographie est désormais conçue comme une construction poétique⁵⁶, semblable à la fiction, en ce qu'elle se préoccupe de relater un événement et en ce qu'elle est conditionnée historiquement par la société et l'époque dans lesquelles elle prend forme. Il est alors acquis que le travail d'historien et celui d'écrivain ont en commun la narration qui, loin de devenir un problème, est par contre la solution à la difficulté du «*how to translate knowing into telling*⁵⁷.» Toutefois, Hayden White reconnaît une distinction importante entre la narration et la narrativisation du fait historique. Ainsi, il y a une différence entre un discours historique qui narre, relate des événements et, de

l'autre côté, un discours qui effectue une narrativisation, l'un racontant tout simplement les faits tels que l'on présume qu'ils se sont passés, tandis que l'autre laisse les événements parler tout en les enveloppant dans une histoire fictionnelle⁵⁸.

Néanmoins, la forme de la narration doit être considérée comme une façon de raconter ou de parler des événements en raison du fait qu'elle est un discours tenu sur un argument et caractérisé par des faits de langue. À ce sujet, Benveniste montre comment le pronom «je», certains adverbes de temps et certains temps verbaux (le présent et le futur) produisent un discours individué incompatible avec l'intention historique, tandis que la forme du discours historique emploie la troisième personne et les temps verbaux du passé (passé simple, imparfait, plus-que-parfait), plus aptes à connoter l'objectivité. La subjectivité propre à la narration omnisciente se manifeste par le «je» d'un narrateur occupé à monopoliser l'attention et elle s'oppose à l'effacement du narrateur qui marque l'objectivité du discours historique⁵⁹. L'énonciation historique, le récit des événements passés, se limite à présenter les faits sans aucune intervention du locuteur dans le discours.

Selon White, l'aspect essentiel de la distinction entre Histoire et fiction historique *«presupposes a notion of reality in which "the true" is identified with "the real" only insofar as it can be shown to possess the character of narrativity⁶⁰»*. L'Histoire est donc le discours du réel dans la mesure où ce réel consiste dans des événements qui non seulement se sont passés il y a longtemps, mais surtout qui peuvent être remémorés et insérés dans une séquence chronologique.

Le discours historique a le mérite de nous révéler un monde fini, passé où chaque événement revêt une signification particulière, il signifie quelque chose qui a une importance pour notre vie actuelle ainsi que pour le futur. Peut-être est-il aussi le motif pour lequel certains écrivains se tournent vers l'Histoire afin d'y trouver un argument qui puisse inspirer leur récit, tout en les faisant réfléchir sur le sens du monde.

D'ailleurs, le discours fictionnel historique est une mise en forme des événements passés et il se veut en même temps générateur de sens, en donnant forme au réel. Il devient processus puisqu'il est créé grâce à l'interaction de l'écrivain avec le milieu social et historique, et il s'organise autour d'une idée clé. Générateur de sens, il communique avec le lecteur par l'activité de la lecture qui doit pouvoir cueillir les traces disséminées dans le récit afin de le lire dans sa totalité, c'est-à-dire comme faisant partie d'une société, d'un discours social.

Une caractéristique considérable de la fiction s'explique dans sa valeur éthique ou mieux dans la tentative de donner une réponse aux questionnements de l'individu, de le rassurer en lui fournissant les outils nécessaires à la compréhension de l'univers. Cette dimension de la fiction est intimement liée, selon Frank Kermode, à l'angoisse de l'homme livré au temps, à l'angoisse de la fin, à la nécessité de se situer par rapport à ce temps en l'humanisant⁶¹. Le rôle du récit consisterait alors à harmoniser les temps, en donnant un sens à la vie de l'individu et en le délivrant de son angoisse: ayant un début, une fin et un développement, tout récit a un sens qui est en mesure de traduire celui du réel. Cette façon de créer du sens, d'organiser le monde, change en s'adaptant aux

modifications que le monde réel subit, la fiction essayant de résoudre les contradictions de ce monde afin de les rendre plus compréhensibles pour l'individu.

L'aspect fondamental du passé est sa capacité de représenter une différence en raison aussi d'une distance temporelle entre ce qui a été et le présent. Il y a une distanciation entre les deux temps parce qu'il y a un changement que le discours historique essaye d'analyser. De façon générale, tout discours qui raconte ce qui s'est passé instaure le réel puisqu'il se donne comme narration d'une réalité passée. Pourtant, le réel raconté diffère toujours du réel qui détermine son discours. Par conséquent, la représentation n'est historique que si elle respecte et montre un écart temporel par rapport à la société et à ses modèles culturels contemporains.

Dans la fiction, la séquence temporelle des événements, le temps référentiel, ne suit pas l'axe temporel logique du discours historique. Elle peut brouiller les étapes car, dans la narration, le temps historique est déstructuré en ce sens qu'il est restitué comme un temps complexe, non linéaire. Le retour au passé dans le discours présent renverse la coupure assez nette que l'historiographie a posé entre le "présent" et le "passé", en les présentant comme deux époques différentes et bien distinctes. Ce qui est remarquable est que, dans la fiction, le passé ne se réduit pas à une simple succession de faits qui ne sont pas mis en relation mais il est considéré nécessaire et complémentaire à la dimension présente car il est en mesure de l'expliquer.

Le rapport entre l'Histoire et la fiction nous permet de mieux comprendre que ce lien ne se trouve pas seulement explicité dans une œuvre romanesque, mais, plus important encore, qu'il est à la base même de l'existence de ces deux domaines.

L'Histoire et la fiction sont ontologiquement constituées par ce lien puisque l'une ne peut pas complètement évacuer l'autre. Les deux sont productrices de sens, qu'il s'agisse du réel passé ou du réel fictif, elles contribuent à élaborer une signification, étant donné que l'Histoire même ne reproduit pas le vrai réel mais nous donne une image qui passe forcément par la subjectivité de l'historien. Le récit historique, à la manière du roman, est *diegesis* et non *mimesis*⁸².

Reste évident que la fiction, bien qu'en s'appuyant sur la réalité, élabore son discours selon ses propres codes. Par rapport à l'Histoire, elle a une liberté majeure qui, au fond, est la caractéristique la plus marquante de ce genre, c'est-à-dire que, même en empruntant à l'idéologie, elle peut néanmoins se soustraire à toute tentative de définir, d'encadrer, d'englober l'individu. Le texte littéraire élabore ainsi sa propre lecture de la réalité, de l'historique, il pratique une sorte de réécriture en choisissant de refléter, contester, accepter la réalité. Ainsi constituée, l'œuvre de fiction pourrait exprimer une histoire vécue qui est ancrée dans le réel quotidien, historique, pour mieux le faire éclater et l'interroger.

La fiction est le produit d'un moment et d'une conscience historique, son historicité est productrice de sens. On peut constater, à juste titre, que la manière d'écrire ou de penser l'Histoire est directement liée et influencée par la structure qui la détermine. Le discours sur l'Histoire et le discours sur la fiction ne vont jamais être indépendants des structures sociales à l'intérieur desquelles ils sont élaborés. Le rapport entre l'Histoire et la fiction peut donc être défini comme un rapport de réciprocité et d'influence mutuelle, une influence fructueuse qui a donné naissance à des romans tout à fait

originaux, à l'intérieur desquels l'entrecroisement entre ces deux sphères produit un effet particulier. Ainsi, est-ce dans la mouvance de l'historiographie que naît le roman historique postmoderne.

La réécriture historique

Le courant postmoderne revêt une importance particulière dans le panorama littéraire québécois. C'est à l'intérieur de ce mouvement que nous tenterons de situer les romans à l'étude. Le regard vers le passé, un entrelacement entre la fiction et l'Histoire sont, à notre avis, typiques de cette nouvelle attitude littéraire. Bref, nous croyons que nos deux romans s'insèrent parfaitement dans le courant postmoderne en vue de leur apport original à la question identitaire et que, à l'inverse, leur originalité et leur lecture de la réalité sont favorisées par la conjoncture heureuse d'un moment historique particulier et d'un changement social très important.

Pour que le mouvement postmoderne ait pu se développer au Québec, il a fallu un changement très net dans la vision historique et sociale de cet état. Également important a été le changement qui s'est produit dans le champ littéraire, et qui déplace son attention du roman traditionnel élevant les anciennes valeurs telles que la foi catholique, la langue, et la tradition à une nouvelle écriture plus ouverte sur la modernité et sur la remise en question de vieilles valeurs. Le moment crucial qui a permis le passage du vieux Québec à une société plus moderne coïncide avec la Révolution

tranquille et les implications entraînées par ce renversement idéologique. Car il est clair qu'il s'agit d'un bouleversement qui a investi tous les domaines sociaux et culturels, pendant les années 60. L'idéologie nationale dominante se vide de toute signification au nom d'une nouvelle prise de conscience nationale. Une fois dépassés le nationalisme canadien-français traditionnel, l'immobilisme et les idéaux passéistes, la société canadienne-française peut poser un nouveau regard sur son passé et sa culture. Ce qui est en mesure d'assurer ce regard critique est la distance par rapport à un passé perçu comme contraignant et désormais désuet.

La littérature, peu à peu, s'affranchit de l'esclavage idéologique, elle participe au dialogue sur le devenir du Québec en essayant de s'affirmer en tant que pratique littéraire autonome et de montrer son pouvoir créateur. Par la parole, la littérature s'affirme, elle pousse à une prise de conscience de l'identité. Que la littérature québécoise et la question identitaire soient fortement soudées l'une à l'autre, est un fait irréfutable. Depuis toujours, en effet, la littérature semble être intimement liée à une idéologie car la forme littéraire peut bien s'allier à un certain discours idéologique afin de le soutenir, le contester, l'ironiser. L'aspect qui change, à présent, dans ce rapport mutuel entre fiction et idéologie, est l'utilisation qu'on en fait et le but qu'on se propose. Alors qu'autrefois la littérature soutenait ouvertement l'idéal traditionaliste, aujourd'hui, cette même littérature se range du côté de la contestation en ce qui concerne les vieux idéaux de la tradition ancienne. Elle s'appuie sur l'Histoire, elle ouvre un dialogue avec le passé pour mieux se définir et élaborer une image moderne du Québec. Ancré à la situation historique, le roman, à partir des années 60, va vivre l'Histoire et son rapport au réel dans une

multiplicité de discours qui, au fond, ne font que traduire le rapport nouveau du Québec à l'Autre. Aujourd'hui, en pleine ère de globalisation et de multiculturalisme, l'identité doit se confronter à l'émergence d'autres expressions identitaires qui réclament leur place et qui s'immiscent à l'intérieur de cette problématique. Le Québec se voit ainsi confronté aux concepts d'hétérogénéité, de métissage culturel et l'écriture devient l'endroit privilégié où conduire une réévaluation du rapport au passé et au présent. Explorer les nouveaux enjeux identitaires dans l'espace fictif est une nécessité qui permet aussi de redéfinir une culture comme un espace ouvert dans lequel peuvent s'inscrire plusieurs et différentes formes de l'hétérogène.

Les romans d'Anne Hébert et de Madeleine Ouellette-Michalska s'insèrent dans le courant du postmodernisme non seulement en vertu de leurs traits formels et thématiques, mais surtout en vertu de leur appartenance à un moment littéraire spécifique qui contribue à leur originalité, en les détachant nettement du roman historique traditionnel.

En effet, selon nous, l'aspect fondamental qui nous autorise à lire les deux récits comme étant des réécritures historiques est leur attitude face au savoir historique. L'Histoire se métamorphose en intertexte, elle devient un récit comme les autres, ayant perdu son pouvoir de contrôle et de science exacte. Les textes élaborent leur propre lecture de l'historique, en retravaillant les images dominantes, ils détruisent pour ensuite réécrire les références, le réel car il s'agit toujours du réel mais cette fois-ci divisé, multiplié, plein d'incohérences. L'Histoire se divise, elle se multiplie en HISTOIRE, le

processus et la réalité historique, en Histoire ou Histoire des historiens et en histoire, c'est-à-dire le récit, ce qui nous raconte le roman⁶³. Barbéris soutient que

lorsque l'Histoire erre ou ment, lorsqu'elle nous donne une image inadéquate ou truquée de l'HISTOIRE, c'est, ce peut-être l'histoire qui bouche le trou, qui nous remet en communication avec l'HISTOIRE et, par là même, prépare ou justifie, un jour, une nouvelle Histoire, plus exacte, mais qui devra sa naissance à l'émergence d'autres visions du monde, d'autres idéologies, d'autres forces imposant leur interprétation du réel⁶⁴.

La réécriture historique montre ainsi son efficacité et son importance lorsqu'elle vise à détruire, à déconstruire et à déchronologiser l'HISTOIRE dans sa vision univoque des faits pour insérer, au contraire, plusieurs voix considérées sur le même plan d'égalité et pouvant, toutes, affirmer une vérité. Le point qu'on conteste d'une manière concrète est l'Histoire en tant que science exacte, scientifique, capable de nous dire ce qui s'est passé réellement. L'HISTOIRE, la réalité historique n'est connaissable que par les documents qui ont été transmis. Ainsi, nous ne possédons pas la garantie que la réalité historique que nous connaissons soit vraie et le postmodernisme, une fois de plus, a confirmé que l'Histoire n'est pas immuable. Le passé est continuellement réinterprété, remis en question, tout comme le sont les sources. Veyne affirme que

en aucun cas ce que les historiens appellent un événement n'est saisi directement et entièrement; il l'est toujours incomplètement et latéralement, à travers des documents ou des témoignages, disons à travers des tekmeria, des traces. [...] Par essence, l'histoire est connaissance par documents. [...] L'historicisme a conclu que l'Histoire était subjective, qu'elle était la projection de nos valeurs et la réponse aux questions que nous voulons bien lui poser⁶⁵.

Cela équivaut à dire que le discours historique est lui aussi limité, en tant que discours subjectif, puisque l'historien ne possède pas toutes les réponses ou il ne peut pas poser toutes les questions ou encore décrire tous les points de vue.

Les deux romans à l'étude pratiquent alors la réécriture historique dans le sens qu'ils contestent les notions d'objectivité et d'homogénéité historique, en mettant en doute les sources mêmes car elles aussi restent soumises au vouloir et à la subjectivité de l'historien. Cet aspect est essentiel au sens des romans car ceux-ci œuvrent dans la voie de l'intégration du féminin dans l'Histoire.

L'écriture de Madeleine Ouellette-Michalska et d'Anne Hébert est subversive dans la forme et dans le contenu, et doit être insérée à l'intérieur d'une nouvelle écriture féminine qui se développe à partir des années 60⁶⁶. Nous fixerons notre attention sur le fait que cette écriture, née à partir des années de la Révolution tranquille, traverse une deuxième vague à la fin des années 70 et début des années 80, en s'insérant ainsi dans le courant postmoderne où elle puise une nouvelle force. En effet, ces textes n'évacuent pas le féminisme, mais ils le font évoluer, en l'absorbant et en posant de nouveaux questionnements.

Selon Janet Paterson, il y a coïncidence entre l'évolution du postmodernisme et la deuxième vague du féminisme, les deux courants ayant commencé à se développer au début des années soixante. De plus, dans les deux domaines «on déconstruit le centre et l'unité pour valoriser les marges et la multiplicité, [...] il y a quête de nouvelles formes artistiques, subversion des traditions littéraires, et remise en question des processus de consécration par l'institution⁶⁷.» Cependant, le féminisme et le postmodernisme restent

deux concepts différents car «les pensées féministes et postmodernes se croisent rarement autour de la question du sujet féminin dans la société patriarcale⁶⁸.»

L'écriture au féminin a changé sa visée au cours des années. Née comme affirmation de sujets féminins qui s'émancipent du pouvoir patriarcal, et féroce contestation de l'idéologie dominante, elle s'affirme, à présent, comme moyen par lequel les femmes peuvent interroger le passé, s'intégrer à l'Histoire dont elles ont souvent été exclues. Le besoin d'écrire devient la source d'une auto-affirmation, d'une révolte qui veut briser, déconstruire l'Histoire et ses anciennes traditions. Prendre la parole est un acte lourd de conséquences parce qu'il implique, de la part du sujet écrivant, une confrontation au passé et la prise de conscience d'un vide qu'on peut remplacer par l'affirmation d'une voix, d'une identité nouvelle. L'écriture permet à la femme de s'affirmer comme sujet, avec sa propre subjectivité, et d'intervenir dans le débat littéraire. Elle se veut un sujet libre d'agir et de se situer dans la réalité, en brisant tout conservatisme. Le regard posé sur le passé, sur l'Histoire, entame un nouveau dialogue au nom d'un changement qui, souvent, advient au niveau intérieur. L'écriture au féminin permet à la femme de prendre conscience d'elle-même, de se percevoir sous le signe de la différence, de l'autre, du multiple.

Sa capacité d'engendrer se répercute ainsi dans le monde de la création. Désormais, la femme peut accéder librement à la création littéraire en écrivant finalement une Histoire où les femmes sont des sujets et non plus l'objet d'un savoir. En procédant par la déconstruction d'un monde, le sujet s'interroge sur lui-même et sur la

place qu'il tient à l'intérieur de ce monde, tout en essayant de le reconstruire selon des règles nouvelles.

- ⁶ Claudie BERNARD, *Le Passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette, 1996, p. 8.
- ⁷ Régine ROBIN et Marc ANGENOT, «L'inscription du discours social dans le texte littéraire», *Sociocriticism*, vol. I, n° 1, 1985, p. 53.
- ⁸ Georges LUKACS, *Le Roman historique*, Paris, Payot, 1965, p. 17.
- ⁹ *Ibid.*, p. 17.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 44.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 155.
- ¹² *Ibid.*, p. 154.
- ¹³ *Ibid.*, p. 167.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 225.
- ¹⁵ Gilles NÉLOD, *Panorama du roman historique*, Paris-Bruxelles, Éditions Sodi, 1969, p. 22.
- ¹⁶ Jean MOLINO, «Qu'est-ce que le roman historique?», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 75^e année, n° 2-3, 1975, p. 232-233.
- ¹⁷ Krzysztof POMIAN, «Histoire et Fiction», *Le Débat*, n° 54, mars-avril 1989, p. 116.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 131-132.
- ¹⁹ Claudie BERNARD, *op. cit.*, p. 68.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 67.
- ²¹ Jean MOLINO, *op. cit.*, p. 195.
- ²² *Ibid.*, p. 234.
- ²³ *Ibid.*, p. 98.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 166.
- ²⁵ Gilles NÉLOD, *op. cit.*, p. 19.
- ²⁶ André DASPRE, «Le Roman historique et l'Histoire», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 75^e année, n° 2-3, 1975, p. 236.
- ²⁷ Jean MOLINO, *op. cit.*, p. 239.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 241.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 242.
- ³⁰ André DASPRE, *op. cit.*, p. 243.
- ³¹ Georges LUKACS, *op. cit.*, p. 267.
- ³² *Ibid.*, p. 267-268.
- ³³ Gilles NÉLOD, *op. cit.*, p. 22.
- ³⁴ *Ibid.*, p. 454.
- ³⁵ Yvon ALLARD, *Le Roman historique. Guide de lecture*, Québec, Le Préambule, 1987, p. 11.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 12.
- ³⁷ Georges LUKACS, *op. cit.*, p. 56.
- ³⁸ Gilles NÉLOD, *op. cit.*, p. 448.
- ³⁹ Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979. Le texte est le résultat d'une étude que l'auteur a conduite à la suite de la demande du Conseil des Universités auprès du Gouvernement du Québec.
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. 7.
- ⁴¹ *Ibid.*, p. 8.
- ⁴² Janet PATERSON, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990. On prendra en considération cette étude afin de mieux définir les caractéristiques du roman postmoderne.
- ⁴³ À ce propos, André Belleau retient que «le roman qui met en scène un écrivain accomplit une réitération et même un dédoublement de l'auteur, de l'écriture et d'une idée de la littérature. [...] Le personnage-écrivain, quels que soient son ou ses rôles sur le plan des événements, met en cause le récit comme discours littéraire: par lui, la littérature parle d'elle-même, le discours s'autoréfère». André BELLEAU,

- Le Romancier fictif*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 1980, pag.22-23. Toutefois, il faut préciser que l'étude de Belleau ne s'intéresse pas au roman postmoderne puisqu'elle prend en considération le roman d'avant les années 60.
- ⁴⁴ Linda HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York/London, Routledge, 1988, p. 89.
- ⁴⁵ Linda HUTCHEON, *The Canadian Postmodern. A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*, Toronto, Oxford University Press, 1988, p. 13.
- ⁴⁶ Janet PATERSON, *op. cit.*, p. 54.
- ⁴⁷ Paul RICOEUR, *Histoire et Vérité*, Paris, Seuil, 1964, p.29.
- ⁴⁸ Paul VEYNE, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1979, p. 29-30.
- ⁴⁹ C'est cet esprit qui animait Amin Maalouf lorsqu'il entreprit de rédiger son livre *Les croisades vues par les Arabes*, Paris, J. C. Lattès, 1983.
- ⁵⁰ Paul VEYNE, *op. cit.*, p. 33.
- ⁵¹ Micheline CAMBRON, *Une société, un récit. Discours interculturel au Québec, (1967-1976)*, Montréal, l'Hexagone, 1989, p. 17.
- ⁵² Michel DE CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- ⁵³ *Ibid.*, p. 50.
- ⁵⁴ *Ibid.*, p. 58.
- ⁵⁵ Paul RICOEUR, *op. cit.*, p. 24.
- ⁵⁶ Hayden WHITE, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1973, p. ix. L'auteur précise qu'une étude historique est «*a verbal structure in the form of a narrative prose discourse*» (p. ix).
- ⁵⁷ Hayden WHITE, «The Value of Narrativity in the Representation of Reality», *Critical Inquiry*, n° 7, autumn 1980, p. 5.
- ⁵⁸ *Ibid.*, p. 7.
- ⁵⁹ Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966, p. 239-257.
- ⁶⁰ Hayden WHITE, «The Value of Narrativity in the Representation of Reality» *op. cit.*, p. 10.
- ⁶¹ Frank KERMODE, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, London, Oxford et New York, Oxford University Press, 1968, p. 4.
- ⁶² Gérard GENETTE, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 50.
- ⁶³ Pierre BARBÉRIS, *Le Prince et Le Marchand. Idéologiques: la littérature, l'histoire*, Paris, Fayard, 1980, p. 179. On emprunte cette triple distinction typographique et conceptuelle à l'auteur. L'HISTOIRE, la réalité historique, est dite dans l'Histoire, le discours historiographique, d'une manière incomplète car celui-ci est toujours influencé par une idéologie. Ainsi l'histoire, ce que raconte le roman, réinterprète à sa manière l'HISTOIRE en contestant les leçons de l'Histoire.
- ⁶⁴ *Ibid.*, p. 179.
- ⁶⁵ Paul VEYNE, *op. cit.*, p. 14 et 33.
- ⁶⁶ On ne s'attardera pas sur la distinction entre écriture féminine et écriture féministe.
- ⁶⁷ Janet PATERSON, «Postmodernisme et féminisme: où sont les jonctions?», *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux*, sous la direction de Yolande Grisé et Robert Major, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, p. 219.
- ⁶⁸ *Ibid.*, p. 226. Cette tendance, selon l'auteure, est déterminée par le fait que, dans la plupart des récits postmodernes écrits par des hommes, la problématique du sujet féminin, si jamais elle est présente, reste abordée du point de vue masculin et dans une optique encore patriarcale.

