

L'itinéraire d'une écriture au féminin : une lecture féministe de Madeleine Ouellette-Michalska

Mary Jean Green

Volume 23, numéro 1 (67), automne 1997

Madeleine Ouellette-Michalska

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201346ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201346ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Dès ses premiers écrits, Madeleine Ouellette-Michalska travaille à déconstruire la vision exclusivement masculine de la femme, ce qu'elle appelle « les discours de l'oeil ». Dans ses écrits théoriques, elle rêve d'une langue maternelle absente qui permettrait l'expression d'une réalité féminine cachée derrière les mythes du patriarcat. Cette « lecture féministe » de son oeuvre analyse les liens entre ses textes théoriques et sa propre pratique littéraire, surtout ses textes importants des années quatre-vingt, *La tentation de dire* et *La maison Trestler*, où elle semble réaliser pleinement son projet théorique.

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Green, M. J. (1997). L'itinéraire d'une écriture au féminin : une lecture féministe de Madeleine Ouellette-Michalska. *Voix et Images*, 23(1), 84–99. <https://doi.org/10.7202/201346ar>

L'itinéraire d'une écriture au féminin: une lecture féministe de Madeleine Ouellette-Michalska

Mary Jean Green, Dartmouth College

Dès ses premiers écrits, Madeleine Ouellette-Michalska travaille à déconstruire la vision exclusivement masculine de la femme, ce qu'elle appelle « les discours de l'œil ». Dans ses écrits théoriques, elle rêve d'une langue maternelle absente qui permettrait l'expression d'une réalité féminine cachée derrière les mythes du patriarcat. Cette « lecture féministe » de son œuvre analyse les liens entre ses textes théoriques et sa propre pratique littéraire, surtout ses textes importants des années quatre-vingt, La tentation de dire et La maison Trestler, où elle semble réaliser pleinement son projet théorique.

Dans « La femme de sable¹ », une courte nouvelle sans doute écrite assez tôt dans sa carrière littéraire, Madeleine Ouellette-Michalska met en scène un homme qui, se trouvant devant une belle femme presque nue sur une plage algérienne, façonne dans le sable une femme capable d'assouvir le désir éveillé par la femme de chair. Sculptant la femme de sable selon les formes de son propre désir, il s'attarde sur « les seins, qu'il voulait fermes, mûrs, haut juchés » (FS, 13), « les hanches généreuses, qui s'ouvriraient au soleil » (FS, 14). Dans son esprit, la femme de sable incarne le rêve des « antres secrets où il pourrait s'assoupir après l'extase », une femme qui se laisserait aimer et sourirait « sans rien dire » (FS, 14). Mais aussitôt l'extase atteinte en rêve avec cette femme de sa création, l'homme voit la femme réelle qui se réveille et quitte la plage, indifférente, tandis que la marée montante fait disparaître la femme de sable.

Les nouvelles rassemblées dans *La femme de sable*², présentent des femmes qui semblent vouloir résister au regard masculin dont elles sont

-
1. Madeleine Ouellette-Michalska, *La femme de sable*, Montréal, l'Hexagone, 1987. Désormais, les citations tirées de ce texte seront indiquées par le sigle FS, suivi du folio.
 2. La première édition de *La femme de sable* est parue en 1979 (Sherbrooke, Éditions Naaman, coll. «Création», 1979). Mais le recueil a sans doute été écrit pendant ou après les années que l'auteure avait passées en Algérie, au début des années soixante-dix.

toujours l'objet, et même refuser les structures patriarcales. En témoigne notamment, dans « Du henné pour la chance », l'histoire de la jeune femme qui se jette dans la mer plutôt que d'accepter l'impossibilité d'épouser son amant. Toutefois, ce sont des femmes vues de l'extérieur, qui restent aussi énigmatiques pour la lectrice que pour les hommes qui les regardent sans les toucher, car elles sont isolées par le cloisonnement sexuel particulièrement strict propre à la société musulmane. Le désir circule dans toutes les nouvelles de ce recueil, désir qui va devenir la marque de l'écriture de Madeleine Ouellette-Michalska, un aspect essentiel de sa vision de l'inscription du féminin. Cependant, dans *La femme de sable*, il s'agit surtout d'un désir masculin, éveillé et attisé par l'inaccessibilité des femmes. Comme la femme de sable rêvée par l'homme, ou même la femme réelle de cette nouvelle, les femmes chez Madeleine Ouellette-Michalska n'ont pas encore trouvé leur voix : elles n'ont pas de vie à elles, elles n'ont encore rien à nous dire.

« La femme de sable » peut servir de point de départ allégorique au projet d'écriture de l'auteure. Elle présente en quelques pages une problématique qu'elle reprendra dans son essai sur la formation des mythes de la femme, *L'échappée des discours de l'œil*³ ; elle montre l'homme qui re façonne la femme pour que celle-ci réponde à ses propres désirs à lui, lui refusant une voix, une volonté, et surtout un désir à elle. La perspective adoptée par Madeleine Ouellette-Michalska montre aussi l'écart entre la femme réelle et l'image créée par l'homme, sa représentation dans ce qu'elle appellera plus tard les « discours de l'œil. » Résumant l'entreprise de Madeleine Ouellette-Michalska, Barbara Godard commente ainsi le projet de l'auteure dans *Gynocritics/La gynocritique* : « Madeleine Ouellette-Michalska establishes a heterogeneous female literary presence in the act of reading and writing which deconstructs the dominant discourse⁴. » Si l'effort de déconstruction du discours dominant est évident dès le début de son œuvre, il lui faudra néanmoins du temps pour créer cette langue maternelle absente dont elle parle dans ses essais théoriques, cette « inscription du féminin » qui permettrait l'expression d'une réalité enfouie et cachée derrière les mythes du patriarcat. De fait, son projet théorique sera pleinement réalisé dans les années quatre-vingt, alors qu'elle fera paraître deux œuvres importantes : *La tentation de dire* et *La maison Trestler*.

