



**Une nation à l'étroit  
Américanité et mythes fondateurs dans les fictions  
québécoises contemporaines**

**Thèse**

**Pierre-Paul Ferland**

**Doctorat en études littéraires**  
Philosophiæ doctor (Ph.D.)

Québec, Canada

© Pierre-Paul Ferland, 2015



# Résumé

Cette thèse met en relief la dimension américaine de l'imaginaire québécois – son américanité – à partir de l'analyse de romans parus entre 2005 et 2011. L'américanité québécoise se comprend comme la manière dont les Québécois ont développé un rapport singulier à l'espace, au temps et à la collectivité selon, d'une part, une attitude de rupture ou de continuité par rapport à la France et, d'autre part, selon l'influence des États-Unis. Pour en définir la spécificité, cette thèse développe une méthodologie inspirée de la mythanalyse : la sociocritique du mythe fondateur. Une mise en rapport des mythes états-uniens du nouvel Adam, de la destinée manifeste et de la Frontière avec les mythes québécois du coureur des bois, de l'Amérique française et du Nord montre comment les deux imaginaires nationaux se sont développés dans une relation de familiarité, bien que les mythes québécois se distinguent par leur aspect compensateur.

Deux grandes orientations illustrent l'évolution des manifestations littéraires de l'américanité québécoise à l'époque contemporaine. Alors que les « romans de l'américanisation » révèlent l'altérité des États-Unis perçus comme une menace, les « fictions de la Franco-Amérique » transcendent le nationalisme québécois de la Révolution tranquille afin de renouer avec le récit des communautés francophones diasporiques du continent. Le premier ensemble comprend les textes emblématiques *Les failles de l'Amérique* (2005) de Bertrand Gervais, *Lazy Bird* (2009) d'Andrée A. Michaud et *Conséquences lyriques* (2010) de Pierre Yergeau. Le second regroupe *Nikolski* (2005) de Nicolas Dickner, *Les taches solaires* (2006) de Jean-François Chassay et *Atavismes* (2011) de Raymond Bock. Une analyse de ces six textes en fonction de la voix narrative, du personnage, de l'espace et du temps fictionnels révèle l'ambition du sujet contemporain de créer sa propre mythologie du « Nouveau Monde » à l'aune de ses expériences, de son ici-maintenant traversé par un héritage accablant dont il n'ose se débarrasser totalement.

Mots-clés : américanité, mythes fondateurs, identités culturelles, roman contemporain, États-Unis, espaces francophones d'Amérique du Nord, Canada français



# Table des matières

Résumé.....	iii
Table des matières.....	v
Remerciements.....	ix
Introduction.....	1
I. Américanité et américanisation : définition de concepts.....	3
II. Méthodologie : une sociocritique des mythes fondateurs.....	11
III. Présentation du corpus.....	19
IV. Plan de la thèse.....	26
Chapitre 1 Le Québec et l'Amérique : une vie de rêves.....	29
I. L'américanité des États-Unis : une destinée manifeste.....	31
1.1 L'Indépendance des États-Unis d'Amérique : une recreation.....	33
1.2 Le nouvel Adam : le <i>self-made man</i> .....	35
1.3 Le Jardin et la Frontière.....	40
1.4 Le Grand Roman Américain : une prise de parole.....	45
1.5 Un double discours.....	46
II. Le Québec et l'Amérique : une œuvre inachevée?.....	48
1.6 Le coureur des bois, l'Américain nouveau (1608-1755).....	49
1.7 Le mirage américain (1775-1840).....	51
1.8 Les échecs des mythes de l'Amérique française et du Nord (1840-1896).....	53
1.9 Vers un repli stratégique (1896-1930).....	58
1.10 Le courant américain (1930-1960).....	62
1.11 La « prise en charge » de l'américanité (1960-1980).....	67
1.12 La période postmoderne (1980-2010).....	74
III. Vers un mythe américain actualisé.....	88
1.13 Les spécificités sociologiques du Québec au Nouveau Monde.....	89
1.14 Le Coureur des bois et le nouvel Adam.....	92
1.15 Orphelin et entropie : actualiser le mythe américain.....	94
Chapitre 2 Voix et voies d'Amérique.....	99
I. Prolégomènes : le paradigme de l'orphelin.....	100
2.1 Le gardien.....	102
2.2 Le caméléon et le braconnier.....	104

2.3 La Maison du Père .....	106
2.4 L'Homme-réseau.....	107
II. Conter l'Amérique.....	109
2.5 Andrée A. Michaud : du Nouveau Roman à l'américanité.....	110
2.6 <i>Lazy Bird</i> : la voix de l'exclu fêlé.....	113
2.7 Bertrand Gervais : « Le lecteur lit du québécois, mais c'est de l'américain » .....	122
2.8 <i>Les failles de l'Amérique</i> : la voix de l'oubli.....	125
2.9 Pierre Yergeau : un « oublié » des lettres québécoises .....	136
2.10 <i>Conséquences lyriques</i> : la voix de l'ironiste.....	141
2.11 Oubli et ruines de la Maison du Père .....	150
2.12 Nicolas Dickner : cousin de personne.....	151
2.13 <i>Nikolski</i> : un texte dénationalisé?.....	155
2.14 Exils, îles; père, pairs .....	159
2.15 Jean-François Chassay : polyphonique .....	170
2.16 Charles Bodry : du « nouvel Adam » à « Judas » .....	172
2.17 Raymond Bock et le néoterroir .....	182
2.18 <i>Atavismes</i> : les Pères fondateurs .....	185
2.19 L'histoire d'une filiation .....	201
2.20 Le sujet québécois contemporain comme astre.....	202
Chapitre 3 L'horizon des événements : le chronotope américain.....	205
I. Prolégomènes : le chronotope de l'entropie.....	206
3.1 Le temps en Amérique : trou de mémoire.....	208
3.2 L'espace américain : frontières et rhizome .....	209
3.3 Le chronotope américain : la métaphore de l'entropie .....	212
3.4 Récapitulation : le mythe et l'espace-temps.....	216
II. Romans de l'américanisation : violence et assimilation.....	217
3.5 Le détective pour ordonner le chaos.....	217
3.6 Hyperréalité, hyperréalisme: une américanisation de l'extérieur (Adorno, Baudrillard et Eco).....	220
3.7 Le détective et le simulacre .....	223
3.8 <i>Lazy Bird</i> : comme dans un film de Clint Eastwood .....	224
3.9 <i>Les failles de l'Amérique</i> : aux frontières du réel.....	235
3.10 <i>Conséquences lyriques</i> : une osmose .....	252

3.11 Récapitulation : une américanisation consentie .....	264
III. Fictions de la Franco-Amérique : l'archipel retrouvé .....	265
3.12 L'archiviste et le roman historique .....	266
3.13 La diaspora québécoise : une spirale de Fibonacci .....	270
3.14 <i>Nikolski</i> : territoires apocryphes .....	272
3.15 Le Nouveau Monde de Charles Bodry : traitement de canal .....	285
3.16 <i>Atavismes</i> : le testament national .....	299
3.17 Le développement durable .....	315
Conclusion .....	319
I. Mythes et nations.....	321
II. Américanité et littérature : sur les traces d'un Volkswagen.....	323
III. Une nation à l'étroit : appropriations, orphelins, entropie.....	325
IV. Terminus : anthropophagie médiatique et régionalité .....	329
Bibliographie .....	339
ANNEXE I .....	373
ANNEXE II .....	383
ANNEXE III .....	389





# Remerciements

Je tiens d'abord à remercier mon directeur de recherche, Benoit Doyon-Gosselin. Je lui suis particulièrement reconnaissant pour les nombreuses opportunités d'enseignement et de diffusion de mes recherches qu'il m'a données. Ses conseils judicieux sont parvenus à m'éclairer dans les moments les plus ardues de ma réflexion.

Jean Morency mérite également des remerciements pour sa participation en tant que codirecteur de cette thèse. Mes travaux sont fondés en grande partie sur ses découvertes, il mérite toute mon admiration. En raison d'une subtilité administrative, René Audet a dirigé cette thèse dans le dernier droit. Je le remercie d'avoir relevé le défi.

J'ai réalisé cette thèse grâce à une bourse d'études supérieures du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH). Le Département des littératures de l'Université Laval m'a aussi offert un soutien financier via le Fonds d'assistantat au doctorat.

Je remercie du fond du cœur ma mère, Doris Tremblay, pour son soutien indéfectible et l'intérêt porté à mon cheminement. Je lui suis infiniment redevable.

Je ne trouverai jamais de mots assez forts pour témoigner ma gratitude à mon amoureuse, Kim, qui m'a accompagné tout au long de ce marathon. Elle a vécu avec moi mes joies et peines quotidiennes.

Nos deux enfants, Paul-Émile et François, sont nés pendant la rédaction de cette thèse. Puisque ma recherche réfléchit à la filiation, à la transmission, à la mémoire, il m'apparaît conséquent de leur dédier ces années de travail.



# Introduction

« Nous sommes tous Américains », écrit le directeur du quotidien français *Le Monde* au lendemain des attentats terroristes du 11 septembre 2001 à Manhattan. Le même jour, à Québec, un article du quotidien *Le Soleil* sous-titré « Se disant concernés par l'attentat, les Québécois estiment cependant que les Américains sont les artisans de leurs propres malheurs » sème la controverse : un animateur de « radio-poubelle » américanophile, frustré de la généralisation abusive que sous-entend le terme « les Québécois », donne en ondes les coordonnées de la journaliste afin qu'on lui envoie personnellement des injures. Comment interpréter deux traitements médiatiques si divergents des actes terroristes du 11 septembre? La réponse française, un appel à la solidarité, semble entrer dans l'ordre des choses. Toute nation qui subit une telle tragédie ne devrait-elle pas recevoir avant tout la sympathie<sup>1</sup>? Du point de vue québécois, Gérard Bouchard ajoute que, inversement, à la suite des attentats, « aucun journal québécois n'a titré : "Nous sommes tous des Américains". Un important regard critique s'est manifesté, et plus généralement, une prise de distance, comme aux temps de la guerre du Vietnam et de la guerre du Golfe » (2002 : en ligne). Que dire, en contrepartie, de la violente réaction de l'animateur de radio face à cette posture critique? Les attitudes contradictoires des médias québécois traduisent à merveille l'attitude ambiguë de la collectivité québécoise envers les États-Unis. À ce sujet, Jocelyn Létourneau (2000) et Yvan Lamonde (2001) font de l'ambivalence vis-à-vis des métropoles qui l'influencent le trait distinctif de l'identité québécoise. Il n'est pas étonnant de noter une grande part d'insécurité identitaire dans l'espace public québécois compte tenu que cette collectivité a été contrainte à vivre « des allégeances contradictoires (l'Europe et l'Amérique [...]), des options mal emboîtées (Québec et Canada), des identités en vrac (Canadiens français, Québécois, Francophones, Canadiens, Américains...) » (Bouchard, 2000 : 83). Insécurité qui peut se traduire en une attitude de repli ou de déni identitaire à l'égard des États-Unis, comme le montre la querelle mentionnée précédemment.

---

<sup>1</sup> L'éditorial de Jean-Marie Colombani adopte malgré tout une posture critique en soulignant dans un court paragraphe au milieu de son texte que Ben Laden a reçu l'aide de la CIA dans sa lutte contre l'invasion soviétique en Afghanistan dans les années 1990 : « Ne serait-ce pas alors l'Amérique qui aurait enfanté ce diable ? » Notons toutefois l'usage de la phrase interrogative afin d'atténuer la portée de son assertion.

Cette thèse vise précisément à remettre en perspective la part américaine de l'identité québécoise – son américanité – dans l'imaginaire contemporain grâce à l'analyse de romans parus entre 2005 et 2011. Ce faisant, nous tenterons d'une part de libérer la perception des États-Unis au Québec de son enrobage idéologique tenace et, d'autre part, de dégager la spécificité de l'américanité québécoise par rapport aux autres collectivités du continent. Autrement dit, notre thèse vise à comprendre l'américanité de l'identité québécoise contemporaine – donc dans sa forme actuelle – à partir d'une de ses manifestations culturelles les plus riches, sa littérature nationale. Pour ce faire, nous voulons montrer comment les écrivains contemporains, en mobilisant divers artifices romanesques, entretiennent un *dialogue* avec certains *mythes fondateurs* de la nation québécoise<sup>2</sup> qui se sont forgés dans une géographie et un arrière-plan culturel avant tout américain et nécessairement états-unien.

Ce besoin de repenser le rapport du Québec au continent américain est d'autant plus urgent que la collectivité québécoise évolue dans ce que Lamonde nomme un « nouveau paysage identitaire » (2001 : 108) caractérisé par un pluralisme culturel et ethnique issu des mouvements migratoires internationaux et de la mondialisation. Ce cosmopolitisme entraîne l'éclatement des repères nationaux traditionnels. C'est pourquoi, en reconsidérant la part américaine de l'identité québécoise, il importe plus que jamais d'« ajuster l'image de soi à la réalité » (Lamonde, 2001 : 113). C'est-à-dire qu'il faut « prendre conscience de la complexité et de la richesse d'une identité québécoise qui reconnaît toutes ses composantes, les jauge et les “métabolise” » (*Id.*). Dans ces circonstances, une description essentialiste ou idéologique de l'américanité québécoise ne peut que se trouver déphasée de la vie québécoise. Nous sommes d'avis que l'américanité québécoise, d'abord refoulée de 1840 à 1930 puis portée aux nues lors de la Révolution tranquille et transformée en « effet de mode » dans les années 1980, a été employée jusqu'aux années 1990 dans les sphères intellectuelles comme outil rhétorique afin de servir des visées politiques ou idéologiques. Nous proposons en contrepartie que la notion d'américanité peut contribuer à esquisser un portrait sociologique plus juste de l'identité québécoise.

---

<sup>2</sup> Nous emploierons le terme de « nation » pour décrire la collectivité québécoise qui comporte une majorité francophone mais qui ne s'y limite pas. Nous reconduisons le consensus politique autour de cette dénomination. Rappelons que le 22 novembre 2006, une vaste majorité de députés de la Chambre des communes, incluant les députés souverainistes du Bloc québécois, a voté pour cette motion : « Que cette Chambre reconnaisse que les Québécoises et les Québécois forment une nation au sein d'un Canada uni ».

Cette thèse entend donc mettre en valeur les traits américains de la culture québécoise par l'intermédiaire de certains romans significatifs. Nous émettrons une hypothèse selon laquelle les traces de l'américanité québécoise apparaissent dans les romans à la fois à partir d'une « constellation thématique » et dans un réseau de « confluences culturelles » communs aux nations québécoise et états-unienne. Nous montrerons, par conséquent, comment les États-Unis, en vertu de leur pouvoir de diffusion d'idées, ont créé au sein de la collectivité québécoise des « zones de confluence » qui ont façonné son cheminement national tel que la littérature le laisse entrevoir. Pour définir la spécificité de chaque imaginaire national, nous développerons une méthodologie inspirée de la mythanalyse : la sociocritique du mythe fondateur. Selon nous, la littérature est le moyen privilégié pour recenser le développement d'un « mythe américain » d'origine et des « mythes fondateurs » des nations américaines. Comme les mythes fondateurs états-unien ont toujours exercé une forte influence sur le développement des mythes fondateurs de la nation québécoise, il s'agit aussi de mettre en évidence les transferts culturels<sup>3</sup> que les Québécois ont opérés avec les États-Unis afin de se construire une vision du monde authentique, mais hybride.

## **I. Américanité et américanisation : définition de concepts**

L'américanité québécoise nous apparaît comme un objet d'étude tout à fait singulier. Non seulement cette question est-elle liée à des préoccupations sensibles, à des débats toujours en cours, mais elle s'inscrit dans une longue tradition qui définit l'histoire du Québec. Comme l'explique Gérard Bouchard, « c'est parce que l'américanité est vécue [au Québec] comme un problème, comme proche et distance à la fois, comme identité et altérité, qu'elle sollicite constamment l'attention » (1995 : 21). Si, dans les communautés

---

<sup>3</sup> Michel Nareau résume l'approche des transferts culturels :

Les chercheurs des transferts culturels se sont surtout attardés à l'analyse de la sélection des objets transférés, puis à celle des méthodes employées pour assurer la médiation des éléments choisis (traduction, amalgame, métissage, discours de la différence, appropriation discursive) et enfin à la réception de l'échange (interdiscursivité, utilisation de l'objet, déplacement de sens, modification de l'usage, etc.). Ces trois éléments (sélection, médiation et réception) permettent une juste compréhension des enjeux identitaires et culturels (perception de l'Autre, émergence d'une identité renouvelée, résolution de contradictions, acceptation d'une interculturalité constitutive) des transferts culturels (Nareau, 2008 : 54).

sud-américaines, le « décrochage européen » s'effectue avec une relative netteté à travers les revendications anthropophages – expliquées plus bas –, le Québec, quant à lui, a connu une « double » colonisation européenne : anglaise au plan politique et française au plan culturel (sans compter romaine au plan spirituel<sup>4</sup>).

L'américanité, dans son acception la plus générale, « se définit précisément par cette conscience d'appartenance au continent des Amériques et par les démarches entreprises pour assumer globalement cette réalité d'un monde nouveau à façonner » (Lamonde, 2004 : 23). Plus précisément, Gérard Bouchard (1995 : 21) isole trois invariants de l'américanité : la nécessité pour les immigrants européens d'adapter leur vision du monde au décor du « Nouveau Monde » et à la présence autochtone d'une part, l'ouverture à une quantité de « transferts culturels intracontinentaux » d'autre part et enfin l'impératif de réévaluer son identité en fonction des sociétés européennes. Pour décrire l'américanité continentale, il s'agirait alors de vérifier comment chaque collectivité opère un mouvement tripartite de *transplantation* dans le Nouveau Monde selon un modèle de rupture ou de continuité avec la métropole, d'*appropriation symbolique* de l'espace par la construction d'une culture nationale<sup>5</sup> propre et enfin de *fondation* d'un destin ou d'un programme particulier. Dans *Québécois et Américains: la culture québécoise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Gérard Bouchard et Yvan Lamonde s'unissent afin de donner en quelque sorte une définition décisive de l'américanité :

Par américanité, on entend donc ici les nouvelles formes culturelles qui se sont mises en place depuis le XVII<sup>e</sup> siècle à la suite des transferts migratoires de l'Europe vers les Amériques et qui reflètent la somme des ruptures, des processus de différenciation (par invention, adaptation) et des projets de recommencement collectif caractéristiques de plusieurs collectivités neuves (Bouchard et Lamonde, 1995 : 8).

Un tel point de vue permet une focalisation autant continentale que locale. Il ne s'agit donc plus de considérer l'Amérique comme un monolithe, mais au contraire de « reconnaître l'hétérogénéité des cultures en présence dans les Amériques et leur capacité d'hybridation et d'acceptation du Divers dans une harmonie polyphonique » (Bernd, 2002 : 21).

---

<sup>4</sup> Selon Yvan Lamonde, l'identité du Québec en fonction de ses héritages extérieurs ou étrangers se lit comme suit :  $Q = - (F) + (GB) + (USA)^2 - (R) + (C)$  (2001 : 8) où « Q » correspond à « Québec »; « F », à « France »; « GB », à « Grande-Bretagne »; « USA », aux « États-Unis »; « R », à « Rome » et « C », à « Canada ». Les signes positif (+) ou négatif (-) attribués à chaque apport indiquent si, historiquement, ces apports ont été surestimés (-) ou sous-estimés (+). La puissance double attribuée aux États-Unis indique que ce pays a légué un héritage beaucoup plus important qu'on ose généralement l'admettre. Commentant cette équation, Michel Nareau déplore à juste titre (2008 : 15) l'absence des apports amérindiens et immigrants.

<sup>5</sup> « Par culture nationale, nous désignons cette partie de l'imaginaire collectif (produit par les pratiques discursives) qui se donne comme le cadre officiel d'intégration symbolique de l'ensemble de la collectivité » (Bouchard, 2000 : 29).

L'Amérique apparaît donc comme ce « grand récit polyphonique » que revendique Jean-François Côté. La plupart des définitions de l'américanité insistent sur cette dynamique d'hybridation, d'altérité, de métissage afin de transcender l'héritage européen (Côté, 2001a : 13; Morency, 1995 : 161; Dupont, 2001 : 48). Pourtant, le développement de la notion d'américanité dans plusieurs collectivités sud-américaines et au Québec nous montre que la présence problématique des États-Unis vient brouiller la perception continentale de leur identité au point où cette définition de l'américanité ne suffit pas à rendre compte du processus d'identification au continent.

L'américanité brésilienne (liée au concept d'*americanidade*), comme le soulignent Bernd (2002) et Nareau (2008), épouse l'évolution de son projet national. L'identification distinctive brésilienne s'inscrit dans la métaphore du cannibalisme. « L'anthropophagie culturelle » que développe Oswald de Andrade dans le « Manifeste anthropophage » (1928) est une « stratégie d'absorption des éléments culturels étrangers les plus importants afin de renouveler l'identité nationale » (Nareau, 2008 : 207). Cette stratégie, « en faisant appel aux mythes cosmogoniques de l'Amazonie, associés à la rénovation et au recommencement, et en adhérant à l'imaginaire sacralisé et à la gnose marginale des Amérindiens, fait valoir la vision du monde autochtone et afro-américaine, au détriment de l'épistémologie européenne » (Bernd, 2002 : 14). L'anthropophagie culturelle incarne bien une nouvelle forme culturelle américaine qui traduit à merveille l'expérience singulière des individus qui ont peuplé le Nouveau Monde. La volonté de créer une nouvelle conception du monde basée sur le métissage trouve son écho aussi par l'intermédiaire de la créolité qui se développe d'abord à Cuba à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans les Caraïbes, on préfère le concept de créolisation à celui d'américanité. Il ne s'agit pas de rendre compte d'une part spécifiquement américaine, mais de traduire la vision du monde issue du métissage entre les esclaves noirs, les indiens et les colons. Par exemple, Zilá Bernd cite le poète cubain José Lezama Lima selon qui l'expression américaine doit se caractériser par la « voracité, dans le sens de l'ouverture vers la réception de toutes sortes d'influences, par la capacité de récupérer des restes, des traces, des marques de cultures dévalorisées pour les mettre en scène dans un nouveau contexte » (2002 : 21). La créolisation donne origine à une esthétique baroque en vertu de ce travail volontaire de transculturation, de juxtaposition de genres et de discours. Nareau explique par ailleurs comment le réalisme merveilleux que développe Alejo Carpentier à Cuba à partir de 1948 revendique la spécificité latino-américaine : « Le merveilleux,

considéré ici comme une dimension de la réalité latino-américaine, permet de joindre les cultures amérindiennes, afro-américaines et créoles autour d'un code commun qui indique une originalité du continent, lieu d'émerveillement et de transformation » (2008 : 11).

En Amérique latine, le révolutionnaire Simón Bolívar rêve au XIX<sup>e</sup> siècle d'une Amérique hispanophone unie dans un projet républicain. L'américanité réfère donc dans ses premières manifestations à une forme d'utopie politique. Or, plus tard, l'américanité décrit aussi l'émergence d'une culture originale. Michel Nareau traite de la volonté d'instaurer un « centre stylistique » distinct de l'Europe (2008 : 12). Les auteurs comme Carpentier, Gabriel García Márquez, Miguel Ángel Asturias, Arturo Uslar Pietri, Julio Cortázar « renverse[nt] les perspectives puisque la réception du corpus américain s'appuie désormais sur des caractéristiques esthétiques recherchées par les auteurs hispano-américains » (Nareau, 2008 : 12). Le métissage, le baroque et le merveilleux traduisent une nouvelle forme d'unité culturelle latino-américaine.

Alors que les États-Unis s'imposent de plus en plus comme une puissance mondiale au XX<sup>e</sup> siècle et multiplient les interventions dans les politiques d'Amérique latine, l'américanité se transforme. Au Brésil, selon Bernd, « il est évident qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, le Discours Social mettait en circulation l'idéologème américain/e [*americanidade*] comme équivalent de brésilien/ne » (2002 : 12). Or, au XX<sup>e</sup> siècle, les penseurs cherchent à se démarquer d'un idéologème devenu ambigu « en faveur d'un autre qui pourrait représenter de manière univoque notre identité, comme Brésil, Brésilien et "*brasilidade*" » (Bernd, 2002 : 13). La notion d'*americanidad* développée en Amérique du Sud s'inscrit dans cette même méfiance à l'égard des politiques états-uniennes, perçues comme une forme de néo-colonialisme. La consolidation de l'*americanidad* apparaît comme « une réponse à la politique du président nord-américain Monroe, synthétisée par le slogan "L'Amérique pour les Américains", qui était interprétée, en Amérique latine, comme "L'Amérique du Sud pour les Américains du Nord" » (Bernd, 2002 : 20). Bien que l'américanité émerge dans ces collectivités comme une façon de clamer leur indépendance à l'égard de l'Europe, elle se transforme rapidement lorsque les États-Unis s'approprient l'identité « américaine ». La puissance technologique, militaire, scientifique et culturelle des États-Unis leur a permis, en quelque sorte, de préserver l'ambition mégalomane de faire correspondre leur projet national au projet continental. De la « *nuestra America* » du poète cubain José Martí à l'« *americanidade* » brésilien, les collectivités sud-américaines ont dû revoir leur continentalité en raison de l'hégémonie



états-unienne. Cette relation tendue avec les États-Unis illustre pourtant une métamorphose prodigieuse dans le concept d'américanité continentale : *alors que l'américanité se devait de raconter un processus d'autonomisation par rapport à la métropole européenne, elle doit désormais se distinguer aussi des États-Unis.*

Puisqu'il s'agit notamment de remettre en question certains présupposés idéologiques à propos de la relation du Québec aux États-Unis, l'américanité demeure un sujet controversé, comme en témoigne l'essai-pamphlet *Critique de l'américanité* (2002) de Joseph Yvon Thériault. Un arrière-plan aussi litigieux nous rappelle que penser l'américanité au Québec comporte son lot d'obstacles qu'il convient d'identifier afin d'assurer à ce travail une validité épistémologique et non une portée polémique. Ces embûches, en fait, sont corrélatives à une vision de l'américanité en tant que concept aux visées pragmatiques – plutôt que savantes. Par exemple, Yvan Lamonde évoque la « théorie du domino » selon laquelle l'étude de l'américanité impliquerait nécessairement de faire « basculer les dominos France, Angleterre, Rome, si ce n'est le domino Canada » (2001 : 108). Pourquoi ces identités devraient-elles s'exclure? Si on craint que l'américanité vienne négliger les identités « traditionnelles » du Québec, pourquoi ne pas lui consentir justement sa juste valeur patrimoniale à elle aussi? Réfléchir à l'américanité québécoise en dehors des ornières nationalistes ou idéologiques permet aussi de dévoiler bon nombre de « fausses identités » qui ont été attribuées de manière relativement arbitraire à la collectivité québécoise, souvent en accentuant de manière démesurée l'importance d'un des « dominos » dans le paysage québécois. Dans une même veine, l'américanité pourrait être associée à une quelconque volonté annexionniste ou encore à un déni de la spécificité culturelle et politique du Québec. À ces préoccupations légitimes il faut répondre que l'influence états-unienne est omniprésente, voire omnipotente, et que le refoulement de celle-ci au Québec n'est de toute façon jamais parvenu à l'enrayer. Au contraire, il a même pu parfois stimuler l'américanisation des classes populaires. En fait, l'américanité québécoise doit nécessairement placer les États-Unis au cœur de sa réflexion. Yvan Lamonde, tout comme Jean-François Chassay (1995 : 22), précise :

Qu'on le veuille ou pas, le passé du Québec s'est joué de ce côté de l'Atlantique, il s'y joue et s'y jouera. Le défi me semble de trouver une façon responsable et informée de vivre en Amérique [...] et de reconnaître, par rapport aux États-Unis, géant actuel, que nous ne pouvons vivre ni sans eux ni avec eux. L'acceptation conditionnelle, donc critique, de la réalité américaine et non pas seulement états-unienne me semble être une démarche positive, obligée, que nous avons eu tendance à gommer pour diverses raisons. L'inclusion de l'américanité du Québec dans son identité est une garantie de

justesse de l'autoperception de soi en même temps que le constant rappel du défi d'un vrai face-à-face (Lamonde, 2004 : 29).

Penser l'américanité ne revient donc pas à postuler une quelconque « essence » de l'identité québécoise qu'on comparerait aux États-Unis. Au contraire, il s'agit d'examiner comment la situation géographique du Québec (en tant que part du « Nouveau Monde » et voisin immédiat des États-Unis) a déterminé (et détermine) l'évolution de cette « existence ».