CHAPITRE II

***Le Premier Jardin* d'Anne Hébert ou le lieu où convergent plusieurs histoires possibles**

Le Premier Jardin d'Anne Hébert est un roman qui met en scène une histoire proche de l'univers poétique de l'écrivaine. Dans l'univers d'Anne Hébert, les êtres semblent accablés par un secret que le récit doit dévoiler, ils semblent partagés entre leur désir d'une vie intérieure libre et subjective et les impositions de la société qui, par contre, empêche tout élan personnel avec ses règles strictes et parfois écrasantes. Ainsi, les personnages se débattent toujours entre des forces opposées en vue de l'affirmation de leur liberté.

Le Premier Jardin a été reçu par la critique comme un roman d'une sensibilité frémissante où Anne Hébert sait tisser savamment une histoire qui rappelle et qui fait songer à son pays. Ce roman est considéré comme l'oeuvre de l'exil⁶⁹ de l'écrivaine qui, bien que résidente en France pendant plusieurs années de sa vie, n'a jamais oublié sa terre natale. En effet, ce roman veut être un hymne au Québec, à un pays qu'elle a porté toujours dans son cœur et auquel elle s'est sentie fortement liée tout au long de sa vie. À ce propos, elle dit:

j'écris sur ce que j'ai en moi. Le Québec est en moi profondément. Il est tricoté avec moi. Il fait partie de ma vie. Alors ça vient tout spontanément. [...] J'ai besoin de distance, de liberté avec les paysages, avec les villes. Il faut avoir habité longtemps des lieux pour pouvoir en parler vraiment, en parler à la première personne⁷⁰.

La lecture qu'on a faite de cette œuvre est, pour la plupart du temps, une lecture identitaire⁷¹ se développant grâce à l'entremise de l'histoire nationale québécoise, dans la mesure où l'histoire du roman présente un personnage en train de découvrir son identité. On a certes remarqué l'importance de l'Histoire à l'intérieur du roman⁷², ce qui signifie qu'on peut lire la quête identitaire de la protagoniste en relation avec l'Histoire et la situation sociale du Canada français, en pratiquant une lecture nationale de l'œuvre.

Il serait infructueux de ne pas prendre en considération la dimension nationale du roman car celle-ci est indissociable de la trame narrative. Nous croyons que la dimension historique du roman est l'un de ses aspects fondamentaux et qu'elle se soude à l'histoire fictive afin de mieux montrer l'importance que la collectivité et son histoire revêtent pour l'individu. Ainsi, *Le Premier Jardin* est l'expression la plus sincère et sensible que l'écrivaine ait pu donner de l'histoire de son pays.

Les deux plans de l'histoire fictive, c'est-à-dire l'histoire nationale et l'histoire personnelle de la protagoniste deviennent l'espace d'une quête identitaire commune où il est possible d'examiner, de plus près, la subversion du concept de l'Histoire effectuée par l'écrivaine. Notre étude cherchera à démontrer que *Le Premier Jardin* est un roman historique postmoderne, en vertu des stratégies textuelles adoptées, mais plus encore par sa remise en question de l'Histoire. Ainsi, on portera une attention particulière à l'insertion de l'Histoire dans le récit et on analysera comment la réécriture historique s'effectue à l'intérieur du roman.

L'histoire fictive et l'Histoire comme espaces d'une quête identitaire

La caractéristique fondamentale du *Premier Jardin*⁷³ est l'entrecroisement de plusieurs niveaux temporels et historiques: l'histoire nationale, le passé de la protagoniste et le présent de la narration, juillet 1976. C'est-à-dire que le récit développe deux histoires en les insérant dans différents cadres temporels. Plus précisément, l'histoire fictive de la protagoniste, Flora Fontanges, est racontée en parallèle avec certains événements de l'histoire nationale du Canada français.

Flora et le Québec sont les protagonistes d'une quête identitaire qui se déploie sur le sol national et grâce à l'entremise de l'Histoire. Flora peut déchiffrer son identité et se comprendre en tant que membre d'une collectivité seulement en ayant recours à l'Histoire de la collectivité dont elle-même fait partie.

Les problèmes identitaires auxquels la protagoniste se trouve confrontée sont divers et peuvent être envisagés selon plusieurs points de vue. Flora est sans doute un personnage complexe, et ses problèmes relèvent aussi du rôle traditionnel imposé à la collectivité féminine. S'il est vrai qu'on peut pratiquer une lecture nationale du roman, en interprétant la recherche identitaire de Flora comme la recherche identitaire d'une communauté, il ne faut pas oublier non plus que sa quête d'une identité féminine dans laquelle elle pourra finalement se sentir bien à l'aise peut trouver une réponse uniquement en remettant en question l'Histoire du passé québécois. Flora parviendra à se déchiffrer en tant que femme seulement après avoir ressuscité une partie du passé, l'avoir exorcisée afin de la réécrire et d'y trouver elle aussi sa place.

Ainsi, le titre du roman évoque bien la dimension historique constitutive de l'oeuvre car il renvoie aux débuts de la nouvelle colonie, en donnant aussi, au récit, une connotation biblique accentuée par l'image du jardin primitif de la création du monde, le jardin édénique des commencements. Au sens figuré, il indique aussi l'enfance, l'âge du rapport fusionnel entre mère et enfant caractérisé par la pureté et le manque de la faute originelle. En opérant un transfert, le passé devient l'âge mythique de l'enfance d'où est banni tout péché. Flora tentera alors de remonter dans son passé pour reconstruire son jardin d'enfance, accepter le manque qui la trouble depuis toujours et qui rend son expérience de l'enfance trop douloureuse.

La recherche identitaire de Flora se joue sur le sol national. Son histoire prend forme et se développe, peu à peu, par l'entremise d'une histoire plus forte et puissante qui l'aidera dans sa tentative de trouver une réponse à ses questionnements.

L'histoire personnelle

Flora Fontanges, née en 1916, n'est qu'un nom d'emprunt, son nom de baptême étant Pierrette Paul. Elle est une orpheline de l'hospice Saint-Louis dans la ville de Québec, et, après avoir échappé à un incendie dramatique qui en 1927 a détruit l'hospice, elle est adoptée par la famille Eventurel. On lui donne le nom de Marie, on l'oblige à se conformer aux règles d'une petite famille bourgeoise, étouffant ainsi tout élan et esprit d'individualité. Lorsque sa famille adoptive envisage de la marier, Marie Eventurel refuse. Elle quitte alors sa famille et Québec pour devenir comédienne en France, et se choisit finalement un nom bien à elle, Flora Fontanges. Au début du roman, elle retourne

dans sa ville natale pour retrouver sa fille qui a disparu, et pour jouer un nouveau rôle. C'est en se promenant dans le Vieux Québec que Flora voit surgir des images de sa vie passée. Son passé refoulé commence à remonter à la surface, l'obligeant, après une longue dénégarion, à en assumer le poids. Après avoir visité la ville en compagnie d'un ami de sa fille, après avoir évoqué l'histoire du Canada français, Flora parvient à trouver son identité et à accepter son passé. Elle se retrouve sur la terre qu'elle avait abandonnée, et à la suite de la reconstruction du passé historique elle peut se confronter à son passé personnel. Ainsi, Flora s'intègre à l'Histoire de son pays seulement après l'avoir ranimée et comprise.

Le problème identitaire qui afflige la protagoniste est affiché dès le début du roman:

L'état civil affirme qu'elle se nomme Pierrette Paul et qu'elle est née dans une ville du Nouveau Monde, le jour de la fête de saint Pierre et saint Paul, tandis que des affiches, dispersées dans les vieux pays, proclament que les traits de son visage et les lignes de son corps appartiennent à une comédienne, connue sous le nom de Flora Fontanges (PJ, 9).

Rien donc de plus révélateur que l'incipit du roman qui, effectivement, nous apprend plusieurs informations sur la protagoniste. Tout d'abord, le fait que la ville de Québec ne soit pas nommée est significatif. Jamais, tout au long du roman, le nom de la ville du Nouveau Monde ne sera mentionné de façon précise. Les quelques repères géographiques disséminés dans le texte permettent toutefois de situer l'histoire fictive dans cet endroit précis. Ensuite, on retrouve une dimension manifeste du roman qui est celle du double. Il s'agit de l'opposition entre deux espaces, le Canada et la France, entre

deux mondes liés par un équilibre subtil et par une Histoire commune; entre deux noms, Pierrette Paul et Flora Fontanges; entre la loi de l'état civil et le pouvoir des médias.

Il est significatif que le personnage soit désigné par deux noms qui représentent deux moments bien différents de sa vie. Le personnage possède deux noms, Pierrette Paul et Flora Fontanges, qui de plus comportent une double lettre comme initiales. En outre, la profession de la protagoniste contribue à accentuer l'effet de dédoublement. Personne plus qu'elle peut connaître le pouvoir de l'illusion théâtrale, la ligne subtile qui sépare la réalité de la fiction.

Flora Fontanges est revenue dans son pays natal pour jouer le rôle de Winnie dans *Oh! les beaux jours* de Samuel Beckett. Le théâtre est sa véritable passion car depuis toujours elle a rêvé «d'éclater en dix, cent, mille fragments vivaces; être dix, cent, mille personnes nouvelles et vivaces » (PJ, 63-64). Ce désir profond d'être toujours quelqu'un d'autre, de se cacher dans la peau d'un personnage répond parfaitement à l'absence d'identité qui caractérise la protagoniste. Dépossédée d'une origine, d'un nom, elle a été obligée d'interpréter des rôles que les autres lui assignaient pendant toute sa vie. Jamais dans sa propre peau, Flora trouve un élan de vie sur les planches du théâtre où elle peut se sentir à l'abri de tous les fantômes de sa vie car «hors de scène, elle n'est personne» (PJ, 9).

Le théâtre n'est donc pas un choix dépourvu de sens, l'interprétation d'un personnage lui fournissant l'alibi pour se soustraire à la tâche qu'elle redoute le plus, c'est-à-dire affronter son passé et débusquer les fantômes de son enfance. Ainsi, revenue à

Québec, Flora se trouve partagée entre son désir vif de tout oublier, de ne pas risquer de réveiller de vieilles images, et la force des souvenirs qui demandent à être ressuscités.

Sur les lieux de son enfance, Flora va, encore une fois, jouer le rôle de la petite Pierrette Paul. Elle se souvient de la nuit terrible de l'incendie où elle a failli mourir brûlée. Ce souvenir douloureux ne l'abandonne jamais et c'est grâce à cette expérience effrayante qu'elle a pu jouer à la perfection son rôle dans le *Vray procès de Jeanne*, «n'ayant pour cela qu'à puiser à la source de sa vie là où un grand feu barbare brûle encore et la fait hurler en rêve» (PJ, 27).

Ainsi, pourrait-on voir un rapport assez ambigu entre le jeu théâtral, jeu fictif, et la réalité de la vie de Flora. S'il est vrai qu'elle essaie de se camoufler derrière ses personnages, il est d'autant plus vrai qu'elle puise, en son expérience de vie, la force et la source d'inspiration pour mieux les interpréter. Cette interaction mutuelle entre la vie de la protagoniste et les femmes qu'elle a jouées permet un échange important entre deux expériences de vie mais, en même temps, dépouille Flora de quelque chose de personnel. C'est le cas de son interprétation de Fantine des *Misérables*, dépossédée de sa fille et de toute sa raison d'être:

Flora Fontanges n'aura qu'à puiser dans sa propre enfance, là où elle s'était promis de ne plus remettre les pieds, et Fantine apparaîtra [...] pleine de larmes et de sanglots. [...] Personne ne saura jamais de quelle enfance perdue il s'agit, ni de quelle douleur cachée, ramenée au grand jour, il est question, tant Flora Fontanges a soin d'effacer ses traces à mesure (PJ, 112-113).

Ce qui rend les personnages interprétés par Flora si vivants et crédibles est précisément sa façon de les rendre, en puisant son inspiration dans son expérience personnelle, dans son réservoir d'émotions et de sentiments vécus. Si l'interprétation de

ses personnages est quasi réelle, c'est parce que Flora construit son rôle à partir de sa propre expérience.

Il faut tout de même faire exception pour le rôle qu'elle doit à présent jouer. Pour celui-ci, elle n'a plus besoin de puiser en elle-même car la métamorphose est complète, Winnie-Flora ne sont qu'un seul personnage. Elle n'a plus besoin de rechercher une ressemblance quelconque avec son personnage pour lui donner une certaine crédibilité car les deux femmes, désormais vieillissantes, ont en commun le souvenir de l'enfance, de toute une vie qui touche à son terme. Même si Flora «décide de ne plus penser à Winnie, de tenir Winnie à l'écart, encore un peu de temps, comme sa propre vieillesse, en marche vers elle» (PJ, 35), elle constate toutefois amèrement que, lorsqu'elle «se démaquille [...] elle tremble. Les traces de *Oh! Les beaux jours* sont écrites sur son visage, par des traits plus forts que le maquillage» (PJ, 188). Désormais, Flora se trouve prête non seulement à régler ses comptes avec son passé mais surtout à accepter le poids de sa vie et du vieillissement.

Le trait particulier de l'existence de la protagoniste est qu'elle a toujours vécu sa vie personnelle comme si elle était sur scène. Depuis son enfance, elle a accepté les rôles qu'on lui imposait, en se conformant au vouloir des autres. C'est le cas de la petite Pierrette Paul, «c'est un joli nom, n'est-ce pas? C'est mon premier rôle, et j'en suis jamais revenue» (PJ, 117).

L'adoption de la petite fille coïncide avec sa deuxième étape de vie. Elle abandonne alors, une fois pour toutes, le rôle de la petite orpheline; elle perd son ancien nom, Pierrette Paul, et en gagne un nouveau qui lui permet d'assumer une nouvelle

identité. Purifiée par les flammes de la fièvre scarlatine, Marie peut ainsi naître «sans loi ancienne, fraîche comme un nouveau-né, sans passé et sans mémoire» (PJ, 130). Sa vie en tant que fille adoptive se caractérise par les tentatives de se conformer aux règles de sa famille afin de pouvoir, elle aussi, «s'approprier l'arbre des Eventurel» (PJ, 124). Les Eventurel incarnent à la perfection la petite famille bourgeoise anglophile avec ses manies de suivre les règles sociales et de bien se conformer à la place qu'ils occupent dans la société. Flora, adoptée par ce couple «en mal d'enfant» (PJ, 65), se trouve à jouer un rôle parmi d'autres, en essayant de plaire à ses parents adoptifs:

On ne dit pas «moé, fret, neinge, catin, beuscuit, confiture, bines, ensuite de te ça, prendre une marche». Mais on doit dire «moi, froid, linge, poupée, biscuit, confiture, fèves au lard, après ça, faire une promenade». On ne rêve pas d'une robe en satin, couleur *american beauty*, parce que cela fait vulgaire, mais on choisit une jupe écossaise de chez Renfrew, aux authentiques couleurs des clans écossais. Tout ce qui est écossais ou anglais d'ailleurs est très bien (PJ, 136).

Malgré sa volonté acharnée d'entrer dans cette famille à titre de membre officiel, elle échoue au moment où on l'oblige à suivre un chemin déjà planifié par les règles sociales. À ce moment-là, c'est son esprit de liberté qui prévaut et la pousse à s'éloigner d'une ambiance contraignante:

Pour la première fois, elle ne joue pas à être la fille adoptive parfaite. Elle vide le fond de son cœur. Elle déclare d'une voix ferme: - Je ne veux pas me marier, avec aucun garçon. Je veux faire du théâtre, et j'ai décidé de partir et de me choisir un nom qui soit bien à moi» (PJ, 162).

Flora «a été traitée d'ingrate et de dévergondée. Le théâtre étant une invention du diable, indigne d'une fille de la bonne société» (PJ, 162). Il ne lui reste qu'à s'embarquer sur *l'Empress of Britain*, dernier symbole d'un héritage dont elle veut se défaire et qu'elle n'a

jamais accepté. Une fois partie, Flora se sent finalement libre d'envisager et d'entreprendre une vie qui, cette fois-ci, lui appartiendrait vraiment.

L'absence d'identité de la protagoniste est le nœud focal de toute son expérience de vie. Le fait qu'elle n'ait pas de nom à elle, puisque tous les noms qu'elle a eus ne sont que des noms d'emprunt, des pseudonymes, caractérise d'emblée la situation de Flora. Il s'agit d'une femme privée de son identité, privée d'une origine familiale qui pourrait lui garantir un ancrage, l'inscrire dans une généalogie. C'est pourquoi son retour dans la ville réveille en elle des souvenirs douloureux auxquels elle ne veut pas encore se confronter, «tout ce qu'elle espère, c'est qu'il ne se produise rien (ni heurt ni émotion) entre la ville et elle» (PJ, 13). La peur de Flora est de se souvenir de son enfance triste, des événements vécus de sorte qu'elle essaie de repousser toute tentative de remémoration: «Flora Fontanges craint plus que toute autre chose de réveiller des fantômes et d'avoir à jouer un rôle parmi les spectres» (PJ, 21). Ainsi, Flora vit son retour dans sa ville natale comme un défi: «tant qu'elle conservera ses distances, rien ne pourra lui arriver de désagréable» (PJ, 21). Cependant, le retour dans la ville de Québec va réveiller les souvenirs de la petite Pierrette Paul, et la contraindre à faire face à son passé. Elle découvre la ville à nouveau, à l'aide d'un ami de sa fille, Raphaël, un étudiant en histoire. Toutefois, «elle fait ses conditions. Il y a des lieux interdits où elle n'ira jamais» (PJ, 37), elle préfère être «sans mémoire» (PJ, 16).

Il est fort intéressant que la vie de Flora, son passé, soit liée à l'espace géographique de la ville. Revenir sur les lieux où elle a vécu une partie quand même importante de sa

vie équivaut à revivre la douleur d'une enfance misérable. Si elle ne veut pas du tout passer par le quartier Saint-Roch, la rue Plessis, la rue Bourlamaque, la côte de la Couronne c'est parce que ces lieux sont ceux où étaient situés, autrefois, l'hospice Saint-Louis, la maison de sa famille adoptive et celle de sa fausse grand-mère. L'espace géographique devient un lieu non seulement physique mais aussi mémoriel car il est lié aux souvenirs d'une femme. Les défenses de Flora commencent à tomber lentement, à mesure qu'elle pénètre dans la ville et redécouvre les lieux de ses souvenirs, lieux qui, en même temps, appartiennent à l'histoire de son pays. Le souci de Flora est le vide d'une existence qui «est sans racines et rêve d'un grand arbre, ancré dans la nuit de la terre» (PJ, 124). Ce désir farouche de remonter à une source est la hantise de toute une vie, «un seul secret avait de l'importance pour elle, celui de sa naissance qui ne lui sera jamais révélé [...]» (PJ, 149). Flora doit entreprendre seule le voyage dans son passé personnel, «elle est seule dans le noir de la chambre fermée» (PJ, 133). Son ami Raphaël ne peut pas l'aider dans la remémoration de sa vie, c'est elle qui doit «débusquer tous les fantômes. Redevenir neuve et fraîche sur sa terre originelle» (PJ, 134). En effet, c'est au même endroit où se dressait autrefois l'hospice Saint-Louis que Flora récupère sa mémoire et accepte sa vie passée. Sa nouvelle naissance aura lieu sur sa terre natale car elle découvre un fort lien avec ses ancêtres. Elle peut ainsi partager son expérience de vie avec sa collectivité, les deux étant marqués par une perte grave et profonde. La crise identitaire qui a hanté Flora depuis toujours se résout dans l'acceptation de soi comme être multiple, constitué par les nombreuses expériences vécues. Son désir vif d' «avoir neuf vies. Les essayer toutes à tour de rôle. Se multiplier neuf fois» (PJ, 113) est peut-être l'aspect le

plus important de son existence, le contrepoids au manque originel. L'intégration du passé passe ainsi par l'acceptation de soi, d'une identité multiple et riche d'expériences qui ont aidé la protagoniste à devenir la femme qu'elle est à présent.

L'histoire nationale

L'acceptation de soi, de la part du personnage, passe par le clivage entre les deux plans de l'histoire racontée: l'histoire fictive de la protagoniste et l'histoire nationale. Pour que Flora parvienne à trouver son identité, elle doit avant tout s'intégrer à l'histoire de son pays, y trouver un point de contact, et ensuite se sentir une partie intégrante de cette histoire.

Dans les endroits de la ville de Québec, «où tout a commencé il y a trois siècles» (PJ, 49), Flora ne redécouvre pas seulement son histoire personnelle, mais aussi l'histoire nationale. Elle s'appropriera le passé historique de sa communauté. En effet, on pourrait bien établir un parallèle entre la condition de Flora et celle des Canadiens français car les deux se voient dépossédés de leur origine et se trouvent dans une impasse identitaire. À ce propos, le roman évoque, à plusieurs reprises, des événements historiques décisifs pour l'histoire du Canada tels que «la venue au monde de la ville n'a été qu'un malentendu, les fondateurs croyant être sur la voie de l'Orient et de ses richesses d'or et d'épices» (PJ, 55), ou encore la cession de la colonie à l'Angleterre.

Ainsi donc, Flora se laisse entraîner par Raphaël dans l'évocation du temps passé car «il croit que la vie ancienne est à rattraper dans toute sa fraîcheur, grâce à l'Histoire»

(PJ, 78). De ce jeu entre les deux, naît une évocation singulière des commencements de la colonie, de ce premier jardin qu'il a fallu construire peu à peu:

Il y eut mille jours et il y eut mille nuits, et c'était la forêt, encore mille jours et mille nuits, et c'était toujours la forêt, de grands pans de pins et de chênes dévalaient le cap, jusqu'au fleuve, et la montagne était derrière [...]. On n'en finissait pas d'accumuler les jours et les nuits dans la sauvagerie de la terre (PJ, 76).

L'histoire racontée par Flora et Raphaël continue sur un ton quasi biblique puisqu'ils établissent une relation entre l'Éden et le premier jardin de la colonie:

Le premier homme s'appelait Louis Hébert et la première femme, Marie Rollet. Ils ont semé le premier jardin avec des graines qui venaient de France. [...] Quand le pommier, ramené d'Acadie par M. de Mons, et transplanté, a enfin donné ses fruits, c'est devenu le premier de tous les jardins du monde, avec Adam et Ève devant le pommier. Toute l'histoire du monde s'est mise à recommencer à cause d'un homme et d'une femme plantés en terre nouvelle (PJ, 76-77).

