

Fictionnalisation de l'histoire, *Le premier jardin d'Anne Hébert*

Érick Falardeau

Volume 22, numéro 3 (66), printemps 1997

Gilbert Langevin

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201326ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201326ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Falardeau, É. (1997). Fictionnalisation de l'histoire, *Le premier jardin d'Anne Hébert*. *Voix et Images*, 22(3), 557–568. <https://doi.org/10.7202/201326ar>

Résumé de l'article

Le premier jardin d'Anne Hébert est construit en partie comme un roman historique, dans la mesure où plusieurs passages fictionnalisent une tranche du passé. En étudiant les différents marqueurs de renonciation dans le roman, déictiques, procédés pragmatiques, choix historiques, il est possible de déceler l'idéologie qui a influencé l'auteure dans son écriture et plus spécifiquement dans son interprétation de l'Histoire. C'est ainsi que l'idéologie encodée dans la fiction commande les choix mémoriels de la protagoniste, Flora Fontanges, qui reconstitue certaines tranches de son passé individuel et collectif. Ses choix historiques et son interprétation des faits avérés relèvent avant tout d'une représentation moderne de l'Histoire qui commande une lecture signifiante pour le présent, le temps de la lecture.

Fictionnalisation de l'histoire, *Le premier jardin* d'Anne Hébert

Érick Falardeau, Université Laval

Le premier jardin d'Anne Hébert est construit en partie comme un roman historique, dans la mesure où plusieurs passages fictionnalisent une tranche du passé. En étudiant les différents marqueurs de l'énonciation dans le roman, déictiques, procédés pragmatiques, choix historiques, il est possible de déceler l'idéologie qui a influencé l'auteure dans son écriture et plus spécifiquement dans son interprétation de l'Histoire. C'est ainsi que l'idéologie encodée dans la fiction commande les choix mémoriels de la protagoniste, Flora Fontanges, qui reconstitue certaines tranches de son passé individuel et collectif. Ses choix historiques et son interprétation des faits avérés relèvent avant tout d'une représentation moderne de l'Histoire qui commande une lecture significative pour le présent, le temps de la lecture.

Marguerite Yourcenar voyait dans le recours à l'histoire une planche de salut pour le développement intellectuel et émotif de l'être humain : « Je continue à croire que l'homme a raison de se tourner vers le passé pour se faire une image de sa destinée et pour aider à connaître le présent lui-même¹. » Par la diversification des points de vue, la société acquiert de nouvelles possibilités sémiotiques ; et il appartient à l'artiste, par le travail fictionnel du matériau historique, de multiplier ces pistes interprétatives en *désautomatisant*² notre lecture du réel, de saisir en somme « ce que peut avoir à la fois de pathétique et de passionnant cette prise de conscience et cette recherche de la vérité, dans la lumière de l'expression retrouvée³ ». Pour accéder à cette vérité enfouie dans l'histoire, l'artiste-historien devra établir des liens virtuels afin que les connaissances et les idées confinées aux souvenirs puissent franchir l'oubli :

-
1. Marguerite, Yourcenar, « L'écrivain devant l'Histoire », Marc Veillet, *Édition critique*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 1991, p. 126.
 2. Viktor Chklovski, « L'art comme procédé », Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 83.
 3. Anne Hébert, « Quand il est question de nommer la vie tout court, nous ne pouvons que balbutier », *Le Devoir*, 22 octobre 1960, supplément p. 8.

Dans l'écriture de l'histoire, l'emploi des moyens de la fiction [...] jette aussi un pont entre présent et passé, un pont qui représente le meilleur moyen pour faire comprendre et donc rendre communicable l'altérité des mondes historiques devenus lointains et étrangers, et ce grâce à la puissance de dévoilement de la fiction⁴.

L'histoire se donne alors à lire comme variable idéologique du présent. *Le premier jardin* d'Anne Hébert, en redonnant vie à l'histoire canadienne-française, réinterprète depuis un nouvel environnement idéologique un matériau historique qui peut être indéfiniment réencodé; il repense le passé, le modifie et le «déplace⁵» selon des impératifs poétiques, mais aussi des tracés idéologiques souvent empruntés inconsciemment. Au même titre que l'histoire savante, la fiction historique est modalisée par les idéologies; mais en retour, la forme qu'elle leur prête redonne sens au présent, l'enrichit de nouveaux signes et nourrit ainsi les idéologies actualisées.

