

Le Premier Jardin d'Anne Hébert et
La Maison Trestler
de Madeleine Ouellette-Michalska :
deux exemples de réécriture historique qui
renouvellent le concept d'Histoire

ELENA MARCHESE

L'INSERTION DE L'HISTOIRE dans le romanesque connaît depuis quelques années un sensible regain d'intérêt. Au sein de la création artistique, l'écrivain trouve la possibilité de se déplacer dans l'Histoire, de se l'approprier pour la questionner. La particularité de la fictionnalisation d'un événement historique 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.

Dans ce contexte, nous nous proposons d'aborder la problématique de la réutilisation du matériel historique dans deux romans québécois, *Le Premier Jardin* (1988) d'Anne Hébert et *La Maison Trestler* (1995) de Madeleine Ouellette-Michalska afin d'analyser le télescopage continu entre la fiction et l'Histoire. Il sera donc intéressant d'observer comment ces deux romans mettent en œuvre un processus important de réécriture historique, en arrivant souvent à l'abolition de toute barrière entre l'Histoire et la fiction. Ce brouillage des frontières se fait par l'entrelacement fécond entre l'histoire nationale des grands événements et l'histoire personnelle des protagonistes fictives. Nous préférons parler de réécriture plutôt que d'insertion de l'Histoire dans les textes parce que ce terme insiste sur le remaniement que la matière historique subit par l'entremise de la fiction, et surtout par le travail personnel de l'écrivain. À la fois sujet — désormais l'Histoire occupe une place de protagoniste dans la fiction — et objet du discours fictif, l'Histoire sert à construire le sens des deux romans tout en permettant de conduire un discours sur elle-même. Palimpsestes historiques, les deux romans à l'étude remanient l'Histoire dans le but de

la confronter à une nouvelle vision des choses et de la réactualiser. Cette attitude critique face au savoir historique découle d'une nouvelle manière de concevoir le discours historique que le postmodernisme a contribué à promouvoir. Nous tenons donc à souligner que les romans à l'étude se détachent des romans historiques traditionnels, où l'Histoire était réduite à la simple fonction de cadre afin de contribuer à l'illusion réaliste, pour s'insérer dans le courant du postmodernisme et utiliser ainsi le matériel historique dans une perspective fortement subjective et critique. 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 postmodernes » (*Moments postmodernes* 54). Dans ce contexte, le discours historique est cependant utilisé en vue d'une contestation de sa légitimité. Le matériel historique s'y inscrit donc de manière formellement et substantiellement différente par rapport au roman historique traditionnel. Dans les deux romans, le recyclage du matériel historique sert à réécrire l'Histoire et à une remise en perspective du rapport que les personnages fictifs entretiennent avec l'Histoire. Il s'agit, pour eux, de reconstruire leur identité et de se redéfinir par rapport à une histoire plus vaste, non seulement individuelle mais collective que l'on convoque à son gré et que l'on interprète en fonction de sa perspective personnelle.

Le roman historique postmoderne

Le roman historique, par son nom, renvoie d'emblée à deux genres de discours qui sont différents, le discours romanesque et le discours historique. Perçus souvent en tant que domaine du fictif et de l'imaginaire, dans le premier cas, et domaine du vrai et de la réalité, dans le deuxième, ils se découvrent de plus en plus des affinités suite à plusieurs études qui ont mis en valeur leurs traits communs. C'est le cas, par exemple, de Paul Ricoeur et de Hayden White qui ont amplement argumenté pour montrer que le discours historique partage avec le discours romanesque plusieurs techniques. Leur diversité consiste uniquement dans l'objet de leur narration mais pas dans les modes. En effet, l'historiographie est désormais conçue comme une construction poétique (White, *Metahistory* IX), 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. 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 narrativity» (*Value of Narrativity* 10). 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 courant postmoderne ouvre la voie à un discours renouvelé qui remet en question la légitimité des métarécits, en permettant l'instauration d'une nouvelle légitimation fondée sur la reconnaissance de l'hétérogénéité des discours. La remise en question du savoir s'effectue par le contenu et par la forme car, dans le discours romanesque, la crise de légitimité se traduit par des stratégies formelles et textuelles qui ont pour effet de subvertir le discours dominant sur l'Histoire et son sens. Sur le plan thématique, le roman postmoderne conteste toute notion d'objectivité et la croyance en la vérité du discours historique. En témoigne le fait que, très souvent, le roman présente plusieurs histoires enchâssées qui, en s'opposant au grand récit, le remettent en question. La préoccupation principale n'est plus celle de reconstruire une époque le plus fidèlement possible ou de rendre l'histoire racontée vraisemblable; à l'inverse, on met en doute le savoir historique pour le déconstruire et en montrer les failles et les limites. Selon Linda Hutcheon, le roman historique postmoderne fonctionne selon un mouvement double : «*it reinstalls historical contexts as significant and even determining, but in so doing, it problematizes the entire notion of historical knowledge*» (89). L'aspect essentiel, peut-on affirmer, du roman historique postmoderne est son questionnement du passé et particulièrement du discours historiographique puisque l'accès au passé ne se fait que par les discours tenus sur lui. Or, ces discours n'apparaissent jamais neutres pour le simple fait qu'ils ne peuvent pas se détourner du contexte idéologique dominant ou conflictuel où ils ont été produits. Cela équivaut à remettre en question les sources historiques et les personnes qui ont transmis les discours car, elles aussi, n'ont pas échappé à l'emprise de l'idéologie. Le rapport au passé est ainsi fondé sur une remise en question de l'objectivité de l'historiographie et de sa fidélité au réel. Cette attitude critique face au discours historique est expliquée par Paul Ricoeur lorsqu'il affirme que le concept d'objectivité prétendu être à la base de toute approche historique, a cédé la place 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 attendue» (*Histoire et vérité* 24).