3. Madeleine Ouellette-Michalska, *L'échappée des discours de l'œil*, Montréal, l'Hexagone, 1990, p. 308. Désormais les citations tirées de cet ouvrage seront indiquées par le sigle ÉDO, suivi du folio.

4. Barbara Godard (dir.), *Gynocritics/La gynocritique*, Toronto, ECW Press, 1987, p. 41. « Madeleine Ouellette-Michalska établit une présence littéraire féminine hétérogène dans l'acte de lecture et d'écriture, qui déconstruit le discours dominant. » (Traduction *Voix et Images*).

Les écrits théoriques

Dans le mémoire de maîtrise qu'elle dépose à l'Université du Québec à Montréal en 1978, *Le féminin comme lieu d'inscription scripturale*⁵, Madeleine Ouellette-Michalska constate qu'« il n'existe pas de langue maternelle pour la femme » (*FLIS*, 56). Elle recommande une stratégie de « guérilla » (*FLIS*, 137), à l'instar de celle déjà préconisée par Hélène Cixous, Nicole Brossard et d'autres écrivaines, abondamment citées dans le chapitre culminant de son mémoire : « La promesse d'un espace ouvert ». Pour inventer cette nouvelle langue, Madeleine Ouellette-Michalska admet que la femme doit travailler dans la langue existante : « La femme ne peut pas refuser la langue paternelle sous prétexte que ce n'est pas la sienne. Elle doit l'utiliser, la compléter et la dépasser » (*FLIS*, 133). Rêvant « [l]'avènement d'un nouveau lieu de pratique scripturale où le féminin de l'être aurait sa place » (*FLIS*, 165), elle parcourt la production récente d'écrivaines françaises et québécoises et finit par faire une description des « caractéristiques majeures du féminin de l'écriture quand elle échappe aux cadres formels du décalogue phallogratique » (*FLIS*, 139) : « Une ouverture qui se fait accueil, rencontre, festivité. Une réceptivité dynamique qui est d'abord prise de contact avec son propre corps, ses sensations, ses douleurs et ses joies avant de devenir relation au monde et à autrui. » (*FLIS*, 139)

Trois ans plus tard, en 1981, elle publie un essai qui semble être une version remaniée de son mémoire de maîtrise, *L'échappée des discours de l'œil*, où elle se penche surtout sur l'étude des mythes qui ont servi à définir la place de la femme dans la culture. Dans le chapitre « Écrire au féminin », elle construit sa définition à partir d'écrits de femmes contemporaines, insistant cette fois un peu plus sur l'importance de structures formelles, tout en gardant le corps au centre du projet de l'inscription du féminin : « Restitution du corps, de la présence, de la mobilité et de l'instantanéité de la parole, mélange des genres, suppression de la démonstration linéaire, voilà peut-être les caractéristiques majeures du féminin de l'écriture à l'heure actuelle. » (*ÉDO*, 308) Surtout, elle décrit des femmes nouvelles qui s'occupent à « remettre le désir au centre du discours » (*ÉDO*, 308).

Il est intéressant de noter que, dans ces deux textes théoriques, peut-être par excès de pudeur, Madeleine Ouellette-Michalska ne cite jamais sa propre pratique littéraire parmi les exemples pris chez des écrivaines contemporaines. Cette absence de Madeleine Ouellette-Michalska dans la liste des écrivaines qui ont contribué à créer une écriture au féminin crée un vide que j'espère combler en essayant d'inscrire les écrits de Madeleine

5. Madeleine Ouellette-Michalska, *Le féminin comme lieu d'inscription scripturale*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1978. Désormais les citations tirées de ce texte seront indiquées par le sigle *FLIS*, suivi du folio.

Ouellette-Michalska dans la pratique littéraire qu'elle-même a essayé de définir. Tout en qualifiant ma propre analyse de *lecture féministe*, je sais pertinemment que l'emploi de cette expression est inacceptable pour l'auteure. Dans *La tentation de dire*, elle précise à un professeur qui la présente comme *Feminist Writer* «que le *ist* est superflu⁶». Elle explique d'ailleurs sa position dans l'essai qu'elle fait paraître dans *Gynocritics/La gynocritique*:

En ce qui nous concerne, nous demander s'il existe une critique féministe équivaut à nous demander s'il peut exister une littérature, une architecture, une peinture ou une musique féministe. C'est-à-dire une pratique des arts dont le mobile et l'expression seraient avant tout politique. À cette question, je réponds non. Assujettir l'art à une démarche de type idéologique supprime tout recours dialectique⁷.

De la part de Madeleine Ouellette-Michalska, cette critique d'une démarche «féministe» laisse un peu perplexe, car il est difficile de tracer des frontières entre ce qui est «politique» ou «idéologique», et ce qui relève du féminin, frontières que l'auteure voudrait claires et étanches. L'incapacité à séparer ces domaines d'expérience est peut-être un héritage du mouvement féministe des années soixante-dix, où, aux États-Unis comme au Québec, le slogan «La vie privée est politique» a pris une place importante⁸. Quoi qu'il en soit, Barbara Godard considère Madeleine Ouellette-Michalska comme une collaboratrice importante au sein du projet féministe, qu'elle définit ainsi: «[...] to show that gender is a fundamental organizing category of human experience and of the creation of knowledge⁹». C'est en ce sens que je conçois comme une lecture féministe mon analyse des écrits de Madeleine Ouellette-Michalska, sur ce qu'elle appelle «l'inscription du féminin» dans le cadre de ses essais théoriques.