Dans le sens courant, « l'américanisation, qui est aussi un effet de la prospérité et de l'expansion économique des États-Unis, peut être définie comme la pénétration de la culture globale des États-Unis dans d'autres cultures nationales » (Lamonde, 2004 : 76). L'américanisation toucherait par exemple les domaines économique (libre-échange, exportations), matériel (l'habillement, les mœurs), culturel (la consommation de produits médiatiques états-uniens) et politique<sup>6</sup> (accent accru sur le droit des individus et la propriété privée). Ce processus est généralement perçu comme une menace à l'intégrité des cultures périphériques du continent. Pierre Musso, par exemple, décline l'américanisation selon deux facettes chronologiques, à savoir le « fordisme », « pour identifier la rationalisation de la production industrielle », et l'« hollywoodisme » pour caractériser « l'hégémonie de l'entreprise post-fordiste de communication » (2003 : 232). L'américanisation impliquerait un renoncement de soi, une conformité à un empire capitaliste qui impose sa vision du monde par l'entremise d'une culture médiatique « pernicieuse », pour reprendre un qualificatif qu'emploie Lucie Guillemette (2000 : 52) pour décrire l'américanisation. On assimile donc l'américanisation grossièrement à l'économie de marché et à tous ses travers<sup>7</sup>. Jean Morency montre bien un écueil de ce raisonnement qui induit une hiérarchisation quelque peu sournoise :

Tout se passe comme si seuls les auteurs appartenant à la sphère restreinte de production pouvaient se voir promus à dignité de l'américanité, tandis que ceux qui se complaisent dans la sphère élargie étaient condamnés à l'américanisation. Soyons iconoclastes et comparons la culture lettrée (représentée pour les besoins de la démonstration par le romancier Jacques Poulin) et la culture western (disons la chanteuse Renée Martel). En quoi les romans du premier seraient-ils plus représentatifs de l'américanité que les chansons de la deuxième, sinon en vertu d'un

---

<sup>6</sup> Yvan Lamonde note cependant que l'américanisation ne touche pas à la réalité sociale des Québécois : « La place faite à l'État et la volonté de préserver un système d'assurances sociales distinguent, avec la langue parlée et le système juridique, le Québec de l'environnement américain anglo-saxon » (Lamonde, 2004 : 22).

<sup>7</sup> Voir aussi Line Ross et Roger De La Garde, « Les médias et l'industrialisation de la culture », dans Claude Savary [dir.], *Les Rapports culturels entre le Québec et les États-Unis*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1984, p. 267-320.

jugement de valeur? [...] Tous les deux ont intégré des éléments esthétiques appartenant à la culture américaine [...] pour en faire quelque chose de profondément personnel et original (2004 : 42).

Morency montre que la distinction entre américanité et américanisation est un *faux débat idéologique* sur la pénétration de la culture états-unienne au Québec. L'enjeu n'est pas de cantonner tel genre ou tel mode d'expression culturelle dans le clivage américanité/américanisation en fonction d'une distinction arbitraire entre culture savante et culture populaire, mais, comme le propose Louis Dupont (1993 : 352), de trier les productions culturelles entre les bêtes imitations et les réinvestissements authentiques.

Selon nous, tout comme le pense Michel Nareau (2008 : 15), le terme « américanisation » mérite d'être reconsidéré. Dès 1975, Maximilien Laroche avait bien perçu les problèmes relatifs à ce terme. L'« américanisation » se rapporte selon lui non pas à l'idée de résistance ou de refus, mais à un processus identificatoire. S'américaniser, c'est se métamorphoser en Américain<sup>8</sup>. Laroche insiste lui aussi sur le potentiel de métissage de l'Amérique, rappelant les compréhensions sud-américaines et caribéennes du concept :

Être américain, c'est avoir connu la métamorphose qui change un Européen, un Africain, un Asiatique, et même le premier habitant de cette terre, en cet homme nouveau, véritable habitant du Nouveau Monde. Car tous ceux qui habitent aujourd'hui l'Amérique sont venus d'ailleurs, il y a plus ou moins longtemps et ont subi la métamorphose qu'imposaient cette terre et son histoire, selon les modalités particulières de leur entrée dans ce Nouveau Monde et selon les péripéties de leur existence ici (1975 : 75).

C'est pourquoi penser l'Amérique implique toujours une réflexion sur le processus migratoire. Admettant malgré tout l'importance de la notion d'américanisation vue comme « métonymisation hyperbolique des États-Unis » (1975 : 83), Laroche stipule que toute démarche d'américanisation implique désormais un duel avec la mythologie particulière qu'ont imposé les États-Unis sur le continent, citant par exemple l'image à reconsidérer du « méchant Indien face aux bons cow-boys » (*Id.*). L'américanité apparaît en ce sens comme un phénomène propre aux sociétés périphériques des États-Unis qui cherchent à *doser* ou relativiser l'influence états-unienne perçue comme une menace à leur spécificité nationale.

---

<sup>8</sup> Bien que nous préférions cette définition du terme « américanisation », la notion d'américanisation (au sens péjoratif) est omniprésente dans l'histoire des idées au Québec. C'est pourquoi, au fil de ce travail, nous privilégierons cette dernière acception, à moins d'une mention contraire dans le corps du texte.

La relation du Québec aux États-Unis s'en trouve éminemment complexifiée : tantôt repoussoir, tantôt aimant, ce pays incarne toujours un « mirage » dans lequel les Québécois voient ce qu'ils ne veulent pas être ou ce qu'ils désireraient devenir. Jean-François Côté associe cette ambivalence au « complexe culturel » d'une « *identité américaine qui n'est pas strictement états-unienne* » (2001a : 13). C'est pourquoi « la présence massive et immédiate des États-Unis contribue encore, dans le contexte québécois, à faire de ce pays la métonymie incontournable de la réalité américaine » (Morency, 2004 : 32). La redéfinition du « grand récit des Amériques » que propose Jean-François Côté s'inspire de ces deux facettes indissociables de l'américanité. Le chercheur propose trois critères de base qui redéfinissent l'américanité contemporaine qui tient compte de « *l'hybridité de l'identité culturelle des Amériques* » et de la « *réouverture de la poétique historique* qui s'était refermée dans la *prose du monde états-unienne* » (2001b : 24; il souligne). Énumérons ces trois facettes : 1) Les collectivités américaines sont toutes issues au départ de la rencontre des cultures européennes et des cultures autochtones. 2) Leur identité nationale se développe surtout au XIX<sup>e</sup> siècle. 3) « Toutes les cultures des Amériques ont également fait face au phénomène des migrations ultérieures, ainsi qu'au phénomène massif de l'américanisation » (Côté, 2001b : 35). Ce rééquilibrage des paramètres de l'américanité permet donc de tenir compte de l'identification de la société québécoise au continent américain en fonction de parentés sociologiques à partir desquelles pourraient émerger des « confluences » au plan de l'imaginaire<sup>9</sup> que partageraient les sociétés des Amériques. Ces analogies se matérialisent dans des constellations thématiques (l'espace, la nouveauté, la transformation, l'Indien, l'aventure) mais aussi dans des transferts culturels et littéraires où les États-Unis donnent plus qu'ils ne reçoivent. Cette nature duelle de l'américanité (analogie thématique et transfert culturel) se retrouve dans les définitions de Jean Morency (2004 : 32), Lucie Guillemette (2000 : 53) et Jean-Sébastien Ménard (2007 : 5). La notion de mythe permet de décrire ces processus d'analogie et de transfert en dépassant la question de l'intertextualité. Le mythe, ou plutôt sa réécriture, favorise aussi une mise en relation du discours littéraire avec l'imaginaire social. L'américanité québécoise se définit donc pour nous comme un processus de création de mythes fondateurs autonomes mais fortement influencés par ceux des États-Unis. Les mythèmes américains qui appartiennent à ces « zones de

---

<sup>9</sup> « Ces rapprochements de nature thématique reposent sur l'hypothèse que la collectivité québécoise partage avec la collectivité états-unienne, ou encore avec les collectivités américaines en général, certains traits relevant autant d'un inconscient collectif marqué par l'expérience du continent neuf que d'un ensemble de valeurs partagées (valeurs sociales, culturelles, religieuses, etc.) » (Morency, 2004 : 34).

confluence » prennent une signification nationale authentiquement québécoise – signification contre laquelle les romanciers peuvent s'ériger.

## **II. Méthodologie : une sociocritique des mythes fondateurs**

Afin de traduire la particularité de l'américanité québécoise par le biais de sa littérature, nous recourons aux notions d'imaginaire et de « mythe fondateur ». Comme le mythe est un outil d'analyse épars, il importe d'en cerner une définition claire. Les recherches sur la présence du mythe dans les sociétés modernes sont généralement redevables de la psychanalyse de Sigmund Freud. Selon les célèbres thèses du savant autrichien, la « psyché » humaine se séparerait en trois entités. Le « ça » correspondrait à une sorte de zone psychique relevant de « l'inconscient », fortement chaotique et orientée sur les désirs pulsionnels. Le « surmoi » contrôlerait les pulsions issues de l'interdiction sociale qui se construit à la suite de l'instauration du premier tabou, l'interdiction de l'inceste avec la mère. Enfin, le « moi » générerait la personnalité qu'on présente au monde. Comme l'être humain passe plus de temps que les autres animaux à allaiter sa progéniture, sa névrose originelle se rattacherait à la rupture tardive avec la mamelle. Ayant développé un attachement à la mère, l'enfant projetterait sa frustration sur son père : c'est le complexe d'Œdipe. Le mythe, dans ces circonstances, ferait office de récit ordonné afin d'induire un rituel donnant une structure au monde qui puisse instaurer le tabou primordial contre les deux pulsions fondamentales du « ça », l'inceste et le parricide. Dans *Totem et tabou*, Freud imagine justement l'origine hypothétique du mythe. Une meute d'enfants tuerait leur père tout-puissant et le mangerait dans un festin rituel. Or, devant leur sentiment de culpabilité, ils érigeraient un totem à sa mémoire afin d'instaurer la Loi en souvenir du patriarche. Le mythe raconte la genèse du totem, métaphore de la Loi et du Tabou. Il ritualise le « surmoi » et fait office de balise psychique pour l'individu.

Dans la même foulée, son confrère Carl-Gustav Jung propose, à partir de nombreuses observations anthropologiques et cliniques, que l'inconscient obéit à des structures universelles qu'il nomme des « archétypes ». Parmi ceux-ci, il décrit notamment le « Soi » (la totalité de la psyché, le mandala ou le yin et le yang), l'« Anima » ou l'« Animus » (notre intériorisation du sexe opposé), l'Esprit (ou le « vieil homme sage ») ou

encore l'« Ombre » (la part inconnue de nous-mêmes) et le *trickster* (le « divin-animal »). Le mythe selon Jung ordonnerait ces archétypes selon une chaîne causale consciente. Bien qu'on puisse critiquer plusieurs des notions de Jung (l'archétype jungien semble un concept fourre-tout), il n'en demeure pas moins qu'ils ouvrent la voie à l'anthropologie structurale à laquelle se rattachent notamment Claude Lévi-Strauss, Mircea Eliade, Roger Caillois, Charles Baudouin, Joseph Campbell et Gilbert Durand.

L'anthropologie structurale délaisse tout d'abord la notion d'« inconscient » au profit de celle d'« imaginaire ». La définition de l'imagination que propose Gaston Bachelard dans *L'Air et ses songes* fait autorité : « L'imagination est puissance dynamique qui “déforme” les copies pragmatiques fournies par la perception, et ce dynamisme réformateur des sensations devient le fondement de la vie psychique tout entière parce que “les lois de la représentation sont homogènes” » (Cité dans Durand, 1969 : 26). Autrement dit, l'être humain, face à son environnement et sa finitude, en est venu à organiser le réel selon des images particulières à sa situation (sa localisation sur la terre, son époque) mais toujours selon des *structures* similaires. Les *mythologies* qui gouvernent les sociétés soi-disant « primitives » prennent généralement la forme de *rituels* qui rejouent des *récits épiques*. Elles donnent un sens aux questions fondamentales que tout humain se pose, puisque, comme l'explique Baudouin, le mythe « est une expression authentique de la nature humaine » (1952 : VI) : D'où vient le monde? Quel sens donner à la vie? Pourquoi meurt-on? *Et cetera*. L'imaginaire d'une civilisation se projette donc dans un ensemble de structures fini que les anthropologues identifient. Le mythe, comme les rites initiatiques ou funéraires, raconte généralement une eschatologie et une cosmogonie. Il obéit à un canevas détaillé où un « héros », avatar de la civilisation ou du novice, doit pénétrer dans une sorte de chaos dans lequel il triomphera d'une entité malveillante qu'on pourrait associer métaphoriquement au « ça », c'est-à-dire au monde des pulsions, de la « nature sauvage ». L'affrontement laisse nécessairement une marque sur le héros transformé qui réintègre sa communauté. Tout récit mythique, dans ces circonstances, obéirait à l'impératif de ressasser, par le biais de la cérémonie rituelle auquel son récit fait appel, le passage de l'être humain d'un niveau de nature à un niveau de culture, du statut d'enfant au statut d'adulte, du régime nocturne au régime diurne (Durand), du sein maternel au règne du patriarcat (Baudouin)<sup>10</sup>. Le mythe donnerait alors non seulement les réponses aux questions que se pose la collectivité, mais orienterait ses comportements et

---

<sup>10</sup> Les rites funéraires, bien qu'ils sollicitent aussi une forme de « renaissance » dans un au-delà quelconque, proposent généralement un mouvement inverse. Il s'agirait de « renouer » avec l'état de nature.

dicterait tant une loi qu'une métaphysique. Le mythe agit en tant que *médium civilisateur* de la psyché individuelle et de la communauté. Seuls les symboles varieraient au sein des structures narratives permanentes du mythe.

Dans une société moderne soi-disant « rationnelle », les mythes demeureraient néanmoins de puissants schèmes organisateurs des productions culturelles. De nombreux critiques issus du courant structuraliste (Vladimir Propp, A.J. Greimas, Paul Larivaille et Northrop Frye, entre autres) ont mis en valeur le plan auquel obéissent la majorité des récits d'aventure, plan qui correspond en tout point au récit mythique. C'est donc dire que même si le mythe perd sa nature sacrée, il n'en demeure pas moins que son architecture continue de façonner les fictions que l'humain se raconte inlassablement et desquelles il tire généralement encore des leçons de vie<sup>11</sup>. Le mythe devient donc une sorte de matrice culturelle, un générateur de récits, un modèle à réinvestir d'une nouvelle sensibilité.

D'autres chercheurs ont tenté de voir dans les textes littéraires des références explicites ou implicites non pas uniquement aux structures du récit mythique, mais au contenu de ceux-ci et à leur portée métaphorique. Pierre Brunel (1992) et John J. White (1971), deux représentants de la mythocritique, ont proposé des démarches rigoureuses pour analyser la présence des mythes (surtout gréco-romains et bibliques) dans les œuvres de fiction<sup>12</sup>. John J. White voit le mythe comme une « préfiguration » qui façonne la lecture d'un texte contemporain. Pour Brunel, le mythe est une « forme simple » antérieure au langage écrit, mais « actualisée » par lui et enfin par le texte littéraire. La mythanalyse telle que Gilbert Durand la conçoit dans *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse* (1979) propose quant à elle d'expliquer comment une œuvre littéraire exprime la sensibilité particulière d'une culture donnée à un moment donné. Se réclamant de Carl-Gustav Jung et de Claude Lévi-Strauss, la mythanalyse de Gilbert Durand « tente de cerner les grands mythes directeurs des moments historiques et des types de groupe et de relations sociales » (Durand, 1979 : 313). Il ne s'agit donc pas uniquement d'opérer une critique thématique de l'œuvre d'un écrivain (comme le faisait Bachelard), encore moins d'isoler un « mythe personnel » (la

---

<sup>11</sup> Des savants plus militants comme Umberto Eco dans *La guerre du faux* (1985) et *De Superman au surhomme* (1993) isoleront justement les structures mythiques de fictions populaires comme les bandes-dessinées de Superman ou les romans et films de James Bond afin de révéler leur contenu « pédagogique » latent mis au service de l'idéologie dominante, notamment l'impérialisme et le droit à la propriété privée.

<sup>12</sup> Antoine Sirois (1992 et 1999) propose la même démarche pour la littérature québécoise.

psychocritique de Charles Mauron) propre à un auteur, mais de lier le texte d'un écrivain à un mythe qui continue d'influencer sa société.

Pour Roland Barthes, qui publie en 1957 l'essai *Mythologies*, le mythe préserve néanmoins sa *fonction* pédagogique dans les sociétés modernes. Bien que sa structure puisse se retrouver disséminée dans certains textes littéraires, sa capacité à orienter la perception de la réalité et donc à manipuler l'opinion publique demeure intacte. Barthes poursuit donc dans la lignée de Jung, avec *Problèmes de l'âme moderne* (1947), ou de Theodor Adorno, dans *Dialectique de la raison* (1947), qui montrent comment la pensée moderne, soi-disant rationnelle, substitue paradoxalement aux récits mythiques canoniques diverses superstitions pour interpréter son quotidien tout en demeurant convaincue de rester critique. Barthes perçoit le mythe comme un outil de propagande de la société bourgeoise pour s'autolégitimer et se présenter comme « naturelle » : « Nous sommes ici au principe du mythe : il transforme l'histoire en nature » (1957 : 237). Il note comment les jouets pour enfants incarnent les fonctions sociales de la bourgeoisie moderne, préparant l'enfant à intérioriser « l'alibi d'une nature qui a créé de tout temps des soldats, des postiers et des vespas » (Barthes, 1957 : 63). Passant ainsi au crible des éléments de culture populaire, Barthes loge les productions culturelles invariablement du côté de la doxa<sup>13</sup>. La fortune de Barthes tient à sa capacité à insérer sa pensée à l'intérieur d'un système théorique qui lui permet d'analyser non pas seulement les produits culturels manufacturés (magazines, spectacles, émissions, romans), mais des pratiques et phénomènes sociaux (la gastronomie, les rassemblements, les slogans, les guides touristiques, les jouets, etc.). Or, si un « mythe » traduit l'idéologie bourgeoise, n'est-ce pas fondamentalement parce que Barthes veut y voir des signes de la doxa? Barthes, en ce sens, projette sa propre interprétation dans le signe. Bien que révélateur sur les *fonctions* du mythe, l'essai de Barthes souffre, comme ceux d'Eco, d'un biais militant.

C'est là qu'intervient la notion de « mythe national fondateur » que propose Gérard Bouchard en épilogue du collectif *Mythes et sociétés des Amériques* (2007). Bouchard cherche à donner au mythe une opérationnalité méthodologique. En termes sociologiques, « le mythe apparaît comme un rouage socioculturel grâce auquel une société dispose du fondement symbolique où elle puise les valeurs qui fondent ses solidarités, qui tendent

---

<sup>13</sup> « La Doxa, c'est l'Opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit-bourgeois, la Voix du naturel, la Violence du Préjugé. On peut appeler *doxologie* (mot de Leibniz) toute manière de parler adaptée à l'apparence, à l'opinion ou à la pratique » (Roland Barthes, *Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 51).



des ponts entre les classes, les groupes ethniques, les genres, les générations, qui orientent et impulsent son devenir » (2007 : 410). Pour Bouchard, le mythe est le socle d'origine à la fois rationnelle et fictionnelle d'une idéologie ou d'un paradigme social. La « mythification » se produirait sur de longues périodes au cours desquelles une « représentation collective » acquerrait une sorte de statut tabou : « La propriété première du mythe, comme représentation collective, est d'instituer d'une façon durable une *signification* prenant la forme d'une valeur, d'une croyance, d'un idéal quelconque » (2007 : 412). Le mythe véhicule une *signification* associée à un *symbole* ou une *figure* précise (événement, individu, objet, lieu, récit) qui suscite des émotions. Pour remplir sa fonction, le mythe doit d'abord être largement *diffusé* au point où il vit une *acculturation* pour enfin devenir *sacralisé*. Bouchard cite quelques exemples tels que Nelson Mandela, le droit de propriété ou le Soldat inconnu : ces *figures* sont mythiques parce qu'elles constituent des assises de cohésion nationales ou supranationales tellement puissantes qu'il devient impossible pour beaucoup d'en discuter rationnellement. Ces exemples montrent toutefois que le concept de « mythe » que développe Bouchard est éparé. Le chercheur propose de les organiser dans une « structure pyramidale » selon laquelle il existerait des « mythes primaires » et des « mythes dérivés » chapeautés par une « méta-proposition », un « archémythe ». Par exemple, la « propriété privée » constituerait un « archémythe » que le « mythe primaire » de l'*homo œconomicus* et le « mythe dérivé » du *self-made man* renforcerait<sup>14</sup>. Bouchard conserve donc les *propriétés* et les *fonctions* du mythe que Barthes relevait, sans nécessairement partager son biais militant. Au contraire, Bouchard explique bien comment le mythe rend service à toute forme de représentation idéologique, la faisant passer de son statut *culturel* (historique) à une apparence de *naturel* (réalité). Le pouvoir prodigieux du mythe jaillit de cette double fonction. D'une part, il raconte toujours le passage d'un individu ou d'une collectivité de l'état de *nature* (chaos) vers l'état de *culture* (ordre). Mais, d'autre part, il *définit* la frontière entre nature et culture. Pour l'être humain ou la communauté à l'état de « culture », cet état devient « naturel » en vertu du mythe. La dichotomie « nature et culture » glisse alors invariablement vers une dialectique entre « civilisation et sauvagerie », entre « Soi et Autre ».

---

<sup>14</sup> Il nous semble difficile de hiérarchiser les mythes selon leur degré d'abstraction. De plus, afin d'éviter que le mythe ne devienne, comme l'archétype jungien, un concept fourre-tout, nous préférons borner sa définition à sa nature de *récit*. C'est pourquoi nous ne solliciterons pas l'archémythe.

Le mythe, tant du point de vue psychanalytique, anthropologique, sémiologique ou sociologique, a toujours une *nature duelle*. Le mythe repose sur une *organisation de symboles* afin de transmettre à un individu et à une collectivité une *vérité consensuelle sur le monde* qui explique ses origines et oriente son destin afin de le *civiliser*. Il possède donc une *structure* et une *fonction*. On en revient donc toujours à la définition du mythe que propose Mircea Eliade. Le mythe « raconte une histoire sacrée » qui explique comment « une réalité en est venue à l'existence » (1963 : 17). Il est une « histoire vraie » dont la *fonction* maîtresse « est de révéler les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives : aussi bien l'alimentation ou le mariage, que le travail, l'éducation, l'art ou la sagesse » (Eliade, 1963 : 19). Il s'agit aussi d'un récit tenu pour véridique qui se déroule dans le temps fabuleux des « commencements » (Eliade, 1963 : 17), c'est-à-dire, dans l'exemple américain, lors de la « découverte » du Nouveau Monde.

Le mythe, pour nous, est un *récit* formé à partir de *symboles* à valeur archétypale qui permet à un individu et à une société donnés d'*organiser le réel* selon des balises communes. En ce sens, le mythe est indissociable à la fois de l'imaginaire universel et de l'imaginaire national. Il faudrait néanmoins relativiser les termes « archétypes » et « universel ». Nous ne croyons pas, comme Jung, que ces symboles appartiennent à un quelconque « inconscient collectif », mais plutôt que certaines images héritées de traditions millénaires en sont venues à s'imposer comme une sorte de fonds culturel commun en Occident. Pour cette étude, nous entendons donc étudier comment certaines œuvres littéraires québécoises s'approprient des « mythes nationaux » (du Québec, du Canada et des États-Unis) qui relèvent d'un « mythe transcontinental » (le mythe américain). Ces mythes sont ancrés dans une vision du monde propre aux civilisations occidentales (fondées elles-mêmes sur les savoirs gréco-romain et judéo-chrétien). Les mythes nationaux que nous recenserons se déclinent en deux catégories : les mythes d'origine et les mythes fondateurs. Selon Maximilien Laroche, « le mythe d'origine se tourne vers le passé lointain pour fixer l'identité tandis que le mythe fondateur se préoccupe du présent et de l'avenir en proposant les gestes créateurs qui mettent l'histoire en marche » (2007 : 131). Dans le contexte particulier des Amériques, les mythes se développent et quand ils migrent (grâce à des voyages réels ou fictionnels), ils s'adaptent à un nouveau contexte géographique et historique : « L'Amérique, s'il ne fallait retenir que ce seul aspect, est le creuset où tous les mythes du vaste monde se sont donné rendez-vous pour une vie nouvelle » (Laroche, 2007 : 132). L'américanité, au sens continental, se

définirait dès lors comme la quête de *renouveler* une mythologie, de l'adapter à la nouveauté du Monde et à la présence de l'Indien. Les mythes fondateurs et originels des nations se distinguent en Amérique parce qu'ils s'érigent sur un socle européen vis-à-vis duquel ils doivent se positionner; base avec laquelle la rupture peut sembler périlleuse, voire impossible. La réussite brutale de la rupture états-unienne, dans ce contexte, forcerait les autres collectivités américaines, surtout au Québec, à se positionner non seulement face à la surcharge mythologique européenne, mais aussi par rapport à celle que les États-Unis développent à toute vitesse. Par conséquent, nous considérons l'américanité québécoise comme une *appropriation particulière à la nation québécoise de symboles « universels » afin de se concevoir des mythes d'origine et des mythes fondateurs nationaux distincts des autres collectivités américaines mais avec qui elle partage de nombreuses affinités*. Comment cette organisation de l'imagination nous renseigne-t-elle sur l'*identité* québécoise? Comment se compare-t-elle à celle de ses voisins surpuissants du Sud? Mais surtout: comment se manifeste-t-elle par l'intermédiaire de la culture?

La littérature semble à première vue un objet privilégié pour recenser l'évolution de cet imaginaire. Comme l'explique Maurice Lemire, la littérature est le moyen d'expression par excellence pour explorer l'imaginaire d'une nation « parce que c'est à son propos surtout que l'on s'est posé la question des relations entre le réel et l'imaginaire » (2003 : 37). Or, l'analyse littéraire que nous proposons a ceci de particulier qu'elle ne perçoit pas les romans comme un moyen de véhiculer les mythes, comme pouvait le proposer Mircea Eliade<sup>15</sup>, mais au contraire comme une façon de *dévoiler* la nature mythologique de notre conception du réel. Comme l'explique Italo Calvino, dans *La machine littérature* :

---

<sup>15</sup> Citation complète :

On sait que le récit épique et le roman, comme les autres genres littéraires, prolongent, sur un autre plan et à d'autres fins, la narration mythologique. Il s'agit de raconter une histoire significative, de relater une série d'événements dramatiques qui ont eu lieu dans un passé plus ou moins fabuleux. Ce qui est à souligner, c'est que la prose narrative, le roman spécialement, a pris, dans les sociétés modernes, la place occupée par la récitation des mythes et des contes dans les sociétés traditionnelles et populaires. Mieux, il est possible de dégager la structure « mythique » de certains romans modernes, on peut démontrer la survivance littéraire de grands thèmes et de personnages mythologiques. (Ceci se vérifie surtout pour le thème initiatique, le thème des épreuves du héros-rédempteur et ses combats contre les monstres, les mythologies de la Femme et de la Richesse). Dans cette perspective, on pourrait donc dire que la passion moderne pour les romans trahit le désir d'entendre le plus grand nombre possible d'« histoires mythologiques », désacralisées ou simplement cachées sous des formes profanes (Eliade, 1963 : 233).

Durant une longue période, la littérature semble travailler à la consécration, à la confirmation des valeurs, à l'acceptation de l'autorité; mais un moment vient où quelque chose dans le mécanisme saute, et la littérature se fait l'initiatrice d'un processus de sens contraire, en refusant de voir et de dire les choses comme elles étaient vues et exprimées jusqu'alors (1993 : 21).

La littérature, pour se réaliser en tant que telle, doit entretenir une certaine distance avec les mythes fondateurs. Jean-François Côté ajoute que « si le mythe constitue un arrière-plan pour la représentation littéraire, rien ne nous permet d'assurer qu'il n'est pas *contredit*, *transgressé*, voire *transformé* totalement dans le cadre d'une expression qui le soumet justement à une torsion particulière dans le cours de l'expérience historique ou narrative » (1998 : 90). Le roman, genre littéraire caractérisé précisément par sa capacité à intégrer les discours sociaux à l'intérieur d'un tout cohérent dans une perspective dialogique<sup>16</sup>, apparaît alors comme un objet d'étude primordial pour rendre compte de la complexité du rapport du Québec au continent américain, qui inclut nécessairement les États-Unis. Véritable microcosme, le roman favorise également la synthèse d'une évolution sociale qui pourrait paraître éparse pour une étude bornée par la rigueur scientifique. Comme l'explique Jean Morency,

Les textes littéraires résistent souvent aux tentatives des chercheurs en sciences humaines de catégoriser les phénomènes, en ceci qu'ils font intervenir des préoccupations de nature esthétique ou poétique dans l'expression de certains phénomènes historiques et sociaux, préoccupations qui viennent filtrer, décanter ou cristalliser les phénomènes en question. [...] On pourrait dire que les textes littéraires ne s'appuient sur les réalités sociales que pour mieux s'en démarquer et s'en distinguer, en vertu de leur propre littérarité, et c'est justement dans ce processus visant à la distinction qu'ils sont intéressants à observer (2006 : 488).

Autrement dit, les textes littéraires permettent d'entrevoir un phénomène social dans toute sa complexité. Bien plus qu'un contenu documentaire, le roman, en utilisant toutes sortes d'artifices, en absorbant « des éléments aux autres sortes de langage et de discours (historique, scientifique, religieux, etc.), ainsi qu'aux autres genres littéraires (poésie, essai, chronique, fable, etc.) » (Morency, 1997 : 145) reflète par sa forme un nouveau mode de construction du réel.