Le nouveau discours historique tel qu'il émerge dans le roman post-moderne est profondément subjectif justement parce qu'il veut contester l'idée totalisante d'un savoir objectif qui se dit vrai. On assiste à l'éclatement des frontières entre la réalité et la fiction, à la décomposition de la notion de vérité historique et d'objectivité au nom de la valorisation de la pluralité des discours. La dissolution du concept d'Histoire insiste sur l'impossibilité de reconstruire un discours historique homogénéisant sur le passé car toute reconstruction n'est que partielle et partiale. L'effacement de la lettre majuscule dans l'utilisation du terme Histoire et le fait qu'on l'utilise de plus en plus au pluriel insiste clairement sur la connaissance plurielle et vraisemblable du passé, sur la polyphonie des voix qui racontent toutes, avec autant de vérité, le passé. La relativité du savoir historique permet ainsi une contextualisation du passé auquel l'écrivain se livre dans le but d'affirmer sa voix parmi d'autres.

Les romans d'Anne Hébert et de Madeleine Ouellette-Michalska s'insèrent dans le courant du postmodernisme en vertu de leurs traits formels et thématiques qui les détachent nettement du roman historique traditionnel. Selon nous, l'aspect fondamental qui nous autorise à lire les deux récits comme étant deux réécritures historiques est leur attitude face au savoir historique. L'Histoire se métamorphose en intertexte, elle devient un récit comme les autres. Les textes élaborent leur propre lecture de l'historique, en retravaillant les images dominantes pour donner ainsi une vision éclatée du réel. L'Histoire se multiplie, elle n'est plus capable de rendre compte de la totalité du passé et subit un processus d'éclatement. La réécriture historique montre ainsi son efficacité lorsqu'elle vise à déconstruire, à déchronologiser l'HISTOIRE dans sa vision univoque des faits pour insérer plusieurs voix en mesure d'affirmer, toutes, une vérité¹. La réalité historique est mise en procès au nom d'une relativité des points de vue puisqu'elle ne peut être connue que par les discours que tiennent des personnes qui n'ont pas vécu à l'époque où les événements se sont produits. Cela équivaut bien à dire que le discours historique est lui aussi limité, en tant que discours objectif, puisque l'historien demeure limité, naturellement, dans sa vision des faits.

Les romans d'Anne Hébert et de Madeleine Ouellette-Michalska pratiquent la réécriture historique dans le sens qu'ils contestent les notions d'objectivité et d'homogénéité historiques, en mettant en doute la crédibilité des sources soumises à la subjectivité de l'historien. Cet aspect est essentiel à la construction du sens des romans car ils œuvrent dans la voie de l'intégration du féminin dans l'Histoire. L'écriture de ces écrivaines est subversive par sa forme et par son contenu et doit être insérée à l'intérieur

d'une nouvelle écriture féminine qui se développe à partir des années soixante. En effet, selon Janet Paterson, du point de vue historique, «il y a coïncidence entre l'évolution du postmodernisme et la deuxième vague du féminisme puisque ces domaines se sont développés dans la période qui a commencé au début des années soixante» (*Postmodernisme et féminisme* 32). Dans les deux champs, «on déconstruit le centre et l'unité pour valoriser les marges et la multiplicité; de même, dans un champ comme dans l'autre, il y a quête de nouvelles formes artistiques, subversion des traditions littéraires, et remise en question des processus de consécration par l'institution» (32). Dans le cas des romans à l'étude, l'écriture féminine sert à interroger le passé, à intégrer à l'Histoire la voix féminine souvent exclue. L'écriture garantit une autoaffirmation dans la mesure où la femme qui prend la parole s'affirme en tant que sujet et peut exprimer sa propre vision des faits.

