



Volkswagen Blues: Redécouvrir l'histoire américaine

Paula Roberts

Selon Jean-François Lyotard¹ le postmoderne se définit comme “l’incrédulité à l’égard des métarécits”, c’est-à-dire la mise en question des grands discours sociaux, philosophiques, historiques et autres, sur lesquels le savoir se base. Ginette Michaud a situé *Volkswagen Blues*² de Jacques Poulin sous la rubrique du postmoderne, parce que ce roman québécois, en effet, pratique une subversion subtile du “métarécit” historique.

La problématisation du discours historique est un phénomène assez récent: au lieu de l’accepter comme une “science” ou un “savoir,” on commence à considérer l’Histoire³ comme un récit (car elle est narrée) dont l’homme est le personnage principal. Cette dialectique “science” contre “fiction” se voit dans la définition même du mot:⁴

1. Connaissance et récit des événements du passé (relatifs à l’évolution de l’humanité, d’un groupe, d’un homme) jugés digne de mémoire; les faits ainsi relatés.
2. Etude scientifique d’une évolution.
3. Méthode scientifique permettant d’acquérir et de transmettre la connaissance du passé.
4. La mémoire des hommes, le jugement de la postérité.
5. La période connue par les documents, opposée aux périodes antérieures de l’évolution humaine (préhistoire, proto-histoire).
6. Livre d’histoire.

La notion d’“Histoire” paraît indissociable de celle de “récit”: voilà le point de départ du “roman historique postmoderne,”⁵ dont la mission est de démontrer le caractère subjectif, arbitraire et incomplet de l’Histoire. Cette mission s’accomplit à travers plusieurs techniques telles que la mise en relief de la tex-

tualité de l'Histoire; l'examination des points de vue "marginiaux" et la subversion complémentaire de l'idéologie dominante; et aussi l'exposition des lacunes et des inconsistances documentaires. *Volkswagen Blues* emploie toutes ces techniques pour réexaminer l'Histoire de l'Amérique du Nord. Ce roman d'une simplicité et d'une innocence désarmantes, récit d'un trajet de Gaspé à San Francisco pour chercher un frère perdu, pose en fait des questions sérieuses à l'égard des "faits" historiques, des questions très propres au postmoderne.

C'est à travers l'intertextualité, la fragmentation structurale et l'expansion sémantique du mot "histoire" que *Volkswagen Blues* arrive à subvertir la notion de l'Histoire et la remplacer par la notion d'"histoires".

D'abord, l'intertextualité joue un rôle organisateur dans le roman; elle oriente la quête de Théo. La carte postale qui déclenche l'action est trouvée dans un livre de Walker Chapman, *The Golden Dream* qui instaure les thèmes de la quête et de l'utopie. Deux livres qui étaient parmi les effets de Théo lorsque la police l'a arrêté à Toronto, *The Oregon Trail Revisited* de Franzwa et *Or. The Road* de Jack Kerouac serviront comme des lectures intégrales pour Jack et la Grande Sauterelle. *The Oregon Trail Revisited* leur sert comme guide de Saint Louis jusqu'à San Francisco, et Jack Kerouac prend la relève après. C'est la lecture qui donne l'accès à l'Histoire et à l'histoire de Théo.

Malgré le rôle sensible des ouvrages historiques dans ce roman, les traces littéraires ont un poids considérable aussi. En fait, *Volkswagen Blues* représente une espèce d'hommage aux grands auteurs nord-américains. On discute Gabrielle Roy à Québec, on rencontre Saul Bellow à Chicago, et un vagabond qui "se prend pour Hemingway" décide les voyageurs à tourner vers San Francisco, une ville habitée par les fantômes de Jack Kerouac et de Mark Twain. Les figures littéraires se voient accordé un statut historique à cause de leur valeur symbolique: elles parlent pour leur époque.

Qui plus est, les intertextes historiques ont tendance à pencher vers le littéraire. D'abord, les éléments paratextuels tels que la photo de Jesse James (144) et celle du chariot des émigrants (199), ainsi que l'écriture de Jacques Cartier au verso de la carte postale de Théo (12), à cause de leur insertion dans une oeuvre de fiction, deviennent fictifs eux aussi. Linda Hutcheon remarque:

Postmodern paratextual insertions of these different historical traces of events, what historians call documents -be they newspaper clippings, legal statements or photographic illustrations- denaturalize the archive, foregrounding above all the textuality of its representations.⁶

Quant aux livres d'Histoire mentionnés, la plupart d'entre eux rompent avec les conventions du discours historique.⁷ Par exemple, *La Grande Aventure de Jacques Cartier*, de par son titre évoque le romanesque. *La Pénétration du Continent Américain par les Canadiens Français* est narré en "je"⁸ (45). Le livre-ami, *The Oregon Trail Revisited* est bourré d'extraits de journal des émigrants (narrés en "je") et d'instructions pratiques destinées au lecteur moderne.⁹

De plus, les voyageurs modernes ne prennent pas toujours ces instructions à la lettre, sachant bien que ce n'est qu'un document écrit. La contamination des sources historiques par le romanesque, par la narration en "je" et par une visée phatique leur enlève l'objectivité et le rôle de métarécit totalisant. En fait, une lecture de l'Histoire provoque Jack à penser à son prochain roman (84). Et malgré toutes ses lectures historiques, il formule sa propre fiction du grand rêve de l'Amérique:

Les historiens disaient que les découvreurs cherchaient des épices, de l'or, un passage vers la Chine, mais Jack n'en croyait rien. Il prétendait que, depuis le commencement du monde, les gens étaient malheureux parce qu'ils n'arrivaient pas à retrouver le paradis terrestre. Ils avaient gardé dans leur tête l'image d'un pays idéal et ils le cherchaient partout.(101)

Inversement, la littérature mime ou parodie souvent le discours historique. Lorsque la Grande Sauterelle narre l'épisode de Starved Rock, elle utilise l'aoriste (114-116). La mise en scène des personnages réels (Saul Bellow, Lawrence Ferlinghetti) dans un ouvrage de fiction est une autre façon de brouiller la frontière entre littérature et Histoire.