Pendant la période où elle prépare ces essais, l'écriture littéraire de Madeleine Ouellette-Michalska — c'est-à-dire les textes publiés en tant que romans, *La termitière*¹⁰ et *Le plat de lentilles*¹¹ — se présente comme une

-
6. *Id.*, *La tentation de dire*, Montréal, Québec/Amérique, 1985, p. 111. Désormais les citations tirées de ce texte seront indiquées par le sigle *TD*, suivi du folio.
 7. *Id.*, «La critique littéraire, ou l'écriture de la transparence», *Gynocritics/La gynocritique*, p. 43.
 8. Pour une réflexion sur la place de ce slogan dans le féminisme québécois, voir Karen Gould, *Writing in the Feminine: Feminism and Experimental Writing in Quebec*, Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1990, p. 30-31.
 9. Barbara Godard, *Gynocritics/La Gynocritique*, p. i. «[...] montrer que le genre sexuel est une catégorie fondamentale de l'expérience humaine et de l'élaboration du savoir.» (Traduction *Voix et Images*)
 10. Madeleine Ouellette-Michalska, *La termitière*, Montréal, VLB éditeur, 1985. Désormais les citations tirées de ce texte seront indiquées par le sigle *T*, suivi du folio. *La termitière* avait d'abord été publiée sous le titre *Chez les termites* (Montréal, L'Actuelle, 1975).
 11. *Id.*, *Le plat de lentilles*, Montréal, l'Hexagone, 1987. Désormais, les citations tirées de ce texte seront indiquées par le sigle *PL*, suivi du folio.

analyse des structures d'oppression de la femme, nécessaire peut-être à l'invention de la nouvelle pratique littéraire qui marquera ses écrits des années quatre-vingt, *La tentation de dire* et surtout *La maison Trestler*¹². Pendant la période qui précède ces textes, elle semble elle-même dans la situation de la femme qui apparaît dans les premières pages de son essai philosophique, *L'échappée des discours de l'œil*, c'est-à-dire une voix qui choque par l'emploi du pronom *je*. Madeleine Ouellette-Michalska met en scène une écrivaine entravée par des discours qui lui sont étrangers, et qui ne peut entreprendre son œuvre avant de comprendre l'emprise des structures dont elle doit se libérer avant de se trouver une langue à elle. Après son effort pour «retracer la genèse des effacements et détournements du féminin» (*ÉDO*, 314), l'écrivaine se sent en mesure d'écrire la première page de son livre, qui est peut-être aussi celui de l'auteure. De même, dans les romans de Madeleine Ouellette-Michalska des années soixante-dix, *La termitière* et *Le plat de lentilles*, la femme n'arrive à prendre la parole qu'après avoir compris et rejeté l'identité imposée par les discours patriarcaux.

La termitière : une adolescente en révolte

Dans le court roman qu'elle publie en 1975, *La termitière* (ou, dans sa première édition, *Chez les termites*), Madeleine Ouellette-Michalska rejette le point de vue masculin qu'elle avait adopté dans la plupart des nouvelles de *La femme de sable*. Cette fois, elle place une femme, ou plutôt une adolescente, au centre de son récit. La termitière en question est une des nouvelles polyvalentes de Montréal, ironiques produits des réformes scolaires de la Révolution tranquille, qui ont remplacé l'opprimant système clérical par un nouveau modèle rationnel — et tout aussi déshumanisant. C'est l'aspect «critique sociale» de ce récit, et non la figure centrale de l'adolescente, qui a surtout frappé la critique de l'époque : on a vu dans le roman, comme le soulignait la couverture de l'édition de 1985, l'histoire «[d']adolescents révoltés contre le système». Cette réception n'a rien de surprenant, car avant l'avènement d'une critique féministe au Québec, la critique préférerait lire dans les textes écrits par des femmes un commentaire généralisé sur les structures sociales plutôt qu'une attaque contre des structures spécifiquement patriarcales ou une exploration de l'expérience féminine. Il faudra des années et une critique plus diversifiée pour voir que les protagonistes de textes comme les *Manuscrits de Pauline Archange* de Marie-Claire Blais ou *Kamouraska* de Anne Hébert sont, outre les victimes allégoriques d'une certaine oppression typiquement québécoise, des représentantes de la condition féminine¹³.

12. *Id.*, *La maison Trestler ou le 8^e jour d'Amérique*, Montréal, Québec/Amérique, 1984. Désormais, les citations tirées de ce texte seront indiquées par le sigle *MT*, suivi du folio.

13. Voir mon article, «Quebec Women Writers and the Quiet Revolution», Georgiana M.M. Colville (dir.), *Contemporary Women Writing in the Other Americas*, *Contemporary*

Mais, sous l'éclairage de son mémoire de maîtrise, déposé en 1978, *La termitière* se présente comme une première tentative d'écrire la vie d'une femme. Le mot «termitière» utilisé par les adolescents en révolte pour désigner leur oppression, fait le lien entre le roman et la critique féministe du mémoire, où les «villes termitières» sont la conséquence d'une logique masculine: «Le Texte de Loi n'est plus donné sur les tables d'argile. Il agresse l'œil par le bruit, la violence du néon, la prolifération d'objets, les mouvements de foule, les bousculades, le labyrinthe des villes termitières où chacun se croise sans se reconnaître» (*FLIS*, 7). En comprenant que la jeune narratrice est prise dans l'engrenage de structures patriarcales, une autre lecture du texte devient possible. Car non seulement la jeune Dominique est-elle perdue dans l'activité anonyme et sans but apparent de son école, mais la seule possibilité d'évasion ou de révolte qui s'offre à elle n'est qu'une autre version des lois paternelles. L'amour qu'elle cherche dans ses sorties clandestines avec Stéphane se tourne en violence sexuelle et leur acte de révolte contre le système aboutit à une tuerie sans raison. La quête de tendresse l'entraîne encore plus loin dans un monde masculin régi par une logique inhumaine.