Le Premier Jardin ou l'Histoire au féminin

Le roman d'Anne Hébert a souvent fait l'objet d'une lecture identitaire en raison de la place qu'occupe l'histoire nationale québécoise à l'intérieur de la narration. Toutefois, la présence de l'Histoire dans la trame narrative ne doit pas être limitée à une simple lecture nationale de l'œuvre, bien qu'on reconnaisse l'importance que la collectivité et son histoire revêtent pour l'individu, mais elle doit être perçue comme le moyen par lequel l'auteure se sert de l'Histoire afin de la remettre en question, de la subvertir pour en donner une image nouvelle. La caractéristique fondamentale du *Premier Jardin*² est l'entrecroisement de plusieurs niveaux temporels et historiques : l'histoire nationale, le passé de la protagoniste et le présent de la narration en juillet 1976. Le récit développe deux histoires, c'est-à-dire l'histoire fictive de la protagoniste Flora Fontanges et, en parallèle, 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'un groupe seulement en ayant recours à l'histoire de la collectivité dont elle-même fait partie. Cependant, une seule lecture nationale risque de mutiler le sens de l'œuvre car la quête identitaire de la protagoniste doit aussi être interprétée comme la quête d'une identité féminine qui cherche sa place dans l'Histoire à travers une remise en question de celle-ci. C'est uniquement en remettant en question le passé québécois que Flora peut se déchiffrer et trouver sa place dans la communauté, après avoir ressuscité, exorcisé et réécrit le passé.

Flora Fontanges, nom d'emprunt de Pierrette Paul, orpheline adoptée par une famille bourgeoise, revient à Québec après un exil volontaire à Paris pour se mettre sur les traces de sa fille disparue. Comédienne de succès, Flora doit affronter les fantômes de son passé avant de résoudre le problème qui l'afflige depuis sa naissance : le manque de l'origine. Sa crise identitaire découle du fait que, orpheline, sans avoir jamais connu sa mère, elle se voit à la recherche perpétuelle d'un rôle qui puisse lui fournir un alibi en même temps qu'un lieu où se réfugier et se masquer, en assumant continuellement l'identité des personnages interprétés sur la scène théâtrale. Le théâtre devient ainsi le lieu par excellence de la *mimesis*, lieu où l'on feint d'être quelqu'un d'autre sans être obligé d'assumer sa propre identité.

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. Dans les endroits de la ville de Québec «où tout a commencé il y a trois siècles» (49), Flora redécouvre son histoire personnelle en s'appropriant le passé historique de sa communauté. L'évocation du temps passé se fait par le jeu théâtral car, qui mieux que la protagoniste peut réveiller le temps ancien. La remémoration des commencements de la colonie se fait sur un ton quasi biblique dans une atmosphère semblable à celle de la création du jardin édenique. *Le premier jardin* du titre renvoie alors à cet âge du commencement, à cette enfance de l'humanité où la colonie, semée «avec des graines qui venaient de France» (76) commence à se développer en harmonie avec ses propres lois : «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» (77). La remémoration de la colonie se poursuit avec l'épisode douloureux de la cession de la Nouvelle-France à l'Angleterre suite à la bataille des Plaines d'Abraham, quand la colonie se voit abandonnée «comme un colis encombrant» (93). La constatation amère témoigne du sentiment de déroute auquel la colonie se trouve devoir faire face tout comme Flora doit accepter que son origine reste inconnue à jamais. Mais c'est justement dans l'expérience commune de l'abandon que l'histoire privée de la protagoniste rejoint l'histoire nationale de sa communauté. Les deux dépourvues de la mère — la France dans le cas de la colonie et la mère biologique pour Flora — doivent accepter la douleur liée à cette absence traumatisante.

L'Histoire se transforme ainsi en histoire en rejoignant celle personnelle d'une femme qui cherche sa place parmi sa communauté d'origine.