---

<sup>16</sup> Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du Russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard (Coll. « Tel »), 1978.

### III. Présentation du corpus

Nous avons déjà discuté de notre cadre géographique (le Québec), épistémologique (la littérature) et générique (le roman). Avant d'expliquer notre choix des romans retenus, nous désirons revenir sur le choix de la période à l'étude. Traditionnellement, l'histoire littéraire québécoise situe le passage vers les esthétiques « contemporaines » aux alentours de 1980. Alors qu'autrefois l'individu devait s'intégrer à un ensemble supracollectif, de nos jours celui-ci jouit de la liberté de se construire lui-même une identité en fonction d'une collection de méta-propositions aussi bien nationales que transnationales. Les échecs du projet de rupture souverainiste et du projet de rapatriement de la constitution canadienne de laquelle le Québec est exclu indiquent le déclin des « métarécits » nationaux. Dès la deuxième moitié des années 1990, le cosmopolitisme et l'essor du web favorisent le développement d'une sorte de « conscience globale ». Il serait certes faux de prétendre que les questionnements sur les identités collectives disparaissent. Au contraire, en l'absence d'un métarécit d'appartenance clair, qu'il soit national ou religieux, les Québécois semblent plus que jamais contraints à une forme d'errance identitaire. À preuve, les années 2000 sont le théâtre de débats souvent maladroits sur la laïcité de l'État et de ses institutions, sur les limites du multiculturalisme et sur les pratiques d'accommodements envers les cultures issues de vagues d'immigration internationales.

D'un point de vue littéraire, le resserrement de la période d'étude à la fin des années 2000 s'explique par le nombre prodigieux de *road novels* qui paraissent (souvent par l'entremise d'écrivains en début de carrière) lors de cette période. Même si certains de ces romans présentent des qualités littéraires indéniables, ils s'associent à un courant romanesque qui nous semble de plus en plus étouffé par sa propre codification. Désormais, le schéma épique que le roman de la route reconduit ne suffirait plus à rendre compte de l'évolution de l'américanité québécoise. L'épuisement thématique du roman de la route motive ce découpage temporel, puisqu'il semble que nous assistions à l'inauguration de nouvelles formes narratives pour exprimer l'américanité, s'extirpant ainsi du canevas kérouacien célèbre dont s'est inspiré Poulin avec *Volkswagen blues*.

Il est en effet aisé de voir dans ces textes un portrait relativement stéréotypé de l'Amérique et des États-Unis comme lieu d'épanouissement de la pulsion dionysiaque

masculine aux dépens des femmes qui incarnent, comme l'indique Maurice Lemire, les « gardiennes du foyer, trop souvent victimes de ces départs, [qui] auraient été les avocates de la sédentarité, les vestales chargées de garder le feu sacré » (2003 : 108). De nombreux romanciers québécois reprennent ces lieux communs à partir de 2000. Leurs romans de la route relatent un chagrin amoureux d'un homme – toujours un intellectuel ou un artiste – qui, en filant aux États-Unis ou à l'Ouest, vivra diverses aventures et apprendra à laisser aller son emprise sur le passé. Parmi ces textes, notons *Carnets de naufrage* (2000) et *Chercher le vent* (2001) de Guillaume Vigneault, *Le joueur de flûte* (2001) de Louis Hamelin, *Il n'y a plus d'Amérique* (2002) de Louis Caron, *Asphalte et vodka* (2005) de Michel Vézina, *La foi du braconnier* (2010) de Marc Séguin (dont le narrateur est le plus prolifique « chasseur » de femmes) et *Nevada est mort* (2010) d'Yves Trottier. Ces romans mettent néanmoins en scène la tension fondamentale de l'américanité entre le nomadisme et la sédentarité. Le départ, chez ces personnages masculins, est souvent causé par un *déficit de paternité* (que le personnage soit un père sans fils, un fils sans père ou un sans patrie) qui les transforme en *sédentaires expropriés*. Qu'ils soient des *pères sans fils* ou des *fils sans père*, les protagonistes des romans de la route se sentent généralement « sans patrie » en raison d'un brouillage de leurs legs, de leurs origines. Leur difficile accession à la paternité ou leur inscription problématique dans une lignée se dédouble généralement d'une défaillance créatrice, bien sûr métaphore de leur « impuissance » en tant que père. Les États-Unis, aimant ou repoussoir, offrent des épreuves viriles (femmes à conquérir, batailles, résistance aux drogues diverses) et un cosmopolitisme régénérateur qui permet l'extirpation de l'oppression consumériste<sup>17</sup>. Or, le voyage initiatique qu'ils vivent à l'âge mûr (plutôt qu'à l'adolescence) subit leurs résistances internes et les conquêtes deviennent rapidement peu satisfaisantes – si elles réussissent. Dans ces circonstances, la création (généralement littéraire) supplée au désir dionysiaque : le voyage et l'écriture, « permet la (re-)découverte de soi et de son monde intérieur » (Gauvin, 2010 : 616). Le personnage, renouant avec la paternité (ou à tout le moins s'engageant dans une relation stable avec une femme), redécouvre généralement sa vocation artistique ou intellectuelle et réintègre sa communauté d'origine.

En contrepartie de ce bloc romanesque de plus en plus homogène, de nombreux romans choisissent d'aborder la thématique américaine en mobilisant de nouveaux

---

<sup>17</sup> Notons que le territoire québécois n'échappe pas à ce paradigme. Dans *Table rase* (2004) de Louis Lefebvre et *Sur la 132* (2012) de Gabriel Ancil, un intellectuel file hors de Montréal pour aller à la rencontre de jeunes femmes dans les régions du Québec.

procédés d'écriture. D'ailleurs, la déconstruction des grands récits nationaux ne peut s'exprimer dans les romans que par un même travail de déconstruction de la *forme romanesque* elle-même. Nous croyons que les romans sélectionnés traduiront justement un besoin de *raconter autrement l'Amérique*. Si, comme l'indique Benoît Melançon, « la littérature québécoise ne sera américaine que si elle parvient à inventer l'Amérique — non pas seulement en la traversant ou en reproduisant ses mythes » (1990 : 73-74), il faut précisément se pencher sur les œuvres québécoises qui tiennent un discours neuf sur l'Amérique dans cette nouvelle décennie.

Les années 2000 font office, en fait, selon notre hypothèse, de *décennie charnière* qui *épuit* la thématique dite traditionnelle au profit d'une américanité *ludique* qui propose une *extraterritorialité ironique* et une remise en question à la fois de l'espace national et de l'Histoire canonique. Les traces de l'américanité en littérature, de ce point de vue, ne peuvent se réduire à l'extraterritorialité, au voyage aux États-Unis ou à l'exercice de la citation. Jean Morency, dans l'article « Dérives spatiales et mouvances langagières : les romanciers contemporains et l'Amérique canadienne-française » (2008), ainsi que lors d'une conférence intitulée « Fictions de la Franco-Amérique : une autre américanité? » prononcée le 25 octobre 2010, énonce plusieurs critères permettant de cerner les traces de la présence américaine dans les textes littéraires québécois : déplacement de l'espace romanesque vers le continent américain et les États-Unis; inscription du texte québécois dans l'univers culturel et littéraire des États-Unis ou des autres collectivités américaines; recherche de formes littéraires (langue, genres, procédés d'écriture) jugés plus aptes à exprimer en français l'expérience américaine. Ainsi, l'Amérique doit apparaître dans les textes retenus en tant qu'*espace fictionnel* où se déroule l'action romanesque et en tant que moteur *intertextuel*. Ces textes doivent aussi à leur manière proposer des *innovations formelles et génériques*<sup>18</sup> qui rendent compte d'un désir d'exprimer différemment la réalité québécoise en Amérique du Nord tout en s'inscrivant dans la *constellation thématique* que les chercheurs associent traditionnellement à la mythologie de l'américanité. Par exemple, la migration et l'extraterritorialité persistent en tant que mythes authentiquement québécois en Amérique. Comme l'expliquent Dean Louder et Éric Waddell,

L'américanité ou l'expérience américaine se comprend à travers le phénomène migratoire et le projet d'enracinement. Au Québec, la mobilité, soit la possibilité d'aller

---

<sup>18</sup> « Partout dans les Amériques, les écrivains ont manifesté, souvent inconsciemment, leur désir de s'affranchir de l'héritage européen en inventant de nouveaux codes littéraires considérés comme étant plus aptes à exprimer une nouvelle réalité continentale ou nationale » (Morency, 2004 : 37).

ailleurs, de se déplacer sur le continent pour participer aux grands événements (conquête de l'Ouest, ruée vers l'or, révolution industrielle, soleil, etc.), a généralement été niée. Elle n'en est pas moins une composante importante de l'identité québécoise (2008 : 255).

En contrepartie, l'américanité ne peut se borner à certaines images figées qui irritaient déjà Pierre Nepveu (1998) telles que le nomadisme perpétuel érigé en norme, la conquête héroïque ou « une "nature sauvage" devenue le leitmotiv de toutes les conceptions anti-intellectualistes de l'Amérique » (Nepveu, 1998 : 27). Les constats de Nepveu concourent d'ailleurs à modifier l'horizon d'attente face à l'américanité littéraire, reléguant sur le coup les romans de la route respectant ces critères à la vision « dominante » de l'américanité. Ainsi, face à ce nomadisme complaisant se développe une nouvelle conception de l'américanité, moins dionysiaque, conquérante et masculine, davantage ancrée dans la subjectivité : « Comment [...] la littérature, dans son insatiable appétit de résistance, se détourne-t-elle des grands mythes de l'espace pour inventer, quelque part, dans une chambre, une maison, une ville, une autre manière d'être dans le Nouveau Monde? » (Nepveu, 1998 : 27). Dans le sillage de René Lapierre (1995) et de Nepveu, Marie Parent (2011) perçoit l'américanité comme un phénomène d'habitabilité vécue de manière subjective, par le biais du corps (féminin). Poussant la logique de Nepveu à l'extrême, elle lit des « écritures issues de l'Amérique, mais qui ne mettent pas à l'avant-plan l'Amérique comme thème » (2011 : 127). Selon nous, cependant, il existe une continuité thématique forte autour de l'américanité par rapport à laquelle le texte doit se positionner *explicitement*, ne serait-ce que pour la distancier. Sinon, l'américanité d'une œuvre reste tributaire de la seule vision du chercheur.

Il existerait donc des textes qui, empruntant le canevas du récit de voyage intercontinental généralement orienté vers les États-Unis, relateraient l'odyssée continentale sur le mode épique ou horizontal, explorant, anéantissant, recréant une mythologie empirique. D'autres œuvres littéraires sonderaient l'Amérique intérieure : celle des idées, de la mémoire, de la culture, se déployant selon un voyage vertical, temporel. Cette dualité rappelle certes le « voyage immobile » de Jack Waterman, « le commis aux écritures lancé dans son voyage immobile » dont Morency avait déjà pressenti la pérennité en l'associant à Ishmaël, le narrateur de *Moby Dick*. Tous deux habiteraient « une œuvre à la fois en deçà et au-delà de la littérature » (Morency, 1994 : 233). Pierre-Yves Petillon, dans *La grand route : espace et écriture en Amérique* (1979), explique aussi comment l'écrivain en Amérique subit un déchirement entre l'obsession pour les Écritures



(et pour l'écriture) et leur glose, entre sa tendance pour le repli et son désir d'expérimenter l'immensité de l'espace vierge. Cette dualité entre le voyage réel, spatial, et virtuel, temporel, gouverne la division de notre corpus selon deux ensembles généraux : les « romans de l'américanisation » et les « fictions de la Franco-Amérique ».

Les « romans de l'américanisation » mettent en scène des personnages généralement québécois mais dotés d'une appartenance socioculturelle floue qui, lorsque confrontés aux États-Unis lors d'un voyage ou d'un processus migratoire, se laissent progressivement absorber par la réalité avec laquelle ils entrent en contact. Cet ensemble comprend *Les failles de l'Amérique* (2005) de Bertrand Gervais, *Lazy Bird* (2009) d'Andrée A. Michaud et *Conséquences lyriques* (2010) de Pierre Yergeau<sup>19</sup>. Il témoigne d'une tendance majeure dans la littérature québécoise contemporaine. Ainsi, des textes tels que *La première personne* (1980) de Pierre Turgeon, *Petites violences* (1982) de Madeleine Monette, *Une histoire américaine* (1986) de Jacques Godbout, *Le désert mauve* (1987) de Nicole Brossard, *Premier mouvement* (1987) de Jacques Marchand, *Copies conformes* (1988) de Monique Larue, *L'été Rebecca* (1988) de René Lapierre, *Vendredi-Friday* (1988) d'Alain Poissant, *La pêche blanche* (1994) de Lise Tremblay, *Là-bas tout près* (1997) de Rober Racine, *Chercher le vent* (2001) de Guillaume Vigneault, *Il n'y a plus d'Amérique* (2002) de Louis Caron, *Ce n'est pas une façon de dire adieu* (2007) de Stéfani Meunier, *Le ciel de Bay City* (2008) et *Les derniers jours de Smokey Nelson* de Catherine Mavrikakis, *Nevada est mort* (2009) d'Yves Trottier, *La foi du braconnier* (2009) et *Hollywood* (2012) de Marc Séguin et *Quelque part en Amérique* (2013) d'Alain Beaulieu appartiendraient à l'ensemble des « romans de l'américanisation » de par l'exploration *physique* des États-Unis – n'excluant pas pour autant l'exploration intertextuelle – qu'ils proposent. Nous choisissons volontairement ce sobriquet ambigu de « romans de l'américanisation » afin, justement, de rendre compte de la relation complexe que les personnages et romanciers entretiennent à l'égard des États-Unis hégémoniques dans ces fictions. À la fois fascinés et révoltés devant cette puissance qu'ils fréquentent, ils hésitent entre deux attitudes face à leur américanisation : perdent-ils leurs repères identitaires en raison de la puissance technologique qui les contamine ou, au contraire, la distance favorise-t-elle l'éclosion d'un nouvel Américain métissé qui (re)naît avec l'espace où il habite? Dans cette optique, nous choisissons de nous concentrer sur *Lazy Bird*, *Les failles de l'Amérique* et *Conséquences lyriques*, puisque ces textes synthétisent à leur

---

<sup>19</sup> Désormais, les références à ces ouvrages seront indiquées par les sigles respectifs *LB*, *FA* et *CL* suivis du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

façon les traits essentiels de cet ensemble tout en demeurant spécifiques vis-à-vis de ses plus récentes évolutions.

La deuxième tendance regroupe les « fictions de la Franco-Amérique ». Inaugurées selon Jimmy Thibeault (2012) par les œuvres tutélaires de Jacques Poulin (*Volkswagen blues* en tête de liste) et d'Antonine Maillet, elles réinvestissent la mémoire canadienne-française et franco-américaine selon un imaginaire diasporal. Ces textes qu'on retrouve tant au Québec qu'au Canada français et anglais qu'aux États-Unis redonneraient vie à un ensemble de pratiques culturelles enfouies dans la mémoire collective des Canadiens français ayant, on le sait, migré aux confins du continent et développé une forte appartenance au territoire et développé des pratiques d'hybridation caractéristiques. Morency et Thibeault (2012) isolent trois tendances au sein de cette production<sup>20</sup> : les romans de l'espace, comme *Le voyageur distrait* (1981) de Gilles Archambault, *Les faux fuyants* (1982) de Monique Larue, *Dessins de cartes et du territoire* (1994) de Pierre Gobeil, *Frontières ou tableaux d'Amérique* (1995) de Noël Audet, *Petit homme tornade* (1996) de Roch Carrier, *Le joueur de flûte* (2001) de Louis Hamelin, *Table rase* (2004) de Louis Lefebvre, *Asphalte et vodka* (2005) de Michel Vézina, *Fugueuses* (2005) de Suzanne Jacob, *La traversée de l'Amérique dans les yeux du papillon* (2010) de Laure Morali, *Heureux qui comme Ulysse* (2011) d'Alain Poissant, *Sur la 132* (2012) de Gabriel Anctil, *À l'ouest* (2012) de Pascale Bourassa; les romans de la mémoire, comme *Le dernier été des Indiens* (1982) de Robert Lalonde, *La sœur de Judith* (2007) de Lise Tremblay ou *L'œil de Marquise* (2009) de Monique Larue, qui recomposeraient le passé et les traditions canadiennes-françaises; enfin les romans (néo)régionalistes qui (re)visitent des lieux tributaires du « complexe de Kalamazoo » développé par Pierre Nepveu (1998) dont l'évolution est typique de la franco-américanité, pensons au Sudbury de Patrice Desbiens, au Rouyn-Noranda de Louise Desjardins ou, plus récemment, au Arvida de Samuel Archibald, aux Cantons-de-l'Est de William S. Messier ou au Bas Saint-Laurent dans *Tarmac* (2009) de Nicolas Dickner et dans *La fiancée américaine* (2012) d'Éric Dupont.

Pour nous, les romans *Nikolski* (2005) de Nicolas Dickner (espace), *Les taches solaires* (2006) de Jean-François Chassay (mémoire) et le recueil *Atavismes* (2011) de

---

<sup>20</sup> Nous ajoutons librement certains titres aux énumérations des chercheurs afin de rendre la liste plus exhaustive.

Raymond Bock (néorégionalisme) les représentent<sup>21</sup>. Les textes retenus dans cette catégorie remettent en perspective la participation de la diaspora à la construction de l'américanité, non sans évoquer le spectre de l'Amérique française. Se positionnant ouvertement ou non face au nationalisme québécois moderne qui a folklorisé la réalité canadienne-française, ces romans mettent de l'avant une nouvelle vision de l'histoire et de l'héritage, une réanimation de ce folklore selon des paramètres ludiques, voire satiriques. Ces textes proposent aussi de s'attaquer à l'Histoire, la Mémoire, par l'entremise de sa manifestation la plus patente, la lignée patriarcale canadienne-française, pour montrer à l'envers sa diffusion. À l'encontre de la glorification du coureur des bois, de l'errance intellectuelle ou du nomadisme outrancier, ces romans déconstruisent et reconstruisent les principes d'héritage, revoient les mythes fondateurs nationaux. Une telle démarche pourrait se comprendre comme un phénomène générationnel car, comme l'indiquent Gilles Dupuis et Klaus-Dierter Ertler, « au sein de la nouvelle génération d'écrivains, voire chez des auteurs œuvrant depuis un certain temps déjà, quelques-uns effectuent un travail de sape qui aurait été impensable à l'époque de la naissance de la littérature québécoise. Il s'agit moins d'une déconstruction de la mémoire du Québec traditionnel, que du Québec moderne issu de la Révolution tranquille » (2011 : 11). *Nikolski*, *Les taches solaires* et *Atavismes* s'imposent comme des textes offrant une synthèse admirable de ces trois axes : tous trois thématisent à leur manière la filiation à l'Histoire, la famille, la tradition. Explorant les archives, les documents, les preuves matérielles, les personnages de ces romans recréent un récit de l'Amérique qui tient compte de la marge. Tous trois proposent enfin un modèle d'itinérance remarquablement cohérent avec « l'archipel retrouvé » dont traitaient Louder et Waddell, cette communauté virtuelle de la « Franco-Amérique » créée par le Québec diasporal.

Comme ce clivage le montre, nous n'adhérons pas totalement à la classification des « fictions de la franco-américanité » que proposent Morency et Thibeault. Le nombre de « romans de l'espace », que les chercheurs associent au sous-genre du roman de la route, nous semble démesuré. Si plusieurs des romans de la route partagent des similitudes formelles et thématiques évidentes, le regroupement de tous les récits de déplacement en un seul bloc néglige peut-être la spécificité de certaines œuvres marquantes. C'est pourquoi nous préférons une division selon des critères davantage thématiques qui s'articulent à nos propositions théoriques. Ainsi, les « romans de

---

<sup>21</sup> Désormais, les références à ces ouvrages seront indiquées par les sigles respectifs *N*, *TS* et *A* suivis du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

l'américanisation » parviennent à dynamiser la relation de la société québécoise avec les États-Unis tandis que les « fictions de la Franco-Amérique » explorent et revoient l'élaboration de l'imaginaire national québécois dans sa composante américaine sans nécessairement ignorer les États-Unis. En d'autres termes, alors que les « romans de l'américanisation » exploitent la répulsion et la fascination québécoises envers les États-Unis, les « fictions de la Franco-Amérique » cherchent à recadrer le Québec au sein d'un ensemble diasporique à la fois spatial (le continent et le lieu régional) et temporel (l'Histoire). Bien sûr, la frontière reste relativement poreuse entre les deux ensembles théoriques : penser l'américanité exige forcément une réflexion sur la place de la culture francophone au sein de la mosaïque américaine, qu'on privilégie une révision de l'histoire et de la mémoire canadienne-françaises ou un approfondissement des liens explicites ou implicites qu'elle entretient avec les États-Unis.

#### **IV. Plan de la thèse**

Comme ce travail entend remettre en perspective l'évolution de l'américanité dans l'imaginaire national québécois à travers ses manifestations littéraires, il importe d'abord de mettre en évidence les liens étroits qui unissent le développement de la conscience nationale à la création et l'autonomisation d'une littérature nationale. Puisque nous réfléchissons à des questions d'identité (culturelle et nationale), le premier chapitre tiendra compte de l'évolution de la prise de conscience identitaire des Québécois dans une optique continentale – que la littérature contribue généralement à illustrer, à raconter ou à remettre en question. Nous nous concentrerons à décrire les « mythes d'origine » et « mythes fondateurs » de la nation québécoise, redevables du grand « mythe américain » développé par Jean Morency (1994), tout en montrant comment ces mythes empruntent aux mythes d'origine et aux mythes fondateurs des États-Unis qui les ont précédés historiquement. Nous nous attarderons au contexte d'émergence de ces mythes nationaux, à leur survie et à leur déclin, aux conditions de leur diffusion, de leurs mutations, de leur réception. L'ambivalence québécoise se manifesterait dès lors par l'intermédiaire des tensions qui s'accumulent en orbite de ces mythes, selon des

perspectives centrifuges (acceptation, promotion) ou centripètes (rejet<sup>22</sup>). En mettant ainsi en parallèle l'évolution des mythes fondateurs des États-Unis et du Québec, nous voulons également illustrer les parentés sous-estimées qui ont existé entre les imaginaires québécois et états-unien. Il nous semble qu'il soit impossible d'apprécier à leur juste valeur les romans contemporains à l'étude sans avoir pris contact au préalable avec le folklore de l'Ouest aux États-Unis ou avec la tradition du nomadisme canadien-français, phénomènes sociaux transnationaux dotés d'un arrière-plan historique remarquablement riche qui émergent pourtant dans un même terreau symbolique. À la fin de notre premier chapitre, nous ferons le point sur les principales études sur l'américanité de la nation québécoise qui ont connu un essor remarquable depuis les années 1990. Nous proposerons enfin certaines hypothèses de recherche sur le *statut* possible des « mythes fondateurs » américains dans les imaginaires québécois et états-unien contemporains.

Après avoir proposé un panorama historique de la notion d'américanité dans la littérature et la culture québécoise dans notre première partie, la deuxième partie, composée des chapitres 2 et 3, se concentrera sur l'analyse des romans à l'étude. Nous analyserons six textes représentatifs de ces deux tendances selon la dichotomie entre *objet* (l'Histoire et le territoire américains) et *sujet* (le personnage-narrateur). Dans le premier chapitre d'analyse, le phénomène de la *prise de parole* retiendra notre attention. Après avoir brièvement présenté les auteurs selon leur position dans le champ littéraire québécois et défini leur attitude face à l'américanité telle qu'émise dans des entrevues, nous traiterons de la question complexe de la langue de la narration, du statut de l'anglais et de la variété de la langue française privilégiée dans chaque texte. Nous examinerons les phénomènes narratifs particuliers des textes, puis nous nous concentrerons à décrire chacun des personnages principaux – personnages qui endossent souvent la fonction de narrateur, d'où notre choix de lier intimement ces deux composantes. Nous montrerons comment les personnages-narrateurs, vus selon la métaphore de l'orphelin, rendent compte des nouvelles modalités d'appartenance de l'époque contemporaine.

Le chapitre suivant réfléchira à la manière d'habiter l'espace et le temps du sujet-orphelin. Nous mettrons en valeur comment le leitmotiv de la *traversée des frontières* domine le cadre spatio-temporel de tous les romans à l'étude. En exploitant la polysémie

---

<sup>22</sup> La conception de Jocelyn Létourneau (2000) de l'identité québécoise s'appuie sur ce refus métaphysique d'adhésion aux mythes nationaux par la collectivité québécoise. Bouchard (2000), en contrepartie, n'abandonne pas l'idée d'unir la collectivité québécoise sous un mythe projecteur.

du terme « frontière » telle qu'évoquée dans le chapitre premier, nous montrerons les métamorphoses qu'a subi ce puissant symbole de l'imaginaire national états-unien dans les romans à l'étude. Grâce à la métaphore fondatrice de l'entropie, il s'agira de montrer la tension qui existe entre l'adhésion ou le refus des mythes fondateurs. Il s'agira aussi de comparer les figures des mythes fondateurs québécois ou états-uniens à certains éléments de la trame romanesque des textes à l'étude. La traversée spatiale sera donc complétée d'une traversée textuelle, documentaire, et médiatique du continent. De cette façon, nous pourrons décrire les manières dont les écrivains réinvestissent un imaginaire national qui traverse l'histoire.

# Chapitre 1

## Le Québec et l'Amérique : une vie de rêves

L'éclectisme, la flexibilité, le pragmatisme, la capacité d'adaptation et de survie seraient donc les autres facettes de la fragilité, de l'indécision, des contradictions et de l'ambivalence qui ont longtemps accompagné cette petite nation en porte-à-faux (Bouchard, 2000 : 83).

Concept trop souvent associé à des *a priori* idéologiques, décrié comme « champ notionnel » à l'avenir incertain (Melançon, 1990 : 72) ou comme « concept-poubelle » (Thériault, 2002 : 23), l'américanité québécoise a longtemps peiné à se donner des balises, des définitions, une rigueur. Comme notre recherche entend mettre à jour les études sur l'américanité québécoise, il importe de faire le point sur le concept d'américanité et d'examiner les connotations qui lui sont rattachées. Selon nous, les notions apparemment opposées d'« américanité » et d'« américanisation » ne constituent en fait que les deux facettes d'un cadre épistémologique cohérent pour analyser l'identité continentale. C'est pourquoi ce chapitre vise à décrire dans une perspective historique l'évolution de l'américanité québécoise sur les plans social et littéraire, mais aussi le concept d'américanité en soi. Nous mettrons en évidence comment le Québec a évolué en tant que « collectivité neuve » issue de l'immigration européenne outre-Atlantique devant se positionner à l'égard de la métropole française, puis britannique, selon une démarche de continuité ou de rupture. De ce point de vue, l'américanité du Québec se comprend comme un processus de prise de conscience d'une nationalité distincte mais néanmoins redevable de l'Europe, selon des modalités qu'il faudra décrire. Mais ce processus d'américanisation ne s'effectue pas en vase clos. Le Québec n'a pu faire abstraction d'une autre américanité, celle de ses voisins immédiats des États-Unis. Leur poids démographique et économique ainsi que leur pouvoir de diffusion d'idées scientifiques et culturelles ont marqué le Québec. L'américanité, c'est donc aussi un positionnement forcé

à l'égard des États-Uniens, qui se sont nommés unilatéralement les « Américains », selon des modalités de reproduction, de répulsion ou d'appropriation. À la fois développement d'une conscience nationale distincte et prise de position par rapport à l'Europe et aux États-Unis, l'américanité québécoise ne va pourtant pas de soi. L'évolution de la littérature québécoise traduit admirablement une difficile accession à l'autonomie constituée tantôt de refoulements, de mythes projecteurs et dépresseurs, tantôt au contraire d'emballlements à l'emporte-pièce, de gestes de rupture aux conséquences mésestimées, mais toujours de doutes, d'ambiguïtés, d'ambivalence sur le destin à donner à la collectivité.

Nous examinerons donc comment se développe au Québec une culture nationale à partir de son expérience particulière du territoire américain et de sa relation ambiguë avec les États-Unis. Pour ce faire, nous utiliserons principalement la notion décrite précédemment de « mythe fondateur » :

Le mythe est fondateur, il structure ce que j'appelle le *champ symbolique* d'une société, à savoir les grandes articulations qui commandent la formation et les transformations de l'imaginaire tel qu'il s'exprime dans la littérature, la philosophie, l'historiographie, les sciences sociales, les idéologies, et le reste (Bouchard, 2007 : 416).