La création de la colonie rappelle la création du monde, cet espace mythique des commencements où tout était parfait et non encore souillé par le péché. Le mythe de l'origine relate la création d'une situation nouvelle – la création du monde étant la création par excellence – et il montre généralement l'installation territoriale d'un groupe sur un nouveau territoire⁷⁴. Ici il s'agit de l'installation, au Québec, d'une nouvelle colonie et de son effort pour arracher la terre à la broussaille. Ce paradis terrestre qui se caractérise, au début, par une harmonie totale, commence à se définir selon ses propres règles, en s'éloignant de l'image originelle, de sa matrice:

Le ciel au-dessus de leur tête est transformé comme la terre sous leurs pieds. En haut, en bas, le monde n'est plus le même à cause de la distance qui est entre ce monde-ci et l'autre qui était le leur et qui ne sera plus jamais le leur. [...] Les enfants et les petits-enfants, à leur tour, ont refait des jardins, à l'image du premier jardin, se servant de graines issues de la terre nouvelle. Peu à peu, à mesure que les

génération passaient, l'image mère s'est effacée dans les mémoires. [...] Les Anglais sont venus, les Écossais et les Irlandais. Ils avaient des idées et des images bien à eux pour bâtir des maisons, des magasins, des rues et des places, tandis que l'espace des jardins reculait vers la campagne (PJ, 77-78).

Dans ces lignes qui évoquent les débuts de la colonie et son développement, il est très important de noter comment l'écrivaine insère l'idée du péché, de la dégénérescence et de la corruption du monde. Eliade affirme que «l'écoulement du Temps implique l'éloignement progressif des commencements, donc la perte de la perfection initiale⁷⁵.» En effet, l'idée de la perfection et de la plénitude est presque toujours liée aux débuts d'une époque, il suffit de repenser à l'importance que revêt le thème de l'enfance dans ce roman. C'est pour ce motif que la protagoniste doit absolument pénétrer dans son jardin d'enfance afin de se libérer des fantômes d'antan et assumer le poids de son passé. Le même processus touche le Québec qui doit se remémorer son passé afin d'y puiser une réponse valide pour l'impasse qu'il vit à présent. Ainsi, la béatitude de l'enfance est telle parce qu'elle précède la rupture, c'est-à-dire le moment où le temps devient, pour chaque individu, un temps vécu. Cela explique alors l'importance que recouvre le *regressus ad uterum*⁷⁶ ou le retour en arrière. Le retour individuel à l'origine est donc conçu comme une possibilité de renouvellement. Cette nouvelle naissance ne reproduit absolument pas la première, il ne s'agit pas d'une naissance physique, elle permet plutôt de s'affranchir de tous les péchés, en représentant une sorte de renaissance spirituelle. À travers la remémoration tant des événements personnels qu'historiques, l'individu peut finalement parvenir à maîtriser son passé et à comprendre son influence sur sa vie présente. Il ne s'agit pas du tout d'oublier, bien au contraire il s'agit de se souvenir afin qu'on puisse

mieux comprendre notre essence. Dans ce processus, la mémoire occupe un rôle capital. C'est en se servant de la mémoire que Flora peut ressusciter son passé, le comprendre, arriver à le maîtriser pour ensuite se délivrer de tous les conditionnements que celui-ci lui imposait. La mémoire devient la source de connaissances par excellence, grâce à elle Flora pourra affronter son passé et en sortir victorieuse.

Ainsi, les deux histoires, l'une personnelle et l'autre collective qui, au début du roman, évoluent en parallèle, parviennent à se croiser et à trouver leur point en commun. Sur les lieux où il y a très longtemps se sont produits les événements les plus importants de l'histoire québécoise, Flora, en ressuscitant ce passé, trouve une réponse à son questionnement identitaire.

Parmi les événements douloureux de l'histoire nationale, la cession de la Nouvelle-France à l'Angleterre est le plus difficile. Après avoir perdu, en 1759, la bataille des Plaines d'Abraham, il y a encore un faible espoir à la suite de la victoire de la bataille de Sainte-Foy:

L'hiver 1759, après avoir gagné la bataille de Sainte-Foy, on s'est arrangé avec l'occupant anglais durant des longs mois, dans l'espoir de voir arriver, au printemps, des vaisseaux français, bourrés d'armes et de munitions, de vivres et de soldats en uniformes bleus. [...] Mais lorsque, enfin, la surface de l'eau est redevenue mouvante et pleine de force, ce sont des vaisseaux anglais qui se sont avancés sur le fleuve en nombre et en bon ordre (PJ, 93).

La constatation amère qui s'ensuit, «la France nous avait cédés à l'Angleterre comme un colis encombrant» (PJ, 93), témoigne de la déception de la colonie qui se voit abandonnée officiellement, par le traité de Paris de 1763, à l'ennemi anglais. Effectivement, la colonie est abandonnée par la mère patrie de la même façon que Flora a

été abandonnée par sa mère. Les deux sont orphelines et elles doivent faire face à ce sentiment de dépossession. Le fait d'être orpheline, pour Flora, signifie évidemment ne pas connaître ses racines: sa mère est et restera toujours inconnue. Elle n'aura jamais de nom propre de sorte que son existence entière semble s'écouler sous le signe de l'anonymat, et ce en dépit du fait qu'elle soit connue, au Canada et en France, comme la comédienne Flora Fontanges. Toutefois, l'élément fondamental du roman, selon nous, est le croisement et la rencontre de deux histoires qui semblent si différentes et éloignées dans le temps, dans une expérience commune: l'abandon. Flora peut ainsi dépasser le manque de l'origine après avoir découvert que son expérience triste et douloureuse est aussi celle de sa nation, de toute une collectivité qui éprouve le même sentiment de dépaysement face à la perte d'un ancrage, d'une source capable d'assurer une continuité.

La prise de conscience, de la part de Flora, d'une participation à une histoire plus vaste et importante que la sienne ne peut s'effectuer que par le jeu théâtral, seul moyen qui permet de ressusciter un passé lointain mais qui conserve encore son pouvoir évocateur. Une fois de plus, l'histoire personnelle de Flora se mêle à l'Histoire. Ses rôles joués tout au long de sa vie et de sa carrière vont, peu à peu, se nouer à la destinée d'autres personnages réels qui ont peuplé l'histoire de son pays. Sur les traces d'elle-même, Flora redonne vie à toute une lignée de femmes qui l'aideront dans sa recherche personnelle. L'évocation du passé national devient une partie essentielle de la vie de la protagoniste, en lui fournissant le moyen de remédier au manque dans sa vie. Flora se trouve à donner voix aux femmes d'antan, sur la scène théâtrale que constitue son pays. Raphaël est prêt à

conduire la protagoniste sur les lieux historiques: «Je réveillerai le temps passé. J'en sortirai des personnages encore vivants, enfouis sous les décombres. Je vous les donnerai à voir et à entendre. J'écrirai des pièces historiques pour vous» (PJ, 75) et Flora «est prête à jouer Marie Rollet sur-le-champ» (PJ, 78) car pour elle «le temps retrouvé, c'est du théâtre» (PJ, 78). Flora et Raphaël établissent ainsi un lien entre leur dimension actuelle et le temps passé grâce au pouvoir artistique de la protagoniste:

Flora Fontanges écoute les histoires de Raphaël, en tire des personnages et des rôles. Elle voit parfois distinctement devant elle les femmes évoquées par Raphaël, dans leurs atours du temps passé. Elle leur souffle dans les narines une haleine de vie et se met à exister fortement à leur place (PJ, 83).

Alors, on voit renaître des cendres de l'oubli l'histoire de Guillemette Thibault, une fille contrainte à choisir la voie du couvent malgré son désir de devenir forgeron comme son père. Mais les règles de la société sont strictes et, on le sait bien, il faut les respecter. Ainsi, «ce qu'elle craignait plus que tout au monde, qu'on lui prenne son nom, est arrivé par la suite. Après deux ans de noviciat, elle est devenue sœur Agnès-de-la-Pitié, et on n'a plus jamais entendu parler de Guillemette Thibault» (PJ, 87).

Le temps évoqué est celui d'avant la conquête anglaise, une époque qui, par sa pureté, ressemble au jardin biblique. C'est pour ce motif que Flora veut accomplir sa mission consistant à ressusciter les premières femmes du pays, à incarner la pureté des premières arrivantes, «fraîches et jeunes, sans passé, purifiées par la mer» (PJ, 97). L'évocation des filles du Roi revêt une importance fondamentale dans le roman car c'est grâce à elles que Flora découvrira un lien avec sa terre natale.

En 1663, comme il y avait deux fois plus d'hommes que de femmes dans la colonie, on assiste à l'un des plus célèbres épisodes du peuplement de la Nouvelle-France: l'arrivée des filles du Roi. De 1663 à 1673, environ 775 femmes acceptent de s'établir dans la colonie⁷⁷ et de se marier afin de peupler le territoire. Flora commence à nommer les mères du pays, cette «litanie de saintes, ces noms qui sont à jamais enfouis dans des archives poussiéreuses» (PJ, 99). Sa mission consiste justement à leur rendre justice, rappeler qu'elles ont été à l'origine de la colonie, du peuple canadien-français, «elles sont sorties au dix-septième siècle, pour nous mettre au monde et tout le pays avec nous» (PJ, 103).

Le rappel historique conduit à la réhabilitation des filles du Roi. En réveillant toutes ces femmes, Flora insiste sur leur valeur car elles représentent l'Ève collective, «c'est d'elle seule qu'il s'agit, la reine aux mille noms, la première fleur, la première racine, Ève en personne (non plus seulement incarnée par Marie Rollet, épouse de Louis Hébert), mais fragmentée en mille frais visages» (PJ, 99). En tant que fondatrices du pays, ces femmes ne sont pas du tout le symbole du péché comme l'est l'Ève biblique⁷⁸. Dans ce contexte, c'est le pouvoir créateur des femmes, leur capacité de donner la vie qui est estimé comme étant essentielle. Valorisées positivement par l'auteure, elles méritent à plein titre d'être tirées de l'anonymat par Flora et Raphaël qui essaient de leur rendre hommage. Ainsi, voilà surgir Barbe Abbadie, «morte en couches en 1640» (PJ, 52), Guillemette Thibault et son fort désir d'être forgeron comme son père, Renée Chauvreux qui a refusé le mariage et qui est «morte dans la neige» (PJ, 104).

L'évocation de ces destinées humaines conduit Flora à réfléchir sur sa vie personnelle, elle se dit qu'il est «inutile de chercher parmi les mères du pays la mère qu'elle n'a jamais connue» (PJ, 100). De plus, ces femmes entretiennent une sorte de relation avec elle puisqu'elles ont en commun le refus du mariage, la dépossession du nom, la maternité, le choix du métier. Ressusciter une Histoire au féminin, recréer une généalogie féminine permet à la protagoniste de se confronter aux femmes du passé, en découvrant finalement son lien avec elles. Ce qui permet à Flora d'accepter son triste passé taché par l'absence d'une mère à laquelle remonter, c'est la filiation avec les filles du Roi. Flora accepte son statut d'orpheline, et le fait que sa vraie mère restera inconnue à jamais mais, en même temps, elle se découvre une filiation qui dépasse les liens biologiques et temporels et qui se construit sur un rapport étroit avec la communauté dont elle est issue. Le lien avec sa terre, avec la collectivité devient le moyen par lequel Flora s'accepte, intègre son passé à la vie présente, accepte aussi son vieillissement et sa condition de femme seule mais libre. Une fois redécouverte son identité sous le signe de toutes les expériences qui ont contribué à l'enrichir, Flora peut rentrer chez elle sans avoir à renier son passé.

Encore une fois, l'Histoire est en mesure d'assurer une continuité entre des époques différentes et d'aider à résoudre les problèmes personnels, en donnant une clé de compréhension multiple.

La réécriture historique dans le roman

Si l'Histoire apparaît dans le roman, elle y fait intrusion sous une forme particulière, celle de la réécriture historique. Parler de réécriture signifie, avant tout, qu'il est nécessaire de détruire le matériel qu'on possède afin d'en donner une vision différente, de le reconstruire d'une manière autre. Pour réécrire, il faut gommer la version précédente ou en garder seulement quelques traces de sorte que la nouvelle écriture diffère de la première. C'est la vieille image du palimpseste qui surgit et qui montre bien comment une écriture peut se superposer à une autre, sans l'effacer complètement.

Le roman d'Anne Hébert pratique, selon nous, la réécriture historique afin d'instaurer une nouvelle vision de l'Histoire, par la mise en scène d'événements ou de personnages historiques auxquels il fait subir soit une revalorisation, soit ce que Genette appelle une *transvalorisation*. Ce terme indique

toute l'opération d'ordre axiologique, portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à une action ou à un ensemble d'actions: soit, en général, la suite d'actions, d'attitudes et de sentiments qui caractérise un personnage. [...] La transformation axiologique s'analyse en un terme positif (valorisation), un terme négatif (dévalorisation), et un état complexe: transvalorisation au sens fort⁷⁹.

Les événements historiques qui retiennent l'attention de l'auteure, dans le roman, touchent principalement à deux moments bien précis, c'est-à-dire la naissance de la colonie en Nouvelle-France et, plus particulièrement, le peuplement de la colonie par les filles du Roi. La réécriture historique vise ainsi à valoriser ou à transvaloriser ces deux événements en leur attribuant un rôle important, fondamental et, en même temps, transformé par rapport au système de valeurs que lui accordait l'hypotexte. Cela signifie

que l'écrivaine réutilise un certain matériel historique dans le but d'en donner une vision qui diffère de celle qu'on peut connaître à travers les livres d'histoire.

En ce qui a trait à la narration des débuts de la colonie, il est intéressant de voir que la représentation du passé se fait sur le ton d'un temps mythique des commencements où le premier homme et la première femme venus de France ont semé la nouvelle terre de leurs graines françaises. Signe indéniable du fort sentiment d'appartenance à la France qui caractérise la vision historique d'Anne Hébert, la descendance de la mère patrie est importante dans la mesure où ce lien initial cède la place, peu à peu, à la naissance d'un peuple et d'une conscience particuliers: «Ils ont dessiné le jardin d'après cette idée de jardin, ce souvenir de jardin, dans leur tête, et ça ressemblait à s'y méprendre à un jardin de France, jeté dans la forêt du Nouveau Monde» (PJ, 76). La mémoire nationale est ainsi évoquée par le mythe fondateur de la nation canadienne-française, et aussi par quelques dates historiques marquant les événements principaux de l'histoire de la Nouvelle France.

La narration de la naissance de la colonie prend le ton de la narration biblique, les deux étant le récit de l'origine du monde. De plus, le fait qu'on parle d'Adam et d'Ève, du jardin édénique et du paradis perdu, ne fait qu'augmenter cette connotation religieuse. Toutefois, le but de l'écrivaine n'est pas d'assimiler les deux narrations, mais plutôt d'emprunter au discours biblique le ton solennel qui se prête si bien au récit de la fondation. Les allusions au jardin d'Éden, d'ailleurs le titre du roman a une forte valeur symbolique, montrent bien l'importance de cette époque révolue, aucunement entachée par le péché originel. C'est par la suite que la corruption est arrivée, en entraînant des

changements, mais l'époque des premiers fondateurs était une époque heureuse et fructueuse.

L'autre événement autour duquel s'opère la réécriture historique est le peuplement de la colonie par les filles du Roi. Il est tout à fait significatif que l'auteure ait consacré une si grande partie du roman à la narration d'un fait historique important pour l'histoire nationale du Québec mais dont souvent on oublie la portée. S'il est vrai que l'auteure attribue une valeur symbolique très importante aux filles du Roi qui ont peuplé la colonie, il est d'autant plus vrai qu'elle essaie de donner un portrait plus proche de la réalité de la vie de ces femmes. La réécriture, dans ce contexte, ne veut pas mythifier les filles du Roi, en donner un portrait flatteur ou poétique, elle veut surtout montrer la détresse, les difficultés que ces femmes, arrivées dans une terre nouvelle, inconnue, ont dû endurer. Reconnaître le poids que cet événement a joué dans l'histoire nationale n'équivaut pas à mythifier la vie des femmes qui ont contribué à la naissance du peuple québécois. Cela signifie surtout leur rendre hommage en constatant que leur vie réelle a été, souvent, difficile et malheureuse. Il y a ici une véritable transvalorisation puisque ces filles souvent présentées dans l'Histoire officielle comme des dévergondées ou des criminelles sont ici décrites dans toute leur humanité.

Le recouplement de l'Histoire et de la fiction fait évoluer la narration vers un nouveau sens historique. Flora, tout en réveillant le passé national, est consciente du lien qui s'établit, peu à peu, entre l'Histoire et elle. Elle ne se limite pas seulement à ressusciter une histoire ancienne, elle va beaucoup plus loin en prenant place dans cette histoire même. Le fait de participer activement, grâce à son pouvoir artistique, à la remise

au monde de toute une lignée de femmes réelles historiques, aide la protagoniste à trouver sa voie. Son voyage identitaire se déroule dans un espace bien précis, un espace qui est personnel et collectif, et dans le temps, un temps propre, personnel et un temps historique. L'évocation historique est une partie capitale du texte, car c'est à travers la compréhension du passé qu'on peut déchiffrer le présent. Ce qui revient à dire que l'Histoire jette un pont entre le passé et le présent en vue du déchiffrement individuel.

Au moment où Flora évoque les filles du Roi, elle se reconnaît parmi elles. Dépossédée de tout bien, elle n'a aucune origine. Son histoire personnelle rejoint ainsi l'Histoire et dans ce contact avec le passé, Flora peut accepter son destin. En effet, elle comble son manque d'origine en se découvrant descendante de premières mères du pays car au fond, les filles du Roi sont les ancêtres de la lignée canadienne-française. Son ancrage dans une histoire bien plus ancienne que la sienne constitue la clé de voûte de son existence. Flora parvient à s'accepter, sur sa terre natale, grâce à l'entremise d'une histoire au féminin.

L'Histoire abandonne ainsi sa fonction de cadre d'une trame narrative et émerge avec toute son importance car elle répond au fort besoin de posséder des racines, d'avoir un ancrage dans l'Histoire, qui ronge la protagoniste. Anne Hébert contribue à réécrire le mythe du peuplement de la colonie. Elle procède vers la démythification de cette Histoire pour la reconstruire tout de suite après. Ainsi, on est face à une histoire complètement au féminin car on veut réintégrer la femme à l'Histoire dont souvent elle a été exclue. On peut parler de démythification de l'Histoire puisque l'écrivaine en donne une nouvelle vision. La description de la naissance de la colonie, bien qu'elle soit effectuée en suivant

le modèle de la narration biblique, accentue l'importance du rôle de l'Ève première. C'est Ève, Marie Rollet, qui a contribué à la naissance du peuple canadien-français. L'écrivaine, veut ainsi démolir l'ancienne image de l'Ève pécheresse pour bâtir une image nouvelle, forte et puissante car c'est la femme qui détient le pouvoir de la création. Rien d'étonnant alors si Flora est une comédienne, elle peut ainsi recréer l'atmosphère d'antan et prêter sa voix à des femmes réelles du passé. Au fond, elle s'accepte grâce à l'existence de ces femmes et non plus aux héroïnes fictives qu'elle a jouées. Mais, une fois encore, on insistera sur la réécriture historique en tant que résultat de la démythification que l'auteure opère dans son roman. Il est indéniable que l'affirmation d'une généalogie féminine, une réévaluation de la figure d'Ève s'inscrivent dans une nouvelle tendance de considérer l'importance de la figure féminine dans l'Histoire.

Dans le roman d'Anne Hébert, en effet, les grands événements sont présents mais ce qui attire l'attention est la microhistoire, les microrécits enchâssés dans l'Histoire. Cette tendance postmoderne à déconstruire l'Histoire, à en montrer les failles et les limites, aboutit ici à la prise de conscience d'une certaine relativité de l'Histoire, à une vision non plus univoque mais plutôt hétérogène. La mise en abîme de quelques histoires des filles du Roi se révèle intéressante dans la mesure où on introduit d'autres existences, d'autres points de vue qui fonctionnent en contrepoids avec l'histoire de la protagoniste. Si Flora a en commun avec ces existences la triste expérience de l'orphelinat, il est d'autant plus vrai qu'elle s'en détache par le fort sens de liberté qui la caractérise. Elle est une fille sans origine, mère d'une fille fugueuse avec laquelle son rapport est assez compliqué, elle est une actrice et une femme en pleine crise identitaire. Toutefois, elle a

fait son choix, elle a décidé de briser les barrières qui la liaient à une existence fausse et petite pour choisir librement sa voie. Contrairement à la détresse et à la misère de la plupart des filles du Roi, Flora a l'avantage d'une vie pleine, comblée par sa carrière artistique. Elle peut échapper à son destin, en partie grâce à sa capacité de caméléon, son pouvoir artistique lui permettant de se camoufler. Flora est donc une créatrice non seulement par sa capacité de donner la vie, en étant une mère, mais aussi par sa capacité artistique qui lui permet d'engendrer un univers féminin. Sa création ne se limite pas au sens traditionnel du mot lorsque associée aux femmes, c'est-à-dire la reproduction, mais s'élargit en englobant une réalité nouvelle, souvent interdite aux femmes. Ainsi, cette écriture remet en cause l'ordre, l'idéologie dans le but unique d'affirmer une subjectivité qui veut se dire. Elle contribue à l'écroulement de l'ancienne homogénéité du discours masculin centré sur l'exclusion de la femme de toute activité artistique, politique ou idéologique. Flora devient l'image d'une nouvelle génération de femmes qui, malgré ses problèmes dictés par la société et par un réseau culturel encore traditionnel, essaie de s'autoaffirmer en tant qu'individu autonome et libre.

La réécriture historique est importante aussi à un autre niveau, celui des sources historiques. On a déjà précisé que la vision de l'Histoire, pour certains théoriciens, est limitée car les événements historiques racontés sont, presque toujours, simplifiés, choisis et organisés selon le goût de l'historien. Par conséquent, le récit historique ne peut pas se définir comme le récit de ce qui s'est réellement passé, mais il est une modélisation, une image vraisemblable de la réalité. Si, comme l'affirme Veyne, «l'histoire n'est que

réponse à nos interrogations, parce qu'on ne peut matériellement pas poser toutes les questions, décrire tout le devenir⁸⁰», il est évident que le travail de l'historien devient fortement subjectif dans la mesure où «l'itinéraire que choisit l'historien pour décrire le champ événementiel peut être librement choisi et tous les itinéraires sont également légitimes⁸¹.»

La relativité du savoir historique apparaît, dans le roman d'Anne Hébert, au niveau des sources, des discours rapportés sur un certain événement. Par la pluralité des points de vue, l'écrivaine cible l'Histoire en tant que savoir homogène, elle le remet en cause en affirmant la pluralité des regards qui peuvent porter sur un même fait. L'Histoire, celle décrite par l'historien et traduite par son travail savant, s'actualise, dans le roman, par le discours mis en italique. On retrouve, à plusieurs reprises, les italiques qui visent à reproduire fidèlement un discours réel, à tracer un portrait relativement objectif afin d'accentuer la vraisemblance du discours historique ou tout au moins à donner l'impression de le faire. Par exemple, la Nouvelle France est présentée comme «*un lieu d'horreur et des faubourgs de l'enfer*» (PJ, 96), et La Salpêtrière, l'endroit d'où on recrutait des jeunes filles pour les envoyer peupler la colonie, est décrite comme un lieu «*aussi infamant que la Bastille*» (PJ, 96).