Il faut remarquer aussi que le roman utilise le mot "histoire" dans divers contextes pour en amplifier le sens. Quand la Grande Sauterelle dit "je racontais des histoires" (190) elle veut dire qu'elle mentait; lorsqu'elle dit "cette histoire du musée" (190), il s'agit de l'épisode au *Kansas City Museum of History and Science*, et quand Jack parle de l'expérience individuelle de Théo, il dit "cette histoire de paralysie" (285). Alors, le mot "histoire" implique la fabrication, la fragmentation et l'individualité, et tous ces termes s'opposent à l'Histoire factuelle et univoque.

En effet, *Volkswagen Blues* revêt une fragmentation sur le plan structural qui nie symboliquement le concept d'une Histoire pour poursuivre la notion des histoires, ce qui se voit dans le rythme même du voyage: on quitte régulièrement la linéarité de l'interstate pour emprunter des pistes secondaires. Le voyage est segmenté en chapitres: chacun représente un épisode plus ou moins autonome, chacun a un sens en soi. Il y a des lacunes spatio-temporelles entre eux, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'isochronie entre le récit et la vie; tout n'est pas raconté. Qui plus est, ces épisodes refusent la synthèse; la fin est ouverte et paradoxale. Donc, la complétude et la linéarité de l'Histoire sont récusées.

Jack commente:

Un livre n'est jamais complet en lui-même; si on veut le comprendre il faut le mettre en rapport avec d'autres livres [...] Ce qu'on croit être un livre n'est la plupart du temps qu'une partie d'un autre livre plus vaste auquel plusieurs auteurs ont collaboré sans le savoir. (169)

Et le discours historique n'échappe pas à ce commentaire; lui aussi se construit par le biais des intertextes, des documents. Il n'est jamais autonome, original. *Volkswagen Blues*, en mélangeant les intertextes historiques et littéraires va un

pas plus loin: ceux-ci informent ceux-là et vice versa; il n'existe plus de véritable distinction entre les deux. Linda Hutcheon¹⁰ commente:

The intertextual parody of historiographic metafiction enacts, in a way, the views of certain contemporary historiographers: it offers a sense of the presence of the past, a past that can be known only through its texts, its traces -be they literary or historical.

En accordant une place majeure à l'Histoire, le voyage de Jack et de la Grande Sauterelle revêt une exploration du passé français et autochtone de l'Amérique du Nord. Cette examination de l'Histoire à travers les points de vue des groupes vaincus et marginaux représente une subversion du discours

historique dominant, celui des vainqueurs. G. Vattimo¹¹ remarque:

Walter Benjamin, in his "Theses on the Philosophy of History", discusses the "history of the victors"; only from their point of view does the historical process appear to be a unitary one which can be described as rational and consequential. The vanquished cannot see it in the same light, primarily because their own affairs and struggles have been violently cancelled from the collective memory. The victors are the ones who control history, presenting in it only what fits the image of history that they have created in order to legitimate their own power.

Dès le début du roman, au musée de Gaspé, les voix minoritaires et contestataires sont installées. Jack Waterman, Québécois, admire une carte "de l'Amérique du Nord où l'on pouvait voir l'immense territoire qui appartenait à la France au milieu du 18e siècle" (20). La Grande Sauterelle, Métisse, est comme hypnotisée devant une autre carte qui montre l'Amérique du Nord avant l'arrivée des Blancs. La dépossession commune de ces deux groupes est mise en relief, mais leur dissemblance aussi, car ils ont tous les deux leur propre carte, leur propre vision; Jack ne connaît pas la majorité des tribus dépeintes sur la carte de l'Amérique indienne, il ne peut pas s'identifier au monde de la Grande Sauterelle, et elle ne s'intéresse guère à son monde à lui. L'enracinement historique des deux personnages les isole l'un de l'autre (ils se vouvoient tout le long du roman), tout en définissant leurs attitudes envers l'Histoire:

Ainsi, pendant le voyage, les traces des ancêtres français et autochtones orientent la quête tandis que les détails privilégiés par le discours historique dominant sont relégués à un niveau secondaire. Les visites visent la découverte de l'héritage français ou indien. Par exemple, on visite la salle des French Impressionists à l'Art Institute de Chicago, on suit la route des explorateurs français du Québec à Saint Louis, et on s'arrête au Fort Laramie, qui porte le nom d'un trappeur français, Jacques Laramée. De plus, presque tout le monde qu'on rencontre parle français. Mais les lieux "indiens" sont d'une importance capitale: le cimetière de Brantford, le rocher de la famine, le musée de Buffalo Bill: tous ces endroits, mentionnés sommairement ou même pas du tout par l'Histoire[12], représentent des noyaux significatifs pour les personnages du

roman.

Si Jack se contente de revoir son héritage assez passivement, la Grande Sauterelle, de sa part, véhicule un discours contestataire[13] qui expose l'injustice commise aux peuples autochtones; ce faisant, elle subvertit la gloire et les stéréotypes héroïques de l'Histoire. Elle est le porte-parole d'une racedéposée, et le point de vue de l'Indienne¹⁴ est évidemment fort éloigné de celui de l'Historien.