C'est à cause de son corps que Dominique commence à se voir comme un être différent de ses amis masculins. Si ce sentiment apparaît évident pendant l'acte d'amour, l'adolescente commence à se concevoir comme une créature à part de ces garçons, qui poursuivent tranquillement leurs projets politiques, au moment de sa grossesse: «Je me sentais un insecte ridicule et honteux, portant une larve grosse comme une tête d'épingle qui se mettrait bientôt à grossir de façon scandaleuse» (*T*, 88). Elle se met alors à critiquer les projets violents de ses copains. Entraînée dans une révolte qui n'est pas la sienne, elle prend conscience de l'écart entre le discours masculin et sa propre réalité: «Des mots, toujours des mots. J'aurais voulu qu'il m'embrasse et me dise à quel point je lui manquais. Au lieu de ça, il fuyait dans des discours creux.» (*T*, 95) Mais lors d'hallucinations produites par la marijuana, elle commence elle-même à chercher des mots qui puissent rendre compte de ses sensations, elle comprend l'insuffisance de la langue apprise: «On passe sa vie à apprendre des mots, à les écrire, à les répéter. Et quand vient le temps de les utiliser, on se retrouve comme dans un film de Chaplin, en train de vouloir saisir une chose qui file vers l'arrière alors qu'on la croyait devant soi.» (*T*, 114) Dans le même esprit, elle commence à écrire le récit de sa vie, mais son écriture est loin de l'expression subversive de Hélène Cixous et de Nicole Brossard. Néanmoins, en se faisant la narratrice de sa propre histoire — dans ce cas, il s'agit, littéralement, d'un témoignage devant la loi des pères —, la jeune fille a déjà fait le premier pas vers son

affirmation en tant que sujet. Comme Madeleine Ouellette-Michalska l'a écrit en 1978, «[s]i la femme du xx^e siècle se met à créer, c'est qu'elle commence à parler en son nom. Dire *je*, c'est tenir la nature à distance et constater la différence» (*FLIS*, 94).

Le plat de lentilles : une femme prend la parole

Ce n'est pourtant qu'avec *Le plat de lentilles*, récit publié en 1979, un an après le mémoire de maîtrise donc, et sans doute fruit d'un processus de réflexion parallèle, que Madeleine Ouellette-Michalska donne la parole à une femme dont le projet, plus proche de celui défini par Nicole Brossard, est inscrit en épigraphe au dernier chapitre du mémoire : «Pour moi, ce qui est important actuellement, c'est que des femmes écrivent, conscientes que leur différence doit s'explorer dans la connaissance d'elles devenues sujets, et plus encore sujets en lutte¹⁴.» (*FLIS*, 93)

En un sens, *Le plat de lentilles* est la suite logique de *La termitière*. Alors que le premier récit montre la lente destruction de la femme par les institutions déshumanisantes d'une société patriarcale, *Le plat de lentilles* met en scène une femme aux prises avec l'identité qui lui est imposée par la vie intime, les rapports traditionnels avec l'homme dans le mariage. Un été passé dans une vieille maison à la campagne lui permet de se débarrasser d'une identité construite par les autres, comme elle enlèverait les feuilles des artichauts cultivés par son mari. Mais à la suite de son expérience, il n'y a rien à quoi elle puisse se raccrocher. Dans le vide ainsi créé, surtout par sa remise en question du rôle de porteuse d'enfant, elle ne parvient pas à trouver sa propre réalité : «Moi, je ne possède qu'un prénom de rien. C'est comme les artichauts. Creux à l'intérieur et inutile.» (*PL*, 105)

En cherchant à se définir, la femme doit d'abord se fier à son désir : on le voit bien dans les essais de Madeleine Ouellette-Michalska, et les scènes d'amour dans le récit répondent à une écriture qui émane du corps de la femme, à une «*langue corps*» (*ÉDO*, 291), selon la vision de Hélène Cixous. Mais, tout comme la narratrice de *La termitière*, celle du *Plat de lentilles* perçoit l'amour de l'homme comme un piège qui la tient loin d'elle-même : «Elle s'est déjà trop vautrée dans la mollesse, trop endormie dans un amour qui la prive de la connaissance de soi.» (*PL*, 119) La communion mystique avec la terre, décrite avec force et beauté, ne mène qu'à la folie ; ce n'est que par le langage qu'elle peut essayer de se retrouver : «Écrire cette histoire me libère. Trouver mes propres mots rend les leurs inoffensifs» (*PL*, 145). Mais pour réussir à se sauver de la domination discursive de son mari, qui «découpe] ses phrases dans la

14. Nicole Brossard, *Liberté*, n^{os} 4-5, vol. 18, 1976 ; citée dans *Le féminin comme lieu d'inscription scripturale*, p. 93.

moelle de [s]es os» (PL, 146), elle doit d'abord s'inventer un langage, pour ensuite se reconstituer un corps. En fait, le programme annoncé à la fin par la narratrice s'accorde très bien avec l'affirmation d'un sujet féminin, et les exigences de Hélène Cixous et de Nicole Brossard.

Dans ce récit, Madeleine Ouellette-Michalska ajoute un élément qui ne figure pas dans l'œuvre des écrivaines contemporaines étudiées dans son mémoire de maîtrise : la découverte d'une solidarité des femmes, liées par le sang, à travers les générations¹⁵. Car dans *Le plat de lentilles*, la protagoniste est hantée, poursuivie par les femmes et les hommes qui l'ont précédée sur cette terre rurale du Québec. Quand son mari, en train de fabriquer un épouvantail, fouille la vieille maison en quête de vêtements ayant appartenu aux anciens propriétaires, chaque objet qu'il touche évoque pour sa femme la sensation des vies silencieuses du passé. Le suicide de la vieille grand-mère de la ferme voisine, qui se jette dans le puits, lui fait réaliser l'absurdité de sa propre vie. Confondant sa propre identité, et sa propre chute dans la folie, avec celle de la grand-mère, elle écrit : «Elle a inversé le temps, traversé la terre à l'envers. De haut en bas. En sens interdit. Il se peut que la chute de cette femme m'ait sauvée.» (PL, 145) Quand elle cherche à inventer un langage pour «éroder le silex râpeux des silences obligés» (PL, 146), elle découvre que son silence est partagé par «celui de la vieille femme, celui de [s]a mère, celui de toutes les femmes perdues dans la nuit des temps» (PL, 146).