Cette constatation correspond à l'idée générale qu'on avait, à l'époque, de la nouvelle colonie. En effet, plusieurs documents attestent que les filles envoyées en Amérique du Nord étaient des femmes aux mœurs douteuses. Toutefois, cette représentation des filles du Roi a été retravaillée positivement afin de mythifier ces femmes qui sont devenues le symbole de la nouvelle colonie⁸². Encore, le discours

prononcé par M. l'Intendant lors de l'arrivée d'un navire chargé de jeunes filles est reproduit, en partie, en italique pour en attester l'authenticité:

M. l'Intendant est formel. *Tous les soldats licenciés, quelques-uns faisant métier de bandit, seront privés de la traite et de la chasse et des honneurs de l'Église et des communautés si, quinze jours après l'arrivée des filles du Roi, ils ne se marient* (PJ, 97).

Plus importante encore, à notre avis, est la reproduction fidèle de l'inventaire des biens de Renée Chavreux. De cette fille du Roi, arrivée dans la colonie et trouvée morte dans la neige, restent seulement quelques traces, «trois lignes à peine dans le registre de la ville et l'inventaire de son maigre trousseau» (PJ, 104). Cet inventaire, «un tout petit texte, sec comme le Code civil» (PJ, 105) reproduit en entier un document historique qui témoigne de l'existence de Madeleine Fabrecque, arrivée à Montréal de Paris en 1659⁸³. Bien que l'écrivaine ait dissimulé la vraie identité de cette fille du Roi, le fait qu'elle enregistre un extrait d'un document historique témoigne de son intérêt pour ces filles qui, presque toujours démunies, ont été dotées par le roi afin de peupler la colonie. De cette façon, l'intertexte historique apporte au texte de fiction une marque de vraisemblance, en contribuant à son ancrage dans l'Histoire, et surtout à montrer la vérité d'une situation parfois oubliée. Au fond, rappeler la pauvreté réelle de ces filles, leur situation difficile et triste signifie leur reconnaître le rôle fondamental qu'elles ont eu dans la fondation d'un territoire et d'une souche nouvelle. En même temps, fictionnaliser un personnage historique, en lui donnant un nom fictif, correspond, croyons-nous, au désir de la part de l'auteure de rester dans le domaine de la fiction, mais signaler aussi l'interchangeabilité des destins de ces femmes. *Le Premier Jardin* est un roman historique postmoderne car l'Histoire a une place importante, mais il demeure toujours une fiction où l'imagination et

la poétisation sont primordiales. Changer le nom d'un personnage historique témoigne, encore une fois, de la liberté dont jouit un écrivain, par rapport aux contraintes imposées au travail d'historien.

Paul Veyne affirme que «l'écriture ne parle du passé que pour l'enterrer⁴⁴» car elle permet à une société de se situer par rapport à son passé, en ouvrant un espace propre au présent. Selon un certain point de vue, le roman d'Anne Hébert insiste sur l'importance de comprendre et d'accepter le passé afin de mieux se situer dans le présent. C'est dans la continuité du passé et du présent que l'individu et la collectivité peuvent parvenir à leur déchiffrement. Mais nous croyons aussi que la tendance d'ensevelir le passé pour céder la place au présent ne convient pas à l'écriture du *Premier Jardin*. Le roman retourne continuellement au passé, tant personnel que national, mais il le réactualise et le réécrit selon une perspective nouvelle. L'énonciation du passé sert à instaurer la différence, l'altérité afin de montrer que le discours historique est infiniment susceptible d'être remis en question. En effet, ce qui distingue la fiction de l'Histoire, dans son roman Anne Hébert le montre admirablement, est que le passé subit une poétisation en mesure de le renouveler, tout en affirmant la subjectivité de l'écrivaine. D'ailleurs, quelle serait la meilleure façon de remettre en question un certain discours sinon en le convoquant dans l'histoire pour mieux pouvoir le contester, le déconstruire et ensuite l'ériger selon un nouveau sens? La recherche identitaire se trouve liée à l'histoire nationale dans la mesure où l'individu acquiert un sens aigu de sa condition seulement en se confrontant à une histoire plus vaste que la sienne, en reconnaissant son lien ancestral avec le territoire et la collectivité à l'intérieur desquels il a vécu. C'est le motif pour lequel le passé est

fondamental à la recherche identitaire. L'individu peut s'affranchir de tout esclavage culturel et idéologique seulement après avoir pris conscience de son passé, du lien qui le lie à sa condition actuelle. Ainsi, le présent devient le champ d'action dans lequel inscrire une nouvelle subjectivité et un discours pluriel.

***Le Premier Jardin*: un roman historique postmoderne**

Comme nous l'avons vu, le roman historique postmoderne se distingue, d'une part, par l'utilisation de techniques narratives propres à ce courant esthétique: fragmentation du texte, multiplicité des voix narratives, éclatement de la fiction, effritement des frontières entre fiction et réalité. D'autre part, il se caractérise par son rapport problématique à l'Histoire. Si le roman historique postmoderne reconnaît l'importance de l'Histoire, il remet, par ailleurs, en question le discours historique qui cherche à composer une vision monolithique du passé. En fait, il est probable que le désir de donner voix aux exclus de l'Histoire, de la présenter sous diverses facettes impose, en quelque sorte, les recours aux techniques d'écriture postmoderne, en permettant de mettre en scène la pluralité des points de vue et de déstabiliser le discours homogène. Même si l'écriture d'Anne Hébert est souvent perçue comme traditionnelle, il n'en demeure pas moins que *Le Premier Jardin* s'inscrit indéniablement dans l'esthétique postmoderne.

D'abord, le roman se construit par de petits tableaux qui alternent entre le présent et le passé. Il n'est pas divisé en chapitres mais par tableaux, qui ne sont pas numérotés. L'histoire fictive se développe par des scènes montrant la vie de Flora, et en même temps

en parallèle avec l'histoire nationale, qui est évoquée, en partie, par la protagoniste. Les deux histoires semblent ainsi évoluer parallèlement jusqu'au moment où elles vont se joindre. Il est intéressant de voir que le roman utilise la technique de l'analepse, c'est-à-dire le retour au passé, pour mieux insister sur le brouillage des deux dimensions. Ainsi, ce mouvement d'aller-retour entre le passé et le présent, d'un côté, accentue la perte d'identité de la protagoniste, qui semble vivre entre deux dimensions temporelles, et de l'autre, insiste efficacement sur l'effondrement de tout repère temporel, en rendant de plus en plus floue la frontière entre le temps passé et le temps présent.

Le bouleversement du cadre temporel se répercute au niveau de la narration en ce sens que le lecteur, parfois, oscille entre le passé et le présent, et entre plusieurs voix narratives. Selon une étude narratologique⁴⁵ de ce roman, on y trouve trois types de narration: la narration hétérodiégétique faite par un narrateur anonyme, la narration hétérodiégétique de Flora et Raphaël dans leur rôle d'évocateurs de l'Histoire, et la narration homodiégétique de Flora. L'aspect qui, selon nous, est fortement significatif est que souvent, les narrateurs, qu'il s'agisse de Flora et Raphaël ou du narrateur anonyme, s'immiscent dans l'Histoire qu'ils évoquent, en reconnaissant leur filiation et leur participation à cette Histoire.

Lorsque les amis de la fille de Flora lui font visiter la ville, en la conduisant sur des lieux historiques, le narrateur précise que quelqu'un «raconte la bataille, de quelques minutes à peine, au cours de laquelle, en 1759, on a perdu la ville et tout le pays» (PJ, 30). L'utilisation du pronom indéfini, tout comme le «nous» utilisé ailleurs, inclut d'emblée le narrateur qui se reconnaît parmi les Canadiens français au moment de la défaite. Cette

stratégie narrative signifie bien qu'il s'agit d'une voix collective, celle d'un peuple entier qui constate sa faillite, «la France nous avait cédés à l'Angleterre comme un colis encombrant» (PJ, 93). Encore, au cours de la narration de l'arrivée des filles du Roi, on précise qu'il «a été entendu, entre M. le Gouverneur, M. l'Intendant et nous, garçons à marier, qu'on les prendrait comme elles sont, ces filles du Roi» (PJ, 97). Ainsi, le narrateur adopte plusieurs points de vue narratifs, et son identification avec les hommes qui attendaient le bateau sur les bords du fleuve témoigne à quel point il est investi par sa mission. Le narrateur s'approprie l'idéologie dominante, le mythe fondateur, en personnifiant les hommes d'antan, en se mêlant à l'Histoire.

La pluralité des voix narratives instaure la diversité des points de vue, la multiplicité à l'intérieur d'un discours. Cette relativité du discours qui caractérise le roman, on la retrouve non seulement dans la dimension temporelle ou narrative, mais aussi dans la trame narrative car celle-ci développe habilement plusieurs histoires. Dans le roman, en effet, nous retrouvons bien l'histoire de Flora Fontanges qui se mêle à l'Histoire nationale, mais l'Histoire nationale dévoile, elle aussi, une multitude d'histoires qui contribuent à la richesse du roman. Cette interpénétration entre plusieurs niveaux narratifs constitue l'enjeu fondamental du roman, son point de force car les histoires se mêlent, la trame devient complexe et la recherche identitaire s'accomplit sur un terrain bien plus vaste que celui strictement personnel.

De ce point de vue, le récit devient la toile sur laquelle s'inscrivent diverses histoires qui, toutefois, contribuent à créer le sens du roman. L'interpénétration de trois

temps narratifs et de plusieurs histoires accentue le sens de déroute du lecteur, en figurant aussi l'incrédulité face à l'Histoire.

Il est indéniable que dans ce roman l'Histoire joue un rôle fondamental et qu'elle est nécessaire à la construction du sens, car c'est par son entremise que la protagoniste peut se déchiffrer. Toutefois, ce qui distingue la présence de l'Histoire dans le roman à l'étude par rapport aux romans historiques traditionnels est, selon nous, le fait que l'Histoire soit intimement liée à la mise en fiction, l'une étant nécessaire à la construction de l'autre. Il y a donc une fictionnalisation d'une vaste tranche du passé qui est largement problématisé à l'intérieur de l'oeuvre: on remet en question surtout sa légitimité.

En analysant le discours qui sous-tend le roman, il est possible de déceler l'idéologie qui inspire l'écrivaine et qui la conduit à sa vision personnelle de l'Histoire. Une vision certainement subjective dans son goût de remettre en question une vision particulière et dominante de l'Histoire, innovatrice dans sa tentative de réécrire cette Histoire au féminin.

Ainsi, le récit devient l'espace d'une réflexion personnelle, de la remise en question d'un discours souvent hiérarchisé, homogène, niant toute possibilité d'altérité, toute expression se détachant de l'idéologie dominante. Le recours au matériel historique permet ce questionnement. Ce détour par l'Histoire représente la spécificité d'une époque encore incertaine qui essaye de ne pas oublier son passé afin de mieux l'intégrer au présent. Se tourner vers le passé et reprendre cette Histoire ancienne indique la volonté de mieux connaître le présent. Fouiller dans les plis d'une vérité enfouie dans l'Histoire

signifie lutter contre l'oubli afin de maintenir vivant les souvenirs d'antan, dans le but d'un déchiffrement tant individuel que collectif.

Anne Hébert, en redonnant vie à l'Histoire ancienne du Québec, les débuts de la colonie canadienne-française, réinterprète ce matériel historique depuis un nouveau point de vue, le sien. Bien que la fiction historique soit ainsi modalisée par l'idéologie propre à l'écrivain, elle a le mérite de créer un sens nouveau, d'enrichir le présent d'un apport singulier et personnel.

Le roman peut ainsi se définir comme un roman historique postmoderne en ce sens que l'Histoire ne sert pas simplement de décor à la fiction mais, plus encore, elle permet une remise en cause fondamentale du discours historique à l'intérieur de la fiction. Cette remise en cause est le résultat d'une volonté d'inscrire une vision subjective du passé. Cet aspect souligne comment le roman postmoderne façonne le savoir historique, en contribuant à le miner et à dissoudre sa légitimité. L'objectivité face à l'Histoire cède la place, dans cette oeuvre, à la pluralité des histoires grâce aux divers regards posés sur l'Histoire. La multiplication des voix narratives a une fonction de déstabilisation: elles permettent à la fois une démythification de l'Histoire et la représentation de l'Histoire selon une perspective autre.

Le recours à l'Histoire, dans le roman, se révèle ainsi fructueux par la production de sens qui en découle. Loin d'être la simple représentation d'une époque ou de mettre en scène un personnage historique, la présence de l'Histoire, dans le récit, donne un sens nouveau à la narration. L'Histoire est bien la trame sur laquelle se construit la fiction,

l'une étant indispensable à l'autre. La quête identitaire du personnage s'accomplit sur sa terre natale puisque chaque individu est marqué par un réseau historico-culturel qui le détermine. Flora dépasse sa crise identitaire seulement après avoir évoqué l'histoire nationale. Sans le recours à l'histoire de son pays, la protagoniste n'aurait peut-être pas découvert le lien entre sa collectivité et elle-même. C'est l'évocation de l'histoire nationale qui lui permet de se mettre en relation avec les femmes historiques, de comprendre les similitudes entre leur vie et la sienne, mais aussi les différences qui font d'elle une femme libre et indépendante.

Ce besoin de se définir, en prenant en considération l'histoire nationale, une origine lointaine mais véritable, répond au besoin de l'individu de se découvrir lié à une historicité déjà faite⁸⁶. L'origine se profile ainsi à travers le temps, c'est le retour en arrière à l'aide de la mémoire, qui nous permet de rejoindre le point où tout a commencé. Le recours à l'Histoire se fait dans les deux sens: du présent au passé, à la recherche de l'origine, et du passé au présent, à la réconciliation et à l'intégration du passé. Dans le roman, le passé ne constitue pas simplement une référence, il entre dans la trame fictive comme un personnage, un élément fondamental du récit. «Le passé est d'abord le moyen de représenter une différence⁸⁷» affirme Michel de Certeau, et en effet, dans le roman d'Anne Hébert, le passé évoqué sert aussi à montrer la différence entre deux époques. L'époque mythique à laquelle on se réfère est un âge disparu, fini qui instaure la différence avec le présent. Mais c'est justement cette différence qui est significative, dans la mesure où la coupure d'avec le passé a rendu possible une évolution spécifique aussi bien du personnage que de sa nation. La distanciation entre les deux se fait en vertu d'un

changement qui, quoiqu'il soit difficile, doit être accepté. La connaissance du passé est alors fondamentale, non seulement parce qu'elle fait partie intégrante du présent d'un individu et d'une collectivité, mais aussi parce qu'elle concoure à faire de l'individu une personne distincte. C'est donc dire que nous sommes "déterminés" et que nous possédons un mode de pensée qui a partie liée avec notre passé¹⁸. Voilà pourquoi la quête identitaire de Flora ne peut pas se faire sans avoir recours au passé, et surtout sans avoir recours à l'histoire nationale qui l'influence, la détermine et dans laquelle elle se découvre fortement ancrée.

- ⁶⁹ Je me réfère ici à l'oeuvre de Neil BISHOP, *Anne Hébert, son oeuvre, leurs exils*, Bordeaux, Les Presses Universitaires de Bordeaux, 1993. Dans son étude, l'auteur analyse le corpus hébertien en montrant la dimension que recouvre l'exil auquel l'écrivaine s'est vouée par libre choix. Dans *Le Premier Jardin* en particulier, il est possible d'établir un parallèle entre la condition de Flora Fontanges, exilée de sa terre natale à cause de la rupture avec sa famille et de son choix de devenir actrice, et Anne Hébert, la grande exilée qui a choisi de s'éloigner de son pays sans pourtant l'oublier.
- ⁷⁰ Lise GAUVIN, «Une entrevue avec Anne Hébert», dans *Anne Hébert, parcours d'une oeuvre*, Actes du colloque de la Sorbonne, mai 1996, Montréal, L'Hexagone, 1997, p. 226.
- ⁷¹ Voir par exemple l'article de Jaap LINTVELT, «La recherche historique et identitaire dans *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert», *Culture et colonisation en Amérique du Nord*, sous la direction de Jaap Lintvelt, Réal Ouellet, Hubert Hermans, Québec, Septentrion, 1994, p. 281-292.
- ⁷² Voir aussi Érick FALARDEAU, «Fictionnalisation de l'histoire, *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert», *Voix et Images*, vol. XII, n° 3, printemps 1997, p. 557-568.
- ⁷³ Anne HÉBERT, *Le Premier Jardin*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1988. Dorénavant, les renvois à ce titre seront identifiés par le sigle PJ, suivi du folio.
- ⁷⁴ Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, col. «Folio/Essais», 1963, p. 35.
- ⁷⁵ *Ibid.*, p. 70.
- ⁷⁶ *Ibid.*, p. 103.
- ⁷⁷ Craig BROWN, sous la direction de, *Histoire générale du Canada*, édition française dirigée par Paul-André Linteau, Québec, Boréal, 1990, p. 149.
- ⁷⁸ Je fais référence à Kathleen KELLs, «From the first Eve to the new Eve: Anne Hébert's rehabilitation of the malevolent female archetype», *Études canadiennes*, vol. 14, n° 1, 1989, p. 99-107.
- ⁷⁹ Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 483.
- ⁸⁰ Paul VEYNE, *op. cit.*, p. 33.
- ⁸¹ *Ibid.*, p. 38.
- ⁸² Je me réfère à l'étude d'Yves LANDRY, *Les filles du Roi au XVII^e siècle*, Montréal, Leméac, 1992. L'auteur démontre comment l'idéologie nationaliste conservatrice qui domina le Québec entre 1850 et 1950 a rétabli la réputation des Filles du roi car, en tant que fondatrices de la nation canadienne-française, elles ne pouvaient pas être des femmes aux mœurs douteuses. Cependant, il n'en demeure pas moins qu'on a simplement remplacé l'archétype de la putain par celui de la mère sans aucunement redonner à ces femmes leur humanité. C'est ce que tente de faire Anne Hébert en les présentant comme des personnes.
- ⁸³ *Ibid.*, p. 73. Landry cite le cas d'une immigrante dont les caractéristiques coïncident avec un grand nombre de filles du Roi, et il se réfère à l'étude de Silvio Dumas, *Les filles du Roi en Nouvelle-France. Étude historique avec répertoire biographique*, Québec, Société historique de Québec, 1972.
- ⁸⁴ Paul VEYNE, *op. cit.*, p. 119.
- ⁸⁵ Jaap LINTVELT, «Un champ narratologique: *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert», *Le roman québécois depuis 1960*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992 p. 149-165.
- ⁸⁶ Michel FOUCAULT, *op. cit.*, p. 490.
- ⁸⁷ Michel DE CERTEAU, *op. cit.*, p. 100.
- ⁸⁸ Michel FOUCAULT, *op. cit.*, p. 491.

CHAPITRE III

***La Maison Trestler* ou l'éclatement des frontières entre les histoires**

Le roman de Madeleine Ouellette-Michalska, *La Maison Trestler ou le 8^e jour d'Amérique*⁸⁹ illustre dans quelle mesure la reprise du matériel historique sert à l'éclatement de tout discours à voix unique, et concourt à brouiller les frontières entre le réel et la fiction. Par son utilisation de l'Histoire, le roman met en jeu un procès contre ce savoir, le mine de l'intérieur dans le but d'en donner une image nouvelle et contribue ainsi à l'érection d'une vision historique plurielle. L'Histoire, qui alterne avec la fiction romanesque, est ainsi dépossédée de sa valeur et de sa signification au profit des petites histoires, enchâssées dans la trame, qui permettent d'accentuer la relativité du savoir historique. L'Histoire devient une histoire parmi d'autres, spoliée de sa rigueur scientifique et de sa légitimité, elle s'apparente à d'autres histoires, plus au moins réelles.

Le passage de l'Histoire avec une majuscule à une simple histoire n'implique nullement la disparition de celle-là. Au contraire, elle est toujours présente en tant que sujet de la trame narrative et en tant qu'objet d'une remise en question. Le croisement de plusieurs histoires, à l'intérieur du roman, insiste sur une acception nouvelle de l'Histoire qui désormais s'achemine vers l'hétéromorphie des discours. *La Maison Trestler* englobe savamment plusieurs tensions, plusieurs discours, et réalités afin de donner une image saisissante d'une nouvelle conception de l'Histoire propre à l'auteure, selon laquelle il est

désormais temps de réintégrer les éléments autrefois exclus de la vision historique dominante au nom des concepts de pluralité et d'hétérogénéité qui sont à la base du nouveau savoir. Avec ce roman foisonnant de sentiments, Madeleine Ouellette-Michalska veut instaurer la possibilité du pluriel à la place du concept ravageur d'unité.

Construit autour de l'histoire d'une maison, le roman propose une pluralité de formes, de sens, de trames narratives. Oeuvre riche et complexe, il témoigne de la vision subjective de son auteure qui enchâsse, sur la vaste toile que représente l'Histoire, une histoire fictive, celle d'une écrivaine en train d'écrire un roman historique sur un membre de la famille Trestler.

La Maison Trestler a été considéré par la critique, lors de sa parution, comme le meilleur roman de Madeleine Ouellette-Michalska à cause, plus particulièrement, de l'aspect novateur de ses structures narratives et de sa dimension historique révolutionnaire. À ce propos, Jane Moss constate que «*the self-reflexive story of the novel's creation questions the power of History which claims to be objective but which Ouellette-Michalska sees as an ideologically biased discourse of power*⁹⁰.» De même, Laure Neuville affirme que la romancière fictive veut «en y intégrant le quotidien, le personnel, le corporel et le subjectif, reconstituer une histoire plurielle, une histoire qui fasse place à la différence, à l'Autre que la tradition patriarcale a toujours tenté d'occulter⁹¹.»

Le roman est composé de huit chapitres qui relatent trois histoires insérées dans la trame narrative, et surtout bien assemblées entre elles car la particularité de l'œuvre réside justement dans l'interpénétration de ces histoires, c'est-à-dire l'histoire de Catherine,

l'histoire de la romancière fictive et l'Histoire, celle du Québec mais aussi d'autres espaces géographiques. Le lecteur se trouve ainsi face à l'histoire de la romancière fictive qui veut écrire un roman sur la famille Trestler et en particulier sur la fille cadette, Catherine. La romancière fictive, dont on ne connaît pas le nom - on sait seulement qu'elle est née à Kamouraska - s'intéresse à cette maison historique après avoir lu un reportage consacré à la visite d'un Premier ministre français et y avoir trouvé une photographie d'une vieille demeure bâtie au dix-huitième siècle. Fascinée par cette image, elle décide de ranimer la maison historique afin de découvrir son histoire. Ainsi, la romancière fictive se rend sur place pour visiter la maison et fait la connaissance des propriétaires, Eva et Benjamin. Ceux-ci lui racontent l'histoire de la maison, devenue monument historique. La romancière apprend donc que la maison a été construite en 1798, à Dorion, par un soldat allemand, Johan Josef Tröstler, débarqué en Amérique et qui avait combattu pour l'armée britannique lors de la guerre d'indépendance américaine. Établi définitivement au pays, une fois la guerre terminée, il se spécialise dans le commerce des fourrures, acquiert une grande fortune et entreprend une carrière politique comme député du Bas-Canada. Marié deux fois, il eut huit enfants dont quatre seulement survécurent. Catherine, l'héroïne du roman que la romancière fictive va lui consacrer, est la cadette de deux filles nées du premier mariage. Tröstler a habité la maison jusqu'à la fin de ses jours.