La Grande Sauterelle prend le stéréotype traditionnel de l'Indien comme sauvage et violent et l'accorde aux héros de l'Histoire. Elle raconte les massacres du Fort Laramie (201-203), de Sand Creek (204-205), de Washita (206) et de Wounded Knee (207): chaque fois, la cavalerie américaine sous le Général Custer est le barbare et les Indiens sont les vrais martyrs:

Le chef Black Kettle hisse un drapeau américain qui lui a été donné par le Président Lincoln. Il voit que les soldats poursuivent leur attaque, alors il hisse également un drapeau blanc. Mais les soldats de Chivington continuent de tirer et ils tirent sur tout le monde [...] Ils délogent les femmes, ils les tuent et les scalpent. Ils attrapent des enfants et leur fracassent le crâne sur des troncs d'arbres. Une femme est enceinte, alors ils la tuent l'éventrent et posent le fœtus par terre à côté d'elle. Lorsque le massacre prend fin, une centaine de femmes et d'enfants ont été tués, et aussi 25 hommes.

Les cadavres ont été scalpés et parfois taillés en pièces (205). De même, elle démontre comment le grand héros Buffalo Bill et ses confrères ont systématiquement déshérité les Indiens de la Prairie: "Elle se lança dans une violente sortie contre tous les Blancs que s'étaient faits chasseurs de bisons pour des raisons financières, comme Buffalo Bill ou comme les employés des compagnies de fourrures..."(173), puis elle cite une prière sioux:

Père, aide nous;
 Nous sommes près de toi dans les ténèbres;
 Entends-nous et aide-nous,
 Chasse les hommes blancs,
 Ramène le bison,
 Nous sommes pauvres et faibles
 Nous ne pouvons rien seuls;
 Aide-nous à être ce que nous étions
 D'heureux chasseurs de bisons. (174)

Souvent, Jack endosse malgré lui la voix de l'Histoire en articulant naïvement la vision traditionnelle des figures historiques, mais la Grande Sauterelle saccage ses idéaux en offrant le point de vue marginal de l'autochtone. Qui plus est, elle s'évertue à maintenir une distance critique, un esprit ouvert; elle ne veut nullement construire un métadiscours totalisant qui valorise exclusivement les Indiens. En fait, elle reconnaît à plusieurs reprises leurs erreurs et leur violence:

[j]e me suis posé toutes sortes de questions sur le vieux chef - comment il

traitait sa femme et tout ça -et ensuite je me suis demandé pourquoi il aimait la guerre, pourquoi il se battait contre les Français et contre les Mohicans de la vallée de l'Hudson, et finalement, au bout de mes questions... je me suis rendu compte que j'avais perdu confiance en lui. (87)

Ses condamnations des Blancs ne sont pas catégoriques. Au contraire, en discutant Buffalo Bill, elle admet des exploits héroïques de ce personnage, et quant à Daniel Boone, il était l'ami des Indiens et elle a "un faible pour lui"(127); elle le cite en quittant Jack à la fin du roman. De cette façon, elle ne nie jamais le centre (le discours de l'Histoire) même si elle privilégie le marginal (l'histoire des Indiens).

Le rôle de la Grande Sauterelle est d'autant plus significatif du fait qu'elle est métisse: mi-Blanc, mi-Indienne, elle personnifie une convergence, voire une frontière paradoxale entre la marge et le centre. Son père s'associe au métadiscours mâle et Blanc de l'Histoire et de la Société. Sa mère, une Montagnaise, représente la marginalité des autochtones. Ni Blanc, ni Indienne, la Grande Sauterelle se voit comme exilée; elle n'appartient à aucun groupe historique ou culturel. D'où sa crise d'identité: ces deux voix opposées trouvent leur champ de bataille en elle, elle est le lieu parfait pour la pratique postmoderne, c'est-à-dire l'installation et la subversion des métarécits. Dans son non-appartenance qu'elle trouve tellement troublante, Jack voit "quelque chose de neuf, quelque chose qui commence [...] quelque chose que ne s'est encore jamais vu." (224). Libérée des idéologies culturelles et d'une identité ou des racines historiques, la Grande Sauterelle devrait jouir de son autonomie.

En effet, elle a un sens de l'orientation que Jack n'a pas. Lorsqu'elle fait une révérence à la ville de San Francisco, après avoir raconté l'effort raté des Indiens pour reprendre l'île d'Alcatraz en 1969 (257), elle semble enfin accepter son destin d'aller toujours vers l'avant, et elle ressent une affinité pour la population de déracinés et d'émigrés à San Francisco. En effet, cette ville représente le rassemblement des marginaux et la convergence de diverses Histoires.

Les personnages de *Volkswagen Blues*, en revisitant l'Histoire, la font revivre d'une certaine façon aussi. A travers des lectures de l'Histoire, des dédoublements et des déplacements temporels imaginaires, ils appuient la notion postmoderne du palimpseste; D. Fokkema commente: "The postmodernist is convinced that the social context consists of words, and that each new text is written over an older one."¹⁵ Ainsi, *Volkswagen Blues* peut être considéré comme une réécriture de la légende de la Piste de l'Oregon. Jack exprime lui-même la visée double du voyage "Apprendre des choses sur la conquête de l'Ouest (l'histoire du passé). Apprendre à vivre (l'individu au présent)." (160).

Tous les trois personnages principaux se dédoublent. Théo, rencontré seulement à la fin du récit, mais dont la présence traverse le roman, est "à moitié

vrai, à moitié inventé" (137): c'est-à-dire qu'il est perçu à travers les yeux de Jack, son frère cadet, qui l'associe aux héros historiques des jeux d'enfance; Théo devient alors une figure mythique. Pendant le trajet à travers les provinces du Québec et de l'Ontario, Jack rattache à Théo l'image d'Etienne Brûlé; ce lien est mis en relief à Toronto, lorsqu'on cherche des traces de Théo au poste de police:

Ils furent reçus par une femme en uniforme qui n'avait pas bien saisi le coup de fil du Pinkerton.