Afin de mettre en relief les connivences et les tensions qui existent entre les deux nations, nous décrivons d'abord l'américanité des États-Unis. Nous exposerons certains des mythes fondateurs des États-Unis tels que le nouvel Adam, la conquête de l'Ouest et la Frontière que nous mettrons en relation avec les mythes fondateurs de l'imaginaire québécois, notamment le Coureur des bois, le Nord et la Survivance. Nous pourrions ainsi montrer comment, à notre avis, les mythes fondateurs des deux nations, bien que distincts, obéissent à un « mythe américain » transnational que toutes les collectivités neuves du continent américain s'approprient et modulent selon leurs expériences particulières. D'un point de vue littéraire, nous mettrons en relief comment les deux nations, avec près d'un siècle d'écart, en sont venues à échafauder un « Grand Roman Américain » (États-Unis) ou un « texte national » canadien-français (ou québécois). De même, nous montrerons comment ces textes littéraires intègrent à leur trame les mythes fondateurs des nations d'où ils émergent. Enfin, nous illustrerons les trajectoires divergentes des deux nations face au phénomène de la *parole* (au sens saussurien) : comment chaque nation a-t-elle pu s'inventer une langue propre? Comment a-t-elle vécu l'américanisation de sa voix? Comment s'est-elle traduite à travers des textes littéraires



marquants? Au fil de notre démonstration, nous insisterons sur les *transferts culturels* qu'ont opérés les Québécois à partir des États-Unis, leur empruntant des idées, des formes esthétiques, des habitudes, des commodités et les transformant selon leur sensibilité propre. En tenant compte de ces phénomènes, nous proposerons certaines hypothèses de recherche qui visent à rendre compte de l'américanité québécoise contemporaine. Le « mythe américain », tant aux États-Unis qu'au Québec, se développe-t-il selon des paramètres identiques alors que la mondialisation crée des sociétés de plus en plus hétérogènes, que la technologie facilite et multiplie les contacts intercontinentaux? Quel sens donner à ce moment à un « métarécit » national comme les mythes fondateurs? De tout temps, qu'ils soient Canadiens, États-Uniens, Brésiliens, Mexicains, voire Esclaves, les individus qui sont venus peupler le « Nouveau Monde » se sont toujours interrogés sur leur singularité en prenant conscience que leur « voyage abracadabrant », comme toute migration, implique une métamorphose ontologique, une hybridation, un métissage au sein d'un nouveau territoire qu'ils bouleversent et qui les bouleverse.

## **I. L'américanité des États-Unis : une destinée manifeste**

Cette section vise à illustrer le processus d'autonomisation de la nation et de la littérature américaines. Compte tenu que, selon Gérard Bouchard, « les États-Unis apparaissent comme le modèle le plus achevé de la rupture » (2000 : 348) avec la métropole européenne, le récit de la création de la nation américaine peut nous renseigner sur les modalités du « décrochage européen » auquel toutes les collectivités neuves doivent faire face, ne serait-ce que pour remettre en question sa pertinence. La réussite foudroyante du projet de rupture états-unien explique peut-être pourquoi les États-Unis ne se sont pas interrogés sur leur américanité et qu'ils se soient autoproclamés « Américains ». Ce geste aurait forcé les autres nations et collectivités du continent à se redéfinir à la fois par rapport à la métropole européenne et par rapport aux États-Unis. Tout se passe comme si les États-Unis avaient phagocyté l'américanité au point où les autres nations devaient justifier leurs déviations face à ce brutal projet de rupture. Certes, l'américanité états-unienne ne constitue en rien une trajectoire « idéale » d'américanité. Elle n'en demeure pas moins celle qui a exercé la plus grande influence sur les autres collectivités neuves, particulièrement sur le Canada. C'est pourquoi toute collectivité qui réfléchit à son appartenance américaine ne peut faire abstraction des États-Unis, d'autant

plus que le phénomène « d'américanisation » (au sens de l'influence des États-Unis) ne cesse de prendre de l'ampleur.

Nous décrivons certains des « mythes fondateurs » que la nation américaine a échafaudés afin de se créer une conscience nationale distincte de l'Empire britannique et, par extension, une « identité exceptionnelle » qui complémente une « destinée manifeste ». Tout en dégagant la singularité du processus d'américanisation des États-Unis, nous mettrons en évidence comment il se rapporte à la définition transnationale de l'américanité, à savoir un processus de métissage et d'hybridation face à l'altérité spatiale et culturelle rendu possible grâce à l'émigration transatlantique puis à l'expansion territoriale vers l'Ouest. Nous examinerons d'abord la rhétorique des Pères fondateurs à partir de l'ouvrage *Les mythes fondateurs de la nation américaine : essai sur le discours idéologique aux États-Unis à l'époque de l'indépendance, 1763-1800* (1976) d'Élise Marienstras. Nous mettrons en relief comment leur discours récupère les principes humanistes des Lumières pour les ériger en mythes fondateurs de la *nouveauté* américaine. Après avoir décrit certaines des contradictions que renferme cet acte créateur, nous montrerons grâce à l'ouvrage *The American Adam : innocence, tragedy and tradition in the nineteenth century* (1958) de R.W.B. Lewis comment l'état d'esprit particulier des Américains s'est manifesté dans certaines œuvres littéraires. Le « mythe du nouvel Adam<sup>23</sup> » (*American Adam*) traduit métaphoriquement, dans les textes du XIX<sup>e</sup> siècle, la caractéristique fondamentale de l'individu américain : son ouverture à toutes les possibilités. Nous montrerons également que le « nouvel Adam » inspire un mythe connexe, le « *self-made man* ». Nous terminerons notre survol du XIX<sup>e</sup> siècle américain en observant comment la rhétorique des Pères fondateurs a servi à justifier la « destinée manifeste » qui a motivé la conquête de l'Ouest. À partir d'un examen minutieux du mythe de la Frontière grâce à l'essai *Terres vierges, de l'Ouest américain considéré comme symbole et comme mythe* (1967) d'Henry Nash Smith, nous mettrons en évidence comment le « nouvel Adam » s'est transformé en « cowboy » et comment la tension entre le mythe du « Jardin » et de « l'Ouest » relève d'une dialectique spatiale typique de l'américanité. Compte tenu que la littérature américaine est parvenue à se raconter ce processus singulier, nous interpréterons certaines œuvres littéraires américaines à partir notamment des essais *La grand route : espace et écriture en Amérique* (1979) de Pierre-

---

<sup>23</sup> Bien que le terme « American Adam » (littéralement : l'Adam américain) nous semble un terme plus précis pour décrire la nature de cet archétype, nous désirons avant tout, par souci de clarté et d'intelligibilité, nous conformer à la tradition critique francophone qui privilégie le terme « nouvel Adam ».

Yves Petillon et *Le retour du Peau-Rouge* (1971) de Leslie Fiedler. Nous montrerons enfin comment le mythe du « Grand Roman Américain » constitue non seulement une mise en fiction des idéologies fondatrices de la nation, mais aussi un étonnant tribunal qui les remet en question.

### 1.1 L'Indépendance des États-Unis d'Amérique : une recreation

Alors que les nations européennes sont issues d'un « processus de lente maturation à travers le temps » (Morin, 1982 : 20), la genèse des États-Unis est clairement définie. Après la Guerre de Sept ans qui se termine en 1763, l'Angleterre impose des taxes à ses colonies afin de rembourser ses dettes de guerre (le « *1765 Stamp Act* »). En 1773, irrités devant les tarifs douaniers accrus et l'absence de représentation au Parlement, des Américains détruisent à Boston des caisses de thé destinées à l'Angleterre. En réponse à l'affront, la Couronne impose des lois « intolérables » (« *Intolerable Acts* ») au Massachusetts, notamment l'Acte de Québec qui octroie à la Province de Québec des territoires que convoitaient les Treize colonies. Les États-Unis répondent alors par une invasion du Canada (1775) qui échoue. La Guerre de la Révolution américaine est en branle. La nation américaine déclare son indépendance de l'Empire britannique le 4 juillet 1776. Après sept ans de conflit, la Grande-Bretagne reconnaît la nouvelle nation (1783) qui se donne une constitution (1787-1789) et une Charte des droits (*Bill of Rights*, 1791). Cette séquence d'événements historiques inscrit le processus de libération de la nation américaine dans un paradigme clair de la rupture (politique et économique). La rédaction de documents fondateurs par des individus célèbres et l'acte guerrier triomphant assurent à la nation naissante un arrière-plan *épique*. Ces actes paraissent d'autant plus héroïques qu'ils ont été conçus, du moins officiellement, comme des prises de positions humanistes. La nation américaine naît donc à partir d'une déclaration, d'un acte illocutoire, fondé dans des *principes*, contrairement à une Europe qui se fonde sur les liens du sang. C'est pourquoi Marienstras souligne que la nation repose à la fois sur une légitimité rationnelle (les principes d'égalité, de liberté, de la poursuite du bonheur) et charismatique (le culte des Pères fondateurs). La validation des principes fondateurs des États-Unis obéit à un mouvement complémentaire de rupture historique et de recreation *ex nihilo* :

Le sentiment de création totale est renforcé par les dirigeants de la nouvelle nation qui, donnant un caractère sacré aux institutions politiques, bâtissant une légende autour des Fondateurs, cherchent à doter la nation d'une sorte de mythe de fondation. Retrouvant en cela les peuples primitifs, la nation américaine se dit sortie de l'état de nature, du néant historique. La première immigration, puis la guerre pour l'indépendance, l'adoption des textes fondateurs de l'État, enfin, sont autant d'épisodes qui racontent la naissance d'une société exceptionnelle, apte à éveiller dans le peuple un sentiment patriotique indiscutable, puisque reposant sur la foi (1976 : 144).

La nation américaine, dans ce contexte, est une création absolue, exemplaire, que la Providence préside et investit d'une mission de liberté. Dès les débuts de la colonie, la longue traversée océanique est interprétée comme un signe de rupture. Marienstras pousse l'analogie plus loin en disant que « le voyage outre-Atlantique les transporte dans un temps autre, un temps mythique » (1976 : 76). La rupture se vit donc symboliquement à la fois dans l'espace (la distance) et le temps (la durée). En insérant le temps national hors de l'histoire européenne et dans le mythe, on donne à la conscience nationale une liberté de création totale sous supervision providentielle. Dès lors, l'Amérique recèle des propriétés édéniques de virginité. Elle connote le Paradis perdu où pourront renaître les hommes. Le temps du mythe favorise également une transposition du destin américain dans le temps biblique. C'est pourquoi plusieurs verront dans les États-Unis l'opportunité de construire une Nouvelle Jérusalem : « L'Atlantique est comparé à la mer Rouge, l'émigration des sectes anglaises à la fuite des Hébreux » (Marienstras, 1976 : 76). À ce moment, l'Amérique chargée d'une nouvelle mission civilisatrice et purificatrice peut déléguer aux fondateurs le soin de redéfinir ses idéaux.

Plusieurs particularités sociales et démographiques exigent la mise en place d'un corps national : l'immensité du territoire, la faible densité de la population, l'abondance de nature à défricher, le cosmopolitisme des immigrants. Ces données s'opposent à une Europe perçue comme surpeuplée et dont les frontières sont infranchissables. À partir de ces principes, les Fondateurs posent les bases institutionnelles de l'État-nation en devenir telles que la constitution et la promotion d'une même langue, culture et histoire. Dans un même ordre d'idées, la liberté d'entreprise et la propriété privée doivent favoriser la réussite individuelle, garante de la réussite collective. Ceci dit, ces bases culturelles suivent également des critères de distinction ethniques. En fait, la thèse principale que défend Marienstras veut que la nation américaine soit fondée sur un clivage entre la « civilisation » et la « sauvagerie ». Ironiquement, on se sert du « mythe du Bon Sauvage » comme outil rhétorique afin de mettre en évidence la corruption et les mœurs

décadentes de l'Europe, mais on refuse tout accès à la citoyenneté aux Indiens et aux Noirs. Les idéaux « universels » de la Révolution (la poursuite du bonheur, la liberté, la démocratie, l'égalité, le progrès, le travail) ne s'adressent qu'aux hommes blancs. Ce rejet prend des proportions incontrôlables au fur et à mesure que le siècle progresse. Gérard Bouchard mentionne que les idéologies nativistes (eugénisme, contrôle de la naissance de certains groupes ethniques) apparaissent dans ce sillage : « On espérait éliminer une partie des “dégénérés” (“*degenerates*”) qui menaçaient de contaminer la race supérieure [d'ascendance Anglo-Saxonne ou Teutons] » (2000 : 357). La nation américaine comporte donc de nombreuses contradictions. Elle se veut anhistorique et anti-européenne, mais elle reconduit les idéaux des Lumières. C'est donc dire toute la puissance du mythe fondateur de la nation américaine qui parvient, malgré ces contradictions manifestes, à maintenir la cohésion nationale pendant près d'un siècle avant que la Guerre de Sécession (1861-1865) ne vienne ramener la question occultée de l'esclavage dans le débat national avec une violence inouïe.

## 1.2 Le nouvel Adam : le *self-made man*

La construction d'une littérature distincte doit correspondre à la construction d'une nation distincte. Dans *The American Adam : innocence, tragedy and tradition in the nineteenth century* (1958), R.W.B. Lewis cherche à illustrer l'évolution de la mythologie américaine naissante entre 1820 et 1860 en Nouvelle-Angleterre à partir des textes de Henry James, Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Oliver Wendell Holmes, Walt Whitman, Horace Bushnell, James Fenimore Cooper, Nathaniel Hawthorne et Herman Melville. À la suite de la guerre de 1812 et de la seconde invasion ratée du Canada, la nation américaine, selon Lewis, aurait compensé en quelque sorte sa défaite par une volonté accrue d'effacer l'héritage européen via l'imaginaire. Par conséquent, le mythe du nouvel Adam découle directement de la conception de la nation américaine en tant que nouvelle nation purifiée des vices de l'Europe. Les écrivains, avant de mettre en scène le nouvel Adam, insistent sur son environnement atemporel, anhistorique.

Le recueil *Leaves of Grass* (1855) de Walt Whitman, particulièrement les poèmes de « Song of Myself », contribue à édifier le nouvel Adam. R.W.B. Lewis définit le nouvel Adam comme une « figure of heroic innocence and vast potentialities, poised at the start

of a new history » (1958 : 1). Les potentialités qui distinguent le nouvel Adam prennent l'apparence d'un esprit aventurier, de l'innocence absolue et d'une vulnérabilité extrême qui favorisent la découverte. Comme il n'a pas de passé, on le représente selon les traits d'un orphelin qui n'hérite pas d'un code moral figé, mais au contraire qui le façonne au gré de ses expériences. La référence biblique au premier homme, l'homme archétypal, renforce l'idée selon laquelle la nation américaine est une seconde chance donnée à la civilisation qui se recrée dans le « Nouveau Monde ». La description de Lewis insiste sur la « nouveauté » que valorise le mythe :

The new habits to be engendered on the new American scene were suggested by the image of a radically new personality, the hero of the new adventure: an individual emancipated from history, happily bereft of ancestry, untouched and undefiled by the usual inheritances of family and race; an individual standing alone, self-reliant and self-propelling, ready to confront whatever awaited him with the aid of his own unique and inherent resources (1958: 5).

À partir des vers de « Song for Myself<sup>24</sup> », Lewis énumère certains des adjectifs que Whitman fournit : amusant, complaisant, compatissant, désireux, nu, oisif, sensuel, turbulent, unitaire. Il s'identifie aux marginaux, aux victimes du sort. L'énumération des diverses origines hypothétiques du nouvel Adam suggère non seulement son adaptabilité, mais sa continentalité. Autrement dit, la quête du nouvel Adam, contrairement à celle d'Ulysse, n'est pas celle d'un retour à sa patrie, car il n'a pas de patrie; c'est précisément de trouver un espace où il se sentira chez lui à l'intérieur d'un monde complexe dont il ignore tout mais sur lequel il laisse sa marque.

Le nouvel Adam, un être d'innocence « primale » qui habite un monde innocent, est donc aussi un « *self-made man* ». Comme le montre l'essai *Self-Reliance* d'Emerson, le « soi » doit gouverner la spécificité américaine. L'essai d'Emerson attaque le concept de conformité auquel il oppose la « *self-reliance* » (l'autonomie). On remarque une forte

---

<sup>24</sup> The friendly and flowing savage, who is he?  
Is he waiting for civilization, or past it and mastering it?  
Is he some Southwesterner rais'd out-doors? is he Kanadian?  
Is he from the Mississippi country? Iowa, Oregon, California?  
The mountains? prairie-life, bush-life? or sailor from the sea?  
Wherever he goes men and women accept and desire him,  
They desire he should like them, touch them, speak to them, stay with them.  
Behavior lawless as snow-flakes, words simple as grass, uncomb'd head, laughter, and naivete,  
Slow-stepping feet, common features, common modes and emanations,  
They descend in new forms from the tips of his fingers,  
They are wafted with the odor of his body or breath, they fly out of the glance of his eyes.  
(Walt Whitman, « Book III. Song of Myself. 39 » dans *Leaves of Grass*, [eBook], Project Gutenberg, 1998 [1855-1891].)

influence rousseauiste dans son argumentation : l'individu ne doit pas se laisser corrompre par la société, il doit au contraire préserver l'intégrité de sa « nature » profonde. Seul l'individu sait, fondamentalement, comment percevoir son environnement et intervenir dans le monde. Le « *self* » que décrit Emerson se méfie des institutions, des lois et même des religions organisées; toutes des instances forgeant un discours préétabli, donc conforme, qui musèle le génie individuel. C'est donc un « je » asocial et anhistorique, voire atemporel tant il répudie toute connaissance passée. Au cœur de sa nature se trouvent un potentiel artistique singulier, un code moral exemplaire, une vérité pure. Emerson érige l'authenticité du « soi », ce « je » pur qu'on pourrait associer au nouvel Adam, au cœur de son ontologie. L'homme ne doit vivre qu'à l'intérieur de soi, non pas hors de soi à travers le regard de la société. Son pouvoir réside précisément dans cet incorruptible désir de demeurer « soi-même » :

I must be myself. I cannot break myself any longer for you, or you. If you can love me for what I am, we shall be the happier. If you cannot, I will still seek to deserve that you should. I will not hide my tastes or aversions. [...] If you are noble, I will love you; if you are not, I will not hurt you and myself by hypocritical attentions. If you are true, but not in the same truth with me, cleave to your companions; I will seek my own (Emerson, 1968 : 73).

Le JE emersonien correspond au JE de *Leaves of Grass* puisqu'il se pose comme le centre du monde : JE pense, donc JE suis. Le *cogito* cartésien qui prépare l'avènement de la modernité n'appelle-t-il pas à cet égocentrisme fondamental? Ma connaissance du monde ne provient plus de l'ordre holiste et de la tradition, mais de ma propre expérience du monde. Ce « *self-made man* », comme les premiers colons, se perçoit comme le premier être du monde. Le titre lui-même de la suite poétique de Whitman, « *Song of Myself* », n'évoque-t-il pas cette émergence du soi, cette préséance du JE original, originel? Maximilien Laroche insiste sur la portée métaphysique du JE tout-puissant que Whitman construit dans la foulée d'Emerson : « Le "je" est panthéiste, vise à rassembler toute la nature, humaine, végétale, animale ou minérale. [...] Whitman, comme à son ordinaire, fait déferler la vague de ses vers et prétend recouvrir l'univers entier de son ego » (1975 : 105). De ce point de vue, les vers de Whitman fournissent aux États-Unis un nouveau langage duquel naît une nouvelle conscience de Soi; conscience mégalomane, narcissique certes. Laroche parle quant à lui de « l'impérialisme du Je » (Laroche, 1975 : 108). En faisant table rase du passé européen, en proposant la pureté du nouveau continent, le « Je » tourné sur soi ne peut que faire abstraction de l'autre, le « Premier venu » indien.

Le nouvel Adam se construit donc « lui-même » sur un principe paradoxal non-avoué : sa liberté n'a d'égale que la répression de l'Autre Indien ou Noir. Pourtant, Amélie Maxwell (2009) avance que seuls les États-Unis semblent aptes à fournir un décor qui puisse satisfaire les aspirations individuelles d'un « *self-made man* ». Bien que la réalité soit tout autre, les principes fondateurs des États-Unis l'attirent : la « terre promise », la « poursuite du bonheur », la « nouvelle nation ». L'intérêt de la lecture du mythe du *self-made man* chez Maxwell réside dans son association avec les écritures migrantes contemporaines. Il ne faut pas s'étonner de retrouver dans ces textes l'identification au *self-made man* compte tenu que l'américanité elle-même décrit un processus d'immigration. Ainsi, les immigrants des sociétés contemporaines partagent le même schéma hérité de l'idéal néo-adamique : « ambition, départ, apprentissage, transformation, compétition, risques, réussite » (Maxwell, 2009 : 139). En appuyant sa conception du *self-made man* sur le canevas d'un récit mythique inspiré du mythe américain de Jean Morency, Maxwell formule une définition du *self-made man* qui l'inscrit au cœur de l'américanité :

Poussé par un appétit pas comme les autres, le *self-made man* quitte ce qu'il connaît dans le désir d'atteindre un modèle : *The American Dream*. Puis, en poursuivant ses rêves, le *self-made man* se déplace dans le monde, y rencontre la différence et y fait un apprentissage dont il sort transformé. Maintenant adapté au contexte dans lequel il souhaite prospérer, le *self-made man* est finalement prêt à entrer en compétition avec ceux convoitant le même objet de désir que lui; objet qui, une fois conquis, symbolisera la réalisation de ses objectifs (2009 : 114).

De nombreuses fictions états-uniennes empruntent ce schéma, particulièrement les fictions pour adolescents d'Horatio Alger qui mettent en scène de jeunes orphelins qui essaient de parvenir à la respectabilité grâce à leur travail honnête. Dans les *dime novels* de Beadle, Henry Nash Smith identifie, vers 1880, le héros de western, notamment Deadwood Dick, à cet idéal. Un héros de ce type, probablement d'origine modeste, et qui n'avait fait d'étude, ni acquis de fortune par héritage, « renforçait la conviction traditionnelle des Américains que l'on pouvait venir à bout de tous les obstacles par l'acharnement courageux, viril et inflexible de l'individu en tant qu'individu » (Smith, 1967 : 215). Le nouvel Adam vit donc sur la frontière entre civilisation et sauvagerie. Replié sur soi, sa morale ne subit pas la corruption de la société dont sa réussite ne dépend pas. Pourtant, l'innocence du nouvel Adam lui assure le rôle de « boussole morale ». Le nouvel Adam ne cesse de fantasmer son intégration à la civilisation tout en répudiant ses injustices.



À propos de cette relation conflictuelle entre le Soi et la collectivité, Lewis identifie une transformation progressive du nouvel Adam entre les fictions de James Fenimore Cooper et de Nathaniel Hawthorne. Le héros Natty Bumppo des Histoires de Bas-de-Cuir, qui s'abrite dans la forêt, rappelle les héros de l'Ouest qui n'appartiennent pas à une société stratifiée. Bumppo, comme le héros folklorique Daniel Boone, condense « toutes les discussions relatives à l'égalité fondamentale de tous les êtres dans l'état de nature, en contraste avec les différences sociales nées de l'inégalité dans la possession de biens; toutes celles, aussi, relatives à l'existence d'une religion formalisée et institutionnalisée, en face de la religion naturelle et intuitive de Bas-de-Cuir » (Smith, 1967 : 124). L'appropriation de la spiritualité et du mode de vie indiens montre que Bumppo agit en quelque sorte comme une réincarnation du « mythe du bon sauvage ». Smith identifie d'Autres « fils » de Bas-de-Cuir dans le personnage du montagnard Kit Carson et puis dans les *dime novels* à partir des années 1860. Alors que les relectures de Carson mettent encore l'accent sur la pureté adamique du personnage – « Il est devenu un atome anarchique et autonome – à peine un nomade – dans un univers hostile ou, tout au plus, neutre » (Smith, 1967 : 172) – les *dime novels* qui obéissent au principe de diffusion sérielle, se basant sur l'image du frontalier, récupèrent de plus en plus les tropes du roman-feuilleton au détriment du personnage adamique. Si Lewis entrevoyait déjà que le nouvel Adam pouvait agir comme un redresseur de torts, les *dime novels* publiés par Beadle lui apposent l'idéologie dominante et transforment le héros de « western » en un simple chasseur d'Indien, évacuant ainsi la pureté et l'innocence de Bumppo au profit d'un manichéisme idéologique. Ces réincarnations littéraires du nouvel Adam donnent néanmoins naissance à un épiphénomène, le personnage mythique du cowboy. C'est ainsi que le western devient progressivement autosuffisant et s'affranchit de l'idéal adamique et du social. Il se transformera au XX<sup>e</sup> siècle notamment en détective privé au code moral singulier dans les romans policiers « *hard-boiled* » de Dashiell Hammett et de Raymond Chandler<sup>25</sup>. Pourtant, comme le souligne Maximilien Laroche, le cowboy est un personnage fondamentalement métissé, puisque ce redresseur de torts obéit à son propre code moral (Laroche, 1993 : 13). L'épuisement relatif du nouvel Adam inspiré de Natty Bumppo, l'orphelin blanc « ensauvagé », dans la culture populaire indique que cette incarnation dans « son milieu naturel » du nouvel Adam comporte des limites. Ce seront

---

<sup>25</sup> À l'instar des cowboys, le *private eye* s'émancipe lui aussi de son arrière-plan sociologique pour n'obéir qu'aux impératifs de la publication sérielle.

deux auteurs qui parviendront à le renouveler en rendant son adhésion au monde et sa morale ambiguës : Hawthorne et Melville.

Alors que Natty Bumppo apparaît comme la matérialisation idéale du nouvel Adam<sup>26</sup>, l'intrigue de *La lettre écarlate* (1850) indique un changement de focalisation dans la relation de l'Adam au collectif. Hester Prynne (que Lewis n'associe pas à « la nouvelle Ève ») incarne le héros solitaire qui affronte « the alien tribe » (Lewis, 1958 : 11). Certes, dans les deux cas, on assiste à un affrontement entre « the simple genuine self against the whole world » (*Id.*). Or, si Bumppo est un être de la forêt (de l'ailleurs), Prynne incarne au contraire l'individu aliéné de la société où il demeure. Celle-ci n'est pas l'Europe, mais ce nouvel Éden puritain tant louangé. L'intérêt du nouvel Adam se modifie désormais : il doit affronter un espace sans connotations intrinsèques. Dans un même ordre d'idées, Lewis associe la démence du capitaine Achab qui pourchasse la baleine blanche dans *Moby Dick* (1851) à la propre déception que Melville ressent face à la société américaine de son époque : « The cosmic anger of Ahab at betrayal, by God, by the father, is correlative to Melville's anger at the devastating betrayal by experience of the promises of hope » (Lewis, 1958 : 146). La quête d'Achab devient alors une tentative de renouer avec la pureté adamique, une totalité morale analogue à l'état d'esprit des premiers colons. Le nouvel Adam implique en quelque sorte une médiation constante entre la morale absolue et la morale humaine, entre la pureté du Soi originel et sa chute fatale, entre les principes rationnels de la Déclaration d'Indépendance et leur application dans le monde réel imparfait. Le nouvel Adam doit toujours repartir afin de faire table rase de la civilisation ancienne (eschatologie) et renouer avec un monde vierge (cosmogonie). La zone où se déroule cette métamorphose deviendra, plus tard, la « Frontière ».

### 1.3 Le Jardin et la Frontière

Le 12 juillet 1893, Frederick Jackson Turner prononce un exposé devant l'Association d'Histoire américaine à Chicago intitulé « L'importance de la frontière dans l'histoire américaine<sup>27</sup> ». Il propose, contrairement à plusieurs de ses homologues, que le

---

<sup>26</sup> Henry Nash Smith reproche à Cooper d'avoir cantonné son intrigue au canevas du roman sentimental européen au lieu d'avoir créé un nouveau courant romanesque authentiquement américain.

<sup>27</sup> Frederick Jackson Turner, *La frontière dans l'histoire des États-Unis*, trad. Annie Rambert, Paris, Presses universitaires de France, [1893] 1963.

fil conducteur sur lequel devrait reposer l'historiographie américaine n'est pas l'esclavage, mais plutôt la colonisation de l'Ouest. Aux débuts de la colonie, l'expansion s'inscrivait à l'intérieur d'un rêve impérial : l'avancement vers l'Ouest impliquait la quête de la route des épices et l'accès terrestre au Pacifique renforçait la puissance de la marine impériale. L'expédition de Lewis et Clark entre 1804 et 1806, où des blancs atteignent pour la première fois la côte du Pacifique par voie terrestre, se serait inscrite dans ce projet. Après l'acquisition de l'Oregon en 1846 et de la Californie en 1848, Henry Nash Smith relève toutefois que le discours des colonisateurs change. Se développe alors l'idée d'un empire d'une population immense qui habiterait tout le territoire, que Smith associe au mythe du « Jardin du monde ».

Michel Nareau souligne que le jardin se rapporte au « *home* » : « À travers l'instauration d'un *home*, [les Américains] vont chercher à établir une civilisation, un capital culturel capable d'atténuer l'altérité des lieux » (2008 : 204). La création d'un *home* implique la nécessité d'organiser le territoire et d'en éliminer les attributs « sauvages » naturels et humains. Le mythe du Jardin ne s'intéresse toutefois pas à ce travail d'exclusion, mais plutôt à la culture de la terre une fois que le fermier l'obtient. L'idéal bucolique encense le personnage du fermier, le « *yeoman* » : « la possession du sol, en rendant le fermier indépendant, lui donne dignité et poids social » (Smith, 1967 : 240). Par contre, la société agraire ne parvient pas à engendrer d'œuvres littéraires marquantes. Le *yeoman* romanesque n'existe pas selon Smith parce que les romanciers, habitués de traiter des épanchements de nobles individus, ne savent faire pénétrer la vie routinière des fermiers à l'intérieur de leur conception du romanesque héritée de l'Europe. Cet échec littéraire indique le besoin impératif pour les Américains de modifier le genre romanesque afin de l'adapter à leur réalité.