La découverte de la maison permet à la romancière fictive de ressusciter toute la famille et de mieux la connaître par l'intermédiaire de Catherine qui va devenir, bientôt, *l'alter ego* de la romancière. Ainsi, l'histoire du roman en voie d'écriture, raconte la vie de

cette jeune fille qui finit par se révolter contre son père au nom de sa liberté. L'histoire de Catherine est véritablement une histoire passionnante car elle livre l'image d'une jeune fille malheureuse qui a perdu sa mère à la naissance, et qui se trouve presque à mendier l'amour de son père, entièrement occupé à ramasser sa fortune. Cette fille du début du dix-neuvième siècle trouve le moyen de s'épanouir lorsqu'elle rencontre l'amour de sa vie, Eléazar Hayst, commis au service de son père. La révolte de Catherine commence au moment où son père lui interdit le mariage avec ce jeune homme qui n'appartient pas à leur classe sociale. Catherine décide de rompre la dépendance de son père, de briser les règles de la bonne société et les diktats du patriarcat qui imposent à la femme un rôle secondaire et dépourvu de toute possibilité de choix. Elle épouse Eléazar, quitte sa maison et s'établit avec son époux dans leur nouvelle maison, qui verra la naissance de leurs enfants. Femme révoltée, courageuse, elle défendra son amour et sa liberté jusqu'au point d'intenter un procès à son père qui veut la déposséder de l'héritage maternel. Victorieuse une deuxième fois, Catherine est le symbole d'une nouvelle lignée de femmes, *ante littera*, qui osent contester le pouvoir masculin au nom de leur propre liberté.

L'histoire de Catherine se mêle, parfois, avec l'histoire de la romancière fictive qui raconte des épisodes de son enfance et de sa vie actuelle, en établissant de plus en plus de liens entre son héroïne fictive et elle-même. La narratrice, une femme qui vit à l'époque contemporaine, d'une quarantaine d'années, raconte, en partie, son enfance, son rapport difficile avec Stefan, sa maternité et son travail d'écrivaine. Cette narration, qui se fait en parallèle avec la narration de la vie de Catherine, montre que les deux femmes sont en

quête de leur identité, qu'elles essaient de se définir par rapport à leurs parents et à l'Histoire qui ne cesse pas de pénétrer le récit.

Deux femmes qui vivent à des époques différentes, mais qui ont en commun le désir de s'affirmer et de se déchiffrer à l'aide d'une Histoire que parfois elles ne comprennent pas et qui, toutefois, constitue leur réseau culturel et identitaire. La vie de la romancière fictive est bientôt doublée par la vie de Catherine. Par l'entremise de la fiction dans l'Histoire et vice versa on se trouve face à une histoire éclatée, multipliée qui accentue la perte de repères de la part des deux protagonistes, la romancière fictive et Catherine. Cependant, c'est par l'entremise de l'Histoire que tant Catherine que la romancière fictive peuvent se comprendre et affirmer leur volonté, en se détachant ainsi des femmes qui les ont précédées.

Les citations de documents historiques ou officiels, qui apparaissent dans le roman, en italique, accentuent, selon nous, la fragmentation du récit historique et sa partialité. Transmise par des documents qui ne sont presque pas objectifs, l'Histoire en résulte limitée et fortement influencée par les idéologies dominantes à l'époque où le discours historique est propagé.

Notre analyse du roman s'étalera précisément sur trois points. D'abord nous examinerons les diverses stratégies textuelles qui permettent de rattacher le roman à l'esthétique postmoderne. Ensuite, on étudiera les nombreux niveaux historiques qui composent le roman et leur interpénétration en vue d'une recherche identitaire de la part des deux protagonistes. Finalement, on portera une attention particulière à la réécriture

historique qui s'effectue dans le roman, réécriture rendue manifeste par les idées de la romancière fictive au sujet de l'Histoire.

L'écriture d'un roman

En vertu des stratégies textuelles utilisées, *La Maison Trestler* est un roman postmoderne qui fait éclater, encore plus que le roman d'Anne Hébert, les formes et les discours traditionnels, en bouleversant l'ordre des certitudes.

D'abord, au niveau de la diégèse, trois histoires vont se croiser tout au long de la narration: l'histoire personnelle de la romancière fictive, l'histoire de Catherine et l'Histoire. Ensuite, la présence du personnage de la romancière qui rédige un roman sur la famille Trestler et plus particulièrement sur la cadette, Catherine, contribue à abolir la frontière entre la fiction et la réalité. En outre, le phénomène de l'autoreprésentation est un élément en plus qui concourt à enchevêtrer les histoires en les confondant et en rendant presque impossible, parfois, leur différenciation puisque le «roman Trestler» de la romancière fictive pourrait bien être celui que nous lisons.

Le fait que la narration se fasse à la première personne est fortement significatif, en ce sens que c'est le sujet de l'histoire fictive qui prend la parole pour raconter son histoire personnelle. En effet, tant l'histoire de Catherine que l'histoire de la romancière fictive sont racontées à la première personne, comme s'il s'agissait d'une autobiographie. Encore plus remarquable est que Catherine soit le sujet racontant son histoire, elle qui symbolise un monde ancien, traditionnel, où la femme était exclue de la parole. Opposer

une narration homodiégétique à la narration impersonnelle ou faite par un narrateur omniscient typique d'un récit traditionnel rend encore plus évidente la subversion idéologique proposée par Ouellette-Michalska.

Le roman se développe ainsi sur plusieurs plans narratifs et se caractérise par l'image du double car il y a alternance entre le passé et le présent à tous les niveaux narratifs. Les trois histoires racontent chacune l'enfance et la vie actuelle des protagonistes, qu'il s'agisse de Catherine, de la romancière fictive ou des espaces géographiques et historiques qui pénètrent le roman. La superposition de différents temps narratifs, de plusieurs sujets, des espaces mélange les codes et les langages, confond les histoires, en laissant le lecteur complètement désespéré et en train de se demander qui est le sujet de la narration. Parfois, Madeleine Ouellette-Michalska a réussi savamment à abolir les frontières entre les histoires de sorte qu'on ne sait plus qui parle puisque tant Catherine que la romancière fictive pourraient bien être le narrateur.

Le roman de Madeleine Ouellette-Michalska est postmoderne aussi en ce qui concerne l'idéologie véhiculée. On portera une attention particulière au fait que les deux protagonistes du roman sont deux femmes qui s'opposent, chacune à sa manière, au pouvoir masculin afin d'affirmer leur liberté. L'affirmation de sa propre liberté, de son individualité passe avant tout par la subjectivité du sujet et par la définition de sa propre identité. Pour que cela puisse se faire, les deux protagonistes doivent se confronter à l'Histoire, la remettre en question et enfin ériger un nouveau savoir où prendre finalement une place active. Cette dimension de réflexion constitue une part très importante dans l'économie du roman et elle s'explicite dans l'image du roman à écrire. Par le biais d'un

«je» narratif, le texte met en scène la figure d'un personnage écrivain, en train de composer un roman et qui, en même temps, réfléchit sur le rôle et l'importance de l'écriture, en en illustrant les étapes les plus importantes. *La Maison Trestler* peut aussi être définie comme une

Historiographic metafiction, [a] fiction that is intensely, self-reflexively art, but is also grounded in historical, social, and political realities. [...] These works are not quite historical novels in the traditional sense, for they are also very metafictional in their attention to the processes of writing, reading, and interpreting. They are both self-consciously fictional but also overtly concerned with the acts (and consequences) of the reading, and writing of history as well as fiction⁹².

Hutcheon insiste sur le fait que, dans ces textes, la dimension esthétique ne peut pas être divisée de la dimension idéologique et sociale. Il ne s'agit pas de contester l'importance et la valeur du fait historique ni d'utiliser l'Histoire pour rendre la fiction plus vraisemblable, c'est plutôt une sorte de dialogue entre la fiction et l'Histoire en vue d'une compréhension réciproque⁹³.

La réflexion sur l'Histoire s'effectue, dans le récit, au moyen de l'écriture car la romancière fictive se voit confrontée au pouvoir de la parole et à l'importance que l'écriture revêt pour elle. L'écriture représente le pouvoir de donner un sens à l'existence car «pour échapper à la banalité quotidienne, [la romancière fictive] ne [s]'épargnai[t] aucun effort. Comprendre, c'était ruser. Survivre, c'était prévoir. Et même écrire» (MT, 45). Ainsi, pour la romancière fictive, «l'envie d'écrire suivrait, puissante transformation du silence et de la sensation en paroles» (MT, 20). L'écriture du roman prend une place considérable dans le récit surtout parce que le système d'autoreprésentation confirme le fonctionnement du texte littéraire. La forte dimension autoréférentielle dont le texte est

doté déplace l'attention de la problématique traditionnelle de la représentation du monde à la représentation des modalités de l'écriture. L'aspect qui attire le plus l'attention est comment s'affirme le processus de l'écriture, c'est-à-dire le fait que la protagoniste écrive son roman pour franchir le silence, «l'écriture est le plus haut des cris» (MT, 22) et en même temps l'écriture s'apparente à la gestation, à la mise au monde d'un enfant. Au fond, la romancière ne fait qu'accentuer une nouvelle dimension créatrice de la femme, non seulement biologique mais aussi littéraire: «Ma taille n'a pas bougé, mais Catherine grossit dans mes flancs et ma tête. [...] Je dépose les deux premiers chapitres de mon roman sur la table de la cuisine. [...] Cette gestation ne concerne que moi» (MT, 57-58).

Si l'écriture a le pouvoir de permettre un épanouissement personnel, il est d'autant plus vrai que pour la romancière fictive l'écriture devient le moyen de descendre en elle-même, de se redécouvrir et de se définir à partir de son histoire personnelle et par l'entremise d'une autre histoire, celle de Catherine. Les dédoublements spéculaires, dans le roman, sont fréquents et ils montrent comment l'histoire de Catherine et de la romancière se superposent afin d'accroître le brouillage entre les deux «je» narratifs et l'abolition du temps. L'écriture du roman est devenue fondamentale pour la romancière car elle lui permet de se confronter à la vie de Catherine et, par conséquent, d'établir un parallèle avec sa propre condition. «Je me soucie peu de savoir jusqu'où Catherine me tient lieu d'alibi. C'est d'abord pour moi que je continuerai le récit» (MT, 261) avoue l'écrivaine fictive car désormais, c'est l'exploration de son for intérieur, de son histoire personnelle qui est importante et qui occupe son attention.

L'écriture du roman se révèle ainsi fructueuse dans la mesure où elle offre la possibilité, à la romancière fictive, de se confronter à un personnage et d'abolir les barrières du temps. Lorsque la romancière fictive finit par prendre conscience de son passé et de sa vie présente, le projet d'écriture est presque à sa fin:

mais plus j'avance et plus j'ai l'impression de toucher au terme du projet qui me fit absorber cette vie au point de la faire mienne. L'écriture avait paru effacer le temps qui nous séparait. L'illusion tire à sa fin. Je devrai en rester là. Je devrai bientôt terminer mon livre (MT, 277).

Il s'agit de l'aube du huitième jour, de ce jour de la création où finalement la femme pourra s'approprier l'Histoire, la création littéraire, pourra enfin pénétrer dans un monde nouveau d'où souvent elle a été bannie: «je n'écrivais plus. Je ne me préoccupais plus de la suite. Le huitième jour commençait» (MT, 306).

L'Histoire au pluriel

La Maison Trestler s'articule, fondamentalement, sur deux histoires, celle de la romancière fictive et celle de Catherine, la protagoniste du roman de la mise en abyme, qui appellent continuellement l'Histoire, les grands événements du passé. L'espace géographique varie de l'Amérique et du Canada à l'Europe, en englobant plusieurs points de vue et en se découvrant sous le signe du multiple. Par l'entremise de l'Histoire, la romancière fictive peut établir un lien avec un personnage historique, se découvrir liée à cette femme du début du XIX^e siècle par le partage d'expériences communes, elle peut se confronter à l'Autre en vue d'un déchiffrement personnel.

L'histoire de la maison Trestler

La maison Trestler est le lieu historique autour duquel se construit le roman de la romancière fictive. Cette maison, «ancrée dans ses habitudes, résiste à tout changement» (MT, 148) car les pierres sur lesquelles elle s'érige gardent des mémoires, des secrets que ni le temps ni l'espace ne peuvent détruire ou effacer. Afin de raconter l'histoire de Catherine, la romancière fictive, après avoir trouvé seulement quelques notices biographiques, décide de passer un peu de temps dans cette maison, désormais considérée patrimoine culturel, pour explorer l'endroit où a vécu son héroïne. Au cours de son séjour, elle pourra ranimer Catherine et son existence.

Catherine, ainsi que sa sœur Madeleine, sont les filles que J. J. Trestler a eues à l'époque de son premier mariage, les deux autres enfants étant décédés. De son deuxième mariage avec Marie-Anne Curtius, il a eu deux garçons qui jouissent des privilèges accordés aux hommes. Ainsi, peut-on découvrir la vie de cette famille qui s'organise autour du vouloir du père, un riche commerçant qui ne s'occupe que de l'accumulation de biens et gouverne la maison avec rigueur. Ce qui est clair dès le début, c'est que la maison est gérée par un ordre immuable auquel on ne peut pas s'opposer. «J. J. Trestler parle, et personne ne l'interrompt» (MT, 30) puisque la parole est l'apanage exclusif de l'homme tandis qu'on «exige le retrait des filles, femmes qui vivront ailleurs, porteront un autre nom, formeront un autre clan» (MT, 32).

Il paraît évident, alors, que la vie de Catherine se passe sous le signe du silence, de l'obéissance au père et à l'ordre imposé car la vie d'une femme est bien différente de celle d'un homme. Toutefois, Catherine est une jeune fille forte, qui a soif de

connaissances et qui s'oppose, par son désir de contrôler son destin, à toute une lignée de femmes asservies. Catherine doit «ravalier ses mots» (MT, 31), elle doit se conformer aux règles de la maison mais sa docilité n'est telle qu'en apparence. «La fausse soumission de Catherine les confond» (MT, 32), la jeune fille peut échapper à la rigidité de la maison par ses rêves, elle peut être démunie de tout sauf de «ce besoin de boire la lumière des yeux et des visages, cet appétit de terre chaude qu'elle satisfait dès qu'elle échappe à leur emprise» (MT, 33). Son désir de connaître la vie va bien au-delà des livres d'histoire, de grammaire et de prières, seuls livres permis aux filles de la maison Trestler. Lorsqu'elle affirme aimer l'histoire de son pays et de bien vouloir en connaître davantage,

trois jeunes gens [la] dévisagent, étonnés qu'une fille de négociant, inapte par son sexe à s'adonner au commerce ou à la vie militaire, puisse s'intéresser à l'histoire. Ils réduisent probablement celle-ci à ses batailles et à ses traités de paix. Et ils n'accordent sans doute d'intérêt à la femme instruite que dans la mesure où elle sert leurs ambitions (MT, 99).

Catherine s'oppose à l'image traditionnelle de la femme soumise et par sa force Madeleine Ouellette-Michalska effectue une subversion de l'ordre patriarcal. Catherine écoute le père raconter l'histoire, parler des guerres et des exploits auxquels il a pris part lorsqu'il est arrivé au Canada pour combattre, et elle veut tant parler, tant s'immiscer dans la discussion qu'elle ose dire: «Je voudrais savoir...». Son audace soulève le regard incrédule du père pour lequel «aux repas, les filles n'ouvrent la bouche que pour se nourrir» (MT, 142). Pourtant, Catherine «est la seule à soutenir son regard. Il voudrait briser cette force inacceptable chez une fille. À chaque affrontement, il l'écrase de sa colère, mais elle bat à peine des cils» (MT, 154). La jeune fille, malgré la soumission

qu'elle doit montrer à son père, n'accepte pas son statut d'infériorité; elle se sent forte et libre par le simple fait qu'elle peut envisager son avenir dans une maison où finalement elle pourra s'exprimer sans peur ni crainte. Elle dit de ne pas accepter «un homme qui impose silence dans [sa] propre maison et [l'] oblige, en raison d'une trop grande différence d'âge, à lui obéir comme un enfant» (MT, 98).

Catherine a le courage de briser les règles de la maison lorsqu'elle tombe amoureuse du commis de son père. Avec Éléazar Hayst, elle décide de quitter l'ordre de la maison Trestler afin de vivre sa vie. Le mariage avec l'homme qu'elle aime et la vie dans une nouvelle maison coïncident avec une étape importante de son existence, c'est-à-dire la fin du silence. Une fois que Catherine a osé défier son père, elle gagne le droit à la parole, à sa liberté. Elle peut finalement avoir le bonheur souhaité, laisser son passé derrière elle car avec Éléazar elle a choisi la liberté. Catherine est «cette femme heureuse d'être femme [qui] ne lui appartient que momentanément. Le reste du temps, elle trouve en elle sa plénitude. Si elle le voulait, elle pourrait désormais se passer de lui» (MT, 216). L'image de la jeune fille est celle d'une femme qui s'épanouit dans la liberté de sa maison et non comme le veut la tradition par un mariage. En passant de la maison Trestler à la maison d'Éléazar, Catherine ne passe aucunement de la soumission au père à la soumission à son mari. Elle peut finalement jouir de sa liberté et c'est par cette liberté qu'elle se détache des autres femmes.

Catherine déjoue ainsi le destin traditionnel réservé aux femmes non seulement en désobéissant à son père par le fait d'avoir choisi son époux, mais parce qu'elle va encore plus loin. Après avoir appris que son père veut la spolier de l'héritage maternel auquel

elle a droit, Catherine décide, avec sa sœur, de contester la volonté de son père en l'appelant en justice. Ce geste fortement symbolique traduit la fin du silence imposé à la femme qui sera désormais seule à décider de ses actions. Catherine sortira victorieuse et aura droit à l'héritage, mais elle n'arrivera jamais à atteindre le cœur de son père car celui-ci ne cède pas. À sa mort, Catherine constatera avec amertume que la seule chose qu'elle voulait était un peu d'amour, cet amour mendié mais jamais reçu. Elle souffre de la perte de son père, de cette absence de communication et de cette distance jamais franchie entre eux:

L'homme qui l'a rejetée n'est plus derrière elle. Il n'y a peut-être jamais été, mais il nourrissait la mémoire. Il était celui qui permettait de situer les choses au commencement. Celui qui contrariait ses désirs, étouffait ses élans. Mais elle lui a résisté. Et elle résiste encore à travers ce degré d'absence plus poussé qu'il lui impose, et dont elle ne peut saisir l'ampleur tant la soudaineté de l'événement la frappe (MT, 301).

Catherine est ainsi l'héroïne qui a transgressé l'ordre imposé au nom de l'amour, de son amour et de sa liberté de parole. Son évolution de l'esclavage idéologique du père à l'affirmation de sa parole, représente l'épanouissement de la femme dont parle Patricia Smart:

Devenir auteur [...] signifie accéder à l'*autorité*, et dans une tradition où celle-ci est réservée aux pères, il ne peut s'agir de la même expérience pour l'homme et pour la femme que de s'emparer de l'autorité de la parole écrite. Dans ce sens, l'écriture des femmes [...] constitue par définition même un acte subversif dans la Maison du Père. Car dès que «l'objet» commence à se percevoir comme un sujet, ce sont les fondements mêmes de la maison qui sont ébranlés. Ayant un rapport différent à la Loi du Père et à l'origine maternelle que leurs frères littéraires, les femmes – qu'elles le veulent ou non – sont une présence qui dérange l'ordre de la maison paternelle⁹⁴.

Le fait de prendre la parole dans la maison du père est encore plus subversif en ce sens que la femme ose défier l'autorité, le père, dans son propre règne, la maison, où il fait les règles. Par l'histoire de Catherine, la réécriture historique se fait contestataire dans la mesure où la femme défie le pouvoir masculin, attaque l'Histoire patriarcale afin de se trouver une place et de faire entendre sa voix.

L'histoire de la romancière

La protagoniste du roman est une écrivaine du XX^e siècle qui découvre un personnage historique et qui décide d'écrire un roman sur la vie de celui-ci. Elle s'approprie l'existence de Catherine et ce travail de réécriture lui permet de se confronter à une femme du XIX^e siècle qui a eu le courage de contester la volonté de son père. Ainsi, par l'entremise de l'histoire de Catherine, la protagoniste du roman essaie de construire son identité personnelle. Les deux histoires semblent ainsi se développer en parallèle car, plusieurs fois, le mimétisme entre la romancière et son personnage est complet. La vie de Catherine rappelle assez bien, par des traits particuliers, la vie de la romancière bien qu'entre les deux il y ait un siècle de distance. Mais c'est justement l'écriture du roman de la maison Trestler qui va abolir la dimension temporelle en rendant la vie de deux femmes presque contemporaines.

Janet Paterson parle de «romans de l'intériorité» pour indiquer un genre d'écriture qui se définit par «la méditation intérieure ou [par la] quête spirituelle, éléments qui se greffent toujours, au bout du compte, sur le thème de la communication humaine⁹⁵.» L'écriture du «roman Trestler», pour la romancière fictive, devient un moyen de se

connaître, de réfléchir sur elle-même en utilisant la forme de l'autobiographie, genre littéraire qui se construit sur l'expérience personnelle du sujet scripteur. Ainsi, l'écriture permet à l'écrivaine fictive de se confronter à une femme qui se détache de l'oppression et de la soumission qui caractérisent, à cette époque-là, la condition féminine, et de découvrir une sorte de filiation avec Catherine.

Dans le roman de Madeleine Ouellette-Michalska, on retrouve plusieurs passages où il est presque impossible de définir à qui se réfère le «je» narratif tant les deux histoires s'entrelacent et s'assimilent. Cette volonté de la part de l'écrivaine d'amalgamer les deux personnages en rendant impossible, parfois, la distinction entre les deux, peut vouloir montrer que les problèmes auxquels les femmes sont confrontées restent substantiellement les mêmes à travers les siècles et les espaces. Tant Catherine que la romancière doivent se confronter à leur famille et à la société afin de choisir leur chemin d'indépendance et d'affirmer leur liberté individuelle.

L'osmose entre l'écrivaine fictive et le personnage historique se fait de plus en plus complète à mesure que l'écriture du roman *Trestler* avance. La romancière, en s'appropriant quelques détails de la vie de Catherine, croit pouvoir la ressusciter dans sa fraîcheur, en lui restituant sa vie. En même temps qu'elle découvre l'existence de son personnage, la romancière met à jour un parallèle entre sa propre vie et celle de son personnage, un parallèle intéressant qui, toutefois, se dissout lorsque la vie de la romancière fait corps avec celle de Catherine. Le parallèle entre les deux est avoué déjà quand l'écrivaine fictive annonce que son roman se construira sur la vie de Catherine, et

non pas sur celle de sa sœur Madeleine, «enfant calme à qui j'ai d'abord cru ressembler»

(MT, 23):

Catherine et Madeleine me ressemblent. Elles sont les enfants du retrait. Elles sont des filles sans larmes, sans cris, à qui l'on offrit la distance des bouches et le grain de surfaces. À deux cents ans d'intervalle, nous partageons la même sagesse suspecte. La même méfiance pour tout ce qui entrave le bonheur. La même aptitude à camoufler les entailles accumulées dans une langue et des chairs contraintes aux apparences (MT, 37).