Une remise en question du journal intime

Dans la conclusion de *L'échappée des discours de l'œil*, Madeleine Ouellette-Michalska revient sur l'écriture au féminin contemporaine, de Hélène Cixous et Nicole Brossard à Madeleine Gagnon, Annie Leclerc, Yolande Villemaire et beaucoup d'autres. Elle insiste tout particulièrement sur l'écriture du corps et du désir, ainsi que sur la nécessité de transformer les structures formelles. En fait, une certaine partie de son programme théorique se trouve déjà réalisée dans *Le plat de lentilles*, où la narratrice évoque ses sensations physiques devant le soleil d'été et surtout le désir qui la soude à son mari ou l'attire irrésistiblement vers le fils des voisins. Mais il y a peu d'innovations sur le plan textuel. Ce n'est qu'avec la publication de son journal intime, *La tentation de dire*, en 1985, et surtout de son grand roman historique et autobiographique, *La maison Trestler*, en 1984, que sa propre pratique littéraire commence à répondre aux exigences de ses écrits théoriques et même à les développer selon de nouvelles perspectives. Les deux livres qui suivent la publication de *L'échappée des discours de l'œil* s'inscrivent pleinement dans les nouveaux

15. En fait, c'est la découverte de l'histoire écrite au féminin, une vision de l'histoire qui va jouer un rôle central dans son grand roman, *La maison Trestler*.

paramètres de l'écriture au féminin, dépassant la vision qu'elle en propose dans la conclusion de son important essai. Ainsi, après avoir passé en revue tout ce qui avait été écrit jusque-là par des femmes au Québec, Madeleine Ouellette-Michalska sent le besoin de suivre sa propre voie.

En un sens, après *L'échappée des discours de l'œil*, il n'est plus possible de séparer les écrits théoriques de Madeleine Ouellette-Michalska de ses textes de fiction. Dans *La tentation de dire* et *La maison Trestler*, théorie et fiction, réflexions historiographiques et expérience quotidienne sont étroitement mêlées, ce qui distingue ces deux textes des années quatre-vingt des récits moins hétérogènes des années soixante-dix. Madeleine Ouellette-Michalska met en effet en pratique ses propres réflexions, déjà contenues dans *L'échappée des discours de l'œil*, sur l'importance du mélange des genres comme stratégie de subversion des structures existantes, ce qu'elle appelle la *contre-ritualité*. Les deux textes sont autoréférentiels : une réflexion sur l'écriture du texte fait partie du texte même, ce sont donc des écrits éminemment postmodernes, selon la définition de Janet M. Paterson¹⁶. Dans *La tentation de dire*, nous avons un journal intime qui remet en question l'entreprise même du journal intime. Quant à *La maison Trestler*, roman à sujet historique, se trouvent interrogées là toutes les formes de l'historiographie, celle de l'historien proprement dit, aussi bien que le roman, l'autobiographie, et même le journal intime.

Ces sujets, qui dépassent les questions abordées dans *L'échappée des discours de l'œil*, rejoignent les préoccupations de Madeleine Ouellette-Michalska dans *Le féminin comme lieu d'inscription scripturale*, où elle insistait sur le thème de l'enfermement féminin dans l'espace et le temps. L'effort pour briser ces deux limites imposées par les structures patriarcales est à l'origine des deux textes importants des années quatre-vingt. À la différence de la femme enfermée dans sa chambre, qui écrit dans un journal destiné à n'être pas lu, dans *La tentation de dire*, l'écrivaine se déplace librement dans l'espace et le temps, elle traverse les continents, voyage aussi bien dans l'Ouest américain qu'en Europe. En même temps que l'espace, elle essaie aussi de remonter le temps, cherchant quelques traces des origines du Québec dans le départ de Jacques Cartier à Saint-Malo. Comme sa grand-mère, elle se sent « habitée d'une pensée qui s'étalait sur plusieurs siècles. Traversée par un temps, habitée par un espace qui débordait les limites étroites du cahier où s'accumulaient les mots » (*TD*, 22). Mais, tandis que les pierres de Saint-Malo évoquent peu de souvenirs, l'auteure trouve ce qu'elle cherche dans les cahiers du journal intime de sa grand-mère, journal qui ressuscite les sentiments de cette femme devant la vie et, ce qui est plus important encore, ravive le souve-

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

nir du plaisir qu'elle-même éprouvait, petite fille, en regardant la vieille femme écrire dans ses cahiers : « C'est en regardant grand-mère écrire que je compris ce qui pouvait soutenir une vie. » (*TD*, 22) Avec la pensée du bonheur calme qui émanait de la femme qui écrivait, elle se revoit imiter les gestes de l'écriture, entrevoyant la possibilité d'être écrivaine un jour. Puis, avec les fragments du journal de sa grand-mère, intercalés dans le texte, lui vient le regret de la perte de la plupart des cahiers, détruits, ceux de sa propre mère et ceux des autres, détruits parce que ces écrits intimes pouvaient ternir l'image d'une mère qu'on refusait de voir comme « un être de violence et de désir » (*TD*, 26).

Dans *La tentation de dire*, il est évident dès le début que Madeleine Ouellette-Michalska, sollicitée par Radio-Canada pour préparer un journal intime destiné à être lu à la radio, s'est servie de cette occasion, comme l'avait fait avant elle Nicole Brossard¹⁷, pour interroger un genre historiquement privilégié par les femmes. Questionnant la tendance de l'institution littéraire à marginaliser les récits de la vie intime des femmes, elle remet aussi en question le prétendu narcissisme lié au concept du journal dit « intime », voulant faire de son propre texte un carrefour de voix plurielles. En créant un journal intime clairement destiné à être lu et écouté, l'auteure est consciente de briser l'interdit qui pesait sur l'écriture cachée de ses aïeules, tout en refusant de sortir de la vie quotidienne. Loin d'être un jeu narcissique, l'écriture du journal intime devient pour Ouellette-Michalska un « pacte autobiographique, cette entente complice entre la personne qui reçoit le journal et celle qui le signe » (*TD*, 45). Elle continue : « Je est un pronom plus généreux qu'on ne le prétend. *Je*, c'est aussi les autres. En cette minute, *je* est le prétexte des évocations que vous vous accordez. À travers mes mots, vous rêvez vos rêves, vos adorations, vos plénitudes. » (*TD*, 46)