Le point en commun qu'elle se découvre avec sa communauté est le sentiment de dépossession que les deux ont expérimenté bien que de façon diverse. L'élément fondamental du roman se trouve ainsi dans le croisement et dans la rencontre de deux histoires, éloignées dans le temps, et pourtant si proches l'une de l'autre dans le partage d'une expérience commune. La protagoniste peut surmonter la crise qui l'afflige depuis toujours en se confrontant au passé national. Pour ce faire, elle réveille la source, la matrice qui a engendré la nouvelle colonie : les filles du Roi. En recréant l'atmosphère d'antan et en ressuscitant les femmes qui ont contribué au développement de la colonie, l'écrivaine offre une histoire féminine dense de significations et où la femme trouve, après des siècles de souffrance, la juste reconnaissance de son rôle dans l'Histoire.

Flora parvient à établir un contact, un lien entre la dimension actuelle et le temps passé grâce à son pouvoir artistique. Elle veut évoquer les femmes d'antan, elle «leur souffle dans les narines une haleine de vie» (83) animée désormais par la volonté de leur rendre justice. Elle nomme les mères du pays, cette «litanie de saintes, ces noms qui sont à jamais enfouis dans des archives poussiéreuses» (99) afin de rappeler qu'elles sont à l'origine du pays, «elles [qui] sont sorties au dix-septième siècle, pour nous mettre au monde et tout le pays avec nous» (103). Flora insiste ainsi sur l'image de l'Ève collective, «c'est d'elle seule qu'il s'agit, la reine aux milles noms, la première fleur, la première racine, Ève en personne mais fragmentée en mille frais visages» (99).

La réhabilitation des filles du Roi devient ainsi un exemple de la réécriture historique telle que pratiquée par l'écrivaine car son désir est celui de célébrer ces femmes en tant que fondatrices du pays, en reconnaissant leur pouvoir créateur, leur capacité d'engendrer la vie. Tirées de l'anonymat par Flora, ces femmes subissent une revalorisation ou, dans les termes de Genette, une transvalorisation. Ce terme indique «toute opération d'ordre axiologique, portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à une action ou à un ensemble d'actions. La transformation axiologique s'analyse en un terme positif (valorisation), un terme négatif (dévalorisation), et un état complexe: transvalorisation au sens fort» (483). La femme est ainsi réhabilitée dans sa fonction reproductrice en évoluant de l'image archétypale de l'Ève pécheresse à celle de la nouvelle Ève, symbole de positivité³. La réécriture historique vise ainsi à valoriser ou à transvaloriser le peuplement de la colonie en attribuant un rôle fondamental à la femme, tout en contribuant à transformer cet événement par rapport au système de valeurs que lui accordait l'hypotexte. Il est tout à fait significatif que Anne Hébert ait consacré une si grande partie du

roman à la narration d'un événement central dans l'histoire nationale du Québec. Reconnaître le poids de cet événement, pour l'écrivaine, signifie surtout reconnaître la détresse, les difficultés que ces femmes ont dû endurer une fois transplantées dans une terre nouvelle. Ainsi, la nouvelle généalogie féminine qui habite *Le Premier Jardin* sert à affirmer la voix féminine à l'intérieur d'un discours qui, trop souvent, a eu la tendance à l'évacuer. Ce qu'il faut considérer aussi comme essentiel pour la valeur de la réécriture, est le fait que l'histoire dont il est question, à présent, n'est plus uniquement celle de grands événements auxquels les manuels historiques consacrent nombreuses pages, mais plutôt la microhistoire, les microrécits enchâssés dans l'Histoire qui témoignent d'une nouvelle attitude. Cette attitude se traduit par la préférence de la marge au centre, elle se penche sur des cas particuliers pour essayer de montrer une pluralité des points de vue qui viendraient ainsi contester une vision historique plutôt univoque. La mise en abîme de quelques histoires des filles du Roi se révèle féconde dans la perspective d'une réécriture de l'Histoire car elle introduit la diversité, une panoplie d'expériences qui témoignent justement de la diversité humaine.

Le recoupement de l'Histoire et de la fiction fait évoluer la narration vers un nouveau sens historique. Flora, en éveillant le passé national, établit un lien entre elle et le passé, entre son histoire personnelle et celle nationale tout en cherchant de se trouver une place. Au moment où Flora évoque les filles du Roi, elle se reconnaît parmi elles. Dépossédée de l'origine, d'un ancrage, elle parvient à l'acceptation de sa destinée suite à une confrontation non sans douleur au passé, le sien aussi bien que celui d'autres femmes. Le lien biologique sans frontières spatio-temporelles qui relie Flora aux mères du pays sert à lui assurer une origine dont elle peut se réclamer, lui garantit une continuité avec sa communauté et affirme sa participation à une histoire bien plus ancienne et vaste que la sienne. La recherche identitaire se trouve liée à l'histoire nationale dans la mesure où l'individu reconnaît son lien ancestral avec le territoire et la collectivité à l'intérieur desquels il a vécu.