Le sort des trois femmes est presque le même: la soumission aux rôles imposés par une société strictement patriarcale qui les a réduites au silence. Toutefois, seules Catherine et la romancière fictive oseront s'opposer à leur condition, relèveront le défi et affirmeront leur liberté, en choisissant la parole à l'intérieur d'une société patriarcale. Outre cette ressemblance primordiale, la romancière fictive et Catherine partagent de nombreuses caractéristiques. C'est d'abord en parcourant son enfance et sa vie passée, que la romancière s'aperçoit des similitudes qui lient sa vie à celle de Catherine. Toutes deux sont issues de familles qui se sont installées au Canada:

Mon père avait aussi dix-sept ans lorsqu'il quitta Lowell pour la vallée du Saint-Laurent. Et quand Johan-Joseph Trestler, à peine plus âgé, débarqua à Québec, deux cents ans plus tôt portant fusil et ignorant peut-être l'existence de Goethe ou de Wagner, il ne comprenait sans doute pas pourquoi, dans une colonie anglaise, tout le monde parlait français (MT, 161).

Toutes deux ont eu une adolescence vécue sous le signe de la passion pour les mots et le désir d'écriture. En fait, la romancière fictive possède le même désir de connaissance. Elle est fascinée par les livres et par les mots, surtout parce que sa mère l'initie à l'histoire de France: «la France était discrète. Elle ne débarquait jamais chez

nous. Elle me parlait par les livres d'histoire. Elle se racontait par la bouche de ma mère [...] Ces séances de lecture égayaient mes journées monotones» (MT, 19).

La figure de la mère s'avère d'ailleurs particulièrement révélatrice à cet égard. En effet, malgré son travail d'institutrice, celle-ci était constamment tenue à l'écart des conversations. De plus, même si elle est la dépositaire de l'Histoire, même si elle rédige «les lettres d'amour et les lettres d'affaires de nombreux parents d'élèves» (MT, 210), elle ne peut écrire que son journal intime, seule forme littéraire qu'elle peut s'approprier. «L'histoire l'habitait, mais elle-même restait hors de l'histoire» (MT, 211) est l'amère constatation qui s'ensuit puisque l'Histoire ne tient pas compte de l'importance des femmes, certitude confirmée aussi par l'écrivaine fictive qui doit partager, au cours de son enfance, le même sort. Toutefois, l'image de la femme écartée de l'Histoire et par l'Histoire est dépassée par les deux protagonistes du roman qui oseront revendiquer leur place dans l'Histoire. Finalement, les deux vies se confondent, se mêlent,

la vieille maison grise de la route de Gaspé se confond souvent avec la maison Trestler. À la fin, je ne sais plus qui parle, qui a parlé. Je ne sais plus qui raconte ses rêves et ses peurs. Qui succombe à l'attrait du plaisir et à l'horreur du sang. Qui, de Catherine ou moi, tire la fiction du réel, ou soude le réel à l'imagination (MT, 91).

La romancière fictive se trouve ainsi à partager les mêmes expériences que Catherine; elle s'imagine la naissance de l'amour chez la jeune fille pour le commis de son père, sa vie de famille, ses grossesses, sa douleur lors de la mort de son père. Le parallèle entre les deux existences est presque parfait en vertu des sensations qui se réveillent chez la romancière et qui l'aident à comprendre la vie de Catherine. Ainsi, lorsque son amant la quitte, l'écrivaine fictive se trouve face à une autre énigme. Elle doit

surmonter la solitude, apprendre à se suffire à elle-même car, après l'histoire de Catherine vécue dans la remémoration du temps passé, il est temps d'envisager le futur, représenté par Eta Carinae, l'étoile la plus vaste et la plus lumineuse de la voie lactée. L'image de cette étoile dont la naissance date de plus de deux millions d'années et qui est en train de disparaître, instaure, à nouveau, le sens d'un cycle de vie et de mort qui se perpétue depuis les commencements, et qui assure le sens de l'existence humaine. Ainsi, une fois de plus, l'éclatement de la mémoire, du temps vécu à l'envers conduit au futur en train de commencer, la seule dimension que, peut-être, il est possible de connaître.

L'Histoire parmi d'autres histoires

Dans le roman de Madeleine Ouellette-Michalska, la dimension historique occupe une place prépondérante car les histoires qui s'entrecroisent mettent toujours en place l'Histoire. Le discours narratif s'élargit au fur et à mesure qu'aux anecdotes viennent se greffer divers événements historiques qui corroborent la dimension réelle et fortement significative du récit. Grâce à la mise en place de l'Histoire, le roman est doté d'une fonction référentielle qui lui confère une certaine authenticité historique. Les dates, les noms, les lieux et les événements annotés témoignent d'une précision confirmée aussi par l'intertexte que constituent des passages et des citations tirés de journaux ou de documents historiques.

Toutefois, la présence de l'Histoire, dans le roman, remplit une fonction bien plus importante et critique que le simple fait de fonder un effet de réel. Par sa mise en cause, l'Histoire prend part et s'intègre au discours narratif, fictionnel, mais en même temps elle

subit un procès qui met en doute sa fonction, qui critique son statut. Le procès de l'Histoire s'effectue au niveau de la diégèse car l'histoire de Catherine et celle de la romancière fictive sont traversées par le discours historique. Ainsi, le passé historique apparaît dans l'histoire de la maison Trestler par la parole du père qui rappelle les batailles auxquelles il a participé; par les nombreuses remarques de la romancière fictive à propos du savoir historique, et de sa propre vie familiale, et par son projet d'écriture. L'espace historico-géographique investit, dans le roman, non seulement le Canada et son histoire mais aussi les États-Unis et l'Europe, en particulier la France et l'Allemagne. L'élargissement de cette perspective spatiale est très important car il souligne l'éclatement des frontières temporelles, spatiales et historiques, en confirmant la désagrégation de l'Histoire en plusieurs histoires qui essaient de dire le vrai, le réel.

Au niveau de l'écriture du roman fictif, l'événement qui déclenche l'envie de composer une histoire sur la maison Trestler est un reportage dans les journaux, «dans un magazine, la photographie d'une maison de pierre du dix-huitième siècle, étalée sur quatre colonnes, [qui] interpelle [la romancière fictive] comme une énigme» (MT, 21), et la visite au Québec d'un représentant officiel de la France, Monsieur B, le Premier ministre Raymond Barre. Pour souligner l'aspect historique de la visite, l'écrivaine introduit une citation en italique tirée d'un journal:

Un soleil voilé d'une fine brume blanche, un ciel strié d'éclaircies bleu pâle, juste ce qu'il faut de froid et de neige pour signifier la rigueur de l'hiver, tel était le décor qui s'offrait à Monsieur B, lorsque son avion le déposa avec sa suite sur l'aérodrome d'Ottawa (MT, 60).

En ce qui concerne l'histoire de la maison Trestler, le discours historique apparaît par la figure du père, dépositaire de la parole et donc de la connaissance historique.

Madeleine Ouellette-Michalska introduit plusieurs extraits tirés de documents historiques ou d'actes notariés afin d'attester l'historicité de la maison et des personnages qui l'ont habitée. Dans le roman *Trestler*, l'Histoire acquiert une valeur discursive et significative fondamentale. Elle est rappelée par J. J. Trestler, le seul de sa famille à pouvoir raconter les événements historiques, en plus d'être lui-même actant dans l'Histoire puisqu'il a participé comme mercenaire à la guerre d'Indépendance américaine en 1776. On parle ainsi de la tentative d'invasion du Québec en 1775 par les troupes de Montgomery et de celle de 1813 par les Américains. Cette dernière invasion est plus menaçante pour Catherine puisque son mari pourrait y prendre part. Au cours de ces tentatives, les Américains «gagnent du terrain. Ils suivent la route du lac Champlain et paraissent se diriger vers Montréal» (MT, 267), ce qui fait mûrir la conviction, de la part des Canadiens-français, que cette fois-ci «ils ne pourront compter que sur eux-mêmes. L'Europe est en guerre. Napoléon, qui voit son empire crouler, poursuit sa difficile campagne d'Allemagne. Et l'Angleterre, qui ne cesse de lui tendre des pièges, prédit sa chute» (MT, 266). La bataille contre les Américains est gagnée par les troupes dirigées par Charles de Salaberry, à Chateaugay, événement capital dans l'histoire québécoise en ce sens qu'il a permis «de continuer à dire bonjour, bonsoir, comment ça va?» (MT, 274).

Au sujet de l'histoire personnelle de la romancière fictive, celle-ci aussi est fortement ancrée dans un espace historique. En effet, la romancière non seulement raconte des événements de sa vie passée en les situant dans l'Histoire, mais la plupart du temps elle exprime ses propres opinions sur l'Histoire et conteste, en particulier, une vision historique dominante qui veut s'imposer aux autres.

Dès la première page du roman, on sait que le père de la romancière fictive est né à Lowell, dans le Massachussetts. Cette indication est tout à fait importante car elle introduit un nouveau pôle géographique, l'Amérique, symbole de la puissance politique et économique, - «l'Amérique, c'était aussi les caméras de luxe, les boîtes de chocolat, les usines de textile, les souliers blancs. Tout ce qui reluisait. Tout ce qui faisait riche» (MT, 19) - qui s'oppose à l'espace québécois. La lutte hégémonique se joue donc sur deux espaces, l'Amérique et le Québec, opposés depuis des siècles tant au niveau politique qu'économique et culturel, opposition qui se répète dans le roman *Trestler* et qui est énoncée par les tentatives de conquête américaine de l'espace canadien-français. Les réflexions de la romancière fictive sont axées autour de l'opposition entre ces deux espaces, en plus de s'intéresser aussi au rapport entre le Québec et la France. L'Amérique, selon l'écrivaine fictive, «ne se comprend qu'à rebours» (MT, 45). La question identitaire revient à la surface car il est difficile de cerner sa propre identité lorsque l'on est tiraillé par plusieurs forces, confronté continuellement à l'héritage européen, empêché de s'épanouir librement avec ses lois et ses volontés particulières:

Nous sommes les bâtards du Nouveau Monde. «Ni Français ni Américains? Mais alors quoi?» - «Québécois, et ça suffit» - «Kébé quoi?» - «Qué-bé-cois, c'est ça, oui, ça vient de Québec, mot de deux syllabes qui signifie, en indien, une ville haut perchée». Derniers héritiers d'une langue morte, nous prolongeons l'utopie. Ici il n'y a pas d'histoire, mais des généalogies (MT, 59).

Par ailleurs, la romancière est préoccupée, d'un côté, par l'héritage amérindien possédé par l'Amérique, ce qui signifie que l'histoire de ce continent commence bien avant sa découverte par les Européens. Il s'agit donc d'affirmer une naissance historique ancienne en mesure de s'opposer à la tradition occidentale. De l'autre côté, le lien avec la

mère patrie française et l'influence de plus en plus grandissante de la culture américaine rendent encore plus difficile la quête identitaire d'un peuple qui s'est vu toujours tiraillé entre diverses tendances. La romancière fictive se rappelle que, lorsqu'elle était petite, elle suivait avec son doigt sur l'atlas «la ligne qui nous séparait des États-Unis, j'imaginai cette frontière infranchissable. D'un côté c'était ici, de l'autre c'était ailleurs, un lieu où l'on parlait une autre langue et invoquait un autre Dieu. Ces deux terres voisines ne pouvaient empiéter l'une sur l'autre» (MT, 221), tandis qu'à présent la situation est changée et la prédominance américaine envahit presque tout l'espace.

Un autre espace géographique qui pénètre le roman est la France. Les réflexions de la romancière fictive au sujet de ce pays surgissent en rapport à la visite du Premier ministre français au Québec. Il est clair que le rapport entre ces deux espaces géographiques est empreint à la fois de respect envers la mère patrie et de la volonté d'autoaffirmation, du désir de se détacher finalement d'une mentalité coloniale afin de construire sa propre identité par rapport à un espace bien défini. Le portrait du Premier ministre français est rédigé ainsi en suivant les conventions et les clichés car il semble être mal à l'aise et parfois maladroit dans sa veste de représentant de la France dans une ancienne colonie: «dans ce pays à double langue, il se sent observé par un monstre bicéphale qui ne lui pardonnera aucun impair. Tiraillé entre deux continents, partagé entre deux cultures qu'il peut difficilement circonscrire, il se voit piégé par l'histoire» (MT, 62). Ainsi, l'ancien monde qui semble persister à hanter le nouveau, commence à s'éloigner, à ne plus constituer une menace puissante.

L'Histoire envahit le roman de Madeleine Ouellette-Michalska par le biais de plusieurs histoires, elle n'est pas une idée préconçue, construite et qu'on ne peut pas remettre en question. Cette vaste toile qui porte les traces de l'humanité, de ses actions dévoile seulement en partie, par fragments et par bribes de mémoire, les événements anciens. Toute connaissance historique devient alors problématique en ce sens que l'Histoire même ne peut pas garantir la vérité. Ce qu'on apprend des livres d'histoire est une vérité non moins fictive que celle transmise par les romans. Cela ne signifie pas nier les événements historiques mais simplement affirmer que toute connaissance est soumise à la subjectivité de la personne qui la transmet et, par conséquent, l'événement historique demeure connu non pas dans sa totalité mais partiellement.

La réécriture historique

Dans *La Maison Trestler*, la réécriture historique a une fonction encore plus contestataire que dans le roman hébertien. Elle aborde l'Histoire par le biais d'autres histoires qui constituent des mises en abyme efficaces et, cela faisant, elle veut déconstruire et contester la légitimité de ce savoir. Mise en cause par le fait que la romancière fictive est en train d'écrire un roman sur une maison historique, l'Histoire apparaît comme un élément essentiel à la structure du récit, et encore plus essentiel dans la mesure où l'évocation de plusieurs espaces historiques servent de référents auxquels se confronter.

De ce point de vue, la réécriture historique vise non seulement à donner une vision renouvelée de l'Histoire, mais surtout elle conteste violemment le concept même d'Histoire en tant que savoir unique et légitime. La remise en question du discours historique, dans le roman, s'effectue par la présence d'autres histoires qui se trouvent sur un pied d'égalité. Cela conduit à la prise de conscience que l'Histoire subit une relativisation, un déclassement de grand savoir à simple récit, à simple forme discursive à l'égal d'autres histoires. À ce propos, Barthes se demande s'il est légitime d'opposer le récit historique au récit fictif car

la narration des événements passés, soumise communément, dans notre culture, depuis les Grecs, à la sanction de la «science» historique, placée sous la caution impérieuse du «réel», justifiée par des principes d'exposition «rationnelle», cette narration diffère-t-elle vraiment, par quelque trait spécifique, par une pertinence indubitable, de la narration imaginaire, telle qu'on peut la trouver dans l'épopée, le roman, le drame⁹⁶?

Nous croyons que le questionnement posé par Barthes résume parfaitement l'enjeu fondamental dont il est question dans le roman de Madeleine Ouellette-Michalska. Le roman de l'auteure représente un exemple important de roman historique postmoderne en ce sens qu'il exhibe une incrédulité et une contestation du récit de l'Histoire. Par ses nombreuses stratégies discursives, le roman démythifie le grand mythe de l'Histoire. Cela ne signifie aucunement que le roman est antihistorique ou qu'il veut abolir l'importance de l'Histoire, tout simplement il offre un regard nouveau au sujet d'un discours considéré comme scientifique. Le récit historique est donc vu comme une narration, on reconnaît ses failles et ses limites, on démultiplie l'Histoire en histoires au nom de la multiplicité et de l'hétérogénéité. Dans un article sur le mythe postmoderne, Marie Vautier retient que

les narrateurs insistent en particulier sur leur version du passé historique afin d'affirmer «l'incertitude épistémologique de l'époque postmoderne: ils soulignent qu'il nous est impossible de cerner *la* version définitive du passé historique⁹⁷.»

Dans cette perspective, Linda Hutcheon signale que la tendance à interroger la notion d'Histoire en tant que discours scientifique est propre au roman historique postmoderne:

It can often enact the problematic nature of the relation of writing history to narrativization and, thus, to fictionalization, thereby raising the same questions about the cognitive status of historical knowledge with which current philosophers of history are also grappling. What is the ontological nature of historical documents? Are they the stand-in for the past? What is meant – in ideological terms – by our «natural» understanding of historical explanation⁹⁸?

Ainsi, le roman s'ouvre sur une question, «je ne sais plus comment cette histoire a commencé» (MT, 19) qui sème d'emblée l'incertitude, la négation de tout savoir. Le lecteur ne sait pas de quelle histoire il s'agit, d'une histoire personnelle, celle de la protagoniste, ou bien d'une autre histoire historique. Le fait que la narration se poursuive sur le ton d'une incertitude insiste sur le sentiment de déroute et d'hésitation qui caractérise non seulement le personnage fictif mais aussi l'histoire qu'on mentionne: «peut-être dans la vieille maison accrochée au rocher bordant la route de Gaspé. Peut-être dans l'impatience de mon père lorsqu'on l'arrachait à son journal, à ses conversations avec les touristes américains qu'il hébergeait en été» (MT, 19).

La romancière fictive décide d'écrire son roman en prenant comme protagoniste Catherine, la fille cadette de la famille Trestler. Lorsqu'elle commence l'écriture du roman, la romancière se voit confrontée à l'absence quasi totale de documents au sujet de

la jeune fille, et doit bientôt faire face à l'exclusion des femmes de l'histoire officielle: «lorsque j'essaie de reconstruire sa vie et ses traits à partir d'indices trouvés dans les actes notariés du père, l'essentiel m'échappe toujours» (MT, 57). Elle décide alors que «le roman s'organisera autour d'odeurs grasses et épicées» (MT, 35), ce sera son imagination qui l'aidera à combler le vide des documents historiques, tout comme le hasard lui a fait découvrir Catherine, à travers un reportage sur la maison Trestler. «Elle est l'enfant de mon nom» (MT, 49) affirme-t-elle car, à vrai dire, «Catherine n'est pas née du sexe de ses parents. Elle est une création de mon esprit. Elle est n'importe quelle phrase à qui je peux faire dire n'importe quoi» (MT, 57).

Le recours à la mémoire corporelle, aux sensations et à l'imagination sont les moyens que la romancière fictive utilise afin d'écrire son roman, tout en s'opposant au travail dans les archives car ce qui l'aide est la «géographie intime des femmes. Cet envers de l'histoire officielle où s'affichent des dates, des guerres, des trafics de territoire, la prétention de régir le monde, l'incapacité d'en prévoir le déclin ou la chute» (MT, 110). Le discours historiographique qui entretient la romancière fictive se rapproche ainsi de la biographie et même de l'autobiographie car on cherche à reconstruire non seulement le vécu d'un individu, mais aussi ses sentiments et ses idées. La nouvelle conception de l'Histoire veut prendre connaissance d'un monde intérieur et non plus des batailles ou des morts. La romancière fictive, en effet, dispose seulement de quelques documents au sujet de la vie de Catherine, mais elle ne s'inquiète pas car ce sera son imagination, le fait de vivre, pendant des jours, dans la maison Trestler où Catherine même a vécu qui l'aidera à comprendre et à ressusciter l'univers de la jeune fille. Les documents retrouvés ne

représentent qu'une infime partie de la vie de Catherine, il n'y a certes quelques lignes mais elles ne peuvent pas dire ce qui s'est réellement passé dans son âme. À ce propos, la romancière, consciente du manque des documents en mesure d'attester de la véridicité de ce qu'elle affirme, propose sa vision particulière du roman historique qu'elle va rédiger:

comme romancière, cette exigence me paraît superflue. Il faut avant tout rendre la fiction cohérente, faire en sorte que l'histoire inventée englobe l'histoire vécue. Nombre d'historiens et de chroniqueurs ne s'y prennent pas autrement, et on les croit sur parole (MT, 157).

Par cette attitude tout à fait nouvelle, la romancière fictive s'oppose ainsi à l'image de l'historien traditionnel. Le fait qu'elle problématise les données possédées signifie qu'elle veut entreprendre un nouveau projet d'écriture capable de remettre en question la vision traditionnelle de l'Histoire, c'est-à-dire qu'elle attaque souvent la question de la vérité du discours historique en y opposant l'écriture fictionnelle: «elle [Éva] ne sait pas que les écrivains mentent pour mieux dire la vérité» (MT, 58). Ainsi, lorsqu'elle discute avec l'historien, elle affirme:

Il ne peut musarder avec une romancière sans mettre sur le même pied la fiction qui fabule et l'histoire qui dit vrai. Je m'abstiens d'énoncer que la vérité est la part de réel que le mensonge n'a pas encore dilapidée. Je passe également sur le fait que je préfère la passion du rêve au déterminisme des archives (MT, 196-197).

La problématique de la connaissance du passé historique est continuellement affichée et contestée car on met en doute la possibilité de connaître vraiment les faits passés. La romancière fictive s' imagine «l'historien du dimanche [...] en train de consulter des archives poussiéreuses dans un bureau délabré» (MT, 243) puisqu'il veut écrire un livre sur la seigneurie de Vaudreuil et ses notables (MT, 195). À cette idée, elle oppose immédiatement son projet d'écriture:

Je panique en entendant parler de lettres. J'ai commencé le roman Trestler à partir d'un article de magazine précédant de peu la venue de Monsieur B. Si je succombe à de nouvelles sollicitations, ce livre deviendra l'auberge espagnole où chacun voudra loger. Car, à partir d'un même sujet, chacun envisage un double scénario: le souvenir du roman parfait qu'il se souvient d'avoir lu, le canevas du roman idéal dont il attend la publication. [...] Mon stylo se déplace de fantasme en fantasme, aidé de quelques documents et d'une imagination démente qui accouchera de Catherine si Dieu le veut (MT, 196).

Ainsi, le «je» scripteur affirme sa subjectivité et son désir de se rapprocher le plus possible du vécu de Catherine car son désir est celui d'écrire «une histoire qui échapperait au désir d'anéantissement. Une chronique de la vie quotidienne, peut-être d'une extrême simplicité, qui célébrerait la tendresse et la volonté de création» (MT, 133). Le projet d'écriture de la romancière fictive se veut donc une remémoration intime de la vie de Catherine, de ses sentiments, de sa joie et de sa tristesse, d'un vécu qu'on ne peut pas trouver dans les livres d'histoire ni dans les documents anciens. Pour ce motif il faut utiliser l'imagination. Aussi, ne s'affole-t-elle pas lorsque certains éléments récents échappent à sa mémoire: «Une seule de mes références est juste. Loin de m'inquiéter de l'inexactitudes de mes perceptions, je m'en réjouis. Puisque les sens et la mémoire déforment à ce point le réel, je peux invoquer le passé en toute tranquillité» (MT, 250). Le travail auquel se livre la romancière fictive est ainsi un travail de remémoration et d'imagination. En pénétrant dans la maison Trestler, en la connaissant dans tous ses détails, la romancière fictive peut essayer de reconstruire le vécu de son héroïne. En l'absence de traces écrites, ce sont les sens qui deviennent des signes:

Elle indique du doigt une armoire encastrée, munie d'une double paroi, qui servaient à conserver les laitages au temps des Trestler. Maintenant, nos murs sont de carton, cloisons fragiles qui ne retiennent ni traces, ni empreintes. J'enfonce un bras dans l'ouverture de l'armoire,

et le temps m'avale. Penchée sur un trou d'ombre, je capte l'odeur du bois ancien, sa patine des couleurs mâchées, un relent de lait et de crème qui dit, mieux que les mots, le goût d'anciennes contraintes et de lointaines voluptés (MT, 29).