Lieu de rencontre entre auteure et lectrice, Ouellette-Michalska fait de son journal intime, comme l'a noté très justement Julie LeBlanc, un lieu de croisement de voix hétérogènes¹⁸. Incorporant à son texte des passages du journal intime de sa grand-mère, elle cite aussi des lettres et même des cartes postales et cartes de vœux, reçues d'amis, de lecteurs, ou même d'anciens amants. Elle y mêle également des conversations avec les gens rencontrés au cours de ses voyages, faisant de son journal intime un lieu de résonance polyphonique, comme dans les fugues qu'elle prend comme modèle musical. Dans son journal intime, Madeleine Ouellette-Michalska veut faire de l'écriture au féminin une entreprise plurielle et tournée vers les autres, idée chère à de nombreuses théoriciennes féministes, telles Nancy Chodorow, qui voient la femme comme un être dont

17. Nicole Brossard, *Journal intime*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1984.

18. Julie LeBlanc, « Autothéorisation au féminin : les journaux de Madeleine Ouellette-Michalska », *Voix et Images*, vol. XXII, n° 1 (64), automne 1996, p. 55-66.

l'identité se forme grâce aux rapports avec les autres¹⁹. Quelques-unes des écrivaines dont parle Madeleine Ouellette-Michalska dans *L'échappée des discours de l'œil* semblent, explicitement ou implicitement, partager cette vision du texte féminin comme ouverture à l'autre ; on le voit surtout dans la réflexion sur le « bavardage », utilisé par Yolande Villemaire pour décentrer la voix unique des récits masculins (*ÉDO*, 300). Mais cette idée n'est pas au centre de la définition globale proposée ici par Madeleine Ouellette-Michalska. Dans son mémoire de maîtrise, par contre, elle insiste sur l'importance de l'écriture du corps, qu'elle met en rapport avec l'ouverture aux autres. Sous cet angle, l'écriture au féminin est « [u]ne réceptivité dynamique qui est d'abord prise de contact avec son propre corps, ses sensations, ses douleurs et ses joies avant de devenir relation au monde et à autrui » (*FLIS*, 139). Madeleine Ouellette-Michalska crée une image de la nouvelle femme écrivaine, « une oreille à l'écoute de son corps de chair et l'autre ouverte sur le grand monde » (*FLIS*, 106).

La maison Trestler: l'histoire écrite au féminin

Les réflexions dans *La tentation de dire* aident à comprendre les préoccupations théoriques de *La maison Trestler*, roman que Madeleine Ouellette-Michalska écrit au même moment et dont elle parle dans le journal intime. Les commentaires sur l'autobiographie, le pluralisme du *je*, la répression historique des femmes sont autant de sujets développés dans *La maison Trestler* avec une complexité et une richesse qui dépassent de loin les romans précédents. C'est aussi une réflexion sur le Québec, occupé à la fois par un premier ministre français²⁰, une reine d'Angleterre et des armées américaines, dont les invasions dans les siècles passés se confondent avec celles, plus récentes, des caravanes de touristes. Dans le texte, la chute de la famille Trestler s'entremêle à la défaite des armées américaines, mais aussi au départ du compagnon de la narratrice et à l'échec de ses amis pour préserver l'héritage de la maison historique. Il y a également une contestation réussie de l'ordre patriarcal et l'établissement d'une nouvelle lignée maternelle, ainsi que la réécriture, par la narratrice, de l'histoire de Catherine Trestler, qui semble fusionner avec celle de sa propre vie²¹.

Dans *La maison Trestler*, Madeleine Ouellette-Michalska garde la volonté de s'ouvrir aux autres, mais cette fois dans le contexte du temps,

19. Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press, 1978.

20. Le texte ne nomme pas ce premier ministre, l'identifiant seulement par la lettre B, mais il s'agit presque sûrement de Raymond Barre.

21. Jane Moss voit dans la fin du roman un remplacement du discours patriarcal par un discours du désir et des sens, des rêves et de l'imagination ; la fin du livre serait l'aube du 8^e Jour de la création, dont il est question dans le titre (« Power Relations in *La maison Trestler* », *Québec Studies*, n° 12, 1991, p. 59-65). Je suis convaincue par ses arguments, mais je ne suis pas sûre de partager son interprétation optimiste.

dans l'espace de l'histoire dont la femme a toujours été exclue. Dans *L'échappée des discours de l'œil*, le rapport de la femme à l'histoire était à peu près absent : l'auteure y faisait seulement mention de la quête des mères dans l'œuvre de Madeleine Gagnon. Tout au début de son mémoire de maîtrise, elle déclarait que « [l]a femme ne peut avoir une histoire et encore moins faire l'histoire » (*FLIS*, 26), phrase qui pourrait servir d'exergue à *La maison Trestler*. Dans la conclusion du mémoire, elle décrivait un processus d'exploration en deux étapes qui pourrait refléter son propre itinéraire littéraire :

Une fois faite la lecture symbolique de son corps, de ses fantasmes, de son désir, de son langage, la femme se dépasse comme présence et comme symbole en acceptant de remonter le cours du temps qui lui donne accès à l'histoire. Le parcourir pour y découvrir ses racines, une généalogie possible, mais non s'y fixer, car l'histoire est un processus dynamique qui s'accomplit dans le présent et se perpétue dans l'avenir. (*FLIS*, 158)

Bien qu'elle ait clairement énoncé ce projet dans son texte de 1978, ce n'est qu'avec *La maison Trestler* que Madeleine Ouellette-Michalska réalise ces deux aspects de l'inscription du féminin : la lecture du corps et l'exploration de l'histoire. En fait, il s'agit d'une fusion de ces deux projets qui sont, comme elle le dit dans le mémoire, « deux démarches successives s'accomplissant dans une interdépendance mutuelle » (*FLIS*, 139-40). Car c'est surtout par le biais du corps que la narratrice de *La maison Trestler* est capable d'entrer dans le passé, son propre passé, et la vie mystérieuse dont les traces physiques sont incarnées dans la vieille maison qui semble réclamer sa présence.