—Alors vous cherchez un certain Etienne Brûlé?

demanda-t-elle dans un français laborieux.

Jack expliqua patiemment qu'il cherchait plutôt son frère Théo et que le dénommé Etienne Brûlé était un coureur de bois.

—Tant mieux! dit la femme, parce qu'il ne reste pas beaucoup de coureurs de bois en Ontario...(73)

En effet, Théo lui-même avait indiqué dans sa fiche de police qu'il était "voyageur".

Lors de leur arrivée à Saint Louis, ils décident d'entamer la quête de Théo dans les musées (121). Jack compare Théo aux pionniers: "mon frère Théo, comme les pionniers, était absolument convaincu qu'il était capable de faire tout ce qu'il voulait" (137). Le journaliste Burke confirme cette idée en disant que l'article qu'il a lu sur le vol commis par Théo à Kansas City "lui faisait penser aux premiers colons"(128)¹⁶. La Grande Sauterelle fait des analogies aussi; étant objective, elle voit plus juste:

—Ne faites pas l'innocente, coupa-t-il. Vous avez laissé votre livre sur la table et il était ouvert exactement à l'endroit où se trouve l'histoire des deux frères, Frank et Jesse James.

—Pure coïncidence, dit-elle.

—Ce ne serait pas plutôt dans le but de me faire comprendre des choses au sujet de mon frère?

—Comme quoi, par exemple?

—Par exemple, l'idée que même si on aime beaucoup son frère, ça ne l'empêche pas d'être un bandit. (145).

Comme on le voit, l'identité de Théo se métamorphose pendant le voyage pour refléter les différentes figures historiques "rencontrées" sur la route. Ses traces se superposent sur les leurs.

Jack et la Grande Sauterelle se déplacent dans le temps à travers le dédoublement et l'imagination. Le mot "Michillimakinac", prononcé par la Grande Sauterelle, "était capable de faire apparaître devant leurs yeux un convoi de grands canots qui allaient se faufiler entre les îles et se fondre dans la nuit..."(56). A Starved Rock, "ils essayèrent de se représenter l'apparence que le rocher pouvait avoir au 17e siècle, lorsqu'il était surmonté du fort Saint

Louis" (114). Lorsque la Grande Sauterelle raconte les massacres du Fort Laramie, de Sand Creek et de Washita, elle emploie le présent verba¹⁷, pour créer l'illusion qu'on assiste à ces scènes horribles:

Soudain une bagarre éclate et un coup de feu est tiré par un Indien.

En un instant, les soldats déchargent leurs fusils sur les guerriers sioux.

Ensuite, les quatre mitrailleuses font pleuvoir des balles sur les femmes et les enfants. Il y en a tout 180 morts. C'est le 29 décembre 1890. (207)

C'est sur la Piste de l'Oregon cependant, que leur voyage devient une véritable résurrection de celui de 1840. Les deux trajets, passé et présent, se fusionnent à plusieurs reprises. En marchant dans les ornières creusées par les chariots des émigrants, "Ils avaient le sentiment d'être indiscrets. Déplacés" (184). C'est-à-dire qu'ils se sont immiscés dans la vie des émigrants. Ainsi, un déplacement spatial peut être temporel aussi: "Ils se mirent à marcher dans les ornières qui portaient du chariot et se dirigeaient vers les montagnes. Au bout de quelques minutes, ils cessèrent d'entendre les bruits de la circulation sur la 26." (200, je souligne).

Le responsable de cette fusion, c'est *The Oregon Trail Revisited*, un cadeau du journaliste à Kansas City, un livre qui se trouvait parmi les possessions de Théo documentées à Toronto. En lisant ce livre comme manuel de route, ils réécrivent l'Histoire et la revivent.

Le Volks devient alors un chariot moderne: il reçoit une mise au point avant qu'on se lance sur la piste. Au pied des Rocheuses, les voyageurs considèrent alléger le Volks en jettant des livres, comme les émigrants dans le livre ont dû se débarrasser des objets chéris pour permettre l'escalade.

Jack et la Grande Sauterelle jouent aux émigrants en empruntant des épisodes au livre, les racontant au présent, et se mettant en scène eux aussi:

Elle ferma la radio et demanda à Jack comment les choses se passaient dans son livre.

— Pas trop mal, dit-il, à part la poussière...[...]

— Vous n'avez pas vu de cours d'eau?

— Il y avait une sorte d'étang, dit Jack, mais l'eau était empoisonnée

— Qui vous a dit ça? Vous avez vu une affiche avec une tête de mort? (176)

Les deux récits s'interpénètrent ainsi à plusieurs reprises: l'ambiguïté des pronoms et des temps verbaux permet une vision stéréoscopique des deux ères.¹⁸ De la sorte, les jeux de dédoublement et la simultanéité lecture-voyage permettent une alliance du passé et du présent. Alors, à San Francisco, c'est comme si Jack et la Grande Sauterelle terminent le voyage avec les émigrants:

sur la trace des émigrants du 19^e siècle qui avaient formé des caravanes pour se mettre à la recherche du Paradis Perdu avec leurs chariots tirés par des boeufs, ils avaient parcouru les grandes plaines, franchi la ligne de partage des eaux et les montagnes Rocheuses, traversé les rivières et le désert et encore d'autres montagnes, et voilà qu'ils arrivaient à

San Francisco. (256)

La lecture est capable de ranimer l'Histoire; Jack l'avoue lui-même:

Il lisait avec une attention spéciale les journaux des émigrants. Peu à peu, il en était venu à considérer ces émigrants comme de vieux amis, et maintenant il connaissait le caractère et les habitudes de chacun d'eux; ses préférés étaient le jeune Jesse Applegate, le peintre Alfred Jacob Miller, la courageuse Narcissa Whitman...(206, je souligne)

Volkswagen Blues travaille donc la notion du palimpseste, et le mot "trace" y joue un rôle primordial. Comme le dit Paul Veyne¹⁹:

En aucun cas ce que les historiens appellent un événement n'est saisi directement et entièrement; il l'est toujours incomplètement et latéralement à travers des documents et des témoignages, disons à travers des tekmeria, des traces.