Ce parti pris pour le quotidien, pour le côté sensible des choses, pour le subjectif et les sentiments affirme l'importance d'un aspect biographique souvent gommé par l'Histoire telle qu'on a tendance à la transmettre. Assez vite, la romancière fictive s'aperçoit que les livres d'histoire ne transmettent que les batailles, les massacres, les victoires sans laisser aucune trace de la vie quotidienne des êtres, sans rendre compte de la richesse de la vie humaine:

J'avais longtemps cherché dans les affirmations massives de l'Histoire un prétexte de survie. Il y avait eu des sommations, des redditions, des trêves où l'illusion triomphait. Il y avait eu des conquêtes, des chutes, des lendemains sans lumière. Mais dans ce déploiement d'énergie, nous avions négligé l'amour (MT, 280).

Si l'Histoire est peinte comme un grand récit des batailles d'où on évacue les éléments les plus humains, c'est en raison du fait que l'Histoire est un grand récit lacunaire qui prétend à l'objectivité mais qui n'est pas vraiment capable de la garantir. La romancière questionne ainsi l'Histoire en tant que Savoir, elle affirme son incapacité à rendre compte de la réalité:

L'année de la conscription, dans les journaux, sur la place publique, ils parlaient de la guerre comme d'une chose naturelle. Ils peignaient des fresques grandioses, et les fiancées se bouscullaient sur le quai des gares, étreignant l'homme aimé qui partait pour le front [...]. Mais jamais nous n'entendions parler de viol, de massacre, de carnage. On n'exhibait que du propre. La sueur, les cris, les excréments des blessés n'entachaient pas non plus les manuels d'histoire qui encombraient le grenier. Dans ces livres à reliure d'or, on racontait aux enfants sages comment le camp ennemi avait été passé au fil de l'épée (MT, 165).

L'Histoire est ainsi problématisée à cause de son incapacité de donner une vision totale de l'événement. Dans ce roman, la réécriture historique produit une fragmentation de l'Histoire, une multitude d'histoires qui, en même temps, concourent à ériger le sens de l'Histoire. La romancière est consciente de la relativité du savoir historique puisqu'elle affirme:

Je n'avais pas eu tort de lire comme des romans d'aventure ces récits d'exploits et de batailles auxquels les historiens, qui en livraient les épisodes, n'avaient jamais assisté. Et auraient-ils été présents sur les lieux de l'action que mes doutes eussent encore été fondés, le parti pris politique, l'aveuglement des sens suffisant à orienter le jugement (MT, 250).

Ainsi, sa pensée traduit le sentiment que l'Histoire, ce grand récit avec une majuscule n'est pas du tout exhaustif, il ne représente plus le savoir unique capable de donner une vision complète du passé. Au contraire, il est considéré de la même façon que le roman: un récit parmi d'autres. La prétendue objectivité de l'historiographie cède donc la place à une vision subjective:

la fragilité de l'histoire, sa partialité, m'apparurent tout aussi clairement à Fort Lauderdale où je me trouvais quelques semaines plus tard. [...] Tout en m'affairant devant les dépliants publicitaires vantant des excursions à Disney World, je racontais au réceptionniste les occupations américaines de 1775 et 1813 en terre québécoise, insistant malicieusement sur leur dénouement. [...] Quand j'eus fini, il s'esclaffa: «*It is all bull shit!* Je n'ai jamais lu ça nulle part» (MT, 273).

La relativité et la subjectivité du discours historique sont illustrées aussi par l'absence des femmes dans l'Histoire:

Dans un cahier à lignes bleues, j'avais noté d'une écriture maladroite, et pour mon seul plaisir, quelques anomalies de l'histoire, grande histoire apprise sans but, sans maîtres, dont le premier chapitre était peut-être inclus dans le roman familial dont la maison Trestler me restituait des bribes.

[...] *Mon premier aïeul repoussa Phipps à Rivière-Ouelle avec ses trois fils en 1691, mais j'ai perdu la trace de ses filles nées d'une Fille du Roy*(MT, 70).

L'absence des femmes dans l'historiographie peut être le résultat de la subjectivité de l'historien qui s'intéresse plutôt aux grandes actions militaires qu'à la vie des femmes. Cette constatation amère de la part de la romancière fictive se traduit ainsi, dans le roman de Madeleine Ouellette-Michalska, par la tentative de réécrire l'Histoire en inscrivant le nom des grandes exclues. À vrai dire, les seules traces qui font allusion à des femmes se trouvent au niveau des actes notariés, des inventaires, des quelques lignes pour en annoncer la mort mais rien de plus. C'est le cas de Marguerite Noël, vraie mère de Catherine, dont la jeune fille nous apprend qu'elle «est l'absente couverte des initiales M. N. aperçues sur le drap déchiré dans lequel se vautre la seconde épouse» (MT, 75) et dont il reste une phrase sur un caveau: «*Marguerite Noël, épouse de J. J. Trestler, décédée le 25 octobre 1793*» (MT, 84). Cette femme, dont le père veut effacer toute trace, sera ranimée par la force de volonté de Catherine, lorsqu'elle prétend à l'héritage maternel.

L'Histoire devient ainsi «un genre littéraire doté d'un style, de règles, de procédés. C'était, de toutes les histoires possibles, celle que l'on choisissait à des fins qui ne se révélaient que plus tard» (MT, 250). Le roman sur la maison Trestler se fait le moyen par lequel la romancière fictive exprime ses idées au sujet de l'Histoire en arrivant à la conclusion qu'il «n'y avait pas d'histoire possible, mais des récits, des anecdotes, des épisodes. Pas d'amour ni de destin durable, mais des coïncidences, des audaces, des sursis gagnés sur le hasard» (MT, 306). La vision historique de la romancière fictive traduit ainsi l'idée selon laquelle toute connaissance historique n'est que partielle et partiale.

L'Histoire s'achemine vers des histoires où présent et passé, réel et imaginaire coexistent, en abolissant les frontières temporelles. L'écriture, historique ou fictive, rend compte de la complexité du réel; elle cherche à traduire le lien avec le passé par une nouvelle approche, l'empathie, qui reconnaît l'importance du vécu personnel afin de pouvoir comprendre mieux ce qui s'est passé⁹⁹.

Selon Madeleine Ouellette-Michalska, il y a deux formes de mémoire:

Il y a une mémoire qui a été institutionnalisée, transmise par l'Histoire, par la géographie. À l'intérieur de ça, il y a une mémoire corporelle. Le corps porte en lui d'une certaine façon l'inscription du corps des autres, ceux qui l'ont précédé, ceux qui l'entourent. Il porte l'inscription du vécu de l'humanité globale, mais encore plus du vécu de sa famille pensée. Le corps a l'inscription de toutes les traces[...]. Mais la mémoire corporelle se réveille avec une odeur, elle se réveille avec un toucher, elle se réveille avec telle chose que vous mangez. Et si on permet à cette mémoire de se réveiller, ce que j'ai fait dans la *Maison Trestler*, là les siècles peuvent se confondre¹⁰⁰.

C'est justement à l'aide de la mémoire corporelle que la romancière fictive tente de connaître le passé d'une femme, Catherine, afin de briser les frontières temporelles, et surtout afin d'inscrire le côté personnel, biographique des personnages et non seulement les rapports de force qui dominent dans les livres d'histoire. Cette nouvelle manière de connaître l'Histoire, de la réveiller, permet ainsi de traduire le réel d'une vie, transcendant le temps et l'espace. Il s'agit de la «fusion du temps vécu et du temps rêvé» (MT, 306) que seule la mémoire peut assurer. L'Histoire est connaissable grâce à la mémoire, grâce à «la continuité inscrite dans la mémoire du sang» (MT, 262) puisqu'elle est capable de vaincre le temps, de fusionner le passé et le présent pour qu'on puisse toujours se situer en arrière et en même temps dans le futur. La linéarité du temps se brise au nom d'un

temps cyclique qui englobe le passé, le présent, le futur dans cette nouvelle dimension représentée par le huitième jour qui voit son aube.

L'exergue de Clarice Lispector, «le futur est en avant et en arrière et vers les côtés» résume excellemment en quoi consiste la réécriture historique dans le roman. C'est-à-dire que la nouvelle vision du monde, tant du passé que du présent et du futur, se fait dans toutes les directions au nom de la relativité et de la pluralité qui régissent toute connaissance. À présent, l'Histoire n'est plus le grand récit garant de la vérité puisqu'elle donne une vision plutôt lacunaire des événements et se dissout dans un récit comme les autres. Il est pertinent de remarquer aussi comment la conception de l'Histoire de l'auteure reprend, en partie, la conception prônée par Paul Veyne. En effet, Madeleine Ouellette-Michalska conteste le concept d'Histoire en remettant en question la prétendue vérité, complétude et objectivité du discours historique. Pour mieux illustrer ses idées, elle insiste sur l'absence des femmes dans l'Histoire et sur le fait que ce savoir est considéré uniquement comme un rapport de force entre les actants. De plus, il est question plusieurs fois du hasard qui semble régir l'Histoire, ne serait-ce que par le fait d'insister, à maintes reprises, sur le fait que la découverte de l'Amérique a été casuelle. Par la remise en question des lieux communs associés à l'Histoire, l'écrivaine corrobore l'idée que toute cognition historique reste fortement limitée et incomplète puisque «l'histoire est connaissance par documents¹⁰¹» et que, par conséquent, elle est transmise par la subjectivité des historiens qui, en premier, n'ont pas vécu les faits et, deuxièmement, ont été influencés par l'idéologie de leur époque. Ainsi, en ne pouvant pas affirmer qu'une vision historique domine ou est plus véritable qu'une autre, il ne reste

qu'à accepter comme vraisemblables les plusieurs versions possibles d'un fait. Le discours historique étant soumis à la subjectivité et forcément à une idéologie ou à un contexte social, perd sa connotation de vérité et devient, tout comme le discours narratif, une version particulière et différente des autres.

La maison Trestler est une maison historique qui recèle une signification très importante surtout en vertu de son ancrage dans l'Histoire. Cette maison en pierre qui date du dix-huitième siècle devient le symbole de l'immobilisme, d'une vie qui se conforme aux règles sociales et qui nie tout changement. À la fin du roman, on apprend que la maison sera vendue et, peut-être, transformée. Cependant, «elle a servi de lien à deux époques, deux façons de penser, d'exister» (MT, 287) puisqu'elle a mis en contact deux femmes appartenant à deux époques différentes. La découverte de la maison Trestler signifie, pour la romancière fictive, la possibilité de se confronter à une autre femme et de déceler un lien important avec celle-ci, à travers le temps.

Il s'agit d'une quête identitaire que la narratrice accomplit en plongeant dans une maison ancienne et dans son histoire. Grâce à la mémoire éveillée par des sensations, la romancière s'approprie l'existence de Catherine et en même temps elle effectue une descente en elle-même afin de se redécouvrir. La maison devient ainsi le symbole de l'inconscient¹⁰², l'exploration de la maison est le prétexte à une connaissance intérieure qui est reconnue comme plus véritable et exacte que la connaissance historique. Se découvrir en relation avec le passé, pénétrer dans ce monde d'il y a un siècle conduit la romancière fictive à prendre conscience de sa situation, de son activité créatrice, en lui faisant

comprendre que rien n'est encore achevé, conclu. La perception de l'individu est ici valorisée par rapport à la connaissance historique car rien n'est définitif et l'individu garde la possibilité de se définir continuellement, échappant à toute tentative de l'englober dans un système du savoir infaillible et bien érigé. Tout processus de connaissance ne s'achève pas mais reste ouvert aux infinies possibilités en mesure de l'influencer. La création ne s'est pas terminée en sept jours mais continue dans le huitième jour, l'aube d'un nouveau monde où la dimension présente est le résultat d'un passé constamment repensé, redéfini et d'un futur proche. La définition du «moi», de l'individu aussi bien que celle du monde est une dynamique continue qui ne peut pas cesser car nous sommes continuellement exposés aux changements, ouverts à toutes les influences. Le nouveau sens historique qui se dégage du roman insiste, une fois de plus, sur l'anéantissement de la stase et de l'immobilisme, d'une conception historique qui ne tient pas compte de l'individu mais plutôt des idéologies. S'il est nécessaire de connaître le passé en vue d'un déchiffrement personnel, il est aussi important de vivre le moment présent, un fragment à l'intérieur du mouvement de la création.

- ⁸⁹ Madeleine OUELLETTE-MICHALSKA, *La Maison Trestler ou le 8^e jour d'Amérique*, Montréal, Fides, coll. «Bibliothèque Québécoise», 1995. La nouvelle édition, préfacée par Janet M. Paterson, présente plusieurs remaniements effectués par l'auteure qui rendent le texte, parfois, différent de la première édition. Dorénavant, les références à ce texte seront placées entre parenthèses, et indiquées par le sigle MT suivi du folio.
- ⁹⁰ Jane MOSS, «A House Divided: Power Relations in Madeleine Ouellette-Michalska's *La Maison Trestler*», *Québec Studies*, vol. XII, n° 2, été 1992, p. 97.
- ⁹¹ Laure NEUVILLE, «Écrire pour "vivre le temps à l'envers": Madeleine Ouellette-Michalska et Francine Noël», *Le Roman québécois au féminin, 1980-1995*, sous la direction de Gabrielle Pascal, Montréal, Triptyque, 1995, p. 38.
- ⁹² Linda HUTCHEON, *The Canadian Postmodern. A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*, *op. cit.*, p. 13-14.
- ⁹³ *Ibid.*, p. 14. Elle affirme, plus précisément: «*this is not a modernist denial of the literary value of historical fact (in the name of aesthetic autonomy); nor is it a realist use of that fact to make the reality of the fictional world seem authentic. Instead, it is a critical counterpointing or dialogue between the texts of both history and art, done in such a way that it does not deny the existence or significance of either.*»
- ⁹⁴ Patricia SMART, *Écrire dans la maison du père*, Montréal, Québec/Amérique, 1990, p. 23.
- ⁹⁵ Janet PATERSON, «Romans», *University of Toronto Quarterly*, vol. 59, n° 1, automne 1989, p. 29.
- ⁹⁶ Roland BARTHES, «Le Discours de l'histoire», *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 153.
- ⁹⁷ Marie VAUTIER, «Le mythe postmoderne dans quelques romans historiographiques québécois», *Québec Studies*, n° 12, 1991, p. 52.
- ⁹⁸ Linda HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, *op. cit.*, p. 92-93.
- ⁹⁹ Je souligne l'importance de l'article de Laure Neuville, «Écrire pour "vivre le temps à l'envers": Madeleine Ouellette-Michalska et Francine Noël», *Le roman québécois au féminin*, sous la direction de Gabrielle Pascal, Montréal, Triptyque, 1995, p.33-43.
- ¹⁰⁰ Caroline BARRET, «Madeleine Ouellette-Michalska: de la rupture à la sérénité», *Québec français*, décembre 1984, n° 56, p. 23.
- ¹⁰¹ Paul VEYNE, *op. cit.*, p. 14.
- ¹⁰² Paul SOCKEN, «La quête d'identité: *La Maison Trestler* de Madeleine Ouellette-Michalska», *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux*, sous la direction de Yolande Grisé et Robert Major, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, p. 328. L'auteur, en s'appuyant sur la théorie de Bachelard, interprète «l'exploration de la maison comme métaphore de la quête du moi» (p. 327).

Conclusion

Le roman historique postmoderne inclut l'Histoire dans le discours fictionnel d'une façon innovatrice. Sa manière d'aborder l'Histoire le différencie fortement du roman historique traditionnel. Ce dernier tend à reconstruire une époque dans les moindres détails, à ressusciter des personnages historiques en les insérant dans l'esprit de l'époque et en les faisant évoluer selon les aspirations et la psychologie du temps passé. Bien que le roman mêle le discours fictif au discours historique, l'Histoire est dépeinte le plus fidèlement possible car elle sert surtout comme garantie d'authenticité et de vraisemblance. L'Histoire devient ainsi cet immense réservoir de faits et de personnages dans lequel l'écrivain puise sa source afin de donner un tableau précis, saisissant et complet de l'époque qu'il veut évoquer.

La conception qui sous-tend une telle pratique littéraire est liée à la façon dont on considère l'Histoire. Le roman historique traditionnel envisage l'Histoire comme une science exacte en mesure de raconter le vrai, ce qui s'est réellement passé il y a longtemps, une grande Histoire uniforme, ordonnée qui se développe dans un temps continu, dans un progrès sans interruptions. La rigueur et l'exactitude de cette science sont garanties par le travail d'historien, travail conduit avec la plus grande objectivité possible. Au tournant du XIX^e siècle, cette vision des choses est minée et fragmentée par les bouleversements socio-politiques qui secouent le monde occidental. Ainsi, l'Histoire en tant que science humaine voit sa scientificité continuellement remise en cause. La prise de conscience que l'individu contribue à faire l'Histoire, que lui-même

est un être historique parce que déterminé par celle-ci, contribue à envisager l'Histoire comme mouvante et non plus simplement linéaire. Il est donc possible de remonter dans le temps, de se pencher sur le passé et de le questionner pour avoir des réponses en mesure de rendre plus intelligible le présent. Cette idée de la relativité historique acquiert une vigueur de plus en plus croissante qui aboutit, au XX^e siècle, à un questionnement plus critique du savoir historique. L'Histoire perd son statut de science exacte à cause de la relativité de son objet, elle traite du particulier et non pas du général comme on le croyait. Anatole France se demande:

Qu'est-ce que l'histoire? La représentation écrite des événements passés. Mais qu'est-ce qu'un événement? Est-ce un fait quelconque? Non pas! Me dites-vous, c'est un fait notable. Or, comment l'historien juge-t-il qu'un fait est notable ou non? Il en juge arbitrairement, selon son goût et son caprice, à son idée, en artiste enfin! Car les faits ne se divisent pas, de leur propre nature, en faits historiques et en faits non historiques. La vérité consiste à montrer les rapports nécessaires des choses, mais chaque fois que la cause d'un fait historique est dans un fait qui n'est point historique, l'histoire ne la vaut point¹⁰³.

La problématisation de l'Histoire est un fait capital en ce sens qu'on remet en question une notion fondamentale, une science considérée comme infaillible et cela entraîne des questions aussi au sujet de l'écriture de l'Histoire. L'Histoire n'est plus une science en mesure d'enregistrer véridiquement les faits historiques car elle se constitue plutôt comme inscription des événements que l'on pense être historiques, et qui sont choisis, parmi d'autres, par l'esprit subjectif de l'historien. Alors elle commence à être envisagée comme un récit, d'où la collusion avec l'écriture fictionnelle. L'Histoire est donc vue comme une forme littéraire et on a tendance à ne plus opposer le roman en tant que récit imaginaire, irréel à l'Histoire, récit véridique. Selon Ricoeur

l'intentionnalité historique ne s'effectue qu'en incorporant à sa visée les ressources de fictionnalisation relevant de l'imaginaire narratif, tandis que l'intentionnalité du récit de fiction ne produit ses effets de détection et de transformation de l'agir et du pâtir qu'en assumant symétriquement les ressources d'historicisation que lui offrent les tentatives de reconstruction du passé effectif¹⁰⁴.

La remise en question de l'Histoire en tant que science humaine est un aspect fondamental de l'époque postmoderne qui affiche une grande incrédulité face aux grands récits historique, philosophique et scientifique. Cette attitude fortement contestataire se répercute aussi au niveau romanesque puisque plusieurs œuvres littéraires se construisent sur une remise en question du discours historique. Plus particulièrement, le recours à l'Histoire offre la possibilité de redécouvrir le passé, de se redécouvrir par rapport à celui-ci et de pouvoir mieux cerner sa propre identité.

Le roman historique postmoderne est ainsi l'expression la plus réussie de cette attitude par rapport à l'Histoire puisque celle-ci occupe une place non négligeable à l'intérieur du roman, en devenant à la fois le sujet et l'objet de l'écriture fictive. Par des stratégies textuelles originales, le roman postmoderne se sert du savoir historique pour le contester et en donner une vision tout à fait différente. L'Histoire n'est pas simplement évoquée comme cadre de la narration; le personnage historique n'est pas ressuscité que pour augmenter l'effet de réel dans la narration. L'Histoire, de simple référence qu'elle était, occupe dès lors une place essentielle car c'est par son entremise que s'effectue la critique du discours historique. Le roman historique postmoderne se caractérise par son goût pour l'intertextualité, son obsession pour la représentation de l'écrivain dans la fiction, par l'utilisation de plusieurs histoires au niveau de la diégèse, par une fragmentation du «je» narratif, et par un recours continuel au passé. Toutes ces

techniques servent, dans le roman historique postmoderne, à contester la notion d'Histoire en vue d'un nouvel essai de définition. Elles contribuent aussi à l'effritement des frontières entre les histoires, entre les dimensions temporelles car le va-et-vient entre le passé et le présent abolit la conception linéaire du temps. Ainsi, les stratégies textuelles qui font éclater l'histoire fictive, désagrègent une fois de plus le concept d'Histoire.

La remise en question du savoir historique se fait grâce à une réinterprétation du passé, à sa contestation car le fait de l'insérer dans le roman signifie qu'on veut le questionner pour en trouver les limites, en proposer une nouvelle lecture. L'Histoire est contestée alors en tant que garantie du vrai, en tant que savoir unique, immuable, précis car, en utilisant le discours historique dans la fiction, plusieurs romanciers en démontrent les lacunes. L'historiographie ne peut pas prétendre à la vérité, ni l'univocité ni l'unicité de son discours n'assurent son infaillibilité: elle est toujours le résultat des choix de l'historien, toujours soumise à une subjectivité.

Cette nouvelle façon de concevoir l'Histoire comme un discours qui porte en soi les marques de la subjectivité, de la relativité de tout savoir est à la base des oeuvres qu'on a analysées. Les deux romans qu'on a définis comme historiques postmodernes en vertu des éléments qui les détachent d'une vision historique traditionnelle, mettent en jeu, grâce à des histoires fictives originales et troublantes, une critique très marquée de l'Histoire. L'appropriation du passé signifie surtout se redéfinir par rapport à celui-ci et opérer une réécriture historique dans le but d'englober des éléments que l'Histoire a

oubliés, effacés ou simplement qu'elle ne mentionne pas. La réécriture historique insiste bien sur l'acte de donner une deuxième naissance, de permettre une deuxième création, cette fois-ci artistique, capable d'intégrer des voix qui, autrefois, ont été évincées. À ce propos, il est nécessaire de ne pas oublier que les romans sont l'œuvre de deux écrivaines occupées à réécrire l'Histoire afin d'en proposer une entièrement au féminin, où il est finalement possible d'incorporer cet élément si souvent négligé: la femme. Dans *Le Premier Jardin* et dans *La Maison Trestler*, il est impensable d'évacuer la visée féministe qui sous-tend les romans car c'est justement celle-ci qui pousse les écrivaines à entreprendre une déconstruction de l'Histoire tant du point de vue idéologique que narratif.