L'Histoire énoncée

Si la protagoniste Flora Fontanges souffre en se remémorant les misères de son enfance, elle se lance en revanche dans la théâtralisation d'une époque beaucoup plus euphorique, celle qui a vu immigrer les Filles du roi en Nouvelle-France. La représentation fictionnelle de ces deux moments séparés par plus de deux cent cinquante ans répond, à la lumière d'une lecture sociocritique, à une idéologie décelable dans l'ensemble du roman: éliminer la faute originelle imputée à la collectivité, la conquête anglaise, pour retrouver le Paradis perdu, *Le premier jardin* de la colonie. La réinterprétation idéologique de l'Histoire s'inscrit dans le roman sous divers plans mémoriels, couvrant les champs de la mémoire savante, de la mémoire nationale, collective ou culturelle⁶, chacune de ces représentations portant en elle une teneur idéologique propre à sa nature et à son mode d'évocation. Ces types de mémoire fictionnalisées permettent de mieux saisir les formes énonciatives plurielles du récit historique et débouchent sur une nouvelle lecture de l'amalgame vérité-fiction nécessairement à l'œuvre dans toute production historique. La part de l'idéologique dans la mise en fiction se situe non pas dans l'énoncé, mais bien dans les moyens utilisés pour lui conférer sa forme: dans les marques laissées par la production romanesque et les choix imputables à la forme même du discours historique, notamment les choix diégétiques, l'ironie et les déictiques.

4. Hans-Robert Jauss, «L'usage de la fiction en histoire», *Le Débat*, n° 54, mars-avril 1989, p. 93.

5. Régine Robin, *Le roman mémoriel*, Montréal, Éditions Le Préambule, coll. «L'Univers des discours», 1989, p. 48.

6. *Ibid.*, p. 57.

Puisque le discours historique ne se définit que par ses conditions d'existence⁷, l'étude des procédés d'énonciation dévoile la mise en forme de l'Histoire et, surtout, les choix historiques qui ont fixé ses marges. Considérons que ce discours, même s'il recèle de vifs élans idéologiques, est tenu par un individu qui connaît les outils de la rhétorique. Étudier les récits de la Nouvelle-France inclus dans le roman reviendrait à dresser simplement la liste des thèmes abordés. Dans cet ordre d'idée, nous pouvons emprunter les paroles de Louis Althusser, pour qui «les idées d'un sujet humain existent dans ses actes, et si ce n'est le cas, elles lui prêtent d'autres idées correspondant aux actes (même pervers) qu'il accomplit⁸». Appliqué à l'écriture de fiction, ce schéma revient à dire : le travail effectué par l'idéologie n'est pas détectable dans le texte, mais bien dans la prise de parole, dans l'action. Le «non-dit idéologique⁹», par opposition au «dit» repérable dans une première lecture, relève d'une parole «déjà dite», tributaire de l'inconscient social. Nous chercherons l'idéologie à travers le «dire», la prise de parole toujours faite depuis un lieu idéologique donné, porteur d'une masse diffuse de discours idéologiques. Ainsi perçue, l'idéologie n'est plus simplement citée, mais textualisée¹⁰, réinterprétée et retravaillée par la fiction historique.

Ce travail de réinterprétation est intégré à la fiction du *Premier jardin*. Flora Fontanges, personnage central du roman, s'intéresse à l'Histoire parce que celle-ci répond au puissant besoin d'altérité qui la ronge : «Son désir le plus profond était d'habiter ailleurs qu'en elle-même, [...] se nourrir de substances étranges et dépaysantes¹¹.» Au fil du roman, elle s'affaire donc avec Raphaël à recréer l'Histoire, une histoire signifiante qui émane avant tout d'un lieu animé par l'idéologie. Celle-ci imprègne alors la fiction historique pour créer un lieu tiers, le signe artistique, espace privilégié de médiations sociales. Principe premier de toute énonciation, l'idéologie pose son ombre sur le co-texte, sur l'ensemble des références culturelles de l'auteure, contaminant subrepticement la collectivité parce qu'elle motive le discours social : «L'idéologie n'est pas la pensée d'un individu, elle est le fait que cette pensée se situe dans un "déjà-pensé", qui la détermine à son insu¹².»