Il y a les traces de Théo qui orientent la quête, les traces des explorateurs et des émigrants, les traces du passé préservées dans les musées. La plupart des arrêts de Jack et la Grande Sauterelle ont comme noyau une visite à un musée ou à un lieu historique, car:

Avec le temps, le "Grand Rêve de l'Amérique" s'est brisé en miettes comme tous les rêves, mais il renaissait de temps à autre comme un feu qui couvait sous la cendre. Cela s'était produit au 19^e siècle, lorsque les gens étaient allés dans l'Ouest. Et parfois, en traversant l'Amérique, les voyageurs retrouvaient des parcelles du vieux rêve qui avaient été éparpillées ici et là, dans les musées, dans les grottes et les canyons, dans les parcs nationaux comme ceux de *Yellowstone* et de *Yosemite*, dans les déserts et sur les plages comme celles de la Californie et de l'Oregon.(100)

De plus, les traces historiques situent et valorisent des événements dans le temps et l'espace, elles informent l'identité des villes, des régions et des pays entiers. Ainsi, dans *Volkswagen Blues*, Chicago est "La ville d'Al Capone [...] La ville d'Elliot Ness, de la prohibition, des gangsters en limousines noires. des rafales de mitraillettes qui font voler en éclats les vitrines des bars et des salles de poker" (103-104), et le Mississipi est:

le Père des Eaux, le fleuve qui sépare l'Amérique en deux et qui reliait le Nord et le Sud, le grand fleuve de Louis Jolliet et du père Marquette, le fleuve sacré des Indiens, le fleuve des esclaves noirs et du coton, le fleuve de Mark Twain et de Faulkner, du jazz et des bayous, le fleuve mythique et légendaire, dont on disait qu'il se confondait avec l'âme de l'Amérique (117-118)

De cette façon, le passé, l'accumulation de traces, est privilégié pour conférer à un endroit une identité stratifiée.

Les traces foisonnent dans *Volkswagen Blues*: il y a "les traces des Canadiens Français" (44) discutées dans le livre de Brouillette; l'interstate 80, "dans le Nebraska, suivait de près le tracé de la vieille Piste de l'Oregon et se con-

fondait avec elle à certains endroits" (165); le Volks roule "sur la trace des émigrants du 19^e siècle" (256), et aussi sur celle, plus récente, de Jack Kerouac, qui écrit dans *On the Road*, cité par Jack Waterman: "La route a remplacé l'ancien trail des pionniers de la marche vers l'Ouest; elle est le lien mythique qui rattache l'Américain à son continent, à ses compatriotes" (258).

Mais les traces s'avèrent incomplètes, problématiques.²⁰ La carte de l'avant-texte signale bien cette fragmentation. Elle est un palimpseste: la Piste de l'Oregon est tracée sur une représentation moderne des cinquante états américains. Qui plus est, cette piste est désignée par une ligne cassée, discontinue. Or, cette incomplétude ou fragmentation est thématifiée dans le roman. A Chicago, Saul Bellow leur rappelle qu'il reste peu de trace du passage des explorateurs français dans cette région:²¹

—On est en voyage, dit Jack.

—Just passing through?

—Yes. Oui.

—Like your ancestors Louis Jolliet and Father Jacques Marquette! (109)

Pareillement, les ornières creusées par les chariots des émigrants, d'abord "étonnamment profondes" (184), ayant "parfois un mètre de profondeur" (199), deviennent "moins spectaculaires à mesure qu'ils avançaient [...] elles n'étaient presque plus visibles" (200). Et ces ornières elles-mêmes effacent les traces des émigrants morts sur la Piste:

Mais il arrivait que les tombes fussent violées par les Indiens ou par les loups. Alors les émigrants, pour éviter cette profanation, enterraient parfois les morts en plein milieu de la piste, en avant de la caravane, et tous les chariots passaient sur la tombe l'un après l'autre afin que les roues fassent disparaître les traces de l'ensevelissement. (185)

Plus tard, sur le grand rocher qu'on appelle "le registre du désert", les noms et les dates écrits par les émigrants sont "à moitié effacés par le temps" (213), et aussi par "des touristes "foolish and unscrupulous" [y compris Théo, qui] avaient inscrit leur nom avec ceux des émigrants" (212). D'ailleurs, ce rocher est presque hors d'atteinte, à cause "de la clôture Stelco, haute de trois mètres, qui bloquait l'accès" (212) Evidemment, ces traces n'engendreraient pas d'Histoire exhaustive et authentique, mais une qui est trouée, à force de se baser sur les documents disponibles. Cette Histoire nécessiterait la narration pour remplir les trous et arriver à une cohésion. L'historien est inévitablement condamné à ne représenter que les "faits" (notés) au lieu des "événements" (passés sous silence et oubliés).²²

En fait, les traces deviennent de plus en plus vagues au fur et à mesure que le voyage progresse. A San Francisco, la perte des traces est mise en relief: le commerce a oblitéré les évidences du mouvement hippie des années 1960:

Ils ne s'attendaient pas à rencontrer des hippies, mais ils espéraient voir des traces du mouvement, quelques indices qui auraient rappelé que des

milliers de jeunes et de moins jeunes, venus de tous les coins du pays, avaient essayé de mettre en pratique dans ce secteur une nouvelle conception de la vie et des rapports entre les gens. Or, ils ne virent que des boutiques et des restaurants. Jack déclara que les commerçants étaient les gens les plus stables du monde. (278)