La réécriture historique s'énonce, dans les deux romans, à deux niveaux: la remise en question du concept d'Histoire qui évolue vers une démythification de ce savoir, et l'intégration d'une voix féminine. Il va de soi que ces deux points sont intimement liés l'un à l'autre.

En ce qui concerne la réécriture historique dans *La Maison Trestler*, Madeleine Ouellette-Michalska, sans aucun doute, va beaucoup plus loin qu'Anne Hébert dans la déconstruction de la notion d'Histoire. Le personnage de la romancière qui écrit un roman historique sur la maison Trestler et sur la vie de Catherine, excellente mise en abyme, est d'une importance capitale dans la mesure où il énonce les principes de sa création, principes tout à fait nouveaux et inusités pour ce qui concerne l'écriture d'un roman historique. La romancière fictive se voit aussi confrontée au travail d'un vrai historien, lui aussi en train d'écrire un livre sur la vie d'une des filles de J. J. Trestler.

Cette confrontation permet ainsi à la romancière d'affirmer ses idées, sa vision particulière de l'Histoire. Une vision particulière car, non seulement il s'agit d'une optique fortement subjective, mais surtout parce qu'elle n'envisage plus l'Histoire comme un savoir capable de garantir des vérités historiques.

Ces opinions, parsemées tout au long de la narration, affirment la naissance d'une nouvelle façon d'écrire l'Histoire et, en s'opposant à la conception traditionnelle, elle la démythifie afin de la réécrire, cette fois-ci en changeant de perspective. Dans le roman de Madeleine Ouellette-Michalska, l'Histoire subit un vrai procès car la romancière fictive démontre les failles de ce savoir et prend conscience qu'il n'existe pas une Histoire mais bien plusieurs histoires avec le même coefficient de véridicité. L'écriture du roman est donc l'occasion, pour l'écrivaine, de réfléchir sur l'Histoire. Au moment où elle doit faire des recherches pour recueillir des informations nécessaires à son projet d'écriture, elle doit constater amèrement que l'Histoire ne comble aucunement tous les espaces vides, ne fournit pas tous les événements, qu'elle ne peut pas du tout offrir une vision impartiale des faits. Ce qui l'amène à chercher une autre façon de penser l'Histoire. Sa réflexion la pousse à revisiter la pensée traditionnelle, à faire le procès de ce grand récit qu'est l'Histoire. En constatant la non-pertinence du concept traditionnel d'Histoire, la romancière ouvre la voie à un nouveau discours historiographique dont elle dessine la forme. Une fois constatée l'impossibilité d'une Histoire homogène, elle confirme la désagrégation de ce savoir en le découpant en plusieurs histoires qui contribuent à l'affirmation d'une pluralité des voix et qui donnent place à la subjectivité dans l'interprétation de tout fait historique. Cette opinion est

confirmée encore plus par le fait que l'Histoire telle qu'on l'a toujours pensée n'est que le récit des guerres, des traités, des morts et des batailles dont on évacue l'élément humain. Cette attitude fait en sorte que l'on ne considère pas les actants comme des individus avec une vie mais comme de simples pantins qui ont occupé une place parmi les grands événements. De plus, la subjectivité de l'historien a été toujours présente, quoi qu'on ait dit, puisqu'il est facile de trouver plusieurs versions d'un même événement, versions influencées par les différents points de vue et idéologies.

La nouvelle écriture historiographique, selon la romancière fictive, doit alors être en mesure de restituer, plus que les événements historiques, les individus qui ont eu un rôle parmi ces histoires. C'est le motif qui la pousse à écrire l'histoire d'un personnage historique en partant de la maison où il a habité, car c'est en explorant cet endroit qu'elle arrive à sentir Catherine, c'est-à-dire qu'elle peut réveiller la vie de la jeune fille à l'aide des sensations et de l'imagination. Faute de documents qui puissent l'aider dans son entreprise, la romancière utilise la mémoire corporelle afin de suppléer aux manques de l'Histoire. Si l'Histoire officielle a gommé parfois l'aspect humain et quotidien, la nouvelle historiographie doit plutôt rendre compte de l'individu, évoluer vers l'autobiographie en permettant de connaître les actants historiques dans leurs pensées et dans leurs sentiments.

De même, le roman d'Anne Hébert déconstruit l'Histoire, la démythifie afin d'ériger une nouvelle vision, plus personnelle et subjective, et qui tient compte des failles de ce savoir. *Le Premier Jardin* réécrit le mythe de la fondation de la Nouvelle-France et du peuplement de la colonie par les filles du Roi. Cela faisant, l'auteure insiste

sur des aspects parfois oubliés par les manuels ou par les documents historiques afin de subvertir la signification du mythe et démontrer que toute vision historique n'est que partielle, subjective et qu'elle véhicule une certaine idéologie. Ainsi, la narration de la naissance de la nouvelle colonie et son peuplement subissent une inversion lorsque l'accent est mis sur l'abandon par la mère patrie, épisode qui n'est plus perçu comme une déchirure, mais comme une évolution naturelle de la colonie qui doit s'éloigner de la figure mère afin de construire sa propre identité. Tout en reconnaissant l'importance de l'influence française, la filiation à la mère patrie, l'écrivaine insiste surtout sur l'évolution de la colonie car celle-ci se détache, dès le début, de ses fondateurs. L'aspect le plus saisissant est que le premier jardin s'émancipe peu à peu de la soumission imposée, il devient autonome, il se donne ses lois et ses coutumes, sa langue car il doit se définir sur la base de sa propre spécificité.

Les deux romans abordent ainsi l'Histoire de différentes manières, s'attachant à la déconstruire aussi bien en tant que concept que comme savoir, tout en gardant un projet commun: réinscrire les femmes dans l'Histoire dont elles ont été exclues presque toujours. La réécriture historique sert ainsi à reformuler l'Histoire du point de vue féminin, à intégrer une voix dont on ne trouve pas de traces. Remarquable est le fait que les deux romans proposent des généalogies entièrement féminines, *Le Premier Jardin* ressuscitant les filles du Roi, et *La Maison Trestler* réveillant la vie de Catherine ainsi que celle d'autres femmes, souvent anonymes et oubliées par l'Histoire. On ne peut pas gommer la visée féministe qui sous-tend ces œuvres car celle-ci va bien au-delà du simple fait d'inclure les femmes dans l'Histoire. Rendre les femmes protagonistes de

l'Histoire, affirmer leur droit à participer à la construction d'un savoir signifie aussi décrire la tentative d'émancipation, la volonté de définition des femmes.

Tenue à l'écart de toute création, sauf bien entendu de la création maternelle, la femme a dû subir les diktats imposés par la société patriarcale qui a empêché son libre épanouissement. Cette servitude intellectuelle finit, dans les deux romans, grâce à deux femmes qui affirment leur droit à la création. D'un côté, la romancière fictive qui écrit un roman sur une femme du XIX^e siècle, de l'autre une actrice qui réveille des femmes historiques qui ont contribué à la naissance de la colonie. Ce sont là deux exemples intéressants de l'appropriation de la parole par qui en a été souvent éloigné. Ces deux femmes rompent avec la tradition, elles veulent réécrire l'éviction du côté féminin de l'Histoire et pour le faire, elles utilisent la parole, autrefois apanage exclusif de l'homme.

La réécriture historique est nécessaire à la prise de conscience d'une relativité qui caractérise tout savoir, toute connaissance; elle sert à réinscrire un point de vue dont il n'a pas été question avant. Ainsi, l'appropriation de l'Histoire par les femmes conduit aussi à une quête identitaire car il s'agit de se redéfinir, de cerner sa propre identité par rapport à l'Autre certes, mais aussi par rapport à quelque chose de nouveau. La confrontation à l'Histoire joue un rôle fondamental dans la définition de l'identité de la part des deux protagonistes féminines. Elles prennent conscience d'elles-mêmes seulement après avoir évoqué des femmes historiques, réelles, qui autrefois ont dû subir les contraintes sociales, et dont elles se démarquent profondément par la possibilité de se dire et d'affirmer leur volonté.

La dimension historique, essentielle dans les deux romans, est capitale puisqu'elle permet la confrontation au passé. C'est en se rapportant au passé qu'il devient plus facile de se comprendre car la remontée à l'origine, le parcours à rebours permettent d'ouvrir une voie nouvelle au futur, tout en englobant le passé et le présent. L'éclatement des frontières temporelles et spatiales fait en sorte que l'Histoire devient une histoire, parmi d'autres, et permet d'entendre des voix nouvelles. Cette abolition et l'effritement des repères augmentent la relativité historique. Le discours historiographique qui s'élève ne peut pas être garant de la vérité, du passé historique réel, il ne peut qu'inscrire des visions, des points de vue, en insistant sur la pluralité et l'hétérogénéité de toute réalité et de tous les discours qui portent sur elle. Le roman historique postmoderne, sorte de palimpseste qui reprend le plus souvent l'Histoire pour la contester, offre une vision renouvelée du récit historique. Il abolit la distinction entre le récit fictif et le récit historique pour insister sur le fait que les deux affirment leur part de vérité, l'Histoire étant désormais «une petite histoire parmi les milliards d'histoires qui continuent à tramer le tissu de la vie quotidienne¹⁰⁵.»

¹⁰³ Anatole France cité par Claudie BERNARD, *op. cit.*, p. 56.

¹⁰⁴ Paul RICOEUR, *op. cit.*, p. 150.

¹⁰⁵ Jean-François LYOTARD, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986, p. 40.

BIBLIOGRAPHIE

Oeuvres à l'étude

HÉBERT, Anne, *Le Premier Jardin*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1988.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, *La Maison Trestler ou le 8^e jour d'Amérique*, Montréal, Fides, coll. «Bibliothèque québécoise», 1995.
Première édition, *La Maison Trestler*, Montréal, Québec/Amérique, 1984.

Études sur l'oeuvre d'Anne Hébert

BISHOP, Neil, *Anne Hébert, son oeuvre, leurs exils*, Bordeaux, Les Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.

BROCHU, André, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2000.

COHEN, Henry, «Le rôle du mythe dans "Kamouraska" d'Anne Hébert», *Présence francophone*, n° 12, 1976, p. 103-111.

FALARDEAU, Érick, «Fictionnalisation de l'histoire, *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert, *Voix et Images*, vol. XII, n° 3, 1997, p. 557-568.

GARANT, France Nazaire, *Ève et le Cheval de Grève*, Québec, Centre d'études en littérature québécoise, «Collection Essais», 1988.

GAUVIN, Lise, «Une entrevue avec Anne Hébert», *Anne Hébert, parcours d'une oeuvre*, Actes du colloque de la Sorbonne, Paris, mai 1996, Montréal, l'Hexagone, 1997, p. 220-228.

GÉROLS, Jacqueline, «La critique française et le mythe canadien: Anne Hébert», *Présence francophone*, n° 30, 1987, p. 51-58.

HILLENAAR, Henk, «Anne Hébert et le "roman familial" de Freud», *Le Roman québécois depuis 1960*, sous la direction de Louise Milot et Jaap Lintvelt, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1992, p.1-14.

KELLS, Kathleen, «From the First Eve to the New Eve: Anne Hébert's Rehabilitation of the Malevolent Female Archetype», *Études canadiennes*, vol. 14, n° 1, 1989, p. 99-107.

LINTVELT, Jaap, «La recherche historique et identitaire dans *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert», *Culture et colonisation en Amérique du Nord*, Jaap Lintvelt, Réal Ouellet, Hubert Hermans, Québec, Septentrion, 1994, p. 281-292.

_____ «Un champ narratologique: *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert», *Le roman québécois depuis 1960*, sous la direction de Louise Milot et Jaap Lintvelt, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, p. 149-165.

PATERSON, Janet, *Anne Hébert: architexture romanesque*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1985.

RUSSELL, Delbert, *Anne Hébert*, Boston, Twayne Publishers, 1983.

THÉRIAULT, Serge, *La quête d'équilibre dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, Asticou, 1980.

Études sur Madeleine Ouellette-Michalska

BARRET, Caroline, «Madeleine Ouellette-Michalska: de la rupture à la sérénité», *Québec français*, n° 56, décembre 1984, p. 20-21.

GUILLEMETTE, Lucie, «L'Amérique déconstruite et les voix/voies féminines dans *La Maison Trestler* de Madeleine Ouellette-Michalska», *Dalhousie French Studies*, vol. XXIII, automne-hiver, 1992, p. 61-67.

HÉBERT, Pierre, «*La Maison Trestler* ou le 8^e jour d'Amérique», *University of Toronto Quarterly*, vol. XLIV, n° 4, été 1985, p. 340-341.

MOSS, Jane, «A House Divided: Power Relations in Madeleine Ouellette-Michalska's *La Maison Tresler*», *Québec Studies*, vol. XII, printemps-été, 1991, p. 59-65.

NEUVILLE, Laure, «Écrire pour "vivre le temps à l'envers": Madeleine Ouellette-Michalska et Francine Noël», *Le roman québécois au féminin 1980-1985*, sous la direction de Gabrielle Pascal, Montréal, Triptyque, 1995, p. 33-45.

PATERSON, Janet, «Le procès de l'Histoire: *La Maison Trestler*», *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 53-66.

RANDALL, Marilyn, «Histoire, roman et texte national: comment lire *L'été de l'île de Grâce*», *Voix et Images*, vol. XXIII, n° 1, automne 1997, p. 65-83.

SAINT-MARTIN, Lori, «Le corps de la fiction à réinventer: métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec», *Recherches féministes*, vol. VII, n° 2, 1994, p. 115-134.

SOCKEN, Paul G., «La quête d'identité: *La Maison Trestler* de Madeleine Ouellette-Michalska», *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux*, sous la direction de Yolande Grisé et Robert Major, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, p. 324-336.

VANASSE, André, «Une signature sur le drap. *La Maison Trestler* ou le 8^e jour d'Amérique de Madeleine Ouellette-Michalska», *Lettres québécoises*, n° 35, automne 1984, p. 19-20.

Ouvrages théoriques

ALLARD, Yvon, *Le Roman historique. Guide de lecture*, Québec, Le Préambule, 1987.

ARGUIN, Maurice, *Le Roman québécois de 1944 à 1965*, Montréal, l'Hexagone, 1989

BARBÉRIS, Pierre, *Le Prince et Le Marchand. Idéologiques: la littérature, l'histoire*, Paris, Fayard, 1980.

BARTHES, Roland, «Le discours de l'histoire», *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel», 1984, p. 153-166.

_____, L. BERSANI, Ph. HAMON, M. RIFFATERRE, I. WATT, *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1982.

BAYARD, Caroline, «Post-modernisme et avant-garde au Canada, 1960-1984», *Voix et Images*, vol. X, n° 1, 1984, p. 37-58.

BELLEAU, André, *Le Romancier fictif*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 1980.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale I et II*, Paris, Gallimard, 1966 et 1973.

BERNARD, Claudie, *Le Passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette, 1996.

BOISCLAIR, Isabelle, «Roman national ou récit féminin? La littérature des femmes pendant la Révolution tranquille», *Globe, Revue internationale d'études québécoises*, vol. 2, n° 1, 1999, p. 97-115.

BROWN, Anne, «La réflexion féministe dans quelques romans féminins à l'heure de la révolution tranquille», *Études en littérature canadienne*, vol. 17, n° 1, 1992, p. 17-29.

CAMBRON, Micheline, *Une société, un récit. Discours interculturel au Québec, (1967-1976)*, Montréal, l'Hexagone, 1989.

CIXOUS, Hélène, Annie LECLERC, Madeleine GAGNON, *La venue à l'écriture*, Paris, Éd. 10/18, coll. «Féminin futur», 1977.

DASPRE, André, «Le Roman historique et l'Histoire», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 75^e année, n° 2-3, 1975, p. 235-244.

DE CERTEAU, Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

_____, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, coll. «Folio/Essais», 1987.

DELFAU, Gérard et Anne Roche, *Histoire/Littérature. Histoire et interprétation du fait littéraire*, Paris, Seuil, 1977.

DIDIER, Béatrice, *L'écriture femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

DUMONT, Fernand et Jean-Charles FALARDEAU, *Littérature et société canadienne-française*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1964.

_____, *Le Lieu de l'homme*, Montréal, HMH, coll. «Constantes», 1968.

ELBAZ, Mikhaël, Andrée FORTIN, Guy LAFOREST, (sous la direction de), *Les Frontières de l'identité. Modernité et postmodernité au Québec*, Sainte-Foy/Paris, Les Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, 1996.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et Les Choses*, Paris, France, Loisirs/Gallimard, 1966.

FRÉDÉRIC, Madeleine et Jacques ALLARD, *Modernité / Postmodernité du roman contemporain*, Les Cahiers du département d'études littéraires, n° 11, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1987.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. «Points/Essais», 1982.

_____ *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

GODARD, Barbara, «Une littérature en devenir: la réécriture textuelle et le dynamisme du champ littéraire. Les écrivaines québécoises au Canada anglais», *Voix et Images*, vol. XXIV, n° 3, printemps 1999, p. 495-527.

GOULD, Karen, *Writing in the Feminine: Feminism and Experimental Writing in Quebec*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1990.

HUTCHEON, Linda, *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*, Toronto, Oxford University Press, 1988.

_____ *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York/London, Routledge, 1988.

KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1968.

KOSKI, Raija, Kathleen KELLs, Louise FORSYTH, *Les discours féminins dans la littérature postmoderne au Québec*, New York, The Edwin Menen Press, 1993.

KWATERKO, Jozef, *Le Roman québécois de 1960 à 1975, idéologie et représentation littéraire*, Québec, Le Préambule, coll. «L'Univers des discours», 1989.

_____ *Le Roman québécois et ses (inter)discours*, Québec, Éditions Nota Bene, 1998.

LAMY Suzanne et Irène PAGÈS, *Féminité, subversion, écriture*, Québec, Les Éditions du remue-ménage, 1983.

LÉTOURNEAU, Jocelyn, «Le texte historique comme objet de l'analyse littéraire», *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, sous la direction de Claude Duchet et Stéphane Vachon, Montréal, XYZ, 1993, p. 165-178.

LUKACS, Georges, *Le Roman historique*, Paris, Payot, 1965.

LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

_____ *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988.

MAGNAN, Lucie-Marie, Christian MORIN, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1997.

MICHAUD, Ginette, «Récits postmodernes?», *Études françaises*, vol. XXI, n° 3, 1985-1986, p. 67-88.

MICHON, Jacques, «Fonction et historicité des formes romanesques», *Études littéraires*, vol. XIV, n° 1, avril 1981, p. 61-79.

MOLINO, Jean, «Qu'est-ce que le roman historique?», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 75^e année, n° 2-3, 1975, p. 195-234.

NÉLOD, Gilles, *Panorama du roman historique*, Paris/Bruxelles, Éditions Sodi, 1969.

OUELLET, Pierre, «Le temps d'après l'histoire et le postmodernisme», *Tangence*, n° 3, mars 1993, p. 112-131.

OWENS, Craig, «The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism», *Essays on Postmodern Culture*, sous la direction de Hal Foster Washington, Bay Press, 1983, p. 57-77.

PASCAL, Gabrielle, *Le Roman québécois au féminin (1980-1995)*, Montréal, Triptyque, 1995.

PATERSON, Janet, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.

_____ «Romans», *University of Toronto Quarterly*, vol. 59, n° 1, automne 1989, p. 25-44.

_____ «Postmodernisme et féminisme: où sont les jonctions?», cet article est aussi paru dans *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise*

offerts à Réjean Robidoux, sous la direction de Yolande Grisé et Robert Major, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, p. 216-226.

PELLETIER, Jacques, *Le poids de l'histoire. Littératures, idéologies, société du Québec moderne*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1995.

POMIAN, Krzysztof, «Histoire et Fiction», *Le Débat*, n° 54, mars-avril 1989, p. 114-137.

POTVIN, C. et J. WILLIAMSON, *Women's Writing and the Literary Institution / L'écriture au féminin et l'institution littéraire*, Alberta, Research Institute for Comparative Literature, University of Alberta, 1992.

RICOEUR, Paul, *Temps et Récit III*, Paris, Seuil, 1985.

_____ *Histoire et Vérité*, Paris, Seuil, 1964.

ROBIN, Régine, *Le Roman mémoriel*, Québec, Les Éditions du Préambule, 1989.

_____ et Marc ANGENOT, «L'inscription du discours social dans le texte littéraire», *Sociocriticism*, vol. I, n° 1, 1985, p. 53-82.

SAINT-MARTIN, Lori, *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, Québec, Les Cahiers de recherche du GREMF, Groupe de recherche multidisciplinaire féministe, Université Laval, 1989.

_____ *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, Montréal, XYZ éditeur, 1992.

SIMON, Sherry, L'HÉRAULT Pierre, SCHWARTZWALD Robert, NOUSS, Alexis, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, 1991.

SMART, Patricia, «Woman as Object, Women as Subject, & the Consequences for Narrative: Hubert Aquin's *Neige noire* and the Impasse of Post-modernism», *Canadian Literature*, n° 113-114, 1987, p. 168-178.

_____ *Écrire dans la maison du père*, Montréal, Québec/Amérique, 1990.

VAUTIER, Marie, «Le mythe postmoderne dans quelques romans historiographiques québécois», *Quebec Studies*, n° 12, 1991, p. 48-57.

_____. *New World Myth. Postmodernism and Postcolonialism in Canadian Fiction*, Montréal & Kingston, London, Buffalo, McGill-Queen's University Press, 1998.

VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1979.

WHITE, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1973.

_____. «The Value of Narrativity in the Representation of Reality», *Critical Inquiry*, n° 7, 1980, p. 5-27.

Ouvrages de référence

BROWN, Craig, sous la direction de, *Histoire générale du Canada*, édition française dirigée par Paul-André Linteau, Québec, Boréal, 1990.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. «Folio/Essais», 1963.

HEIDEGGER, Martin, *The Concept of Time*, translated by William McNeill, Oxford UK, Blackwell Publishers, 1992.

LANDRY, Yves, *Les filles du Roi au XVII^e siècle*, Montréal, Leméac, 1992.

MAALOUF, Amin, *Les croisades vues par les Arabes*, Paris, J. C. Lattès, 1983.

Table des matières

Remerciements	3
Avant-propos	7
I. Histoire et Roman	19
Du roman historique traditionnel au roman historique postmoderne	22
- <i>Essai de définition</i>	25
- <i>Formes adoptées par le roman historique traditionnel</i>	31
- <i>Le roman historique postmoderne</i>	34
L'écriture de l'Histoire et l'écriture de la fiction	40
La réécriture historique	48
II. <i>Le Premier Jardin</i> d'Anne Hébert ou le lieu où convergent plusieurs histoires possibles	57
L'histoire fictive et l'Histoire comme espaces d'une quête identitaire	59
- <i>L'histoire personnelle</i>	60
- <i>L'histoire nationale</i>	66
La réécriture historique dans le roman	76
<i>Le Premier Jardin</i> : un roman historique postmoderne	85
III. <i>La Maison Trestler</i> ou l'éclatement des frontières entre les histoires	93
L'écriture d'un roman	98
L'Histoire au pluriel	102
- <i>L'histoire de la maison Trestler</i>	103
- <i>L'histoire de la romancière</i>	107
- <i>L'Histoire parmi d'autres histoires</i>	111
La réécriture historique	116
Conclusion	130
Bibliographie	144