La Maison Trestler ou le doute sur l'Histoire

La Maison Trestler ou le huitième jour d'Amérique est l'illustration de l'éclatement du concept d'Histoire par le continuel questionnement affiché à l'égard du savoir historique. Habilement construit autour de l'histoire d'une maison, symbole du pouvoir patriarcal, le roman de Madeleine Ouellette-Michalska se donne à lire comme l'entreprise d'une romancière

fictive de reconstruire le passé de Catherine, fille cadette de la famille Trestler. L'histoire du roman en voie d'écriture raconte la vie de Catherine, jeune fille qui finit par se révolter contre le pouvoir opprimant du père. La vie de la jeune fille se mêle souvent à l'histoire de la romancière fictive, dont le nom reste inconnu, à ses souvenirs d'enfance de manière que parfois il est difficile de reconnaître à qui appartient le «je» racontant. L'interpénétration de deux histoires révèle, une fois de plus, la quête identitaire dans laquelle les deux figures féminines s'engagent. Quête qui continue à se faire, malgré tout, par l'entremise de l'Histoire.

Le roman de Madeleine Ouellette-Michalska peut se définir comme une «*historiographic metafiction*» en vertu du fait que la fiction s'auto-représente dans la trame romanesque tout en étant fortement ancrée dans la réalité historique (Hutcheon 13). La thématique de la production littéraire, au cœur du roman, vient s'insérer dans un questionnement plus vaste qui prend pour cible l'Histoire en tant que discours immuable. La présence d'une romancière fictive en train d'écrire un roman offre ainsi la possibilité de réfléchir sur le processus créateur mais surtout, puisqu'il s'agit d'un roman historique, permet de réfléchir sur l'Histoire et son discours. Cette dimension de réflexion constitue une part importante dans l'économie du roman d'autant plus que le «je» narratif est celui d'une femme en train de se redécouvrir grâce à une confrontation avec son héroïne.

La confrontation au passé se fait donc par le personnage de Catherine, jeune fille du dix-neuvième siècle qui désobéit au vouloir du père afin d'épouser l'homme qu'elle aime. L'histoire de la vie de Catherine semble ainsi se caractériser par la soumission imposée aux jeunes filles d'antan, prisonnières du vouloir paternel et exclues de tout pouvoir décisionnel. Par le biais de cette histoire, l'auteure veut bien montrer l'univers de détresse réservé aux femmes afin de mieux critiquer l'imposition du silence et l'exclusion de la femme. *La Maison Trestler* est ainsi la symbolisation d'un espace claustrant qui empêche tout épanouissement et qui, «ancrée dans les habitudes, résiste à tout changement⁴», ne permet pas l'opposition à l'ordre immuable qui y règne. L'oppression de la maison Trestler s'exerce évidemment envers les filles, obligées au silence car seul le père a le pouvoir de la parole. D'ailleurs, Catherine surprend par son intérêt pour l'histoire de son pays et par son désir de connaissance. Elle est l'image d'une femme qui ne se plie pas à la volonté paternelle, sa révolte contre le père en est un bel exemple, et qui affirme davantage son droit à la parole. Lorsqu'au cours d'une soirée, elle ose prononcer les mots «je voudrais savoir» (142), elle soulève l'ire du père qui lui impose le silence car «les filles n'ouvrent la bouche que pour se nourrir» (142). L'oppression imposée sera enfin brisée

par Catherine lorsqu'elle décide d'épouser, contre le vouloir de son père, le commis de ce dernier. La protagoniste déjoue ainsi non seulement le destin traditionnel réservé aux femmes, mais elle ose encore contester la parole du père en l'accusant de vouloir la priver de son héritage maternel. Présence dérangement dans la maison paternelle à cause de sa continuelle remise en question de l'ordre, Catherine triomphe par sa volonté de choisir sa propre destinée.