7. Jean Decottignies, «Propos théoriques», *Revue des sciences humaines*, t. XXXVIII, n° 151, juillet-septembre 1973, p. 487.

8. Louis Althusser, «Idéologies et appareils idéologiques d'État», *Positions*, Paris, Éditions sociales, coll. «Essentiel», 1982, p. 120.

9. Josef Kwaterko, «Le non-dit idéologique : *La commensale* de Gérard Bessette», *Le roman québécois depuis 1960*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, p. 270.

10. *Id.*, *Le roman québécois de 1960 à 1975*, Montréal, Le Préambule, coll. «L'Univers des discours», 1989, p. 138.

11. Anne Hébert, *Le premier jardin*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1988, p. 63. Dorénavant, les renvois à ce titre seront identifiés par le sigle *PJ*, suivi du folio.

12. Olivier Reboul, *Langage et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, p. 22-23.

L'Histoire reconstruite

L'historicisation du réel dans *Le premier jardin* se nourrit elle aussi du discours social actualisé lors de l'énonciation. Même si ce roman n'appartient pas en propre au genre du roman historique, puisque la diégèse est contemporaine à l'énonciation, une large place y est laissée à la représentation fictionnelle de l'Histoire. Mais avant d'étudier plus spécifiquement ces représentations historiques, soulignons une influence intertextuelle significative, celle de Proust, dans la démarche de réactualisation historique :

Longtemps elle a dormi très tard, dans des chambres inconnues, dans des villes étrangères. Durant de longues années, elle a éprouvé l'effacement de celle qui se réveille dans le noir et qui ne sait plus où elle se trouve. De là à ne plus savoir qui elle était, l'espace d'un instant, la panique était complète. (PJ, 15)

Flora Fontanges vit angoissée, oppressée par le passé douloureux de son enfance refoulée qui tente de remonter à sa conscience. Cet exil mnémotique s'apparente à celui du narrateur de *À la recherche du temps perdu*. La forme empruntée par Anne Hébert pour introduire les sommeils agités de Flora réactive celle utilisée par Proust, car les deux personnages éprouvent un profond malaise à s'extraire de leurs souvenirs :

Longtemps, je me suis couché de bonne heure. [...] quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais ; j'avais seulement dans sa simplicité première, le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal ; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes [...]. Toujours est-il que, quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitait pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité¹³.

Le narrateur de *À la recherche du temps perdu*, reconstitue ses souvenirs et l'ensemble des stimuli qu'ils éveillent grâce à un procédé associatif involontaire commenté par quantité d'ouvrages. La similitude des formes montre que la démarche de réinterprétation historique d'Anne Hébert reste sensible à celle de Proust ; sans emprunter les mêmes processus d'éveil de la mémoire, Flora retrouve elle aussi son passé en reprenant contact avec le cadre physique où il s'est déployé. Si elle perd pied dans le flot de ses souvenirs une fois revenue à Québec, isolée dans la noirceur de sa chambre, elle y est contrainte par son passé : « C'est dans la solitude et la nuit de la rue Sainte-Anne que de grands pans de mémoire cèdent alors qu'elle est couchée dans le noir, livrée, pieds et poings liés, aux images anciennes qui l'assaillent avec force. » (PJ, 127). Les personnages de Marcel Proust et d'Anne Hébert mettent tous deux en scène un passé, en le nourrissant chacun à leur manière de leurs expériences. Cette parenté rapidement illustrée souligne néanmoins l'attention portée par Anne Hébert à la reconstitution des souvenirs, avec en arrière-plan, toujours, le travail de Proust.

13. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1987, p. 3, 5-6.

Pour parvenir à contrôler les malaises provoqués par ses souvenirs, Flora s'associe à Raphaël, un historien capable de la mener vers un passé non encore marqué par la peur : « 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. » (*PJ*, 75) Avec l'aide de Raphaël, Flora vivra son exil mnémonique sous deux modes distincts : un exil forcé, vers son enfance régie par une rigidité écrasante ; et un autre, volontaire, où elle s'abandonnera librement et allégrement à la reconstitution spatiale et temporelle de la Nouvelle-France.