Les romanciers s'intéressent non pas au « Jardin », mais à son complément, la Frontière. C'est pourquoi Turner propose que ce thème incarne la singularité de l'expérience américaine sur le continent. D'entrée de jeu, Turner reconnaît qu'au fur et à mesure de son expansion, la particularité de la nation américaine aurait été son aptitude à renouveler ses conditions politiques et économiques : « La "frontière", en Amérique, fut toujours à l'origine de l'évolution sociale. Cette perpétuelle résurrection, cette fluidité de la vie américaine, et l'expansion vers l'Ouest, avec les possibilités nouvelles qu'elle offre et le contact permanent avec une société primitive qu'elle permet, constituent les forces qui ont forgé le caractère américain » (Turner, 1963 : 2). La frontière a également favorisé la

formation d'une nationalité composite en attirant des immigrants de tous horizons. La frontière, engendrant des mouvements de population importants, devenait une sorte de creuset où se fondaient les divers régionalismes. Du point de vue économique, elle a également permis aux États-Unis de s'affranchir commercialement de l'Angleterre.

Dans une vision qui évoque un certain darwinisme, Turner relate le processus d'évolution sociale des États-Unis par rapport à la frontière. Le frontalier commence en tant que marchand, puis il fonde un ranch où il est éleveur. Son agriculture de survie devient intensive, puis, enfin, il participe à l'industrialisation. Ce passage de marchand à cultivateur marquerait la nuance entre les civilisations anglaise et française. Selon Turner, alors que la colonisation anglaise se place sous le signe de l'agriculture, la colonisation française se poursuit selon une frontière commerciale. Par conséquent, la colonisation française favorise l'aventure. La colonisation de l'Ouest des Anglais, elle, favorise l'affrontement contre un territoire sauvage et un homme « primitif », l'Indien, afin de le réorganiser selon les modalités de la civilisation. L'Ouest réitère donc la dualité entre le passé européen dégénéré, que les colonies de la côte atlantique auraient récupéré, et la nature sauvage qui n'avait jamais connu la vie artificielle de la civilisation. La frontière permet donc l'éclosion d'un individu semblable au nouvel Adam : innocent, libéré des vices du passé, apte à reconstruire un monde meilleur à partir du territoire sauvage qu'il doit affronter. Somme toute, ce que propose le paradigme de la frontière, c'est une forme de répétition presque rituelle de l'acte premier d'émigration outre-Atlantique, où les plaines et le désert remplacent l'Océan hostile. La « destinée manifeste » des Américains prend donc forme. La migration, en plus de jouer un rôle économique et démographique non-négligeable, se voit attribuer des propriétés métaphysiques : l'être humain bascule dans son innocence enfantine au contact de l'Autre indien auprès duquel il se transforme en adulte civilisateur.

Turner développe sa pensée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, précisément au moment où les États-Unis achèvent la Conquête de l'Ouest. Son interprétation, en ce sens, remet le passé à l'intérieur d'un canevas mythique. La « frontière » que décrit Turner doit alors se comprendre comme une synthèse de divers courants de pensées et d'attributions symboliques qu'on rattachait à l'Ouest pendant le siècle précédent. Le mythe de la Frontière se nourrit donc des mythes connexes du « Grand désert américain » sauvage et hostile et du « Jardin du Monde » que le « nouvel Adam » et son avatar, le cowboy, contribuent à régénérer au fil de leur migration. Pour Marienstras, la frontière est une

synthèse protéiforme des ambitions américaines dans laquelle les individus projettent leurs ambitions :

[L'Ouest] alimente à la fois l'avidité des spéculateurs comme Franklin, la vision de la Jérusalem terrestre des Puritains et le rêve des hommes qui, conscients des ressources qui attendent les défricheurs, voient dans la conquête du continent l'avenir d'une nation à la puissance incommensurable. Pour la plupart, ces trois ambitions ne font qu'une (1976 : 330).

Le pouvoir de la frontière réside précisément dans ce potentiel métaphorique. Viola Sachs, dans *The Myth of America. Essays in structures of the liberty imagination* (1973), critique la hiérarchisation implicite de la Frontière entre civilisation et barbarie. Elle propose plutôt que les fictions américaines expriment une préoccupation fondamentale des États-Unis, à savoir la confrontation entre le « sacré » et le « profane ». La Frontière devient une métaphore de cet affrontement. Pour Sachs, l'univers auquel se bute le personnage adamique n'est plus la civilisation corrompue, mais bien le « monde profane », c'est-à-dire le monde effectif. L'épatant système d'oppositions binaires qui se répète au fil des œuvres de Faulkner, Hawthorne et Melville<sup>28</sup> traduirait la tension entre la banalité du réel et la singularité de la vision que le personnage doit surpasser afin d'embrasser la totalité de la psyché. Ce réinvestissement métaphorique montre que la Frontière est un récit mythique qui dépasse l'alibi colonisateur. La Frontière raconte la naissance du héros adamique détenteur à la fois de la pureté originelle et d'un code moral impeccable. L'entreprise de colonisation où il parvient à organiser la nature sauvage constitue son rite initiatique. Dès qu'il parvient à maturité dans la nouvelle société qu'il contribue à fonder, on met en scène sa chute ou on l'abandonne à son destin agraire pour se tourner vers un autre individu orphelin qui pourra reconstituer le rituel frontalier toujours plus à l'Ouest afin de purifier cette nouvelle communauté qui, à peine adulte, réitère les mêmes erreurs. La Frontière telle que l'a conçue Turner est donc l'espace de friction par excellence entre la civilisation et la sauvagerie, entre l'ordre rationnel et le chaos originel, entre la communauté et l'individu, entre le passé (la vieillesse, la dégénération) et l'avenir (la jeunesse, la régénération). Ceci dit, les réinvestissements métaphoriques du mythe montrent qu'elle transcende les impératifs politiques ou économiques : la frontière véhicule avant tout une promesse de renouvellement.

---

<sup>28</sup> Celles-ci sont à la fois spatiales et temporelles. Spatiales: vallée-colline ; chaos-terre; caverne-montagne; sol-eau, océan, rivière; terre cultivée, civilisée-nature sauvage; points cardinaux; utilisation de couleurs pour distinguer l'espace profane ou réel de l'espace sacré ou mythique Temporelles : soleil-lune; jour-nuit; saisons; signes du zodiaque; mois; les nombres, comme les couleurs, distinguent le temps historique et le temps mythique.

L'Ouest devient un état d'esprit plutôt qu'un espace effectif. Toutefois, comme le montre Pierre-Yves Petillon, les romans ne doivent pas nécessairement mettre en scène le personnage de l'Indien afin d'exprimer la singularité de l'expérience américaine. Tout comme ses prédécesseurs, Petillon suppose que les fictions américaines proposent une dualité propre au peuple américain. Ainsi s'affrontent d'une part l'obsession des Écritures et la quête des origines ancestrales et d'autre part l'eschatologie de la gloire et la recreation d'une nouvelle origine. Autrement dit, Petillon ne se distingue pas tellement de Lewis lorsqu'il avance que l'angoisse fondamentale de la nation américaine est « la hantise, jamais exorcisée, de lever cette hypothèque coloniale qui continuait à la grever, d'échapper à *l'emprise du legs* par où le mort menaçait de saisir et de scléroser le vif » (Petillon, 1979 : 10; il souligne) D'où l'obsession des fictions américaines pour cette « *terra incognita*, vaste surface blanche, vacante d'inscriptions, où [l'individu] s'affranchit enfin de toute emprise » (Petillon, 1979 : 14). Le nouvel Adam effectif que décrit Petillon sans le nommer exactement trouverait donc son opposition directe dans l'Adam biblique sur lequel se penchent les Écritures. Ce personnage se distingue par son « œil nu » dont la sonorité même rejoint le Soi adamique que décrit Whitman; la parenté sonore « *naked eye* » et « *naked I* » évoque un œil « qui, débarrassé des images anciennes qui l'offusquaient, voit pour la première fois, à l'œil nu, les détails d'un monde éclaté et dépouillé où le "je" se dépouille aussi de sa livrée étrangère [...] » (Petillon, 1979 : 22). L'empirisme exige précisément cet œil nu, mais aussi un esprit aventurier. C'est là où le troisième réseau d'opposition qui distingue le roman américain entre en jeu : le double tropisme de la cavale et du sommeil, dont Rip Van Winkle, le héros de Washington Irving qui sombre dans une torpeur d'une décennie, est l'exemple idoine. Plus qu'un simple thème littéraire, ces oppositions travaillent l'écrivain lui-même dans sa conception des lettres et du langage. L'écrivain doit à la fois saisir le continent à partir des textes et de son vécu :

Écrire l'Amérique, c'est couvrir le continent, au divers sens du mot couvrir : journalistique (« j'y étais », [...]) fermier à l'occasion [...], costumier souvent [...]. Écrire, ou plutôt faire apparaître dans le paysage lui-même [...] un texte qui soit coextensif à l'espace du continent, contenant, englobant les terres américaines dans leur énormité et leur diversité, un Grand Roman américain. Le paysage est la promesse d'un texte à venir, conquête d'un espace et déchiffrement des Écritures allant de pair pour qu'à ce nouveau versant du monde corresponde, mais il y a toujours un écart, à une nouvelle version du texte ancien (Petillon, 1979 : 109).

L'écriture en Amérique n'échappe jamais à ce paradoxe entre une quête désespérée d'une origine enfouie dans les textes et le besoin d'abolir l'ancien au profit d'un continent

neuf. Un langage et des formes d'écriture héritées du passé ne peuvent qu'échouer dans leur appréhension de la nouvelle réalité. D'où la nécessité de renouveler les formes romanesques. L'intérêt de l'essai de Petillon réside précisément dans cette liaison entre le nouvel Adam et la situation de l'écrivain américain. Le besoin de recommencer à zéro la civilisation humaine ou de fonder une Nouvelle Jérusalem trouve son écho du point de vue des genres littéraires : à un Nouveau Monde correspond une Nouvelle Écriture. Le mythe du « Grand Roman Américain » que développe la critique littéraire américaine à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle traduit l'ampleur de ces enjeux artistiques.

#### 1.4 Le Grand Roman Américain : une prise de parole

Pour Jean Morency, dans « Le mythe du grand roman américain et le “texte national” canadien-français » (1997), ce mythe relève avant tout du nationalisme littéraire. Le chercheur explique que ce roman totalisant se devait d'exprimer la singularité des Américains et de leur territoire, « proclamant du même coup l'avènement d'une nation nouvelle, dotée d'une culture absolument distincte de la culture européenne » (Morency, 1997 : 144). Aux États-Unis, le développement de l'imaginaire national ne coïncide pas simplement avec le développement de la littérature nationale, mais il s'introduit consciemment dans la création d'œuvres littéraires. La littérature américaine, en ce sens, cherche désespérément à se construire des classiques épiques afin de se donner une « mémoire longue à partir d'une histoire courte » (Bouchard, 2000 : 34).

Il est relativement aisé de lier certains des « Grands Romans Américains » qui paraissent à partir de 1885 aux mythes de la Frontière ou du nouvel Adam. Daniel Grenier, dans son mémoire de maîtrise portant sur l'évolution du « Grand Roman Américain » (2009), identifie *The Adventures of Huckleberry Finn* (1855) de Mark Twain comme un des premiers représentants de ce texte national. Le jeune Finn, orphelin, innocent, n'est-il pas une sorte d'incarnation presque littérale du nouvel Adam? De même, la traversée du territoire « vers une réalité différente, radicalement opposée à celle que l'on quitte, sans pour autant représenter l'étranger » (Grenier, 2009 : 21) que vivent Huck et Jim sur le Mississippi est emblématique de la territorialité dont doit se revendiquer ce roman. Le Grand Roman Américain, entreprise totalisante, dépeint ainsi « de grandes fresques, d'une part démontrant les disparités énormes entre les différents modes de vie,

les classes sociales, les origines diverses et les croyances régionales, d'autre part liant ces mêmes disparités sous la bannière inclusive des grands mythes fondateurs » (Grenier, 2009 : 27). Il y a donc, au cœur de ce roman national, un désir paradoxal d'unir (ou de résoudre) deux versants de la nation américaine : son discours officiel et sa réalité, comme le proposait Sachs. Ceci dit, Grenier montre que les aspects thématiques liés au roman américain (le Soi contre le monde, l'appropriation du nouvel Adam, de la Frontière, l'utilisation de l'Histoire pour faire le procès du présent) sont malgré tout moins remarquables que le phénomène de la *prise de parole* du locuteur-créateur. La voix de Huckleberry Finn, écho direct du « Call me Ishmael » de Melville, définit la singularité de l'Amérique : « Il s'agit de prendre en charge le discours pour le transformer en acte performatif, symbole de la naissance de la nation » (*Ibid.* : 63). L'émergence capitale du JE, encore une fois, comporte une dimension rituelle : il s'agit de reproduire un acte fondateur, la *Déclaration* d'Indépendance. « Autrement dit, conclut Grenier, [l'Amérique] se définit comme un individu prenant la parole au nom des autres; qui, en insistant sur sa propre individualité, se réclame de tous, et vice-versa » (2009 : 23). Le Grand Roman Américain, conçu au départ comme un moyen d'exprimer l'*exception* américaine, se transforme cependant en une remise en question par un individu au nom du peuple non plus du passé européen, mais des failles de la nouvelle société américaine. Malgré tout, la prise de parole d'un individu « innocent » (ou qui en a l'apparence) demeure une donnée fondamentale de son existence. Cet individu, avatar du nouvel Adam, parcourt le territoire, géographiquement ou mentalement, afin d'en dévoiler la spécificité.

## 1.5 Un double discours

Dans son survol du développement de l'imaginaire américain dans *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Gérard Bouchard insiste sur une dualité fascinante qui caractérise l'histoire des États-Unis. Il existe, en fait, deux histoires contradictoires de la nation américaine qui demeurent pourtant toutes deux *vraies*. La première, officielle, suit le tracé qu'Élise Marienstras met en évidence dans *Les mythes fondateurs de la nation américaine*. La nation américaine vécue comme une promesse de renouvellement de la civilisation se solidifie autour d'un texte fondateur (la Déclaration d'Indépendance) et d'un acte de rupture symbolique sanguinaire (la Guerre d'Indépendance). À ce moment, le discours officiel construit l'image du citoyen et du territoire américains. Le citoyen se définit



par son droit à la poursuite du bonheur, sa liberté, son égalité envers son prochain. Cette même rhétorique se concentre sur l'opposition entre civilisation et sauvagerie afin d'orienter son développement selon une « destinée manifeste ».

Cette volonté d'ériger une nation en faisant table rase du passé et de l'histoire se manifeste en littérature par l'entremise de l'archétype du nouvel Adam, un individu autonome, autodidacte, indépendant, solitaire, orphelin, pourvu d'une conscience morale exemplaire, innocent, ouvert à toutes les potentialités, perfectible, qui incarne le parangon de l'américanité états-unienne. Le nouvel Adam contribue en général à peupler le territoire mythique de l'Ouest où il expérimente la Frontière, une zone de régénération tant de l'être que de la civilisation. Ce personnage exemplaire permet donc à la fois l'eschatologie d'une société corrompue (ou sauvage) et la cosmogonie, la (re)naissance du premier homme pur dans l'Éden reconstitué. Le nouvel Adam, tout comme la Frontière qu'il repousse sans cesse, représentent des états d'âme caractéristiques de la civilisation américaine.

Mais il existe une deuxième histoire de la nation américaine : un récit des marges, des interstices, des doutes et des contradictions. Récit tout aussi véritable, puisqu'il coexiste avec l'histoire officielle. Par exemple, « quelques grands itinéraires intellectuels illustrent le malaise européen qui n'a pas cessé de tourmenter une partie des lettrés » (Bouchard, 2000 : 354) comme celui des exilés Henry James, T.S. Eliot, Ezra Pound, et e.e. Cummings. Certains textes se sont quant à eux concentrés à montrer les paradoxes que l'exclusion des Indiens et des Noirs de l'utopie énoncée. « Le fantasme du *Grand Roman Américain* est donc ce balancement contradictoire entre la grandeur des idéaux fondateurs et la réalité des faits d'une histoire hétérogène » (Grenier, 2009 : 17). De ce point de vue, la lecture de la littérature américaine se doit, apparemment en tout temps, d'entretenir un dialogue constant avec cette mythologie fondatrice sous-jacente, avec ce discours national que les écrivains acceptent, contestent, parodient, reproduisent. Le sujet d'une part de la littérature américaine semble dès lors s'imposer : c'est l'Amérique, au sens des États-Unis. Peut-on en dire autant de la littérature québécoise?

## II. Le Québec et l'Amérique : une œuvre inachevée?

Ce survol historique vise un but tout particulier, à savoir de montrer que l'américanité est un concept intimement lié à l'identité des Québécois, aux dilemmes qui les habitent tout comme à l'évolution de leur littérature nationale. C'est pourquoi ce panorama historique qui recense les attitudes souvent contradictoires des Québécois envers l'Amérique s'impose : l'américanisation (au sens où l'entend Maximilien Laroche) du Québec met en évidence son autonomisation face à la mère partie française. Cette conscience s'est développée, qu'on le veuille ou non, conjointement avec les États-Unis, dans ce que Gérard Bouchard nomme une relation de « tutoiement du Nouveau Monde » (2000 : 152).

Nous empruntons la segmentation de l'histoire du Québec en regard de son américanité principalement aux travaux de Guido Rousseau (1981) et d'Yvan Lamonde (1995; 2001). Les deux historiographies concordent avec celles qu'emploient Louis Dupont (1993) et Gérard Bouchard (2000). Les chercheurs mettent l'accent sur les dates charnières de 1776 (l'Indépendance des États-Unis), 1840 (l'Acte d'union), 1896 (l'élection de Wilfrid Laurier), 1930 (la Grande Dépression), 1960 (la Révolution tranquille) et 1980 (le référendum sur la souveraineté du Québec) qui auraient marqué un tournant dans la perception de l'identité continentale des Québécois. Bien que nous récupérions ces dates afin de découper notre propre panorama, il est important de noter que le développement de l'imaginaire obéit à sa logique propre qui se situe bien souvent au-delà (ou en deçà) des événements politiques marquants. C'est pourquoi nous préférons mettre l'accent sur une ou plusieurs thématiques particulières liées à chaque période en accordant une attention croissante aux phénomènes littéraires au détriment des événements historiques. Ainsi, la période de la Nouvelle-France jusqu'à la Révolution américaine (1608-1775) explorera le phénomène du « coureur des bois »; celle du Bas-Canada (1775-1840), l'émergence du « mirage américain »; celle du « Canada uni » (1840-1896), la naissance de la littérature canadienne-française et l'émigration vers les États-Unis; la période du début du XX<sup>e</sup> siècle (1896-1929), en continuité avec la précédente, le « repli sur soi » nationaliste et la création de « classiques » véritablement romanesques; la période couvrant la Grande dépression jusqu'à l'après-guerre (1930-1960), le métissage et « l'américanisation »; la Révolution tranquille (1960-1980), la « modernisation » et, enfin, la période postmoderne (1980-2010) où l'américanité prend une ampleur sans précédent

dans les champs intellectuel et littéraire québécois. Comme nous cherchons à recenser les traces de la présence américaine dans le roman, il est inévitable d'aborder en filigrane la question de l'évolution de la littérature québécoise. En fait, nous mettrons en évidence comment l'autonomie croissante dont jouit la littérature québécoise au XX<sup>e</sup> siècle coïncide notamment avec une ouverture à son américanité telle qu'elle a été vécue par la population dès les premiers instants de la colonie mais refoulée ou brimée par le discours de l'élite.

### 1.6 Le coureur des bois, l'Américain nouveau (1608-1755)

La première période (1608-1775) couvre l'entièreté de l'époque de la Nouvelle-France. Cette période préside au développement de l'imaginaire continental des Canadiens. Il est aisé de percevoir dans ce commencement de la colonie un « temps zéro » où se forment les « nouveaux hommes » qui marqueront d'une manière indélébile le rapport au réel et à l'espace de la nation en devenir. À partir de la découverte du Canada, les explorateurs, colons, défricheurs, missionnaires et coureurs des bois qui l'ont peuplé l'ont investi d'expériences et de connotations particulières. L'attrait pour le mode de vie amérindien, l'expansion territoriale, la mobilité sont autant de phénomènes qui traduisent une nouvelle façon proprement américaine de vivre sur le continent. Selon Gérard Bouchard (2000), l'identification au Nouveau Monde se manifeste chez les colons surtout dans les domaines de la culture matérielle et du langage grâce aux apports amérindiens. Bien que l'identification des colons au continent montre une américanité naissante, c'est l'avènement de « l'Homme nouveau » de l'Amérique qui attire davantage notre attention : le coureur des bois. Christian Morissonneau mentionne dans *La terre promise : le mythe du Nord québécois* (1978) que « les immigrants, dans leur très grande majorité, n'étaient ni artisans ni cultivateurs. La plupart étaient des manœuvres et des journaliers; d'autres d'anciens soldats demeurés au pays » (108). La colonisation n'apparaît pas alors comme la priorité des immigrants français. En fait, François Ouellet (2002) propose que ces individus fuient la société d'ordre en France du XVII<sup>e</sup> siècle, caractérisée par l'absolutisme du roi, les traités d'éducation jésuites et la domination du père sur la sphère légale. Ouellet perçoit donc l'immigration en soi comme un geste de rupture contre l'Europe. À cet effet, Ouellet prouve, en s'appuyant sur les études

d'historiens (Denis Vaugeois, Jacques Lacoursière et Jean Provencher) que ces hommes étaient des jeunes célibataires avec peu d'espoir de fonder une famille. Ces postulats mettent donc l'accent sur le désir de construire ou à tout le moins d'habiter un monde où l'individu évolue en toute liberté; liberté qui prendra la forme, sur ce continent, d'une mobilité géographique illimitée rendue possible par la traite de fourrures avec les Amérindiens.

L'ouvrage *L'appel du Nord dans la littérature canadienne-française* (1972) de Jack Warwick fournit de précieuses informations sur la place du coureur des bois dans l'histoire, avant que celui-ci ne bascule dans le mythe. Warwick souligne qu'on ne détient aucune trace écrite des témoignages d'un coureur des bois « authentique ». Par conséquent, on ne le connaît que par ses détracteurs à l'écrit. Le nom « coureur des bois » témoigne néanmoins en soi de l'importance de cette fonction dans l'imaginaire. L'entrée de ce mot dans la langue populaire précède effectivement l'utilisation de l'écrit en Nouvelle-France. Selon les recherches de Warwick, les fonctionnaires de la colonie mentionnent tous que l'existence des coureurs de bois (et du terme) précède leur embauche. Il s'agirait selon toute vraisemblance d'une sorte de phénomène américain « intemporel ». La lecture des rapports des fonctionnaires lie également le « coureur des bois » au terme « libertin » au sens de « libéré de l'autorité religieuse » mais aussi de « quelqu'un qui échappe à la surveillance officielle<sup>29</sup> » (Warwick, 1978 : 36).

Il n'en fallait pas plus pour que ces individus deviennent de véritables légendes au sein de la population. Le peuple a rapidement assimilé le coureur des bois à ses rêves plus ou moins avoués pour un inconnu qui appelle à l'aventure. Les grands espaces prennent alors la forme d'un ailleurs rempli de promesses, vide de contraintes. Maurice Lemire pousse plus loin le symbolisme de « l'ailleurs-plus tard » qu'incarne le coureur des bois : l'espace américain, c'est là où l'homme « atteignai[t] une essence supérieure qui échappait aux lois ordinaires de la condition humaine » (2003 : 95). Jean-François Côté, pour sa part, associe les « romans de la nord-américanité » au thème analogue du « *dépassement de soi* à travers les diverses figures de l'altérité – la plus forte de celle-ci étant évidemment celle de la mort » (1998 : 100). Dès lors, le continent lui aussi se sépare entre deux espaces analogues à celui que définissait la frontière : l'espace de la liberté favorable à l'imagination et l'espace de la contrainte fortement ordonné.

---

<sup>29</sup> C'est pourquoi l'euphémisme de « voyageurs », un métier reconnu, prend rapidement la place du terme péjoratif « coureur des bois » (Warwick, 1972 : 40).

Le coureur des bois a connu une telle fortune dans l'imaginaire canadien qu'il nous semble pertinent d'en faire un archétype d'une valeur symbolique aussi significative que le nouvel Adam en soi. Le statut social exceptionnel du coureur des bois nomade aurait en fait suffi à alimenter l'imaginaire de toute une population :

Faute de grands écrivains capables de polariser les rêves, ce sont les conteurs de retour des pays d'en haut qui s'en chargent. C'est ainsi que le coureur des bois devient le héros dans lequel se reconnaît la majeure partie de la population. Son existence libre de toute contrainte au milieu de la forêt aventureuse apparaît comme un idéal de vie. Tout jeune homme qui atteint l'âge adulte rêve de partir pour les Pays d'en haut, comme s'il s'agissait d'un rite de passage incontournable (Lemire, 2003 : 13-14).

Ce personnage de folklore remplit alors toutes les caractéristiques d'un mythe : son origine se situe dans un temps indéterminé, il accomplit des exploits qui dépassent l'imagination et le récit de ses aventures oriente l'avenir des individus. La sollicitation du « rite initiatique » dans le dernier extrait de l'essai de Maurice Lemire indique déjà que le cheminement du coureur des bois a pris une dimension rituelle. Ce personnage emblématique retiendra notre attention davantage au prochain chapitre.

### 1.7 Le mirage américain (1775-1840)

Nous avons vu dans la période précédente comment les immigrants français venus s'installer dans le « Nouveau Monde » ont adapté leurs coutumes et leur langue à la réalité américaine. De cette population restreinte habitant sur un immense territoire délimité par la Vallée du Saint-Laurent au Nord et par le Golfe du Mexique au Sud, un type d'individu glorieux émerge : le coureur des bois. Ce personnage répond apparemment au désir latent ou patent de la population canadienne d'échapper aux avatars de l'autorité politique, religieuse ou divine, voire à la condition humaine. Aucune raison ne porte à croire que la fascination populaire pour ce personnage devenu légendaire s'estompe à la suite de la Conquête, d'autant plus que les coureurs des bois continuent de parcourir le continent en se mettant au service de la Compagnie de la Baie d'Hudson.

Pour cette seconde période que nous délimitons par l'Acte d'Union des deux Canadas en 1840 qui suit le soulèvement des Patriotes, nous visons à montrer comment la prise de conscience nationale des Canadiens-français se déroule conjointement à celle

des États-Unis. Ces transferts culturels des États-Unis vers le Canada contribuent à créer, dans l'imaginaire canadien, ce que Guido Rousseau désigne comme le « mirage américain » qui se développe selon trois principes : la liberté, le matérialisme et le dépaysement.

Il importe avant tout d'effectuer un bref détour sur les conséquences de la Conquête sur la société canadienne. En fait, Bouchard propose que la transformation de l'imaginaire national de la population poursuit sa trajectoire sans trop de remous après la Conquête : « Le parler populaire a poursuivi son américanisation (au sens de l'appropriation du continent) au gré de ses inventions, souvent reliées au climat ou à la géographie, en absorbant des apports amérindiens puis anglais » (2000 : 93). Les prises de position les plus claires de l'élite canadienne face aux États-Unis apparaissent dans la foulée de la deuxième tentative d'invasion des États-Unis au Canada en 1812, où certains journalistes brandissent ce que Louis-Georges Harvey a surnommé « l'épouvantail américain » (2005 : 88). Denis-Benjamin Viger, alias « Un Canadien » et « Canadensis », développe dans le journal *Le Canadien* l'image de « l'Américain accapareur, mercantile, libertin et républicain » (Cité par Lamonde, 2001 : 33) qui motive les Canadiens à s'enrôler contre cette invasion.

Les historiens remarquent que, dès 1815, le ton des journalistes change par rapport aux États-Unis au fur et à mesure que les idéaux démocratiques émergent au Canada. Deux journaux francophones des États-Unis, *L'Abeille de la Nouvelle-Orléans* et *Le Courier des États-Unis*, publié à New York, contribuent au développement des idées du Bas-Canada à propos notamment du « particularisme social des sociétés américaines et d'une critique du constitutionalisme britannique » (Harvey, 2005 : 46). Dans la presse de 1819 à 1827, Louis-Georges Harvey recense d'ailleurs un autre texte largement diffusé attribué à Denis-Benjamin Viger dans *Le Courier du Bas-Canada*, qui donne une image tout à fait inversée du « Yankee » qui devient raffiné, poli, sobre, vertueux. Cette rapide volte-face s'explique précisément par les échanges culturels qu'ont permis les journaux. Ce climat favorise la formation d'un véritable « projet de rupture » au sein du Parti patriote<sup>30</sup> qu'Harvey associe à une « américanisation du discours » (1995 : 53) et à un

---

<sup>30</sup> Louis-Georges Harvey retrace en détail l'évolution du discours patriote dans « Le mouvement patriote comme projet de rupture », dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde [dir.], *Québécois et Américains: la culture québécoise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Saint-Laurent, Fides, 1995, p. 85-112.