La dimension historique occupe, dans le roman de Madeleine Ouellette-Michalska, une place prépondérante⁵. Ainsi l'Histoire, qui s'insère dans le discours fictionnel, est remise en cause au niveau de la diégèse autant par l'histoire personnelle de Catherine que par celle de la romancière fictive. Le passé historique est convoqué, dans le roman, par la parole du père Trestler, par les nombreuses remarques de la romancière fictive à propos du savoir historique, de sa propre vie familiale et surtout par son projet d'écriture. C'est au niveau de la mise en abîme que la critique du discours historique se fait plus claire et répond mieux au désir de contester *le* discours historique. Rien ne pourrait donc être plus efficace que la mise en scène d'une écrivaine en train d'écrire un roman sur la vie d'une fille bourgeoise du dix-neuvième siècle, occasion qui, d'emblée, lui permet de formuler ses doutes et ses incompréhensions au sujet de l'Histoire. Ainsi, le questionnement légitime que se posait Barthes sur l'efficacité et la justesse de continuer à opposer le récit historique au récit fictif (Barthes 153) devient l'enjeu fondamental au cœur de ce roman.

Le roman affiche l'incrédulité face au récit historique véridique, déconstruit le grand mythe de l'Histoire objective en montrant comment la vérité historique est susceptible d'être remise en question en vertu du fait qu'elle peut se multiplier en plusieurs vérités. D'ailleurs, comme le souligne Marie Vautier, le fait que le narrateur insiste sur sa vision du passé historique renforce l'impossibilité de cerner une seule et unique version du passé. La relativité du savoir historique et sa désagrégation en histoires est particulièrement saisissante si on la met en perspective avec la pensée théorique d'un historien qui a argumenté afin de montrer comment le discours historique demeure limité dans sa tentative de donner une vision complète du passé. Participant à la vague de remise en question du concept d'Histoire, avec une majuscule, propagée par le relativisme de l'entre-deux-guerres, Paul Veyne affiche ouvertement son incrédulité face au savoir historique qui se veut en mesure de reconstruire le passé. Cette tentative n'est qu'une illusion, le passé demeurant une connaissance, une narration mutilée et lacunaire. Ainsi, le roman de Madeleine Ouellette-Michalska s'ouvre sur un doute qui s'installe à demeure: «je ne sais plus

comment cette histoire a commencé» (19). De quelle histoire s'agit-il? De l'histoire personnelle de la protagoniste, de son désir d'écrire un roman, de l'histoire de Catherine? L'incertitude caractérise désormais la narration, elle est signe d'une hésitation non seulement de la part du personnage fictif qui cherche un point de repère mais aussi au sein du discours historique. Décidée à écrire son roman sur la vie de Catherine, la romancière fictive commence par l'assemblage des données suite à la consultation de sources historiques. Ce premier pas l'oblige immédiatement à la prise de conscience que l'Histoire présente de nombreuses failles. En se heurtant à l'absence quasi totale de documents au sujet de la jeune fille, la romancière fictive doit bientôt accepter l'exclusion des femmes de l'histoire officielle : «lorsque j'essaie de reconstruire sa vie et ses traits à partir d'indices retrouvés dans les acte notariés du père, l'essentiel m'échappe toujours» (57). On sait que «l'histoire est connaissance mutilée» (Veyne 24), qu'un fait ne peut pas être par sa nature saisi complètement dans sa totalité car les historiens peuvent rendre compte d'un événement passé uniquement en privilégiant un aspect en particulier. Un événement est ainsi saisi «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» (14-15). Si la vision qu'on a d'un fait passé demeure partielle parce que l'historien, en se basant sur des documents transmis, n'est pas en mesure de saisir la totalité de l'événement, on pourrait en conclure que la vie de Catherine aussi demeure connue partiellement parce que la romancière fictive est confrontée au manque d'informations. Ce manque est d'autant plus grave puisqu'il s'agit d'une femme, l'exclue par excellence. On peut alors comprendre l'effort de la romancière fictive de redonner la vie, fictionnellement parlant, à son héroïne. Son but se réalise dans une nouvelle manière d'écrire l'Histoire. En mettant de côté les documents historiques qui, quand même, ne donnent que peu de renseignements en fournissant une vision sectionnée et sélective de la réalité, la romancière fictive décide de s'appropriier son héroïne et sa vie par les sensations. Nouvelle écriture, nouvelle connaissance qui, tout en demeurant partielle, s'efforce néanmoins de récréer la vie dans sa réalité. Le roman s'organise ainsi «autour d'odeurs grasses et épicées» (35) et là où l'Histoire fait défaut, c'est l'imagination qui viendra en aide. Le recours à la mémoire corporelle, la connaissance par l'empathie dont parle Laure Neuville permet d'accéder «à un continuum temporel, au temps cyclique auquel sont souvent associées les femmes» (43) et, tout en s'opposant au travail d'archives, témoigne de la «géographie intime des femmes. Cet envers de l'histoire officielle où s'affichent des dates, des guerres, des trafics de territoire» (110). Comme