L'exploration des mémoires

La mise en récit du passé dans *Le premier jardin* se fait sur plusieurs plans. Les quatre types de mémoire représentés¹⁴ portent tous des versions différentes de l'Histoire, s'enchevêtrant, s'entrechoquant, pour produire un sens nouveau, fruit de la subjectivité de l'énonciateur, mais convergeant en dernière instance vers une idéologie dominante, qui orchestre l'ensemble des représentations fictionnelles. À ces quatre types de mémoire correspondent des moyens d'énonciation différents, des subjectivités autrement exprimées, et parfois des figures typographiques caractéristiques, variables qui confèrent au signe historique une plurivocité susceptible de déboucher sur un signe médiatisé par le présent. Le roman traduit en caractères italiques la mémoire savante qui rend crédible le travail de l'historien, rétablit la chronologie en mettant à distance le passé et le présent¹⁵. L'inventaire des biens de Renée Chauvreur (*PJ*, 105), mis en italique, correspond mot pour mot à un document historique, soit le patrimoine de Madeleine Fabrecque, une fille du roi décédée en 1659¹⁶. Même inconnue du lecteur, cette donnée mise graphiquement en évidence accentue la vraisemblance du contexte évoqué. L'intertexte « documentaire » apporte ainsi au texte de fiction une marque supplémentaire de véracité, de crédibilité.

Contrairement à la mémoire savante que l'artiste conserve généralement intacte, la mémoire nationale demeure beaucoup plus soumise aux effets de poétisation et d'idéologisation. Officialisée et stéréotypée, marquée par les dates, les fêtes nationales et populaires, elle transmet aux générations la « légende d'un peuple », ses mythes fondateurs, ses origines héroïques et épiques¹⁷. Dans *Le premier jardin*, la mémoire nationale est évoquée notamment par l'un des grands mythes fondateurs de la nation canadienne-française : l'arrivée de Louis Hébert et de Marie Rollet, cet homme et cette femme qui « ont semé le premier jardin avec des graines

14. Régine Robin, *op. cit.*, p. 57.

15. *Ibid.*, p. 59.

16. Yves Landry, *Les filles du Rot au XVII^e siècle*, Montréal, Leméac, 1992, p. 73.

17. Régine Robin, *op. cit.*, p. 49.

qui venaient de France» (PJ, 76). L'historicisation et la poétisation à l'œuvre dans le roman ont fait de ce mythe fondateur un retour au jardin d'Éden: «[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 recommencer¹⁸ à cause d'un homme et d'une femme plantés en terre nouvelle.» (PJ, 77) *Le premier jardin* du couple marque symboliquement l'an zéro de la vie sur terre. Le titre du roman prend dès lors toute sa valeur et sa signification: le voyage de Flora vers le pays de son enfance n'est plus un simple déplacement professionnel, mais un voyage intérieur en une terre vierge, non encore entachée par le péché originel. Les références à l'Éden ne faisant nullement allusion au péché de la connaissance, à l'humanité condamnée, Louis Hébert et Marie Rollet participent à la pureté du Paradis perdu, comme Adam et Ève.

Mais l'univers de Flora ne correspond plus au paradis de Louis Hébert et de Marie Rollet. Son monde appartient à celui souillé par la faute originelle, dont elle doit débarrasser sa conscience. Le péché adamique s'incarne dans la conquête anglaise et dans ses empreintes indélébiles, responsables des frustrations du peuple québécois et, conséquemment, de l'éducation aliénante qu'a reçue Flora. Ainsi le retour au mythe fondateur se fait-il en parallèle avec l'imagerie biblique, livre fondateur de l'Occident. Cette dialectique premier jardin/jardin entaché résonne comme une répudiation de la présence et de l'influence anglaises en terre de Nouvelle-France. Le bonheur de Flora et son plaisir à jouer les scènes reconstituées de la Nouvelle-France tranchent avec le trouble qui l'assaille lorsqu'elle se voit contrainte de redevenir Pierrette Paul ou Marie Eventurel, les noms qu'elle porta respectivement avant et après son adoption par la famille Eventurel.