Cette trace "perdue", sera-t-elle accessible à l'historien? Le palimpseste est voué à l'incomplétude, étant dominé par le présent. Ainsi, à San Francisco, Jack et la Grande Sauterelle ne trouvent que des "fantômes"; Théo lui-même n'est que l'ombre de son existence passée: il est un "unidentified man" (257). Ce voyage à travers l'Amérique a révélé que la vérité n'existe qu'à moitié, par traces, jamais pleinement. Les figures et les événements historiques sont plus absents que présents, plus abstraits que concrets. Comme Jack le dit: "la vérité, la vérité, qu'est-ce que c'est que la vérité?" (214). Le "Grand Rêve de l'Amérique" est en effet "brisé en miettes"; on ne peut pas le reconstruire dans sa plénitude.²³

C'est à travers Théo que Jack apprend à interpréter l'Histoire; selon Jack, Théo est un héros qui incarne une collectivité de grandes figures historiques. Or la démythification de Théo véhicule une subversion de la notion de héros. Les indices cumulent tout le long du voyage à travers l'Amérique, et la découverte de Théo, paralysé et sans mémoire, signifie le désabusement ultime.²⁴

Jack compare Théo à Etienne Brûlé jusqu'à ce que la Grande Sauterelle lui apprenne que ce héros était en fait un "bum" qui "a fait une chose qui était contraire aux moeurs de la tribu dans laquelle il vivait et les Indiens l'ont... Ils ont perdu patience et ils l'ont mis à mort" (77). La dichotomie entre la vision épousée par Jack et l'opinion générale provient de deux interprétations divergentes de l'Histoire. Néanmoins, il entame le voyage avec un espoir naïf et têtue. A Toronto, devant la *Royal Bank Plaza*:

ils s'approchèrent de l'immeuble pour en faire le tour et pour l'examiner sous tous les angles. La lumière paraissait venir de l'intérieur, elle était vive et chaleureuse comme du miel et ils ne pouvaient pas s'empêcher de penser à l'Or des Incas et à la légende de L'Eldorado. C'était comme si tous les rêves étaient encore possibles. Et pour Jack, dans le plus grand secret de son cœur, c'était comme si tous les héros du passé étaient encore des héros. (79)

Mais pendant le voyage, Jack découvre simultanément et progressivement les fautes des héros historiques et les crimes de son frère. A Saint Louis, Jack lit *Explorers of the Mississippi*, et "La violence éclatait à chaque page et il finit par abandonner sa lecture" (123). Quelques jours plus tard, il commente: "On commence à lire l'histoire de l'Amérique et il y a de la violence partout. On dirait que toute l'Amérique a été construite sur la violence" (129). C'est à Saint Louis également qu'il apprend que Théo était impliqué dans un vol avec effraction au *Kansas City Museum of History and Science*. Alors, la violence dans l'Histoire

trouve un parallèle dans l'histoire de Théo.

Mais les héros sont difficiles à subvertir. Malgré le fait que les traces laissées par Théo sont toutes négatives (l'arrêt pour arme à feu sans permis à Toronto, le vol à Kansas City, le vandalisme au registre du désert, où il écrit son nom en peinture rouge parmi ceux des émigrants), Jack ne renonce pas facilement à ses illusions sur son frère:

et peu à peu la silhouette de son frère grandissait et prenait place dans une galerie imaginaire où se trouvait une étrange collection de personnages, parmi lesquels on pouvait reconnaître Maurice Richard, Ernest Hemingway, Jim Clark, Louis Riel, Burt Lancaster, Kit Carson, La Verendrye, Vincent Van Gogh, Davy Crockett...(217)

C'est-à-dire que Théo représente un amalgame de stéréotypes, de "notables"²⁵ dont l'identité est fortement déterminée. Ce n'est qu'à San Francisco, où les indices de désillusionnement prolifèrent et où Jack doit confronter Théo en personne, que la notion de héros est balayée. Dans une photo, Théo est désigné comme un "unidentified man", et Jack ne peut pas s'empêcher d'y voir une ressemblance à Judas; ainsi Théo est-il relié à la nullité et à l'antihéros. Il est trouvé enfin au coin des rues Powell et Market, parmi des gens bizarres, des excentriques:

des gens qui semblaient perdus. Ils n'étaient pas trop mal vêtus et ils n'étaient pas vraiment pauvres, mais une lueur étrange brillait dans leurs yeux; ils parlaient tout seuls et ils avaient l'air de ne pas savoir où exactement ils étaient, qui ils étaient, et ce qu'ils faisaient là. (268-269)

En fait, le Théo actuel est l'antithèse de tous les idéaux de Jack: sans mémoire, attaqué par un "creeping paralysis", incohérent et vieilli, ce frère représente la faillite du concept du héros. Comme Jack le dit à la vieille musicienne de Powell et Market qui parle du passé avec nostalgie: "Don't talk to me about heroes [...] I've travelled a long way and all my heroes..."(279). Jack se rend compte à la fin que, comme l'Histoire le fait avec ses héros à elle, il s'est fait une image de son frère au lieu de voir la réalité objective (289). Et c'est le voyage qui l'a désabusé: il a suivi les traces des "gens ordinaires", des émigrants, la plupart d'entre eux n'étant pas des aventuriers/bums comme Théo:

Finalement, Jack rassembla son courage et posa la question qu'il avait sur le coeur. Il lui demanda quelle sorte de gens avaient pris la décision, au début des années 1840, de tout abandonner et de traverser presque tout un continent pour la seule raison qu'ils avaient entendu dire que les terres étaient bonnes et que la vie était meilleure au bord du Pacifique. Quelle sorte de gens avaient eu le courage de faire ça?