l'avait déjà noté l'historiographie d'après la Deuxième Guerre mondiale, suite à l'école des Annales en France, l'historiographie traditionnelle a toujours eu tendance à s'intéresser davantage aux grands événements, notamment les guerres, les cessions de territoires, les événements concernant les États, sans penser au «non-événementiel» (Veyne 31). Dans le roman de Madeleine Ouellette-Michalska au contraire, la romancière fictive se concentre sur une approche plutôt personnelle, elle veut s'intéresser à la vie quotidienne de Catherine tout en rapprochant son écriture historique de la biographie. Si comme le dit Veyne, l'histoire ne peut que rendre compte d'un aspect en particulier, alors la romancière fictive ne s'inquiète pas du manque des documents historiques car pour elle «cette exigence paraît superflue. Il faut avant tout rendre la fiction cohérente, faire en sorte que l'histoire inventée englobe l'histoire vécue» (157). Par cette attitude tout à fait nouvelle, elle s'oppose à l'image de l'historien traditionnel «en train de consulter des archives poussiéreuses dans un bureau délabré» (243) et y oppose son projet d'écriture :

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 roman deviendra l'auberge espagnole où chacun voudra loger. Mon stylo se déplace de fantasma en fantasma, aidé de quelques documents et d'une imagination démente qui accouchera de Catherine si Dieu le veut. (196)

En préférant «la passion du rêve au déterminisme des archives» (197), la romancière fictive arrive à mettre sur le même plan la narration fictive et le discours historique en reconnaissant au premier une partie de vérité. Si le discours historiographique se veut authentique dans la mesure où il rend compte d'un fait vrai, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'une narration, ce discours n'étant pas en mesure de faire revivre le passé mais de le relater uniquement.

La constante problématisation de la connaissance historique est affichée tout au long du roman par un «je» scripteur qui affirme sa subjectivité dans le projet d'écriture, ce qui, au fond, rapproche la romancière fictive de l'historien, bien que les tâches et les buts soient quelque peu différents. Elle se charge ainsi de faire revivre Catherine dans son vécu et c'est pour cela qu'elle doit se servir de l'imagination : «une seule de mes références est juste. Loin de m'inquiéter de l'inexactitude 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» (250). La volonté de se concentrer sur le côté quotidien de la vie de Catherine contraste ainsi avec

le souci des manuels d'histoire qui, par contre, glissent tout à fait sur la richesse de la vie humaine en ne reportant que des batailles. Le discours historique est alors lacunaire dans la mesure où il choisit un aspect précis dont il veut témoigner, tout en étant conscient d'évacuer la réalité des êtres humains qui ont fait en sorte que l'Histoire existe. Peu à peu s'affirme le constat que l'Histoire, le récit du passé, même avec une majuscule, n'est aucunement exhaustif, que sa relativité vient surtout de l'absence des femmes de l'Histoire. Dans un article intéressant, Lucie Guillemette démontre que l'absence de traces qui témoignent de l'existence des femmes dans l'énoncé historique traditionnel rend compte d'un manque essentiel qui mine, d'ailleurs, la prétendue objectivité de ce discours (52). À ce manque, la protagoniste de *La Maison Trestler* cherche à opposer une mémoire au féminin en mesure de créer une nouvelle genèse de l'Amérique. En effet, la romancière fictive se rend vite compte de «quelques anomalies de l'histoire» (70) consistant dans la perte de traces au sujet des femmes. La conclusion à laquelle la romancière se heurte est qu'il n'y a pas une «histoire possible, mais des récits, des anecdotes, des épisodes» (306). L'éclatement de l'Histoire en histoires annonce la relativité du savoir et de la connaissance historique mais, plus encore, témoigne d'un renouvellement du discours historique qui s'intéresse à l'individu plutôt qu'aux idéologies.