L'évocation de la mémoire nationale ne renferme aucun déictique; l'énonciation se rapporte à des événements quasi immémoriaux, davantage apparentés à la Genèse qu'à l'histoire nationale. La représentation globale des Filles du roi répond en partie à cette définition, en traçant un portrait relativement objectif: «La Nouvelle-France a mauvaise réputation en métropole. On parle d'un lieu d'horreur et des faubourgs de l'enfer. Les paysannes se font tirer l'oreille. Il a bien fallu avoir recours à la Salpêtrière pour peupler la colonie.» (PJ, 96) L'italique marque encore ici le recours au discours de l'époque, accentuant la vraisemblance du discours historique. L'importance de ces filles-mères-de-la-nation ressortit aussi aux mythes fondateurs de la nation canadienne-française. La mémoire nationale a transformé l'image des Filles du roi pour les mythifier, les plonger en quelque sorte dans un conte de fées: «[C]es filles du Roi, fraîches et jeunes, sans passé, purifiées¹⁹ par la mer, au cours d'une longue et

18. Je souligne.

19. Je souligne.

rude traversée sur un voilier.» (*PJ*, 97). «Ce menu fretin, venu de Paris» (*PJ*, 96) est bel et bien «purifié» par le voyage en mer : les nouvelles arrivées ne sont plus les pensionnaires de la Salpêtrière embarquées en Normandie, mais bien les filles d'Ève, venant vers nous «pour nous sortir du néant et de la terre en friche» (*PJ*, 100).

Observons rapidement l'idéologisation à l'œuvre dans le travail historiographique pour voir après coup comment ce phénomène agit de façon similaire dans la fictionnalisation de l'Histoire. Dans *Les filles du Roi au XVII^e siècle*, Yves Landry montre clairement que la représentation des Filles du roi a été travaillée positivement par la mémoire nationale. Pourtant, Marie de l'Incarnation avait dénoncé «l'hétérogénéité morale des immigrantes dont aucune, d'après la correspondance officielle de ces années, ne semble avoir été renvoyée en France²⁰», quoi qu'en dise Gustave Lanctôt²¹. L'ursuline n'avait-elle pas écrit : «[P]armi les honnêtes gens, il vient beaucoup de canaille de l'un et de l'autre sexe, qui causent beaucoup de scandale²²»? L'importance mythique des Filles du roi poussa plusieurs historiens à nier cette réalité dépeinte assez durement, particulièrement dans les récits de Lahontan qui furent décriés presque à l'excès par certains : «[J]amais immigration féminine ne fut entourée d'un contrôle plus sévère et plus efficace et jamais immigrantes ne furent choisies avec plus de soin, quant aux qualités physiques et morales, que les filles destinées au peuplement du Canada²³.» Landry identifie clairement ces historiens conservateurs convaincus qu'il faille à tout prix «organiser en système la défense de nos origines enveloppées dans un linceul de religiosité²⁴». Cette ardeur à rétablir la réputation des Filles du roi doit se lire à travers le filtre de l'idéologie nationaliste à laquelle adhère vraisemblablement Lanctôt : la nation canadienne-française, flambeau du catholicisme en Amérique du Nord, ne peut avoir pour mères des filles aux mœurs douteuses. Cet exemple montre bien comment la mémoire nationale travaille idéologiquement la mémoire savante.

L'écriture fictionnelle agit exactement de la même manière dans sa représentation des Filles du roi, colonisatrices en titre du Paradis terrestre ; parmi elles, on entrevoit «la première fleur, la première racine, Ève en personne» (*PJ*, 99). On ne saurait construire la nation dans l'impureté, mais plutôt à travers la grâce d'Ève, «dans toute sa verdeur multipliée», portant en «son ventre fécond, sa pauvreté intégrale, dotée par le Roi de France pour fonder un pays, et qu'on exhume et sort des entrailles de la terre» (*PJ*, 99). Ces derniers extraits distancient l'énonciateur de son énoncé : il

20. Yves Landry, *op. cit.*, p. 27.

21. Gustave Lanctôt, *Filles de joie ou filles du roi*, Montréal, Éditions du Jour, 1966, p. 38.

22. Yves Landry, *op. cit.*, p. 27.

23. Gustave Lanctôt, *op. cit.*, p. 18.

24. Yves Landry, *op. cit.*, p. 30.

faut alors chercher les traces de la subjectivité à travers la perspective historique choisie, et non parmi les marqueurs formels de l'énonciation.