—They were ordinary people, répondit le capitaine [...] du monde ordinaire.

—Pas des aventuriers? demanda Jack

—Non.

—Et pas des bums?

—Mais non, dit le capitaine. (133-134)

Cet entretien avec le capitaine du Natchez démontre que les vrais héros de l'Histoire sont les gens ordinaires, qui sont paradoxalement négligés par un discours historique qui cherche les faits saillants, l'extraordinaire, pour construire son récit.

A la fin du roman, il y a un refus ostensible de la clôture qui caractérise l'Histoire. La ville de San Francisco, et spécifiquement le coin de Powell et Market, est le règne de l'incohérence et de l'excentrique; les gens bizarres "au regard perdu qui se parlaient à eux-mêmes et déambulaient comme des fantômes" (277) sont sans passé ni avenir. Comme l'observe la vieille musicienne, ces sont des gens qui:

un jour, avaient possédé une maison, des parents et des amis quelque part sur le vaste territoire de l'Amérique et qui, après avoir tout perdu, avaient été emportés par le courant et étaient venus échouer sur les bords du Pacifique. (279)

San Francisco incarne donc le non-sens, la pluralité des races et des cultures, la perte des principes de cohésion, bref l'anarchie; la Grande Sauterelle y lit un journal anarchiste (265) et l'on sait que ses lectures reflètent son milieu.

La quête des origines n'aboutit donc à aucun métarécit confortant. Le passé de Théo est perdu, ainsi que le Théo du passé:

il ne savait plus très bien qui il était, mais avec les soins compétents et attentifs qu'on lui prodiguait, il n'était pas malheureux; en fait, il était aussi heureux qu'une personne pouvait être dans les circonstances.

En essayant de faire ressurgir le passé, on risquait d'aggraver son état. (288)
Il symbolise donc la perte de l'Histoire, l'impossibilité d'accéder au passé. C'est la grande déception de la quête.

Mais l'échec et l'incohérence ultimes vont de pair avec une leçon plus optimiste, car s'affranchir du discours historique et de la notion du devenir c'est accéder à une nouvelle liberté; Jack n'a qu'à regarder la Grande Sauterelle pour trouver un modèle: née dans une roulotte, sans foyer, la plus heureuse quand elle est sur la route elle n'a aucun discours historique auquel elle puisse véritablement s'identifier. Elle jouit donc d'une mobilité extraordinaire. Voyageuse éternelle, c'est elle qui gardera le Volks à la fin, pour continuer son chemin. La quête n'a nullement fini.

Elle suggère à Jack de poursuivre sa propre quête dans un autre roman car il l'a dit très tôt lui-même: l'écriture "était pour lui non pas un moyen d'expression ou de communication, mais plutôt une forme d'exploration." (90). Pour l'écrivain idéal, "les personnages savent très bien où ils vont et l'entraînent avec eux dans un Nouveau Monde..." (50). Saul Bellow le confirme dans cet extrait des *Aventures d'Augie March*: "Je suis une sorte de Colomb pour tous ceux qui sont à portée de main et je crois fermement qu'on peut les rejoindre dans cette terra incognita immédiate qui s'étend devant chaque regard" (111).

Le commencement d'un nouveau roman, basé peut-être sur ce voyage à travers l'Amérique, réalisera le conseil de la Grande Sauterelle quand elle cite Daniel Boone: "Je ne me souviens pas où j'ai lu ça, mais il disait: "Je me sens parfois comme une feuille sur un torrent. Elle peut tourner, tourbillonner et se retourner, mais elle va toujours vers l'avant'" (289). L'homme s'achemine ainsi vers l'avenir, laissant toujours son devenir derrière lui, incapable de retourner dans l'Histoire.

Donc, la déception et l'incohérence qui dominent au bout du voyage ne sont pas complètement négatives, car elles représentent une ouverture, une suspension des métarécits contraignants. San Francisco, c'est le domaine de la multiplicité, de l'identité perdue, mais c'est aussi une nouvelle alliance démocrate qui accueille l'hétérogénéité: la Grande Sauterelle "pensait que cette ville, où les races semblaient vivre en harmonie, était un bon endroit pour essayer de faire l'unité et de se réconcilier avec elle-même." (288). Le marginal remplace le centre, sans pourtant s'imposer comme un nouveau centre. Le Grand Rêve de l'Amérique et l'Histoire sont dépassés; ils cèdent la place à "quelque chose de neuf," une pluralité, un espoir pour un monde sans frontières:

il souriait malgré tout à la pensée qu'il y avait, quelque part dans l'immensité de l'Amérique, un lieu secret où les dieux des Indiens et les autres dieux étaient rassemblés et tenaient conseil dans le but de veiller sur lui et d'éclairer sa route. (290)