La problématisation de l'Histoire est un fait capital à l'intérieur des deux romans car elle est constamment remise en question en tant que science objective et exacte. Elle ne peut d'ailleurs pas l'être car son témoignage de faits passés se fait *a posteriori* et l'historien ne peut pas se soustraire à l'influence que son temps exerce sur lui. Le courant postmoderne a eu une influence sensible à l'égard de la remise en question du Savoir, dont le discours historique en est un chapitre. Par le fait d'insister sur l'hétérogénéité et la multiplicité de chaque domaine, le postmodernisme a privilégié une certaine vision de l'Histoire qui la considère comme une forme littéraire partageant certains procédés d'écriture avec le roman. L'effritement des frontières entre les histoires, entre le passé et le présent, contribue à un nouvel essai de définition du concept d'Histoire qui s'effectue grâce à une revisitation du passé. Cette manière de concevoir l'Histoire comme un discours qui porte en soi les marques de la subjectivité est à la base des romans d'Anne Hébert et de Madeleine Ouellette-Michalska. La réécriture historique, dont on a essayé de montrer l'efficacité par l'entremise de ces histoires fictionnelles originales, mise surtout à donner une place aux personnages marginalisés dans le passé afin d'intégrer cette marginalité dans le discours historique. Cette pratique s'énonce en effet

à deux niveaux : la remise en question du concept d'Histoire qui évolue vers une démythification de ce savoir, et l'intégration de la voix féminine dans le discours historiographique. Les limites de l'objectivité historique sont donc affichées, dans les romans, par le constat d'un manque auquel les deux écrivaines ont essayé de remédier par leurs univers romanesques. *Le huitième jour d'Amérique*, sous-titre du roman de Madeleine Ouellette-Michalska, annonce ainsi une nouvelle ère, non plus uniquement fictive, où la femme peut finalement trouver sa voie/voix de plein droit.

NOTES

¹ Dans ce contexte, on emprunte la triple distinction typographique et conceptuelle de Pierre Barbéris, *Le Prince et Le Marchand. Idéologiques : la littérature, l'histoire*, Paris, Fayard, 1980. Selon l'auteur, l'HISTOIRE, la réalité historique, est dite par l'Histoire, le discours historiographique, d'une manière incomplète car celui-ci est toujours influencé par une idéologie. Ainsi l'histoire ou histoire fictionnelle propre à la narration romanesque revisite à sa manière l'HISTOIRE, en contestant les leçons de l'Histoire.

² Anne Hébert, *Le Premier Jardin*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1988. Désormais, les renvois à ce titre seront placés entre parenthèses à la fin des citations.

³ À ce propos, très pertinent est l'article de Kathleen Kells, «From the First Eve to the New Eve: Anne Hebert's Rehabilitation of the Malevolent Female Archetype», *Études canadiennes*, 14:1, 1989, 99-107.

⁴ Madeleine Ouellette-Michalska, *La Maison Trestler ou le huitième jour d'Amérique*, Montréal, Fides, 1995 pour la deuxième édition, p. 148.

⁵ Voir à ce sujet le chapitre très pertinent que Janet Paterson a consacré à l'étude de *La Maison Trestler dans Moments postmodernes du roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.

OUVRAGES CITÉS

- 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 : 153-166.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- Guillemette, Lucie. «L'inscription du savoir historique dans l'énoncé au féminin : la genèse de l'Amérique dans *La Maison Trestler*». *Voix et Images* 23.1 (1997) : 52-64.
- Hébert, Anne. *Le Premier Jardin*. Paris : Seuil, coll. «Points», 1988.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York/London : Routledge, 1988.
- Kells, Kathleen. «From the First Eve to the New Eve: Anne Hebert's Rehabilitation of the Malevolent Female Archetype». *Études canadiennes* 14 :1 (1989) : 99-107.

- Neuville, Laure. «Écrire pour “vivre le temps à l’envers” : Madeleine Ouellette-Michalska et Francine Noël». Gabrielle Pascal (dir.). *Le roman québécois au féminin, 1980-1985*. Montréal : Triptyque, 1995 : 33-45.
- Ouellette-Michalska, Madeleine. *La Maison Trestler ou le huitième jour d'Amérique*. Montréal : Fides, coll. «Bibliothèque québécoise», 1995. Première édition : Montréal : Québec / Amérique, 1984.
- Paterson, Janet. «Postmodernisme et féminisme : où sont les jonctions?». Raija Koski, Kathleen Kells, Louise Forsyth (dir.). *Les discours féminins dans la littérature postmoderne au Québec*. New York : The Edwin Mellen Press, 1993 : 27-44.
- . *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.
- Ricoeur, Paul. *Histoire et vérité*. Paris : Seuil, 1964.
- Vautier, Marie. «Le mythe postmoderne dans quelques romans historiographiques québécois». *Québec Studies* 12 (1991) : 48-57.
- Veyne, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Paris : Seuil, 1979.
- White, Hayden. «The Value of Narrativity in the Representation of Reality». *Critical Inquiry* 7 (1980) : 5-27.
- . *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore & London : The Johns Hopkins UP, 1973.