Les déictiques apparaissent plutôt dans le discours qui fictionnalise la mémoire collective, émanant des souvenirs, construits ou non, individuels ou collectifs. Cette mémoire identitaire est faite de traditions familiales ou de témoignages oraux. Elle réinterprète l'histoire dans l'unique but de lui conférer un sens bien précis, souvent capable d'éveiller l'émotion²⁵. Si la représentation des Filles du roi relève de la mémoire nationale, le récit de leur débarquement appartient à la mémoire collective, parce qu'il se présente comme un souvenir, un fait vécu anobli par le temps. Cette projection mnémonique est volontaire, euphorique : Flora prend plaisir à écouter les récits de Raphaël qui font référence à la pureté du premier jardin, par opposition à la douloureuse évocation de l'enfance de Flora. L'énonciateur s'investit beaucoup plus dans ce type de récits comme le montrent les nombreux déictiques :

Quand *on* a été privé de femmes pendant si longtemps, sauf quelques sauvagesses, c'est quand même plaisant de voir venir vers *nous* tout ce bel assemblage de jupons et de toile froissée. 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 roi²⁶. (PJ, 96-97)

Dans ce dernier extrait, le narrateur adopte plusieurs points de vue narratifs : il se positionne historiquement en personnifiant les hommes isolés sur les bords du Saint-Laurent. Il investit alors son récit historique d'une subjectivité ouvertement exprimée, en s'appropriant un regard francophile récurrent dans le récit. Ce procédé confère à ces énoncés une valeur de norme idéologique, puisque ces passages se confondent à la parole du narrateur. La même stratégie revient dans cet extrait : «[E]n 1759, *on* a perdu la ville et tout le pays²⁷.» (PJ, 30). Cet énoncé aurait eu une tout autre valeur idéologique s'il avait pris une forme beaucoup moins subjective comme : «[E]n 1759, les Anglais ont conquis la Nouvelle-France». Le narrateur emprunte à plusieurs autres endroits la voix collective des Canadiens français («notre mère Ève», PJ, 100), nourrissant le mythe de la nation bénie. Flora agit de même lorsqu'elle prête vie à l'image des Filles du roi, majoritairement issues de l'orphelinat de la Salpêtrière, comme elle l'était de l'hospice Saint-Louis.

Si l'évocation de l'enfance de Flora relève elle aussi de la mémoire collective, elle appartient à un tout autre registre émotionnel. Il apparaît évident que ces représentations ne peuvent provenir des souvenirs mêmes de Flora. Transmis surtout par les Eventurel et par son entourage, ils concernent le souvenir familial. Néanmoins, Flora a pu déformer un

25. Régine Robin, *op. cit.*, p. 52.

26. Je souligne.

27. Je souligne.

certain nombre d'impressions conservées, notamment la misère généralisée, mais les représentations faites de ce passé se justifient en définitive par l'idéologisation de l'histoire.

Le passé est sémiotisé, reformulé par le malheur de Flora, conséquence de l'héritage du régime anglais. Cet exil forcé se caractérise par son aspect éminemment douloureux: Flora craint de replonger dans son enfance: «Les vieilles terreurs sont derrière la porte donnant sur le corridor, leurs langues de feu passent sous la porte» (*PJ*, 168). L'arrivée de Flora chez les Eventurel, sa nudité humiliante (*PJ*, 131) confèrent à ce passé une saveur âcre et repoussante. En écartant tout ce pan historique pour retourner au jardin originel, Flora — et le narrateur — rejette l'héritage britannique auquel adhèrent les Eventurel. Ses souvenirs apparaissent profondément anglophobes, ne serait-ce que parce qu'ils cherchent absolument à remonter vers un passé français. La conquête anglaise incarne, à la lumière de cette déduction, le péché originel, la faute qui pèse sur la conscience historique des Canadiens français et à laquelle Flora veut à tout prix se soustraire. Il lui faut remonter à des souvenirs non encore souillés par cette faute.