University of Toronto

Notes

- ¹ Jean-François Lyotard *La Condition Postmoderne: Rapport sur le Savoir* Paris: Minuit, 1979, p.7.
- ² Jacques Poulin (1984) *Volkswagen Blues*, Montréal, Québec-Amérique (Toutes les références renvoient à cette édition)
- ³ J'utiliserai le "H" majuscule dans Histoire pour distinguer le discours historique du discours romanesque.
- ⁴ dans le *Petit Robert*
- ⁵ Paterson (1990, 53) "Ce sont des romans qui, tout en possédant des traits formels postmodernes, ont une dimension historique qui est problématisé à l'intérieur de l'oeuvre"
- ⁶ Linda Hutcheon *A Politics of Postmodernism*, New York: Routledge, p.92.
- ⁷ selon les critères de Benveniste dans *Problèmes de Linguistique Générale* (par exemple l'emploi de l'aoriste et du pronom "il" impersonnel)
- ⁸ Benveniste (1966,239) "Nous définirons le récit historique comme le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique "autobiographique". L'historien ne dira jamais je ni tu ni ici, ni maintenant (...) On ne constatera dans le récit historique strictement poursuivi que des formes de "3e personne"."
- ⁹ Il s'agit donc de la fonction "phatique" de R. Jakobson, où le texte s'adresse explicitement à son lecteur
- ¹⁰ Linda Hutcheon *A Poetics of Postmodernism*, New York: Routledge, p.125.
- ¹¹ Gianni Vattimo *The End of Modernity*, trad. Jon R. Snyder, Baltimore: Johns Hopkins, 1988, p9.
- ¹² La Grande Sauterelle, lorsqu'elle parle du massacre des Illinois au rocher de la famine, n'admet-elle pas que "C'était une légende plutôt qu'une histoire vraie."(114)?
- ¹³ Ce commentaire de Hutcheon (1988,67), s'applique bien à la Grande Sauterelle:
"To be ex-centric, on the border or margin, inside yet outside, is to have a different perspective, one that Virginia Woolf once called "alien and critical", one that is "always altering its focus", since it has no centering force."
- ¹⁴ Notons que la Grande Sauterelle véhicule aussi le discours contestataire de la femme, ce qui mérite une étude en soi.
- ¹⁵ Douwe Fokkema *Literary History, Modernism, Postmodernism*, Amsterdam: John Benjamins, 46.
- ¹⁶ On voit la dichotomie entre le héroïsme envisagé par Jack et le barbarisme qui avait impressionné le journaliste. Théo "était convaincu qu'il était capable de faire tout ce qu'il voulait", mais les criminels ont cette même attitude.
- ¹⁷ Benveniste identifie l'emploi du "présent historique" comme appartenant au

discours historique, bien qu'il ne l'estime guère. Les "histoires" de la Grande Sauterelle donc, à l'aoriste ou au présent, conformément bien aux règles du discours de l'Histoire.

¹⁸ L'emploi du pronom neutre "on", par exemple p167-168, ainsi que l'utilisation du temps (verbal) présent permet aux voyageurs modernes de mieux s'insérer dans la vie des émigrants.

¹⁹ Paul Veyne *Comment on écrit l'histoire*, Paris: Seuil, 1971, p.14.

²⁰ Paul Veyne remarque: "Il y a, en effet, énormément de lacunes dans le tissu historique, pour la raison qu'il y en a énormément dans cette espèce très particulière d'événements qu'on appelle les documents, et que l'histoire est connaissance par traces." (1971,103)

²¹ Parce que les Français sont des "vaincus" dans l'histoire nord-américaine, leurs traces sont oblitérées et oubliées par leurs vainqueurs, qui écrivent l'Histoire selon leur propre point de vue.

²² Hutcheon (1988,122): "Representations of the past are selected to signify whatever the historian intends. It is this very difference between events (which have no meaning in themselves) and facts (which are given meaning) that post-modernism obsessively foregrounds."

²³ Hutcheon (1988,66): "To challenge the impulse to totalize is to contest the entire notion of continuity in history and its writing."

²⁴ Théo peut retenir son identité de héros pourvu qu'il soit "absent", c'est-à-dire dans son dédoublement de figure historique. De Certeau (1975,60) commente que le travail du discours historique: "consiste à créer des absents, à faire des signes dispersés à la surface d'une actualité les traces de réalités "historiques", manquantes donc parce qu'autres". Mais lorsque Théo sera rencontré en réalité, il perdra son statut de "héros"(historique) ainsi que toute son armature de gloire.

²⁵ Barthes, *The Rustle of Language* (138): "Once language intervenes (and when does it not intervene?), a fact can be defined only tautologically: the noted issues from the notable, but the notable is -since Herodotus, where the word loses its mythic acceptance- only what is worthy of memory, i.e. worthy to be noted."

Ouvrages cités

- Barthes, Roland. *The Rustle of Language*, trad. R. Howard, New York: Hill & Wang, 1986.
- Benveniste, Emile *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris: Gallimard, 1966.
- Bonsignore, Giacomo "Jacques Poulin: une conception de l'écriture", *Etudes Françaises*, 21, 3, 1985-86: 19-26.
- Careless, J.M.S. *Canada: A Story of Challenge*, Toronto: MacMillan 1988.
- Certeau, Michel de *L'écriture de l'Histoire*, Paris: Gallimard 1975.
- Fokkema, Douwe "Postmodernist Impossibilities: literary conventions in Borges, Bartheleme, Robbe-Grillet, Hermans and others", *Literary History, Modernism, Postmodernism*, Amsterdam: John Benjamins, 1984.
- Hutcheon, Linda *A Poetics of Postmodernism*, New York: Routledge, 1988.
- . *A Politics of Postmodernism*, New York: Routledge, 1989.
- l'Hérault, Pierre "Volkswagen Blues: traverser les identités", *Voix et Images*, 43, automne 1989: 28-42.
- Liotard, Jean-François *La Condition Postmoderne: Rapport Sur le Savoir*, Paris: Minuit, 1979.
- Marcotte, Gilles "Histoires de Zouaves", *Etudes Françaises*, 21, 3, 1985-86: 7-17.
- Michaud, Ginette "Récits Postmodernes?", *Etudes Françaises*, 21, 3, 1985-86: 67-88.
- Paterson, Janet M. *Moments Postmodernes dans le Roman Québécois*, Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.
- Poulin, Jacques. *Volkswagen Blues*. Montréal: Québec-Amérique, 1984.
- Vattimo, Gianni *The End of Modernity*, trad Jon R. Snyder, Baltimore: Johns Hopkins, 1988.
- Veyne, Paul *Comment on Ecrit l'Histoire*, Paris: Seuil, 1971.