Le personnage de Catherine Trestler naît des sensations physiques de la narratrice encore plus que des archives de la maison Trestler. Quand la narratrice s'approche de la maison Trestler pour la première fois, elle est frappée par une image, tirée de la mémoire de son propre corps : « Ce paysage éveille en moi une émotion si vive que je ferme les yeux, m'efforçant de reconstituer une image » (*MT*, 15). Cette émotion se cristallise très vite en un souvenir des dimanches d'été de sa propre enfance : « Dans ces moments, la vie était une matière chaude qui collait aux doigts. Le bonheur, un paysage indéfiniment recommencé pour le plaisir du corps » (*MT*, 16). Par ces sensations très fortes de contact avec la terre, semblables à celles qui jouent un grand rôle dans *Le plat de lentilles*, la narratrice entre dans la réalité de Catherine : « Cet appétit de terre chaude qu'elle satisfait dès qu'elle échappe à leur emprise, courant vers les champs où elle s'étire au soleil, goûtant le jeu liquide des veines, le mûrissement de la peau... » (*MT*, 40). En prenant contact avec Catherine, la narratrice réalise cette fusion entre le corps et l'histoire, fusion que, dans une entrevue, Madeleine Ouellette-Michalska a appelé « la mémoire corporelle²² ».

22. Entrevue avec Madeleine Ouellette-Michalska, *Lettres québécoises*, n° 35, automne 1984, p. 22. Laure Neuville discute aussi ce processus dans son article, « Écrire pour "vivre le

Si c'est par des sensations de bonheur physique éprouvées dans la nature que la narratrice retrouve la vie intime de Catherine, c'est par le souvenir des odeurs de la cuisine de son enfance qu'elle aborde la vie quotidienne des Trestler : «Le récit s'organisera autour d'odeurs chaudes. La soupe et les légumes languissant sur le poêle de fonte, les ragoûts mijotant de longs avant-midi, les rôtis de porc ficelés dont le gras me donnait des haut-le-cœur.» (MT, 41) Ces souvenirs deviennent insensiblement ceux de la vie de Catherine et il arrive un moment où la narratrice se confond tout à fait avec le sujet de ses recherches, où le *je* du texte vient à s'appliquer également aux deux femmes²³. Cette ouverture du *je* est étroitement liée à l'idée exprimée dans *La tentation de dire*, à savoir que «[*Je*, c'est aussi les autres» (TD, 46).

Avec ce *je* multiple, il devient évident que *La maison Trestler* n'est pas seulement l'histoire de Catherine et du Québec, mais aussi l'autobiographie de la narratrice, où se mettent en place les événements de sa vie présente aussi bien que les souvenirs de son enfance. Si le titre semble insister sur l'aspect historique du roman, la maison dont il est pourtant question tout au début est celle de l'enfance de la narratrice, «la vieille maison accrochée au rocher nu bordant la route de Gaspé» (MT, 11). Autobiographie de la narratrice, peut-être aussi de l'auteure. Entre les faits réels et fictifs, il existe des similarités frappantes : de la naissance à Saint-Alexandre de Kamouraska (donc sur la route de Gaspé) à l'existence d'un compagnon étranger dont la famille a «[d]u ski et du ska au bout de chaque nom» (MT, 213). Comme l'a remarqué Mary Mason, les femmes choisissent très souvent de raconter leur vie en racontant l'histoire de l'autre²⁴, et ce besoin fait évidemment partie de l'emprise de Catherine Trestler sur la narratrice et probablement aussi sur l'auteure. Dans ses tentatives pour reconstruire la vie de cette lointaine aïeule, la narratrice de *La maison Trestler* trouve l'occasion de plonger dans sa propre mémoire, confondant ainsi sa révolte avec celle de Catherine, dotant cette dernière de ses souvenirs passionnels et de ses propres expériences d'enfantement²⁵.

temps à l'envers" : Madeleine Ouellette-Michalska et Francine Noël, Gabrielle Pascal (dir.), *Le roman québécois au féminin (1980-1995)*, Montréal, Triptyque, 1995, p. 33-45.

23. Ce phénomène est mentionné par plusieurs critiques. Voir mon commentaire de 1989, «Changing Subjects : Multi-Voiced Narrative and Feminine Textuality», Raija Koski, Kathleen Kells et Louise Forsyth (dir.), *Les discours féminins dans la littérature postmoderne au Québec*, San Francisco, EMTtext, 1993, p. 61-81 ; Janet Paterson, «Le procès de l'Histoire : *La maison Trestler*», *Moments postmodernes dans le roman québécois*, p. 60 ; Lori Saint Martin, «Le corps et 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 ; Laure Neuville, *loc. cit.*
24. Mary G. Mason, «The Other Voice: Autobiographies of Women Writers», Bella Brodzki et Celeste Schenck (dir.), *Life/Lines*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1988, p. 19-44. Voir aussi mon article, «Structures of Liberation: Female Experience and Autobiographical Form in Quebec», dans le même recueil.
25. Voir Lori Saint-Martin, *loc. cit.*