Les marqueurs de l'énonciation accentuent ce mouvement idéologique. Si Flora repousse les souvenirs rattachés à son enfance, le narrateur souligne ce refus en raillant plusieurs traits caractéristiques de la famille Eventurel: «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) Cet attachement servile à l'héritage anglophone est montré de façon négative par l'ironie. Il en va de même du portrait de la journée de M. Eventurel: «Certains jours, après un enterrement particulièrement solennel, M. Eventurel, très triste, *soudain persuadé* qu'on n'emportait pas son argent en paradis, décidait de ne plus s'occuper d'affaires *de la journée*²⁸.» (*PJ*, 147) En insistant sur la soudaineté des décisions de M. Eventurel, le narrateur souligne à dessein la légèreté de son jugement et de son caractère. De fait, le personnage s'enorgueillit d'une reconnaissance sociale rendue grotesque par l'identité de son destinataire — des prostituées: «On l'appelait "Monseigneur" et "Majesté", et cela lui faisait extrêmement plaisir.» (*PJ*, 148) C'est auprès de ces mêmes prostituées qu'il aimerait recouvrer ce respect si valorisant: «Dans l'état d'humiliation où il se trouve, M. Eventurel donnerait son âme pour qu'on l'appelle à nouveau "Monseigneur" et "Majesté".» (*PJ*, 151-152) Le grotesque de cette qualification ne discrédite pas seulement son destinataire, mais bien toute la petite bourgeoisie canadienne-française anglophile qu'il incarne. À la lumière de cette lecture de

28. Je souligne.

l'énonciation, on comprend beaucoup mieux la portée idéologique du fossé creusé entre la représentation de la Nouvelle-France et celle du Québec des années trente.

Dans une analyse narratologique du *Premier jardin*, Jaap Lintvelt identifie le féminisme comme l'idéologie dominant le texte, agissant « par la réhabilitation des filles du roi²⁹ ». Pourtant, Jacques Dubois l'indique clairement :

Le bon sens voudrait que l'on s'arrête à l'idéologie d'un texte là où elle se met en évidence, là où elle se donne explicitement à lire. Mais c'est, oubliant qu'elle est travestie, succomber au piège qu'elle nous tend : c'est vouloir ignorer aussi qu'elle est présente partout ailleurs³⁰.

Lintvelt réduit considérablement la portée idéologique du roman en la ramenant à la seule représentation des Filles du roi. Cette représentation découle d'une idéologie du retour aux sources, de la définition d'une présence historique ; le féminisme n'est pas l'incarnation même de l'idéologie, mais seulement une des ses conséquences, une de ses représentations. Comme on l'a vu précédemment, l'idéologie est partout présente dans le texte, et non seulement dans l'épisode évoqué par Lintvelt. Dans son explication de la relation créatrice texte/idéologie, Philippe Hamon montre comment le point normatif, l'idéologie, se déploie sur l'ensemble du texte : le point doit devenir ligne³¹ ; il doit rayonner sur tout le texte, s'étendre, et non pas seulement noircir un endroit précis. Le féminisme n'est ici qu'un point de la norme idéologique.

Le roman d'Anne Hébert fictionnalise aussi un dernier type de mémoire : la mémoire culturelle, qui fonctionne comme un récit nostalgique transmis de génération en génération et « dont la formule emblématique serait "c'est ce que nous avons connu de meilleur" ³² ». À partir de toutes les sources matérielles de transmission du savoir (livres, films, photos, biographies, etc.), l'individu bricole sa représentation du passé et l'explore notamment par le biais de la fiction, en mettant à jour les zones d'ombre de la mémoire nationale et collective. Dans *Le premier jardin*, le narrateur fictionnalise cette tranche mnémonique dans de courtes séquences narratives, des micro-récits de vie comme celui de René Chauvreux (*PJ*, 104). Cet épisode, comme celui de Guillemette Thibault (*PJ*, 86), apporte au récit une certaine authenticité, plus intimiste, qui rappelle au lecteur : des hommes et des femmes ont vécu dans ce premier jardin et

29. Jaap Lintvelt, « Un champ narratologique : *Le premier jardin* d'Anne Hébert », *Le roman québécois depuis 1960*, op. cit., p. 158.

30. Jacques Dubois, « L'inscription idéologique », Jacques Pelletier et al., *Littérature et société*, Montréal, VLB éditeur, 1994, p. 236.

31. Philippe Hamon, « Texte et idéologie ; pour une poétique de la norme », *Poétique*, n° 49, 1982, p. 119.

32. Régine Robin, op. cit., p. 56.

voici une tranche de leur histoire. La réénonciation d'événements historiques s'effectue par l'insertion d'une fiction dans la fiction, à la manière d'individus évoquant concrètement des temps meilleurs, s'inspirant de sources certaines. La mémoire culturelle est convoquée à titre d'exemple quasi édifiant de l'époque fictionnalisée : les déictiques s'éclipsent au profit d'un récit distancé servant avant tout à authentifier le contexte évoqué.