« culte de l'américanité » (2005 : 108) tandis que Lamonde traite d'une « révélation que "nous vivons en Amérique" » (2001 : 43).

L'évolution de l'américanité québécoise entre 1775 et 1840 est tout à fait prodigieuse et unique au sein des « collectivités neuves ». En moins de cent ans, des sujets de la Couronne française sont devenus des sujets britanniques, des parlementaires, puis des républicains. Entre 1815 et 1837, en fait, on pourrait presque y voir une forme de « rattrapage » dans le processus d'américanisation du Québec selon un paradigme de la rupture. En d'autres termes, les transferts d'idées via les journaux étrangers ont certes influencé les penseurs canadiens à adopter la même idéologie du « décrochage européen ». À cet effet, c'est paradoxalement la répression sans équivoque de la Révolte qui permettra à l'américanité québécoise de se distinguer de celle des États-Unis alors que l'idéologie continuiste par rapport à une Nouvelle-France révolue et mythifiée habite une élite qui peine à convaincre la population de ne pas émigrer aux États-Unis.

### 1.8 Les échecs des mythes de l'Amérique française et du Nord (1840-1896)

L'Acte d'Union des deux Canadas rend la population canadienne-française minoritaire au sein du pays. Les tensions avec les peuples métis francophones du Manitoba lors de la rébellion du Nord-Ouest qui se soldent par la pendaison de Louis Riel en 1885 semblent décourager les Canadiens français de coloniser l'Ouest. À cette conjoncture déjà inquiétante pour la survie du peuple canadien-français s'ajoute l'émigration de centaines de milliers d'individus vers les États-Unis. Le manque de terres que les fils non héritiers pourraient obtenir et le sous-développement industriel du Canada mettent de nombreux jeunes hommes face à un dilemme entre les camps de bûcherons et l'émigration aux États-Unis que le développement des chemins de fer vers le Maine dès 1853 et la rumeur de la ruée vers l'or californienne de 1849 favorisent<sup>31</sup>.

L'échec de la Révolte des patriotes engendre ce qu'Yvan Lamonde nomme le « conflit de la vocation de la race française en Amérique » (2001 : 53) entre les libéraux annexionnistes et les ultramontains. Le discours de l'annexion qui émerge de l'Institut

---

<sup>31</sup> Selon les statistiques de Lamonde qui font écho à celles que compile Yolande Lavoie (1981), « ils sont près de 100 000 entre 1860 et 1870, de 120 000 entre 1870 et 1880, de 150 000 entre 1880 et 1890, et de 140 000 entre 1890 et 1900 à quitter le Québec pour les filatures ou briqueteries de Manchester ou de Lowell » (Lamonde, 2001 : 64).

canadien relève plutôt du mariage de raison : les États-Unis accorderont peut-être davantage de droits et libertés à ce nouvel État que l'Angleterre. Pourtant, le spectre de l'assimilation qu'a vécue la Louisiane freine la popularité de ce projet dans les milieux francophones. D'autres lettrés canadiens-français demeurent néanmoins sympathiques envers les États-Unis, pensons notamment à Louis Fréchette qui fait paraître *La voix de l'exilé* (1869) de Chicago; à Arthur Buies, dans le récit de voyage intitulé « Départ pour la Californie » (1875), qui perçoit les États-Unis intimement plutôt que comme un véhicule idéologique; puis à Edmond de Nevers, dont « *L'âme américaine* constitue un des trop rares exemples, dans l'histoire littéraire du Québec, d'un ouvrage sérieux, de grande envergure, portant sur la société américaine » (Morency et Boilard, 2002 : 331).

En contrepartie de ce discours annexionniste mort-né, l'élite ultramontaine met en place un discours de préservation à partir duquel elle définit l'essence de la population canadienne-française : celle-ci est catholique, française et agricole. Bouchard (2007) énumère quelques autres propositions que véhicule cette rhétorique : la nation vaincue et victime, le noble sacrifice, le peuple traître, la culture médiocre, la petite nation trop fragile et la fatalité de l'histoire auxquels il convient d'ajouter la *surfécondité* ou le mythe de la « revanche des berceaux » et la « supériorité spirituelle » canadienne-française. C'est ainsi que se construit, à l'inverse du projet de rupture patriote, un projet de continuité avec une France mythifiée (monarchique et catholique). Du point de vue des lettres, ce relais français se manifeste par le biais de la glorification des découvreurs du continent et la récupération historique du phénomène de la nation vaincue résiliente<sup>32</sup>. Bernard Andrès voit dans cette entreprise de récupération la propagation du mythe compensatoire de l'« Amérique française » : « celui d'un territoire imaginaire propre aux Canadiens, espace mémoriel nourri par les exploits et les rêves des premiers héros du cru » (2007 : 211).

En outre, les romans qui se rapportent au discours de la survivance visent à décourager le peuple d'émigrer vers les centres urbains et villes manufacturières des États-Unis<sup>33</sup>. Ils développent le stéréotype du Yankee obsédé par l'argent et le luxe,

---

<sup>32</sup> Par exemple, Alphonse Gagnon, *Douleurs et joies* (1876) traite de la colonisation de la Louisiane par les Français, Henri-Raymond Casgrain, dans « Pionniers canadiens » (1860), traite de la colonisation française de la ville de « Le Détroit » tandis que Régis Roy dans *Les aventures du Chevalier de Tonty ou Main-de-fer* (1899) et Maurice Constantin-Weyer dans *Cavelier de la Salle* (1927) abordent la découverte du Mississippi.

<sup>33</sup> Les titres ne laissent aucune équivoque quant à la nature de leur projet : *Le Retour du voyageur* (1865) et *Aux expatriés* (1879) de Pamphile Le May, *Le Retour de l'émigré* (1880), de l'abbé Napoléon Caron, *Regrets d'expatriés* (1881) de l'abbé Apollinaire Gingras, *Loin de son pays* (1892) d'E.-A. B. Ladouceur, *le P'tit Maxime; histoire d'un Canadien rapatrié* (1893) de Régis Roy et, bien sûr, *Restons chez nous* (1908) de Damase Potvin.



spirituellement pauvre et de mauvaises mœurs, à qui ils opposent le noble paysan canadien. Le Canadien français qui choisit l'émigration est quant à lui soit un rêveur désirent l'aventure, soit un individu épris de luxe qui, par paresse ou désœuvrement, veut s'enrichir sans labeur<sup>34</sup>. D'autres écrivains choisissent de mettre en scène une victoire morale du Canadien français sur l'États-unien par le refus d'une Canadienne française de l'épouser par souci patriotique<sup>35</sup>. Parmi les dizaines de textes narratifs à thèse que Guildo Rousseau identifie comme relevant de ces stratégies, une seule constante demeure : l'absence d'autocritique de la nation canadienne-française combinée à une résistance à toute transformation de son tissu social. Pourtant, l'historien Yves Roby (1995) met en évidence une autre façon de vivre en Amérique pour les émigrants selon un modèle de déterritorialisation qui implique une expérience du renoncement, une rupture avec le passé, une incertitude sur l'avenir. Aucun écrivain ne parvient à mettre en scène une telle représentation de l'émigration états-unienne qui traduirait avec art les dilemmes et ambiguïtés qui peuvent mener une jeunesse sans possibilité au Canada à choisir l'émigration aux États-Unis et à s'y fondre avec plus ou moins de difficulté<sup>36</sup>.

Bref, l'américanité à laquelle les tenants du discours patriote s'étaient rattachés quelque vingt années plus tôt, bien qu'elle conserve une certaine vitalité chez les penseurs libéraux, se voit condamnée et refoulée par une frange dominante de l'élite culturelle canadienne tandis que la population vit une relation relativement osmotique avec les États-Unis dans les milieux urbains et industriels. Le besoin des romanciers de *convaincre*, d'*éduquer* le lecteur, qui relève de positions esthétiques classiques sur le roman, genre fondamentalement vil à moins qu'il ne traduise les bonnes mœurs et donne l'exemple à suivre, les empêche d'exprimer la réalité telle qu'elle est vécue. Pendant que la nation états-unienne parvient à transposer son projet de rupture dans les œuvres littéraires d'Emerson, Hawthorne et Melville, la nation canadienne-française doit composer avec l'échec de son propre décrochage européen et le retour de la mère partie française

---

<sup>34</sup> Guildo Rousseau énumère de nombreux titres qui reprennent le châtement du voyageur : « L'épreuve » (1863) et « Fantôme » (1895) de Pamphile Lemay, « L'émigration de Pierre Souci » (1867) de Paul Stevens, « La Nouvelle Canadienne » (1870) d'A.N. Montpeti, *Un Drame de la Californie* (1873) de Philéas Verchères de Boucherville et *Claude Paysan* (1899) d'Ernest Choquette.

<sup>35</sup> Outre *María Chapdelaine*, Rousseau relève *Un amour vainqueur* (1915) de Virginie Dussault, *Plus qu'elle-même* (1921) de Luc Bérard et J-Albert Foisy; *Dans les ombres* (1931) d'Éva Sénécal et la pièce *La Veillée de Noël* (1926) de Camille Duguay.

<sup>36</sup> Il serait également possible de lire le roman *Jeanne la fileuse* (1888) d'Honoré Beaugrand dans la même perspective : « [Le narrateur] a beau affirmer que les émigrants quittent le pays parce qu'ils meurent de faim, soutient Maurice Lemire, la situation qu'il décrit ne l'illustre pas. Pour amener son héroïne à s'exiler, il doit multiplier les interventions telles que la mort du père, le non-retour du frère... » (1980 : 58)

dans son discours qui inhibe l'expression littéraire autonome. Ce même effet de *décalage* se fait ressentir dans le programme de colonisation du Nord qui représente le « mythe projecteur » lié au discours de la survivance.

Christian Morissonneau postule que le mythe du Nord est avant tout une construction idéologique qu'ont véhiculée les écrits du curé Antoine Labelle, d'Arthur Buies, de Rameau de Saint-Père, de l'abbé Casgrain, parmi les plus connus, à partir de cette formule synthétique : « La Providence a assigné aux Canadiens français la mission de conquérir le Nord qu'elle leur a réservé pour qu'ils y survivent et s'y renforcent » (Morissonneau, 1978 : 30). Plusieurs corollaires obéissent à la logique du mythe ainsi formulé : la colonisation du Nord est une *mission providentielle* ou une « destinée manifeste », comme en témoignent les entreprises de découverte glorieuses de la colonisation par les ancêtres français, qui mène vers une *terre promise* de laquelle émane un potentiel de *régénération*. Le mythe prend donc son sens dans une dimension rétrospective (la fabuleuse création de l'empire dans le temps zéro) et prospective (le devoir de perpétuer leur héritage dans une nouvelle création) qui dépend d'un sous-texte biblique plus ou moins limpide selon la rhétorique privilégiée.

L'intérêt principal de l'essai de Morissonneau pour notre étude provient d'une association entre le « mythe du Nord » au Canada et le « mythe de la Frontière » aux États-Unis dont l'auteur n'a peut-être pas réalisé toute la richesse. Après avoir mentionné comment le Nord relève des mêmes caractéristiques hostiles que le « grand désert américain » (la sécheresse du désert, le froid du Nord), Morissonneau associe au sein des deux univers la présence de l'étranger à évincer du territoire que Dieu a destiné aux « élus » (1978 : 73). Le mythe du Nord, comme celui de la Frontière, promeut les régions vierges et sauvages en tant que source de jouvence, qui « ravive les qualités de l'homme, le grandit, affirme son individualisme, face à la nature et aux autres hommes, car il est seul et ne doit compter que sur soi pour affronter un milieu hostile, pour s'adapter, survivre et bâtir une nouvelle société » (1978 : 105). Pourtant, « il ne s'est pas développé, au Québec, un folklore du Nord équivalent à celui que l'Ouest a fait naître aux États-Unis » (1978 : 188). Comment expliquer la fortune littéraire limitée du personnage de défricheur, que ce soit dans les romans populaires ou savants, exception faite du best-seller *Jean*

*Rivard, le défricheur*<sup>37</sup>? Il existe plusieurs explications à la relative faillite littéraire de l'idéologie du Nord. Morissonneau explique d'une part que les Canadiens français en tant que coureurs des bois, voyageurs ou bûcherons ont devancé ce mouvement dans le temps et dans l'espace, si bien que les territoires visés n'étaient plus, en soi, une terre aussi inconnue que l'idéologie du Nord pouvait le souhaiter. Le Canada français voisinait à ce moment l'Est des États-Unis qui connaissait une révolution industrielle majeure rendant le labeur agricole soudain moins attrayant. D'autre part, l'essayiste indique que le peuple canadien-français vivait une sorte d'« inconscience frontalière » : « le Bas-Canada, puis la Province de Québec, n'ont jamais suffi à l'errance du migrant. La tradition du Coureur des bois et du Voyageur était entrée dans la culture vécue et orale. La Frontière de ces gens n'empruntait pas au mythe prométhéen » (1978 : 75). Morissonneau touche ici, il nous semble, à l'essence même qui distingue la nation canadienne-française des États-Unis : l'imaginaire canadien ne voit pas dans le continent une possibilité civilisatrice, mais au contraire la chance de vivre en dehors de la civilisation. La création du « mythe du Nord » est elle aussi symptomatique de l'antinomie entre le *discours* de l'élite et le *vécu* populaire. Tandis que les textes de la colonisation voient dans le Nord une « espérance », un « mythe consolateur [...] qui a pu apaiser l'angoisse collective » (1978 : 175), le peuple voit dans le Nord une incarnation de l'ailleurs qui le fascine.

Le Nord de l'élite reconduisait alors davantage le « contre-mythe » de la « terre paternelle », espace sacré de refuge dans lequel « l'agriculture représente la continuité et la stabilité » (Lemire, 2003 : 188). Bien que le défricheur incarne un type ambigu qui jouit d'attributs à la fois nomades et sédentaires, il y a fort à parier que la méfiance naturelle de la population à l'égard des élites et la « fêrûle cléricale » (Warwick, 1972 : 50) qui encadrât la colonisation justifient également pourquoi ce personnage n'a pu frapper l'imagination à la fois du peuple et des écrivains sauf, précisément, au moment où ce mode de vie disparaîtra plusieurs dizaines d'années plus tard.

---

<sup>37</sup> À cet effet, Robert Major, dans son essai *Jean Rivard, ou l'art de réussir : idéologies et utopie dans l'œuvre d'Antoine Gérin-Lajoie* (1991), montre bien comment l'utopie que construit le protagoniste obéit à l'idéologie états-unienne valorisant la propriété foncière et la *production* agricole plutôt que l'agriculture autarcique.

## 1.9 Vers un repli stratégique (1896-1930)

À partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le discours de l'élite intellectuelle change progressivement d'objectifs. La lutte contre l'émigration continue d'apporter peu de résultats et la culture et les capitaux états-uniens « envahissent » le Canada. Devant cette conjoncture, l'élite canadienne-française opère un « repli stratégique » sur le territoire laurentien afin d'assurer la survie de la nation. En conséquence, le mythe de « l'Amérique française » s'éteint progressivement. En revanche, la rhétorique des penseurs tant libéraux qu'ultramontains récupère les connotations négatives qu'on attribuait aux États-Unis afin de créer le « spectre de l'américanisation ». Du point de vue littéraire, de nombreux écrivains, constatant la médiocrité relative de la production de l'époque, choisissent de se tourner vers Paris pour y emprunter des modèles esthétiques, engendrant une querelle sur la finalité de la littérature nationale. *L'histoire de la littérature québécoise* résume bien l'imaginaire canadien-français entre 1895 et 1945 où se développe « la tension entre l'ici et l'ailleurs, entre la doctrine nationale et la liberté de l'écrivain, entre la culture de masse et la culture d'élite » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007 : 153).

### 1.9.1 « L'ennemi est dans la place »

En 1922, pour la première fois de la jeune histoire du pays, l'apport des capitaux américains à l'économie supplante celui du Royaume-Uni. La population canadienne bénéficie matériellement de l'essor économique des années folles : « une *culture continentale* canadienne et québécoise » émerge (Lamonde, 1984 : 227; il souligne). L'américanité du peuple canadien prend forme dans divers secteurs de la vie quotidienne tels que les loisirs, la vie domestique et le travail en raison du syndicalisme d'origine états-unienne. Les Canadiens, dans les milieux urbains, fréquentent également les expositions et les cirques ambulants qui proviennent des États-Unis<sup>38</sup>. Gérard Bouchard associe ces transformations dans la vie quotidienne à une « américanité échevelée » (2000 : 103). En outre, la tendance marquée des romans populaires de l'époque à associer les États-Unis

---

<sup>38</sup> La thèse de doctorat de Chantal Hébert (1984, Université Laval) intitulée *Analyse comparée des modèles représentatifs du burlesque québécois et américain* ainsi que son essai *Le burlesque au Québec : un divertissement populaire* retracent comment le théâtre québécois (surtout montréalais) au début du XX<sup>e</sup> siècle s'est approprié le burlesque de provenance états-unienne selon un processus de transferts culturels remarquable.

à toutes formes de dépaysement et d'aventures<sup>39</sup> porte à croire que les classes populaires ont une inclination particulière envers les « voyageurs » et l'inconnu. Yvan Lamonde, reconnaissant la continentalisation de la culture à travers la popularité accrue du sport professionnel et la fascination pour l'automobile, propose que l'essor du cinéma muet témoigne du développement d'une culture fondamentalement populaire : « après la Première Guerre mondiale, la culture bourgeoise demeure française ou britannique, européenne, atlantique tandis que la culture populaire véhicule une américanité et une continentalité de plus en plus profonde » (Lamonde, 1984 : 227). Jacques Cotnam (1984) fournit une bibliographie détaillée de textes parus de 1935 à 1940 qui traitent de la situation du Canada français par rapport à l'économie, la langue et sa place dans le Canada et en Amérique<sup>40</sup>. La synthèse de Cotnam conclut que les intellectuels se « rendent à l'évidence » (1984 : 70) : le Canada fait partie de l'Amérique.

Par contre, les nombreux investissements américains dans les industries forestières et minières, notamment au Saguenay, inquiètent les penseurs libéraux. L'économiste Esdras Minville clame dans un article de *L'Action française* que, désormais, « l'ennemi est dans la place<sup>41</sup>. » Guido Rousseau identifie de nombreux romans parus dans cette période qui mettent en scène une forme de reconquête du territoire et de l'économie par des Canadiens français grâce à l'intervention de *deus ex machina*<sup>42</sup>. Les romans se concentrent en général sur le personnage pathétique du paysan afin de

---

<sup>39</sup> Une nette impression d'exotisme se dégage des récits du Far West tels que *Peaux blanches et peaux rouges* d'Henri-Émile Chevalier (1873-1874), *Picnoug le maudit* (1878) et *L'Affaire Sougraine* (1884) de Pamphile Le May ou de la piraterie louisianaise chez Georges Boucher de Boucherville (*Une de perdue, deux de trouvées*, 1849-1851 et 1864). On situe aussi l'action dans les villes « décadentes » de New York et Chicago dans les récits *La Vie à New York* (1853) d'Henri-Émile Chevalier et *Sébastien Pierre* (1935) de Jean-Charles Harvey.

<sup>40</sup> Nommons notamment François Hertel, *Le beau risque* (1936), René Garneau, « Position de l'intellectuel dans la nation », *Les Idées* (avril 1939), Séraphin Marion, *Lettres canadiennes d'autrefois* (1939-1958).

<sup>41</sup> Richard A. Jones, dans « Le spectre de l'américanisation » (Claude Savary [dir.], *Les Rapports culturels entre le Québec et les États-Unis*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1984), tempère cependant cette impression de crainte envers les États-Unis. Jones mentionne d'une part que le clergé et la classe politique accueillent avec enthousiasme les capitaux étrangers venus des États-Unis selon la croyance que l'importation de capitaux freinera l'émigration de la main d'œuvre canadienne. D'autre part, sa lecture des journaux de l'époque, principalement des textes d'Henri Bourassa, le pousse à proposer que l'impérialisme britannique constituait une menace plus immédiate que l'américanisation dans le discours de l'époque. Si on peut en effet remettre en question la portée du discours antiaméricain au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'influence de celui-ci jusqu'à l'époque contemporaine est indéniable. C'est pourquoi il faut en tenir compte ici.

<sup>42</sup> Par exemple, Robert Lozé dans le roman éponyme (1903) développe une usine d'exploitation forestière où prospèrent les Canadiens français. Marcel Faure, le héros éponyme de Jean-Charles Harvey (1922), invente une industrie métallurgique indépendante des capitaux étrangers. *Le spectre menaçant* (1932) de Joseph Lallier et le diptyque *L'emprise* (1929) de Laurent Barré transposent le conflit sur le territoire saguenéen. *L'unique solution* (1925), de l'abbé Arsène Goyette traite du syndicalisme et *Le Membre* (1916) de Damase Potvin met en scène la corruption des États-Unis.

dénoncer l'exploitation du capital, l'hypocrisie syndicale, les lois désavantageuses de la colonisation ou l'inefficacité des politiques agricoles. En contrepartie, certains écrivains choisissent la voie de la nostalgie pour exprimer leurs craintes vis-à-vis de l'américanisation et de l'urbanisation grandissantes. Ces récits n'évoquent plus tant l'importance de la survivance mais plutôt un impératif de conservation d'un patrimoine (contes, légendes, fêtes, chansons, recettes, etc.) contre les artifices que suggèrent la ville et les États-Unis<sup>43</sup>. Bien qu'on y célèbre le patrimoine miraculeusement préservé dans les campagnes, les auteurs semblent résignés à sa disparition dans les mœurs.

Pour filer la métaphore, si le discours national devait jadis freiner la « grande saignée », c'est aujourd'hui « la gangrène » américaine qu'il doit empêcher. Il semble en effet que les intellectuels au début du XX<sup>e</sup> siècle délaissent le leurre de la « supériorité spirituelle » pour se concentrer sur des enjeux de proximité plus politiques. François Paré, dans *Le fantasme d'Escanaba*, voit bien la lente rupture qui s'opère ici entre le territoire laurentien et les communautés diasporales que l'émigration a engendrées, que ce soit en Ontario, au Manitoba, en Alberta ou aux États-Unis. Il stipule l'impossibilité pour un roman tel que *L'appel de la race* (1922) de Lionel Groulx d'incarner l'essence de l'expérience franco-ontarienne : « parce qu'il fait la promotion d'un espace d'enracinement linguistique et identitaire relativement clair, ce type de roman s'oppose radicalement à l'itinérance qui désolidarise et recrée les communautés diasporales dans l'ensemble des Amériques » (Paré, 2007 : 66). À force de distancier la Couronne britannique, le mode de vie nord-américain, le Canada anglais et les collectivités francophones du continent, la nation canadienne-française est condamnée à l'isolement. Il n'est pas étonnant, dans ce contexte, qu'une génération d'écrivains « claustrophobes » décide de se tourner vers la France afin de trouver des modèles littéraires.

### 1.9.2 Américanisation et parisianisme : la double impasse littéraire

En 1895, un rassemblement de lettrés désolés par le développement de la littérature canadienne-française fonde l'École littéraire de Montréal. En 1899, le prodige de la poésie Émile Nelligan se fait remarquer aux rassemblements de l'École. Ses poèmes puisent

---

<sup>43</sup> Parmi les textes les plus représentatifs de ce mouvement, nous identifions *Les Rapailages* (1916), *Chez nos ancêtres* (1920) et *Notre maître le passé* (1924) de Lionel Groulx, *Chez nous* (1914) d'Adjutor Rivard, *Autour de la maison* (1917) de Michelle Le Normand et *Par nos champs et par nos rives* (1918) de Blanche Lamontagne-Beauregard.

surtout dans la tradition symboliste parisienne qu'il cite en influence. Ce triomphe marque une querelle entre les tenants du régionalisme littéraire (qui reconduisent le discours de la survivance) et les « exotiques » qui préconisent une littérature se mouvant sur les modèles parisiens. De cette confrontation, il faut comprendre que ce sont deux relais français qui s'affrontent : une France d'Ancien Régime mythifiée et une France réelle qui continue de faire partie des grands centres littéraires et culturels du monde. Malgré la réussite indéniable de la poésie de Nelligan, il est difficile de voir dans le projet de l'École littéraire de Montréal une assise solide pour une littérature nationale en devenir. La France dont se réclament ses défenseurs en fait est un modèle esthétique; non un modèle de vie comme le deviennent de plus en plus les États-Unis<sup>44</sup>. Gérard Bouchard, en face de ce rejet systématique de la culture populaire états-unienne et de ce relais français (qu'il soit tourné vers le passé ou le présent), traite d'une « double impasse » où la norme française freine l'audace créatrice alors que la réticence à l'égard de la culture populaire éloigne les créateurs d'une américanité vivante « qui, ailleurs, a fourni un riche matériau aux pratiques discursives » (Bouchard, 2000 : 149).

Il n'est pas sans ironie que le premier écrivain qui parvient à exprimer la complexité de l'expérience canadienne dans le Nouveau Monde soit un Français, Louis Hémon. Il rédige *Maria Chapdelaine* lors d'un séjour au Canada en 1913. Maria Chapdelaine, rappelons brièvement l'intrigue, est une jeune fille de paysan qui hésite entre trois prétendants, qui incarnent chacun un des pôles vers lesquels tendent l'imaginaire canadien : François Paradis, le coureur des bois dont Maria est éprise; Lorenzo Surprenant qui l'invite à faire fortune avec lui aux États-Unis et le « noble paysan » Eutrope Gagnon. À la suite du décès de Paradis en forêt qui exprime métaphoriquement la *disparition des coureurs des bois réels* dans la société de l'époque, Maria doit choisir entre Eutrope (dont le nom renferme le terme « Europe ») et Lorenzo (notons la présence du mot « or »), entre la terre paternelle et le continent. Dans un élan patriotique que lui insuffle Dieu lui-même, Maria choisit Gagnon. La richesse du roman réside précisément dans ce dialogue qui passe non pas par le discours, mais par l'action romanesque, et où on sent que chaque avenue est *envisageable*. La fin du roman tend à montrer que Louis Hémon a bien saisi, intuitivement, l'insécurité dans laquelle vivait le peuple canadien à cette époque, qui n'était pas prêt à tout à fait délaisser le mode de vie traditionnel pourtant en voie de disparition. Le personnage de Samuel Chapdelaine, quant à lui, incarne à

---

<sup>44</sup> Mentionnons néanmoins qu'Edgar Allan Poe aurait influencé la poésie de Nelligan, bien que cette inspiration ait peut-être été relayée par des poètes français comme Charles Baudelaire qui a traduit les œuvres de Poe.

merveille le personnage du *frontalier*. Sitôt la terre défrichée, Chapdelaine rêve de poursuivre son entreprise toujours plus loin, dans des conditions toujours plus difficiles; cette mise en scène de l'état d'esprit du frontalier survient toutefois 22 ans après la mort du « roi du Nord » qui emmène avec lui le « mythe du Nord<sup>45</sup> ». Par conséquent, l'expression littéraire de la Frontière apparaît alors que l'ampleur de ce mode de vie décline et que la population s'urbanise.

### 1.10 Le courant américain (1930-1960)

À partir des années 1930, l'américanisation, dénotée d'abord à partir des investissements américains sur le territoire canadien, atteint désormais la sphère privée. Conjointement à ce mode de vie quotidien au diapason des technologies américaines se développe une conscience renouvelée d'appartenance au continent chez les nouveaux écrivains. Les années de prospérité suivant la Deuxième Guerre mondiale vont permettre l'importation au Canada de toutes sortes d'objets et de pratiques culturelles états-uniennes qui bouleversent les habitudes de vie. L'arrivée d'électroménagers domestiques accélère la réalisation des activités de la vie quotidienne, favorisant l'apparition de temps libres qu'on occupe aux loisirs et au divertissement avec d'autres « électroménagers culturels » tels que la radio, le téléphone et, plus tard, la télévision; c'est la « privatisation de la vie culturelle » (Lamonde, 2001 : 88). Ce consentement à la consommation de masse se manifeste également dans le décor urbain : affiches publicitaires, motels, « service à l'auto », ciné-parcs, etc. Du point de vue culturel, la province de Québec parvient à ce que Walter Benjamin nomme « l'art à l'ère de la reproductibilité » dans le sens où la culture se dématérialise, voire se « désacralise » : la jouissance artistique ne dépend plus d'une expérience *de visu* de l'objet par le sujet (comme c'est le cas pour une pièce de théâtre, une sculpture ou un concert de danse et d'opéra); l'expérience artistique se vit par procuration à partir d'un support technologique. Ce phénomène favorise l'exportation de la culture états-unienne au Canada et partout dans le monde. Un tel changement de paradigme donne évidemment lieu à de virulentes critiques. Au Canada français, c'est le numéro « cauchemardesque » (Jones, 1984 : 155) de la *Revue*

---

<sup>45</sup> La colonisation de l'Abitibi à partir des années 1910 n'obtiendra pas le même appui financier du Gouvernement du Québec. Les capitaux américains investis dans l'exploitation minière lui assureront une certaine pérennité malgré tout.