Par ce processus, la narratrice associe la maison Trestler à un de ces «lieux de mémoire» définis par Pierre Nora²⁶, un lieu physique devenant une représentation du passé, qui permet d'élaborer une certaine vision du présent. En faisant de la maison Trestler, existant effectivement dans la banlieue de Montréal, son propre «lieu de mémoire», Madeleine Ouellette-Michalska établit un rapprochement dangereux entre ce que nous appelons la réalité et la fiction, malgré la note traditionnelle du début qui déclare que «[t]oute ressemblance avec des personnes vivantes ou décédées ne serait que pure coïncidence» (*MT*, 6). Pourtant, si on accepte de transgresser les limites de la fiction pour visiter la maison Trestler, on se rend compte que Madeleine Ouellette-Michalska a choisi d'ignorer certains éléments de la légende de Catherine Trestler. Dans les présentations des guides employés par la maison historique, le nom de Catherine Trestler est surtout évoqué à cause du fantôme que l'on a aperçu errant sur les pelouses, seule trace d'une femme triste et distraite qui se serait noyée dans le puits. De cette Catherine Trestler, malheureuse et même suicidaire, il n'est pas question dans le roman, malgré quelques références à une jeune femme mystérieuse qui sort nue du lac ou qui disparaît dans les marécages, et dont les cheveux flottent dans le ruisseau dans une image ophélique. Cette image d'une femme qui se serait jetée dans le puits pourrait être liée à la vieille grand-mère du *Plat de lentilles*, ou à la femme mythique dans *L'échappée des discours de l'œil*, qui, dans sa chute, se tue en essayant de se libérer de son mari céleste dans une fuite désespérée pour rejoindre la terre. Mais cette image de femme-fantôme est très effacée dans *La maison Trestler*, où est absente toute mention de suicide ou de folie. D'après ses propres déclarations, la narratrice a surtout vu en Catherine une autre figure : celle qui se révolte contre le père pour réclamer l'héritage d'une mère occultée par le pouvoir patriarcal. La protagoniste du roman de Madeleine Ouellette-Michalska n'est pas cette femme anéantie parce que rejetée par le père, mais plutôt celle qui est capable de suivre son propre désir jusqu'au bout en se révoltant contre un père autoritaire pour fonder sa propre lignée. Comme la narratrice l'explique, elle aurait pu choisir comme personnage principal la sœur aînée, Madeleine Trestler, plus calme, plus résignée, bien qu'également déshéritée par le père. Mais elle a préféré la passion de Catherine, «rebelle qui défia son père à cause d'un homme et lui intenta un procès afin de récupérer la part d'héritage maternel dont il voulait la spolier» (*MT*, 14). Au lieu de suivre les historiens qui racontent des histoires de mort et de destruction, la narratrice a choisi de «reconstituer une histoire qui échapperait à leur appétit d'anéantissement. Une chronique de la vie quotidienne, peut-être, d'une extrême simplicité qui pourrait exercer une emprise analogue sur l'instinct de survivance et la volonté de création» (*MT*, 133).

26. Pierre Nora, «Entre mémoire et Histoire: La problématique des lieux», *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, t. 1, p. xvii-xiii.

La narratrice suit une voie parallèle en privilégiant les événements « historiques » qui coïncident avec la vie de cette femme : elle insiste sur la résistance des Canadiens français aux invasions américaines de 1775 et 1812 plutôt que sur l'histoire de l'oppression qui suit la Conquête par les Anglais. Comme dans le cas de Catherine, la narratrice préfère raconter une histoire de résistance et de survivance plutôt que de se concentrer sur une oppression.

En choisissant sa propre version de l'histoire, la narratrice, et Madeleine Ouellette-Michalska avec elle, fait une critique de l'Histoire « avec un H majuscule », qui déforme l'expérience vécue et supprime complètement l'expérience des femmes. Les récits d'historiens professionnels, dominés par les batailles et les grandes catastrophes, laissent peu de place aux femmes : « Mon premier aïeul repoussa Phipps à Rivière-Ouelle avec ses trois fils en 1691, mais je ne connais toujours rien de ses filles. » (MT, 18). Ces récits laissent encore moins de place à la vraie vie des femmes : la passion, l'enfantement, les multiples sentiments évoqués par les événements de la vie quotidienne. Ainsi que Madeleine Ouellette-Michalska le déplore dans *La tentation de dire*, les écrits capables de raconter l'histoire des femmes sont destinés à être brûlés, s'ils ont jamais existé : on avait brûlé la plus grande partie du journal intime de la mère de la narratrice, comme on avait brûlé les lettres d'Iphigénie, la nièce de Catherine Trestler. Les documents qui restent, dont la narratrice se sert comme points de repère dans la vie de Catherine, ont été rédigés par des hommes et ne sont que séries de dates, ce que remarque la narratrice en trouvant des notes sur les sœurs aînées de Catherine : « Sur cette notice biographique, leur vie tient en quatre lignes. Deux pour la naissance, deux pour la mort. » (MT, 43) Les autres archives dont dispose la narratrice sont des documents réglant l'échange des biens — inventaires, testaments, comptes rendus de procès — rédigés par une institution judiciaire où la voix des femmes est exclue et où la femme elle-même est très souvent destituée ou condamnée. Comme l'héroïne de Anne Hébert dans *Kamouraska* et celle de Toni Morrison dans *Beloved*, les seules traces de Catherine dans les archives la présentent en renégate, celle qui intente un procès contre le père. La narratrice comprend que le seul moyen d'entrer dans l'histoire en dévoilant le point de vue de Catherine est de l'imaginer, d'établir une continuité avec les femmes du passé, « une continuité inscrite dans la mémoire du sang » (MT, 250). Ce faisant, elle se rend compte qu'elle ne fait que ce que les historiens ont toujours fait ; comme Hayden White²⁷, elle découvre que ce que nous appelons l'Histoire est, au fond, un récit, des histoires qu'on raconte.

27. Voir, par exemple, Hayden White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press, 1987.

Avec *La maison Trestler*, Madeleine Ouellette-Michalska réalise le projet d'écriture dont elle avait rêvé dans ses écrits théoriques. Trouvant un équilibre entre le sujet féminin et autrui, le corps et la mémoire, la fiction et la théorie, le présent et le passé, elle désencombre l'histoire, l'autobiographie, le roman de leur discours masculin pour permettre une inscription du féminin. Dans *La maison Trestler*, son écriture devient celle qu'elle avait imaginée dans son mémoire de maîtrise :

Restitution du corps, de la présence, de la mobilité et de l'instantanéité de la parole [...]. Une ouverture qui se fait accueil, rencontre, festivité. Une réceptivité dynamique qui est d'abord prise de contact avec son propre corps, ses sensations, ses douleurs et ses joies avant de devenir relation au monde et à autrui. (*FLIS*, 139)