La théâtralisation d'un passé

L'idéologie encodée dans la fiction commande les choix mémoriels de la protagoniste. En revenant à Québec, «Flora Fontanges craint plus que toute autre chose de réveiller des fantômes et d'avoir à jouer un rôle parmi ces spectres» (*PJ*, 21). Plutôt que de s'assimiler à cet univers aliénant, Flora choisit d'incarner la pureté des premières arrivantes, de camper un rôle rempli de promesses : «Débusquer tous les fantômes. Redevenir neuve et fraîche sur sa terre originelle, telle qu'au premier jour, sans mémoire» (*PJ*, 134), comme ces filles d'Ève arrivant par bateau, «purifiées par la mer» (*PJ*, 97). Flora rejette donc le rôle misérable et déstabilisant réactualisé par les souvenirs de son enfance et choisit plutôt celui de ses ancêtres, libres de la présence anglaise :

Elle dit que le temps retrouvé, c'est du théâtre, et qu'elle est prête à jouer Marie Rollet sur-le-champ. [...] Elle rit. Elle ferme les yeux. C'est une actrice qui s'invente un rôle. Le passage se fait de sa vie d'aujourd'hui à une vie d'autrefois. [...] Elle est transfigurée, de la tête aux pieds. À la fois rajeunie et plus lourde. Chargée d'une mission mystérieuse. Elle est la mère du pays. (*PJ*, 78)

Flora accepte sa *mission* : redonner vie aux origines du peuple canadien-français. Le narrateur s'associe à elle, refusant l'héritage anglophone au profit d'une imagerie biblique des temps immémoriaux incarnant à la lumière du roman la naissance de la Nouvelle-France. La dialectique anglophonie/francophonie est renversée par l'euphorie de la reconstitution du premier jardin de Louis Hébert et Marie Rollet. La majorité des représentations se concentrent sur la mythification de la Nouvelle-France comme espace de médiation épuré, écartant une mémoire savante moins glorifiante et, surtout, la présence anglaise, associée en définitive au péché de la connaissance. Flora, épaulée par Raphaël, parvient à franchir le fossé sombre de son enfance pour rejoindre les origines de son peuple. Son premier jardin, elle le crée à l'aide d'un imaginaire fortement clivé entre les deux peuples fondateurs. La Nouvelle-France devient un lieu de médiation ouvert à tous les possibles du présent et du passé. Dans ce lieu mythique, les personnages refont l'Histoire en y effectuant nécessairement un tri. L'exil de Flora dans un imaginaire francophile est confirmé en dernière instance par son retour en France à la fin du roman : son parcours mémoriel lui a permis de définir son identité. Le présent a fortement réinterprété le passé ; et le passé, dans un perpétuel mouvement d'aller-

retour, a réinterprété le présent ; la médiation de l'Histoire s'est faite dans les deux sens : du présent au passé et du passé au présent. Le saut dans le passé répare la faute originelle : Flora se réconcilie avec son identité culturelle jadis divisée entre la France et l'Angleterre. Le dénouement confère toute sa signification à la courte définition du récit historique fictionnel donné au début de ce texte : en tant qu'instance productrice, le roman historique projette le passé dans l'avenir, à partir d'un présent qui baigne dans les idéologies.

Mais l'idéologisation est soumise à des impératifs poétiques. *Le premier jardin* d'Anne Hébert est davantage associé à la prose poétique qu'au roman à thèse. Voilà pourquoi l'idéologie agit insidieusement : la poésie et la fiction ont transformé la matière sociale signifiante. Le roman historique sert l'imaginaire moderne poétisé : en fictionnalisant l'histoire, il fournit au présent une nouvelle iconographie dont la teneur idéologique émane en partie du passé. L'historicisation est avant tout acte de production : «Le discours historique ouvre un présent à faire³³», justement parce qu'il est produit maintenant. L'énonciation du *Premier jardin*, par les marques de subjectivité dans le texte, traduit en quelque sorte l'investissement du présent dans la matière fictionnelle historique. On reconnaît l'écriture poétique d'Anne Hébert, dans la vigueur des tableaux reconstitués qui fondent l'idéologie dans la fiction.

33. Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 120.