*Dominicaine* intitulé « Notre américanisation » (1936) qui s'attaque au phénomène de l'importation de produits culturels états-uniens. La revue pamphlétaire s'attaque entre autres au cinéma, à la radio, au jazz, aux cabarets, au sensationnel, aux sports et aux magazines de mode. La revue reconduit donc les stéréotypes de l'« épouvantail américain » développé au siècle précédent.

En contrepartie, une nouvelle génération d'écrivains qui revendique l'influence américaine apparaît dans les années 1930 au Québec. Contrairement aux parisiens de l'École littéraire de Montréal ou de la revue *Le Nigog*, ces écrivains se méfient désormais de la France parce qu'elle « était plus éloigné[e] que [les États-Unis] de la réalité canadienne » (Cotnam, 1984 : 79). Les moyens de communication de plus en plus développés avec les États-Unis ainsi que le retour d'émigrants canadiens à leur nation d'origine après la crise économique des années 1930 favorisent l'éclosion d'un « mouvement de mobilité géographique » (Morency et Boilard, 2002 : 328). Dans ce climat favorable aux échanges culturels émergent à Montréal des auteurs franco-américains tels que Robert Choquette, avec *Metropolitan Museum* (1931), et Rosaire Dion-Lévesque, avec *Walt Whitman ses meilleures pages traduites* (1933)<sup>46</sup>. Ajoutons que Louis Dantin (1865-1945), un des critiques littéraires les plus influents de l'époque, demeure aux États-Unis à partir de 1904. Jean-Charles Harvey, qui passe sa petite enfance aux États-Unis, constate, dans la revue *Le Jour*, que « Nous ne sommes ni français, ni Latins<sup>47</sup> ». Son roman *Les demi-civilisés* (1934) décrit la vie d'un intellectuel en milieu urbain qui préfigure les classiques urbains de Gabrielle Roy – *Bonheur d'occasion* (1945) et *Alexandre Chenevert* (1954) – et de Roger Lemelin (*Les Plouffe*, 1948). C'est pourquoi Jean Morency et Joël Boilard soulignent que, grâce notamment à Harvey, Nevers, Desrochers, Choquette et Dantin, « l'Amérique a cessé d'être un simple territoire, fut-il vécu sur un plan fantasmatique: elle est devenue objet de savoir et de culture » (2002 : 342).

Dans le sillage de *Maria Chapdelaine*, de nombreux romanciers s'interrogent sur le destin national du Canada français. Des personnages tels que Vincent Douaire dans *Nord-Sud* (1931) de Léo-Paul Desrosiers ou Euchariste Moisan dans *Trente Arpents* (1938) de Ringuet vivent des dilemmes entre le désir d'appartenir à un monde traditionnel

---

<sup>46</sup> Les intellectuels s'intéressent à la culture états-unienne, comme en témoignent aussi ces trois thèses que soutiennent des Québécois d'origine ou d'adoption: Paul Morin, *Les sources de l'œuvre de Henry Wadsworth Longfellow* (Université de Paris, 1913); Harry Bernard, *Le roman régionaliste aux États-Unis* (Université de Montréal, 1949); Hermas Bastien, *Essai sur la psychologie religieuse de William James* (Université de Montréal, 1928).

<sup>47</sup> Édition du 22 février 1941, p. 8. Citation rapportée par Yvan Lamonde (2001 : 83).

revêtu d'une nostalgie grandissante ou à une certaine modernité associée aux États-Unis. Par conséquent, alors même que la population urbaine supplante désormais la population rurale et que le mode de vie agricole autarcique s'éteint, le terroir accède au romanesque moderne. Mais les écrivains ne revisitent pas que la « terre paternelle ». Dans *Né à Québec* (1933), Alain Grandbois fait renaître un héros de la Nouvelle-France, Louis Jolliet, « vu sous l'angle poétique plutôt qu'historique » (Warwick, 1972 : 93). Il met de l'avant le principe de vitalité, le goût de l'aventure de Louis Jolliet plutôt que ses qualités civilisatrices, inscrivant l'explorateur dans la lignée des coureurs des bois légendaires. Pour tout dire, ces romans portent cette question impossible, paradoxale, que Louis Dupont définit comme la plus importante pour le Québec de l'avant-Révolution tranquille : « comment être moderne, français, traditionnel, et conjuguer avec l'influence américaine? » (1993 : 167) La réponse pourrait provenir d'un célèbre poème d'Alfred Desrochers dont nous nous permettons de citer les premières strophes :

Je suis un fils déchu de race surhumaine,  
Race de violents, de forts, de hasardeux,  
Et j'ai le mal du pays neuf, que je tiens d'eux,  
Quand viennent les jours gris que septembre ramène.

Tout le passé brutal de ces coureurs des bois :  
Chasseurs, trappeurs, scieurs de long, flotteurs de cage,  
Marchands aventuriers ou travailleurs à gages,  
M'ordonne d'émigrer par en haut pour cinq mois.

Et je rêve d'aller comme allaient les ancêtres;  
J'entends pleurer en moi les grands espaces blancs,  
Qu'ils parcouraient, nimbés de souffles d'ouragans,  
Et j'abhorre comme eux la contrainte des maîtres.

Le coureur des bois dont le JE se dit originaire appartient à la mémoire et le poème traduit la nostalgie de ce mode de vie révolu qui n'appartient désormais qu'à l'imagination. Et pourtant, le poète insiste sur les thèmes américains de la nature sauvage, du « pays neuf », des « grands espaces blancs », de l'inflexibilité devant l'autorité : tout le mythe du coureur des bois tient dans le champ lexical que développent ces douze vers. Comme l'indiquent Jean Morency et Hélène Destrempe, l'écriture de Desrochers dans *L'Ombre de l'Orford* est « marquée simultanément par le souffle du continent et par la résolution du fameux "conflit des codes" [...] entre le code littéraire français et le code socioculturel américain » (2008 : 31). Autrement dit, Desrochers fait la preuve que la réalité canadienne-française n'est pas imperméable à l'imaginaire américain.

Le voyageur, dans les années 1930, n'est plus triomphant. Au contraire, il voit son monde s'écrouler. Le voilà à la merci des compagnies de traite et de l'avarice dans *Les Engagés du Grand Portage* (1938) de Léo-Paul Desrosiers ou privé de sa descendance dans *Menaud, maître draveur* (1937) de Félix-Antoine Savard. Le retour du coureur des bois et de son « cousin », le frontalier, parce qu'il survient si tard, ne peut se vivre que dans cette conscience tragique. Ce déclin n'évoque rien de moins que le passage inéluctable du coureur des bois vers la métaphore alors même qu'il entre en littérature : sa recreation littéraire se produit conjointement à sa sublimation dans la vie quotidienne. La nation canadienne-française ne s'est pas encore tout à fait racontée sa propre Frontière qu'elle disparaît aussitôt, devenant, comme celle des États-Unis, la métaphore d'un cheminement existentiel. Ainsi, Warwick voit dans *Alexandre Chenevert* (1954), *Le temps des hommes* (1956) d'André Langevin et dans les romans d'Yves Thériault le schéma mythique d'un récit frontalier intégrant les motifs de la quête, de la régénération, de la révolte selon des modalités métaphoriques.

La Frontière se libère « des contraintes de la réalité » (Warwick, 1972 : 234) afin de rendre compte de questions éminemment spirituelles que seule une herméneutique peut révéler. À ce sujet, aucun roman n'est plus représentatif de la modernité romanesque canadienne-française que *Le Survenant* (1945) de Germaine Guèvremont. Au lieu de considérer le *Survenant* comme un roman du terroir et de la tradition, Hélène Destrempe et Jean Morency (2008), grâce à l'examen du fonds de Guèvremont à la BAnQ, jettent un nouvel éclairage sur l'œuvre en révélant l'ampleur de ses sources d'inspiration états-uniennes. À partir de ce constat, Morency et Destrempe identifient dans *Le Survenant* et sa suite *Marie-Didace* (1947) certains thèmes de prédilection que l'œuvre partage avec les auteurs américains tels que l'image du vagabond et de l'errance, la marginalité, la solitude et l'alcool qui montrent « l'affirmation d'une différence par rapport à la norme, une place grandissante accordée à la mobilité, à la conscience d'une individualité nouvelle, une fragmentation progressive du tissu social traditionnel et, du coup, la mise en place d'un paradigme de rupture plus que de continuité par rapport à un passé référentiel » (Destrempe et Morency, 2008 : 37-38). Guèvremont aurait adapté des thèmes américains à la particularité du contexte historique canadien. Le Chenal-Le-Moine évoque par métonymie l'ordre ancien du Canada français conçu selon le discours de la survivance. L'irruption du Survenant dans cette société repliée provoque justement sa métamorphose. Après la tirade du Survenant qui préfigure son départ et qui préserve son authenticité

(« Vous autres, vous savez pas ce que c'est d'aimer à voir du pays... »), c'est le Chenal-Le-Moine, donc le Canada français, qui doit se recréer. Aux récits de l'émigrant repenti se substitue donc le retour de l'émigrant, ici avatar du coureur des bois, en tant que symbole de modernisation. *Le Survenant* raconte sous un mode allégorique la métamorphose du Canada qui se réconcilie avec l'Amérique.

Au-delà de la thématique, Morency et Destrempe identifient des similitudes entre les procédés d'écriture en vogue aux États-Unis et certaines techniques de Guèvremont comme l'usage de la focalisation externe. Que ce soit *Jeanne la fileuse*, *La terre paternelle*, *Charles Guérin*, *Les demi-civilisés* ou même *Jean Rivard* et *Angéline de Montbrun*, le « proto-roman » canadien-français véhicule avant tout des idées à partir de dissertations historiques ou de fines analyses psychologiques des individus qui font souvent office d'outils rhétoriques; *Le Survenant* modifie la manière dont le romanesque canadien-français envisage la création littéraire. C'est pourquoi Morency en conclut dans un autre article que « l'avènement de la modernité au Québec s'avère indissociable de la découverte des diverses facettes de la culture (qu'elle soit de masse, populaire ou lettrée) de nos voisins du sud » (Morency, 2005 : 154). Cette modernité coexiste avec un épiphénomène : l'autonomisation de la littérature québécoise. Le processus d'autonomisation de la littérature québécoise passe en premier lieu par le relais américain pour aboutir, chez certains, à un vœu de rejet de l'emprise éditoriale et intellectuelle de Paris. L'essai polémique *La France et nous* (1947) de Robert Charbonneau doit être lu précisément comme une revendication d'autonomie de la littérature francophone en sol américain<sup>48</sup>. La volonté d'universalisme, particulièrement d'américanité, de Charbonneau révèle le besoin, chez les intellectuels canadiens-français, de se comparer aux modèles étrangers, soit pour s'en distancier ou pour s'en rapprocher, sans pour autant véhiculer un complexe d'infériorité à l'égard de la France.

Les nombreuses transformations que subit la société canadienne-française aux alentours de la Deuxième Guerre mondiale tant sur le plan du discours de l'élite, des arts que de la vie quotidienne traduisent un « passage de ce qu'on pourrait appeler une culture d'emprunt à une culture d'empreinte » (Bouchard, 2000 : 26). La période de 1930 à 1960 apparaît donc comme une longue transition du discours de la survivance vers une

---

<sup>48</sup> Il faut noter que cette querelle n'a toutefois pas eu le même sens en France. On reprochait aux éditeurs québécois de publier des écrivains ayant soutenu l'Occupation avant tout. La réponse canadienne s'est transformée en plaidoyer pour l'autonomie de la littérature canadienne-française. Pour plus de détails, voir : Robert Dion, « La France et nous après la Seconde Guerre mondiale. Analyse d'une crise », *Voix et Images*, vol. 13, n° 2, (38) 1988, p. 292-303.

modernité qui se manifeste dans la culture urbaine et populaire et par le recours aux modèles culturels américains dans la création canadienne. Ce processus culmine dans les années 1960 avec les bouleversements de la Révolution tranquille où s'échafaude un nouveau projet de rupture.

### 1.11 La « prise en charge » de l'américanité (1960-1980)

À partir de l'élection des Libéraux de Jean Lesage aux élections provinciales de 1960, la société québécoise vit des changements institutionnels majeurs. L'État soutire à l'Église les responsabilités en matière d'éducation, de santé et de services sociaux et il s'implique également dans les secteurs financiers et dans l'exploitation des ressources naturelles. Ce rejet explicite de la fêruple cléricalle détermine la modernisation de la société québécoise. Les intellectuels sont d'ailleurs bien conscients du phénomène et ils se tournent vers le relais américain pour affirmer leur modernité. À preuve, les premières recherches universitaires sur « l'américanité » tant en littérature qu'en sciences sociales voient le jour entre 1960 et 1980. Gérard Bouchard traite du passage d'une culture du « repli » à celle du « dépli » : « L'héritage principal de toute cette effervescence qui a nourri la Révolution tranquille tient dans la volonté de casser la pensée équivoque, d'affirmer une *destinée manifeste* » (2000 : 167). Cependant, bien que les intellectuels de la Révolution tranquille s'engagent afin de définir la spécificité québécoise, il n'en demeure pas moins que le rejet éventuel de l'identité canadienne-française au sein de la culture savante est symptomatique d'un certain repli.

#### 1.11.1 L'américanité : une prise de conscience et une rupture

Lors de la Révolution tranquille, les « Canadiens français » minoritaires au Canada deviennent « Québécois majoritaires » sur leur territoire : « Étant assimilée à la tradition loyaliste, aux continuités de la survivance et aux anciens rapports de dépendance, [l'identité canadienne-française] ne pouvait pas incarner le grand rêve de l'Amérique » (Bouchard, 2000 : 168). Dans *Le deuil d'un pays imaginé* (1997), Marcel Martel relate que le néo-nationalisme du Québec urbain des années 1960 modifie le nationalisme canadien-

français. Il remplace l'idée d'un Canada binational par le projet d'établir l'État-nation québécois comme « mère-patrie » protectrice de tous les Canadiens français au détriment des organismes mis en place. L'Ontario français perçoit cet interventionnisme étatique comme une forme d'impérialisme. La rupture est consommée lors des États généraux du Canada français tenus à Montréal en 1967 où le Québec se proclame « territoire national et milieu politique fondamental » de la nation canadienne-française.

L'identité québécoise renouvelée évacue donc les principaux leitmotivs du discours de la survivance canadienne-française au profit d'une vision moderniste : ancrée dans *le territoire du Québec, sa population francophone majoritaire* assure la préservation et sa spécificité historique et culturelle en Amérique du Nord grâce à des institutions francophones. Malgré le changement de la définition de l'identité québécoise, on remarque que le sentiment de précarité de la nation demeure. Il se manifeste notamment à l'égard de la variété québécoise populaire du français, qu'on en viendra à nommer le *joual*. Plusieurs penseurs<sup>49</sup> perçoivent ce parler comme l'abrutissement de l'ouvrier québécois par la langue anglaise qui l'entoure, d'où l'importance de le « réformer ». Le débat du joual illustre donc la négation de l'hétérolinguisme, marque de l'américanité populaire.

L'« intégration culturelle continentale » (Lamonde, 2001 : 96) du Québec poursuit son trajet rectiligne grâce aux moyens de diffusion de plus en plus sophistiqués<sup>50</sup>. À partir des années 1960, la chanson québécoise s'approprie intensivement son américanité en opérant des transferts culturels remarquables avec les États-Unis. L'appropriation salutaire des rythmes rock'n'roll et blues par Robert Charlebois impose « un rythme *nouveau* aux chansonniers, tels Ferland et Léveillé, jusqu'alors plus marqués par l'influence française » (Dupont, 1991 : 190-191). Sa démarche dépasse la béate imitation de la musique états-unienne, comme on pouvait alors le voir dans les traductions et remakes plus ou moins réussis de la musique pop états-unienne lors de l'émission de

---

<sup>49</sup> Selon une étude du linguiste Paul Daoust que *L'histoire de la littérature québécoise* cite dans son chapitre « L'écriture, la parole et le joual » (456-462), il se serait publié 2 523 articles sur le joual entre 1960 et 1965, dont 90% prennent parti « contre » le joual.

<sup>50</sup> La critique de l'américanisation, quant à elle, se renouvelle. Pour les intellectuels de gauche radicaux qui écrivent notamment dans les revues *Parti pris* et *Socialisme*, les États-Unis capitalistes incarnent un repoussoir idéologique. Les *Trois essais sur l'insignifiance* (1983) de Pierre Vadeboncoeur indiquent que le discours anti-américain traditionnel dans lequel les États-Unis incarnent un vide culturel gavé de matérialisme conserve une certaine vivacité.

télévision *Jeunesse d'aujourd'hui*<sup>51</sup>. L'émergence du courant musical « western » au sein des couches populaires québécoises, surtout dans les régions, indique elle aussi un processus de transfert culturel. Le plus célèbre des chansonniers western au Québec, Willie Lamothe, qui émerge à partir des années 1940, reprend non seulement les grands succès états-uniens, mais propose également des chansons originales qui traitent du territoire québécois. Par l'intermédiaire de la chanson massivement diffusée à la radio et à la télévision, les Québécois se bâtissent donc un imaginaire authentique tout en revendiquant l'influence américaine.

La rénovation de l'identité nationale québécoise correspond, comme nous l'avons montré, à une « prise en charge » de l'américanité dans le discours des intellectuels. Afin de rendre compte positivement de l'influence états-unienne sur la culture québécoise, certains intellectuels québécois forgent le néologisme « américanité ». Lors d'une conférence à Paris en 1966, Jacques Godbout traite de la « nord-américanité » de l'écrivain québécois francophone. L'année suivante, Jean-Guy Pilon, dans le *Devoir*, traite de la poésie québécoise comme d'une « réalité issue de l'Amérique ». Bien que ces formules peuvent sembler essentialistes, voire creuses (qui oserait affirmer que le Québec ne fait pas partie géographiquement du continent nord-américain?), elles n'en demeurent pas moins marquées du paradigme de la rupture avec l'Europe et de la revendication d'une appartenance aux collectivités neuves. Or, ces postulats vont en quelque sorte stigmatiser le discours sur l'américanité pour les trente années suivantes : pour bien des penseurs, dont François Ricard (1988), l'« américanité » semble être avant tout un vœu naïf de la littérature québécoise de sembler « exotique » en regard de la France, comme si la dépendance à l'égard de la métropole culturelle subsistait derrière le discours de l'américanité. De ce point de vue, l'américanité relèverait pratiquement de la « marque de commerce » davantage que d'un processus d'autonomisation d'une culture nationale et d'une rééquilibration des rapports culturels entre le Québec, la France et les États-Unis. Parmi certaines publications qui utilisent l'américanité davantage comme un outil rhétorique, mentionnons la revue *Presqu'Amérique* (1971-1973) qui, malgré son titre et sa ligne éditoriale, traite d'abord et avant tout de la modernisation de la société québécoise

---

<sup>51</sup> L'animateur-vedette de l'émission, Pierre Lalonde, propose plusieurs de ces imitations avec un degré de réussite artistique mitigé en dépit de leur succès financier. Voir par exemple la reprise « Honey, honey » (1973) de la chanson « Delta Queen » (1972) du groupe Kings of Mississippi, le calque de « Sweet Caroline » de Neil Diamond intitulé simplement « Caroline » (1969) ou le méga succès « C'est le temps des vacances » (1963) qui dérobe la mélodie de « Let's Go Steady Again » (1963) de Neil Sedaka.

(Dupont, 1993 : 225). L'américanité devenait synonyme de « modernité », de progrès, donc des apports « positifs » des États-Unis, délaissant la portée continentale du concept.

Nous préférons voir l'américanité qui se développe dans les années 1960 comme un besoin du Québec de traduire sa singularité nationale non pas comme une périphérie de la métropole française, mais comme une nation américaine distincte des États-Unis (et du reste du Canada) de par sa langue et son histoire mais avec qui elle partage néanmoins un imaginaire relativement similaire. Un des premiers textes à tenter de donner un contenu à l'américanité québécoise s'intitule « Le Québec et l'américanité » (1971), de Jacques Languirand, qui fait figure de postface à sa pièce *Klondike*. En s'appuyant sur la tradition de mobilité géographique des Canadiens français sur le continent, Languirand « lève le voile sur le refoulement que l'Amérique a subi au Canada français » (Dupont, 1991 : 190). L'américanité participe en quelque sorte au projet d'émancipation de la tutelle cléricale qui repoussait l'appel dionysiaque des grands espaces continentaux. La même année, Michel Têtu, voulant mettre en évidence l'américanité des romans de Jacques Godbout, propose que la distinction « américaine » réside dans un processus d'émancipation dans lequel « l'individu et le collectif parviennent à se libérer de la situation opprimante initiale » (1971 : 275). Les réflexions sur l'américanité québécoise poursuivront leur démarche plus ou moins empirique afin de caractériser l'authenticité québécoise en Amérique dans les années 1970. La Rencontre internationale des écrivains québécois qui a lieu à Montréal et à Québec du 28 mai au 4 juin 1972<sup>52</sup> réunit une impressionnante liste d'écrivains du Québec<sup>53</sup> avec des collègues issus d'Amérique du Sud, des Caraïbes, des États-Unis et même de France. Dans la foulée de cette rencontre, la revue *Études littéraires* propose un numéro intitulé « Littérature québécoise et américanité » (vol. 8, n° 1). Dans le texte d'ouverture intitulé « L'américanité du roman québécois », Paul-André Bourque propose plusieurs rapprochements entre des auteurs québécois et américains : Yves Thériault et Ernest Hemingway, William Faulkner et Marie-Claire Blais, J. D. Salinger et Jacques Poulin. Il reprend l'idée de Jacques Languirand selon laquelle l'américanité se manifesterait dans un réseau symbolique commun, un imaginaire transnational inconscient :

---

<sup>52</sup> Les procès-verbaux des conférences et entretiens tenus lors de cette rencontre ont été publiés dans la revue *Liberté*, vol. 15, n° 6, 1973.

<sup>53</sup> Mentionnons, parmi les plus connus, Gilles Archambault, Michel Beaulieu, André Belleau, Gérard Bessette, Jacques Brault, Nicole Brossard, Jacques Ferron, Claude Jasmin, Naïm Kattan, Andrée Maillet, André Major, Gilles Marcotte, Fernand Ouellette, Suzanne Paradis, Jean-Guy Pilon et Pierre Turgeon.



L'américanité de la littérature québécoise, ce pourrait être, en quelque sorte, cette zone grise de l'inconscient collectif dans laquelle on retrouve une « mythologie », des valeurs « archétypales » et une symbolique communes aux deux cultures, une imagerie, en somme, de même qu'un ensemble de phénomènes historiques, linguistiques et sociaux ayant leur correspondant dans l'autre civilisation (Bourque, 1975 : 15).

John Stockdale et Naïm Kattan concentrent davantage leurs articles sur la figure de l'exil et de l'immigrant tandis que Maximilien Laroche, Marie et Louis Francoeur et André Berthiaume mettent en évidence le rôle crucial de l'Indien dans l'imaginaire américain. En proposant que l'essence de l'américanité réside dans ce contact obligé avec la figure ultime de l'altérité, l'Indien, qu'il soit réel ou métaphorique<sup>54</sup>, dont il résulte une dynamique de métissage et d'hybridation, Maximilien Laroche (« L'américanité ou l'ambiguïté du "Je" ») donne probablement une des définitions les plus satisfaisantes du processus d'américanisation dans sa dimension continentale. Le coureur des bois prendrait une autre dimension : ce personnage mythique dont on retrouve la trace dans les fictions québécoises représente le parangon du métissage entre le Blanc et l'Indien; entre le Soi et l'Autre; le passé européen et le Nouveau Monde. Les penseurs des années 1970 mettent déjà en relief les principaux réseaux thématiques à partir desquels l'américanité en viendra progressivement à s'imposer comme un objet d'étude essentiel pour rendre compte de la spécificité de l'identité québécoise. L'américanité relève tantôt d'un inconscient tiré de l'héritage canadien-français privilégiant la mobilité géographique et l'aventure, tantôt du contact avec la nature sauvage et l'amérindien, tantôt d'un processus d'hybridation ou de métissage propre à toute démarche identitaire migrante.

### *1.11.2 La recréation de l'Amérique par la littérature*

Sur le plan culturel et plus spécifiquement littéraire, les intellectuels et les artistes préconisent plus que jamais l'authenticité du Québec et leur revendication passe par la valorisation de sa population et de son territoire. Les gens du peuple deviennent les porte-parole de la nation. Or, comme le peuple vit depuis longtemps son américanité, la vision de la population qui transparait de ces œuvres qui veulent en rendre compte de la manière la plus réaliste possible est celle d'une population *américanisée* (à prendre dans les deux sens du mot). Gérard Bouchard interprète ce rapprochement comme « un rendez-vous

---

<sup>54</sup> Laroche montre bien comment le Noir incarne aussi une figure de l'Autre.

historique où le *peuple* (les classes populaires, une partie des classes moyennes) a précédé une grande partie des élites socioculturelles » (2000 : 160). Le sentiment de redécouverte du territoire se trouve dans plusieurs des poèmes de la génération de l'Hexagone. Bien que le phénomène de l'oralité québécoise se trouve aussi dans les poèmes de Gaston Miron, Jacques Brault, Gérald Godin et dans le théâtre québécois (dont la querelle autour des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay en 1968 est l'illustration la plus frappante), la volonté de réhabiliter la culture et la langue populaires semble plus systématique encore dans les romans. Les romanciers chercheraient à décrire non plus le Québécois tel qu'il devrait être, mais tel qu'il est. Ainsi, les romans de mœurs urbaines (aussi dits romans réalistes) envahissent la production littéraire québécoise dans la foulée des classiques de Gabrielle Roy et de Roger Lemelin. Dans les romans de Jacques Godbout, surtout le célèbre *Salut, Galarneau!* (1967), de Jacques Ferron (*Le ciel de Québec*, 1969) et de Réjean Ducharme (*Le nez qui voque*, 1967), la langue orale permet non seulement aux écrivains de donner un effet de réalisme aux environnements québécois qu'ils créent, mais sa manipulation permet de donner au texte une esthétique singulière. Ainsi, alors que les journaux décrivent la pauvreté de la langue populaire, les écrivains montrent paradoxalement toute la richesse du parler français d'Amérique. Cette parole émane de l'univers essentiellement urbain des ouvriers et marginaux. Cependant, Jacques Cotnam adopte une posture plus critique à l'endroit de ce point de vue. Il postule d'emblée que les Québécois de l'époque privilégient la culture, le mode de vie et les loisirs états-uniens, les surnommant des « américains parlant français » (*french-speaking americans*) (1977 : 790). Cotnam propose que les romans des années 1960 et 1970 véhiculent malgré tout un discours anti-états-unien en vertu précisément du fait que les écrivains parlent à *la place* du peuple. Cotnam montre que les personnages de *Salut Galarneau!*, *Le nez qui voque* et de *Oh Miami Miami Miami* (Victor-Lévy Beaulieu, 1973) décrivent les États-Unis comme un pays des « supermarchés » dont le système capitaliste valorise le profit, le confort et le matérialisme. Cotnam conclut :

What seems interesting to me is that in French-Canadian novels and plays, those who question our American way of life are, in many cases, uneducated. In reality, however, the situation seems to be the opposite, [...]: the more educated people become, the more likely they are to express their concern about the omnipresence of American materialistic values. One may, of course, explain this apparent contradiction by stating that French-Canadian writers are simply better educated than their characters, whom they use as spokesmen (1977: 791).

La rhétorique implicite que Cotnam perçoit dans ces romans indiquerait que la culture savante cherche toujours, en quelque sorte, à conditionner l'attitude de la population à l'endroit du colonialisme des États-Unis. Jean Morency abonde dans le même sens en notant le paradoxe de tels romans : « Tout se passe comme si, en dépit de leur volonté de décroiser le roman québécois en lui donnant une dimension plus continentale et transnationale, les romanciers en question reprenaient, en le modulant, le discours traditionnel des élites québécoises sur la menace américaine » (2004 : 52). D'ailleurs, Gérard Bouchard, s'appuyant sur les travaux de Lise Gauvin, mentionne que le joul des pièces de Tremblay présente « une intention quasi pédagogique poussa[n]t à exhiber la laideur comme un repoussoir, afin de susciter un réflexe d'autocensure » (2000 : 163). Ceci dit, Cotnam nuance son propos en soulignant que les personnages de Ducharme et Godbout entretiennent une méfiance similaire à l'endroit du colonialisme culturel français tel qu'on peut le constater par le moyen du procédé d'anthropophagie culturelle qu'on retrouve dans *Le Cid maghané* (1968) ou dans l'épopée parodique *La fille de Christophe Colomb* (1969) de Ducharme. La redécouverte du Québec se vit également à partir de la résurgence de la figure de l'amérindien dans les œuvres des années 1970, comme l'a bien montré Jean Morency (1994). *Un dieu chasseur* (1976) de Jean-Yves Soucy relate la marginalisation du mode de vie autochtone et son repli vers un territoire toujours plus étroit. *Le dernier été des Indiens* (1982) de Robert Lalonde fait d'une histoire d'amour entre un Indien et un adolescent une allégorie du passage du Québec de la Grande Noirceur vers la Révolution tranquille dans laquelle, selon l'interprétation postcoloniale de Sandra Hobbs (2010), le Québécois prend conscience de son rôle de « colonisateur » auprès des communautés autochtones.

Le discours national au Québec lors de la Révolution tranquille rejette les pôles identitaires traditionnels tels que la religion catholique et le « Canada français » au profit d'un territoire moderne où les francophones majoritaires prennent leur place en tant que communauté autonome en Amérique. Il existe néanmoins une tension entre le désir d'américanisation et l'héritage français avec lequel tous ne sont pas prêts à rompre, comme en témoigne l'insécurité linguistique des Québécois en regard du joul. Paradoxalement, la manipulation de cette parole chez les écrivains qui désirent rendre compte de la réalité québécoise devient un moteur exceptionnel de créativité. C'est cette quête de la spécificité, cette recherche d'un vécu authentiquement québécois qui alimente une littérature de plus en plus audacieuse tant dans ses thèmes que dans sa forme.

C'est dans cette optique que nous interprétons l'étrange réception que reçoit Jack Kerouac lors de son passage, le 7 mars 1967, à l'émission télévisuelle *Le Sel de la semaine* à Radio-Canada. Manifestement enivré, l'écrivain raconte par bribes son enfance dans un des « Petits Canadas » à Lowell, ville ouvrière du Massachusetts, en adoptant le français populaire qu'il a parlé à la maison. Devant cet étonnant décalage entre le jodel de Kerouac et sa prétendue prestance, la foule québécoise en pleine querelle du jodel s'esclaffe<sup>55</sup>. Au-delà des fous-rires, les écrivains récupèrent néanmoins la figure de Kerouac<sup>56</sup>. Par exemple, l'essai *Jack Kérouac* que fait paraître Victor-Lévy Beaulieu en 1972 propose une lecture de la vie et de l'œuvre de Kerouac en fonction de ses origines canadiennes-françaises, allant même jusqu'à prêcher son annexion à la littérature québécoise. Pour Beaulieu, le trait caractéristique de Kerouac est son tiraillement perpétuel entre le « pôle beat » aventurier et le « pôle canadien-français » (1972 : 212) du retour à la maison (et à la mère), de la langue française de son enfance et de l'écriture. Par conséquent, Kerouac exprimerait par allégorie le difficile sort du Canada français en Amérique qui serait tiraillé entre ses origines canadiennes et l'aventure américaine. L'influence de Kerouac, surtout de son premier récit *Sur la route*, reste fondamentale pour comprendre l'évolution de l'américanité en littérature québécoise, surtout à partir de 1980.

## 1.12 La période postmoderne (1980-2010)

Prenant acte de leur spécificité sur le continent, les Québécois de la Révolution tranquille rejettent tour à tour les divers ensembles universels envers qui ils se tournaient jadis : Rome (la religion catholique), Londres (la monarchie constitutionnelle), Paris (la métropole culturelle) et le Canada (économie et politique). Le référendum sur la souveraineté du Québec en 1980 incarne, en ce sens, l'aboutissement d'un projet de rupture. C'est l'hypothèse de Louis Dupont : « L'américanité was thus a way to differentiate Quebec from the rest of Canada, and to reaffirm its national status, within or

---

<sup>55</sup> L'article de Jean Morency « L'invention de Jack Kérouac au Québec » (*Acadie 1604-2004*, Neve Romania 29 – 2004) donne de plus amples détails sur l'attitude de la foule face à ce Kerouac devenu une caricature de lui-même.

<sup>56</sup> En fait, Kerouac est peut-être l'écrivain étranger qui a le plus fasciné les Québécois. Jean-François Chassay consacre un chapitre de *L'ambiguïté américaine* à la question de Kerouac dans la littérature québécoise. (« Le "road book" : Jack Kerouac et le roman québécois contemporain », p. 65-90.) Le chercheur propose (p. 68-71) une revue des divers textes qui nourrissent le « mythe » de Kerouac et désirent que la littérature québécoise l'annexe. En plus de la littérature, la figure de Kerouac inspire directement trois chansons, « Kerouac » (1978) de Sylvain Lelièvre, « Sur la route » (1987) de Pierre Flynn et « L'ange vagabond » (1993) de Richard Séguin et un film « docufiction », *Le grand Jack* (1987), de l'Acadien Herménégilde Chiasson. La revue *Voix et images* offre quant à elle un dossier spécial sur l'écrivain en 1988.

outside the Canadian federation » (Dupont, 1997 : 35). Le rejet de la proposition indépendantiste par 60% de la population indique que, vraisemblablement, même si celle-ci ressent sans doute sa spécificité culturelle et nationale, la population ne voit pas la nécessité de l'affirmer à travers un projet politique. Jean Morency (1995 : 171) indique d'ailleurs que la culture populaire québécoise, qui semble embrasser sa continentalité depuis longtemps, ne verrait pas la pertinence d'affirmer son « décrochage » des anciennes identités européennes. Quelle que soit la position des individus sur ce projet de rupture qui *implose*, le Québec post-référendaire doit revoir ses identifications à un ensemble supranational qui donne une cohérence à son propre projet de société et lui permet d'articuler le local à l'universel.

Nous voulons proposer ici deux filons à explorer pour tenter de comprendre l'évolution de l'américanité québécoise pendant la période contemporaine. D'une part, compte tenu de l'omniprésence de la culture, du mode de vie et des produits de consommation états-uniens dans la vie quotidienne des Québécois, ceux-ci doivent constamment réfléchir à leur spécificité à l'égard des États-Unis. Comme l'explique Louis Dupont, « entre les américanismes, influences inévitables ou acceptables dues à la coexistence géographique, et l'américanisation, processus négatif vu comme une perte de soi, s'exprime le dilemme de l'époque » (1993 : 169). D'autre part, le Québec vit un passage accéléré de la modernité issue de la Révolution tranquille à une postmodernité qui survient de manière spectaculaire après l'effondrement du projet de rupture qui culmine avec le référendum de 1980. À peine les intellectuels parviennent-ils à échafauder une nouvelle conscience nationale fondée sur l'attachement au territoire et aux ressources naturelles, sur la langue française et sur l'impératif pour les Québécois d'origine francophone de reprendre le contrôle sur l'économie locale que cette définition leur semble voler en éclats à la suite du rejet de son aboutissement par la majorité de la population, remettant désormais l'idée même de « nation » en doute.

### *1.12.1 Les années 1980 et 1990 : le décentrement de la littérature*

De fait, Biron, Dumont et Nardout-Lafarge associent la période contemporaine à un « décentrement » global qui touche la littérature québécoise et dont l'américanité est un

des symptômes les plus probants. Comme la production littéraire québécoise est très abondante pour cette période et que notre recherche veut se concentrer sur le roman, nous passerons outre le phénomène des poètes de la contre-culture qui se revendiquent de « l'Amérique » à partir des années 1980 (Raoul Duguay, Patrick Straham, Denis Vanier, Lucien Francoeur, Jean-Paul Daoust et Claude Beausoleil<sup>57</sup>). L'Amérique que les romans de la même période construisent se vit sous l'égide du doute, de l'ambivalence, de la fascination, bref de l'ambiguïté caractéristique que ressentent les Québécois à l'égard du continent et des États-Unis. Jean Morency propose que c'est le célèbre roman de la route *Volkswagen blues* (1984) de Jacques Poulin qui représente rien de moins que l'expression de la quintessence de l'expérience continentale des Québécois. François Paré (2007 : 38) ajoute que ce roman de la route où un écrivain accompagné d'une amérindienne parcourent l'Amérique s'impose comme l'œuvre emblématique du « Grand Roman Américain » québécois. Jacques Poulin, dans *Les grandes marées* (1978 : 170) avait annoncé en quelque sorte la venue de ce « grand roman américain » que les Québécois concevraient, à mi-chemin entre la capacité d'introspection philosophique des romans français et de la narration riche en action des romans américains. Jean Morency voit dans cette annonce non pas seulement une nouvelle théorisation du mythe « Grand Roman Américain », mais la revendication de l'héritage culturel et littéraire dual caractéristique du Québec, comme si le Québec se situait à un « un nouveau carrefour socioculturel [...]. Il emprunte [...] au roman français et au roman américain, qu'il vampirise simultanément dans le but de proclamer son originalité absolue » (Morency, 2005 : 155). Empruntant la piste de l'Oregon à bord d'un campeur, Jack Waterman et Pitsémine se documentent sur l'Histoire du continent. En fait, comme l'a montré Jean Morency (1994), le trajet de Pitsémine et de Jack se déroule à la fois dans l'espace routier du continent (axe horizontal) et dans le temps de l'Histoire (axe vertical). En un sens, la double dimensionnalité du voyage qui s'exprime ainsi ne rejoint pas tant la dualité « France/ États-Unis » mais surtout le déchirement que Pierre-Yves Petillon identifiait dans la littérature américaine entre la nécessité d'une part d'interpréter les signes, de réfléchir et développer une culture authentique et celle poussant à l'exploration du territoire *de visu*. Cette dualité n'est pas le seul thème fondamentalement américain que Poulin sollicite. Qui est ce Théo qui hante tant la conscience de Jack sinon une incarnation

---

<sup>57</sup> D'ailleurs, bien que Jean-Sébastien Ménard (2007) ait mis en évidence l'influence des poètes de la *Beat generation* sur ces poètes (qui font connaissance avec Allen Ginsberg et Lawrence Ferlinghetti lors de la Rencontre internationale Jack Kerouac en 1987), Louis Dupont (1993 : 322) se montre plus critique à l'égard l'image stéréotypée d'une Amérique urbaine et violente qu'ils construisent afin d'adopter une posture de « rebelles ».

du coureur des bois, comme le suggère son association à Étienne Brûlé? L'addition d'un personnage métis, Pitsémine, qui prend conscience de l'exclusion des siens de la culture nord-américaine, ne participe-t-elle pas à ce que Guido Rousseau (1986 : 157) désigne, à la suite de Leslie Fiedler, comme le retour de « l'inconscient amérindien » déjà enclenché dans les années 1970? Si le voyage sur le continent évoque l'univers d'une Amérique reconnue (les possibilités infinies, l'aventure, l'inconnu), le voyage vertical dans les textes crée une autre version de l'Amérique, celle d'un continent textuel où se vivent divers transferts culturels. En réinvestissant les avatars du coureur des bois, en revisitant la cartographie imaginaire de l'Amérique française, en contestant l'histoire officielle qui néglige la présence autochtone, tout en rendant compte d'un univers textuel continental, *Volkswagen blues* incarne bien l'expression littéraire la plus aboutie de l'américanité québécoise.

Dans la foulée de *Volkswagen blues*, l'américanité domine la production romanesque des années 1980. Le phénomène du roman de la route, que Claude Jasmin inaugure au Québec avec *Pleure pas, Germaine* (1965), prend une ampleur insoupçonnée, surtout après l'étrange consécration de Jack Kerouac sur les ondes de Radio-Canada. Le roman de Jasmin relate la migration d'une famille ouvrière montréalaise vers la Gaspésie où elle cherche un avenir meilleur. Le souci de Jasmin de traduire la réalité et le parler populaires indique que son roman s'inscrit dans la lignée des romans de la Révolution tranquille davantage que dans la filiation kerouacienne. À partir des années 1970 et 1980, les romans de la route québécois se laissent imprégner des thèmes kerouaciens. Le « duo de potes » (« *male buddy pair* ») (Cohan et Rea Ark, 1997 : 8) remplace la famille et le couple à bord de l'automobile et la route devient un espace de transgression<sup>58</sup>. Anne-Marie Miraglia (1992), en se penchant sur *Volkswagen blues*, *Le Voyageur distrait* (1981) de Gilles Archambault, *Une histoire américaine* (1986) de Jacques Godbout et *La première personne* (1980) de Pierre Turgeon, ébauche le portrait-robot du « voyageur québécois » en manque de liberté qui s'inscrit dans une filiation certaine avec Kerouac et son ami Neal Cassady : « le Québécois, quadragénaire et intellectuel, brise le moule du conformisme pour se donner à l'aventure. Il imite ainsi son ancêtre aventurier et cherche à se renouveler, à se régénérer à travers la réappropriation du continent nord-américain. » (Miraglia, 1992 : 31) Si Jack Waterman et Michel, le « voyageur distrait » d'Archambault, fuient leur manque d'inspiration, le héros de Godbout,

---

<sup>58</sup> Cohan et Rae Ark montrent comment les *road movies* américains des années 1960 subissent l'influence de Kerouac selon les mêmes transformations.

Gregory Francoeur, politicien et intellectuel, souffre de la déprime post-référendaire tandis que le JE narrateur homodiégétique du roman de Turgeon veut carrément refaire sa vie en se transformant en détective privé<sup>59</sup>. Cependant, s'il y a un fil conducteur à tirer de l'association de *La première personne* (1980) de Pierre Turgeon, *L'été Rebecca* (1985) de René Lapierre, *Une histoire américaine* (1986) de Jacques Godbout, voire *Vendredi-Friday* (1988) d'Alain Poissant<sup>60</sup> et *Berg en sursis* (1990) d'Isabelle Massey, c'est le besoin de ces protagonistes masculins, généralement des artistes ou intellectuels d'âge mûr, de fuir un univers dominé par une ou des femmes avec qui ils entretiennent des relations conflictuelles (généralement un mariage insatisfaisant) afin de faire la rencontre d'une ou de plusieurs jeunes femmes avec qui ils pourront redécouvrir leurs fantasmes. L'Amérique apparaît alors dans ce que nous pourrions nommer sa « forme alpha » : le voyage routier favorise la découverte de l'inconnu (ou la conquête de l'inconnue...), le continent est une possibilité de renaissance pour un homme mûr généralement privé d'un rêve de paternité ou face à un vide intellectuel<sup>61</sup>. Inversement, une génération de femmes à partir de 1980 se saisit de l'américanité afin de déconstruire les stéréotypes masculins liés à cette thématique. Le processus est d'autant plus singulier que, hormis *Fugueuses* (2005) de Suzanne Jacob, peu de textes après 1989 mettront l'accent explicitement sur le projet de montrer l'Amérique telle que vue au féminin, cédant le champ littéraire à l'immense quantité de « don juans » qui apparaissent dans les romans de la route des années 2000. Reste que ces romans féminins sont ironiquement parmi les textes qui parviennent le mieux à décrire l'Amérique contemporaine.

Qui d'autre que Gabrielle Roy, avec le récit du voyage *De quoi t'ennuies-tu, Evelynne?* (1982), pour lancer le bal? Ce voyage en autobus vers la Californie de la protagoniste afin de veiller sur son frère figure une sorte de retour aux origines d'une vieille dame en fin de vie. Inversement, *Cassiopée ou l'été polonais* (1988) de Michèle Marineau est un *bildungsroman* où une adolescente québécoise raconte sous la forme du

---

<sup>59</sup> Stanley Péan voit cependant dans ce JE le « héros post-référendaire archétypal » qui « apparaît comme symptomatique du rejet de la couronne britannique et de la quête d'un autre parent, plus noble, plus fort – et pourquoi pas le Yankee, maître du monde occidental moderne? » (1991 : 31)

<sup>60</sup> Mentionnons que Poissant fait paraître en 2010 (trente ans trop tard?) *Heureux qui comme Ulysse* qui relate l'odyssée de « Pissenlit », un anti-héros qui quitte le Québec après le référendum de 1980 auquel il vote « oui » sans trop de conviction. Pissenlit se retrouve dans une réserve indienne au Nord du Manitoba où il refait sa vie.

<sup>61</sup> Lucie Guillemette, dans sa thèse de doctorat (University of Toronto, 1990), propose une analyse sémiotique de l'espace américain dans *L'été Rebecca*, *Une histoire américaine* et *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert. Selon sa lecture, le traitement de l'espace reflète le désarroi des personnages, mais aussi une certaine réalité sociale propre au malaise des intellectuels dans le Québec post-référendaire et post-nationaliste. En ce sens, même si les romanciers tendent vers des préoccupations plus intimistes, leur désintéressement traduit une réalité sociale néanmoins.



journal intime sa fugue chez son oncle à New York<sup>62</sup>. Lui aussi une sorte de *blidungsroman*, *Les faux fuyants* (1982) de Monique Larue relate la dérive de jumeaux complémentaires, Klaus et Élodie, qui fuient le foyer de leur grand-mère (leur père étant manquant et leur mère en désintoxication en Californie) sur le pouce où ils iront vers le Nord afin de découvrir une nouvelle réalité. Le texte de Larue insiste sur le sentiment de rupture des personnages, leur inadéquation à la société, sur le larcin et l'ivresse, dans la plus pure tradition des *road movies* américains tels que *Bonnie & Clyde* (1967) et *Easy Rider* (1969) qui décrivent la route comme une métaphore de contestation et de libération. Dans un même ordre d'idées, *Petites violences* (1982) de Madeleine Monette pourrait se lire comme une sorte de négatif des romans masculins dont il était question précédemment. Martine, cadreuse, fuit son ancien amant violent, Claude, à New York où elle renoue avec un couple dysfonctionnel et avec une ancienne flamme, Lenny, un *ghost writer* qui veut écrire un roman inspiré d'elle. L'Amérique que décrit Monette porte un potentiel de violence démesurée, irrationnelle, comme en fait foi l'assassinat absurde d'une inconnue dans le métro auquel la narratrice assiste. *Le désert mauve* (1987) de Nicole Brossard se démarque de la production de l'époque en raison son écriture résolument postmoderne. L'Amérique y apparaît non seulement comme un espace socioculturel, mais aussi comme un univers textuel. *Le désert mauve* raconte le processus de traduction d'un roman américain par une québécoise (d'une manière rappelant quelque peu Nabokov avec *Pale fire*). Dans le roman « original » (qui est traduit), la jeune adolescente Laure Angstelle vole la Ford Meteor de sa mère pour fuir dans le désert du Nouveau-Mexique où elle aura ses premiers émois en compagnie d'une femme émancipée. Le jeune personnage fougueux verra cependant ses élans brusquement freinés par l'assassinat absurde de son amante par un savant fou, « L'homme long », que décrivent certains chapitres intercalés. Après une section médiane où Maude Laures, une montréalaise qui achète *Le désert mauve*, disserte et glose sur les personnages, les lieux et les thèmes du roman afin de faciliter sa traduction, la troisième section offre le produit « traduit » (bien que le roman « original » apparaisse déjà en français!) en fonction des suggestions préliminaires. On retrouve donc au niveau « original » certaines connotations typiques des États-Unis : la science et la technologie, la violence, la fougue de la jeunesse, la pulsion dionysiaque. Par contre, la mise en abyme du processus de

---

<sup>62</sup> Voir Marie-France Gélinas, « Quête identitaire et américanité : Étude de trois héroïnes en terre états-unienne dans le roman québécois contemporain », 2008, et « Parole d'adolescente et quête identitaire. Les possibles de l'Amérique dans les romans pour la jeunesse de Michèle Marneau » (2006) de Lucie Guillemette.

traduction suggère que les leitmotifs des fictions états-uniennes doivent expérimenter ce processus d'appropriation afin de s'intégrer à la réalité québécoise.

Claire Dubé, l'héroïne québécoise exilée en Californie de *Copies conformes* de Monique Larue, est probablement le personnage qui se rapproche le plus de ceux que nous étudierons. Après le départ précipité de son mari vers Montréal, elle doit récupérer une précieuse disquette à son bureau. Sur le plan formel, *Copies conformes* constitue une relecture métatextuelle<sup>63</sup> d'un des plus célèbres romans policiers (polars) américains du XX<sup>e</sup> siècle, *The Maltese Falcon (Le faucon maltais)*, de Dashiell Hammett, adapté au cinéma en 1941 par John Huston. Au fil du déroulement, Claire doit non seulement se mesurer à un univers anglophone avec lequel elle se sent inconfortable<sup>64</sup>, mais évaluer sans cesse la part de réalité et de fiction avec laquelle elle entre en contact, tant les signes et symboles de l'univers de Dashiell Hammett se multiplient autour d'elle.

Les exemples de *Volkswagen blues*, du *Désert mauve* et de *Copies conformes* montrent à merveille comment, à partir de 1980, l'intertexte américain abonde dans les romans québécois. Par exemple, comme l'indique Morency (2004), *Les fous de Bassan* (1982) d'Anne Hébert réinvestissent l'univers puritain clos de *La lettre écarlate*. *Le voyageur distrait* (1981) de Gilles Archambault relate la crise existentielle d'un écrivain embourgeoisé confronté à la passion de Kerouac lors d'un périple à Lowell et San Francisco. *Le premier mouvement* (1987) de Jacques Marchand raconte la fuite vers la Nouvelle-Angleterre puis la Floride d'un intellectuel québécois rangé que son frère criminel enrôle. Bien que le canevas semble tout à fait épouser les contours typiques du roman de la route québécois, Jonathan Weiss met en valeur, grâce à une citation de *William Wilson* d'Edgar Allan Poe que Marchand a mise en exergue, comment ce roman constitue un palimpseste du classique américain. Tant *William Wilson* que *Le premier mouvement* mettraient en scène le déchirement entre fuite et retour (cavale et repos) à travers la présence de « l'Autre » en tant que double de soi, que Weiss associe au *Doppelgänger*, « l'émanation du soi comme il devrait être, comme on voudrait qu'il fût » (Weiss, 1990 : 24). Marc, le frère criminel du narrateur, représenterait alors ce double idéalisé dans lequel le narrateur se projette, tout comme Kerouac l'était dans l'esprit de Michel dans *Le*

---

<sup>63</sup> Voir Karen Gould, « *Copies conformes* : la réécriture québécoise d'un polar américain », *Études françaises*, vol. XXIX, n° 1 (printemps 1993), p. 25-35.

<sup>64</sup> Voir Robert Dion, « Let's Talk English Here. Les représentations de l'anglais dans *Copies conformes* et *Volkswagen blues* », dans Barbara Bucheneau et Annette Paatz (dir.), *Do the Americas have a Common Literary History*, Francfort / Berlin / Berne / Bruxelles / New York / Oxford / Vienne, Peter Lang (Interamericana), 2002, p. 427-447.

*voyageur distrait*, et comme l'était Dean Moriarty pour Kerouac lui-même. Weiss veut montrer qu'un « roman américain » n'est pas qu'une question de décor ou de critique socioculturelle, mais surtout de transferts culturels : « La frontière ici ne marque pas, ne démarque pas. L'espace américain prolonge l'espace québécois et lui donne sa signification : une route de fuite sur le continent américain, sans distinction politico-géographique » (Weiss, 1990 : 21-22).

Tout porte à croire que *Le premier mouvement*, publié aux Éditions de l'Hexagone, s'inscrit dans une vision éditoriale relativement cohérente compte tenu que deux romans parus dans la même collection dans les années 1990 partagent des caractéristiques similaires (brièveté, découpage en courts chapitres et personnages en quête de repères). Alors que *Dessins et cartes du territoire* (1993) de Pierre Gobeil traite du départ de l'aîné d'une famille vers le Nord mythique, *Là-bas tout près* (1997) de Rober Racine traite d'une géologue qui veut renouer avec son amie au Texas sur le site de l'installation *The Lightning Field* de Walter de Maria afin de vivre une « nouvelle vie » (1997 : 21). La rupture entre l'ici et l'ailleurs indéterminé porteur d'un potentiel régénérateur, qu'il soit au Nord ou aux États-Unis, inscrit clairement ces textes dans l'américanité québécoise<sup>65</sup>. C'est bien de ce conflit qu'est redevable le roman *La pêche blanche* (1994) de Lise Tremblay, conflit qu'alimente l'intertexte américain encore une fois. Tremblay exploite aussi le phénomène du *doppelgänger* par l'entremise du dédoublement de deux frères, Simon et Robert, isolés à deux extrémités du continent : l'un en Californie (Sud), l'autre au Saguenay (Nord). Malgré leur distance, les frères gardent contact grâce à l'échange de livres de Jim Harrison. La lecture de ce romancier états-unien leur offre la possibilité de se réapproprier le Nord « qui génère ainsi une nouvelle façon d'embrasser le continent et repose sur une tentative de rédemption par la confrontation avec les images du passé » (Nareau, 2004 : 50). L'américanité se manifeste ici tant dans l'extraterritorialité que l'intertextualité.

Deux auteurs expérimentés, Noël Audet avec *Frontières ou Tableaux d'Amérique* (1995) et Roch Carrier avec *Petit Homme Tornade* (1996), reconduisent la question de l'extraterritorialité. Le recueil de nouvelles d'Audet est unifié par le récit encadrant du

---

<sup>65</sup> Pierre Gobeil revisite le décor américain dans le récit autobiographique *L'hiver à Cape Cod* (2011). Malheureusement, malgré quelques remarques au début du récit dans lesquelles Gobeil confronte sa vision pessimiste des États-Unis réduite à des stéréotypes médiatiques (George W. Bush, l'Irak, le rejet du protocole de Kyoto) à un pays bien réel, le récit se transforme rapidement en traité sur le trouble de déficit d'attention avec hyperactivité (TDAH) que vit son fils. Le récit aurait pu se passer à Cape Cod, à Chibougamau ou à Casablanca.

narrateur-auteur qui passe la frontière entre le Canada et les États-Unis où il transporte le manuscrit du livre que nous lisons. Le texte donne donc à voir son auto-glose, une sorte de méta-commentaire sur l'Amérique dont le romancier veut rendre compte par cette mise en abyme. Les sept femmes nommées « Marie » que décrit la narration cherchent à s'exiler d'un espace oppressant, que ce soit le Nord, la banlieue québécoise, les prairies de la Saskatchewan, New York, la Louisiane, l'usine mexicaine ou les rues du Brésil. La fragmentation des histoires en résonance évoque la pluralité des cultures qui s'épanouissent en Amérique, tout en montrant qu'elles partagent des zones de contact indéniables. En revanche, *Petit Homme Tornade* traite du voyage d'un historien québécois nommé Robert Martin vers les États-Unis, en Arizona, où il rencontre l'Indien Charlie Longsong, alias Petit Homme Tornade, qui a eu, pendant la Deuxième Guerre, une aventure avec une Québécoise à Paris. Martin désire relancer sa vie et sa carrière en écrivant un ouvrage sur « Joseph Dubois », pionnier franco-américain qui aurait contribué à coloniser l'Ouest. Abandonnant le projet de raconter la vie de l'évanescent Dubois, Martin choisit de réunir Petit Homme Tornade à son fils. Pour Gilles Dorion, cette réunion témoigne du métissage fondateur du grand récit de l'Amérique où se réunissent l'Indien et le « nouvel Américain » né de l'union entre la Québécoise et Longsong en France : « La conjonction s'opère dans le Vieux-Québec, territoire fondateur de l'Amérique française, et constitue le symbole absolument fascinant de la fusion des deux mythes, celui de l'Indien [...] et du nouvel Américain » (1999 : 189). Dans ces deux textes emblématiques, l'espace américain, vécu tantôt sur le plan géographique, tantôt sur le plan textuel ou mémoriel, se comprend dans toute sa complexité, ses hésitations, son hétérogénéité. Dans tous ces exemples, le phénomène de l'extraterritorialité évoque une tension entre l'espace québécois occupé et l'espace continental rêvé; l'espace du repli et de la survivance où seuls les personnages peuvent appartenir à un « nous » et l'immensité porteuse de métissages dont ils se sentent inconsciemment nostalgiques. Cette effervescence romanesque se traduit également par un intérêt accru de la critique littéraire pour la question de l'identité continentale des Québécois.

### 1.12.2 L'essor de la critique littéraire sur l'américanité dans les années 1990

Louis Dupont (1993 : 278) recense les principales études sur l'américanité de la littérature et de la société québécoises dans la décennie 1980. Il énumère cinq colloques

scientifiques peu fréquentés, quatre numéros de revues savantes<sup>66</sup>, une exposition au Musée de la civilisation, la série de films de l'ONF sur l'américanité et la Rencontre internationale Jack Kerouac (1987) qui donne naissance au recueil *Québec Kérouac Blues* (1989). On le voit, aucune monographie ou thèse ne ressort de ce panorama jusqu'en 1990. En fait, Dupont (1987) spécifiait déjà que l'américanité semble avant tout un « effet de mode », un moyen de critiquer le nationalisme des années 1970, une façon de « faire exotique » face à la France, voire un prétexte pour débattre de questions idéologiques dans la foulée du libre-échange.

Dans ce contexte, il est aisé de comprendre l'irritation de Benoît Melançon à propos de l'américanité en 1990. Ce dernier parvient néanmoins à fournir une précieuse bibliographie des études sur l'américanité de la littérature québécoise qui comporte 82 titres où dominant Maximilien Laroche, Guido Rousseau et Jonathan Weiss. Melançon propose de réorienter le débat scientifique sur l'américanité selon cinq hypothèses qui conservent toute leur pertinence. En premier lieu, notant que certains genres culturels populaires s'approprient facilement la culture de masse états-unienne (paralittératures, chanson, théâtre), il propose d'orienter la réflexion sur cette *distinction des genres*. Deuxièmement, il faudrait continuer de *mettre en évidence les correspondances entre la lecture québécoise et la littérature américaine*. Troisièmement, Melançon recommande de rendre compte de *l'apport des sciences humaines* envers l'américanité littéraire. Quatrièmement, il souligne *la nécessité de définir l'Amérique* en tant que substrat supranational et de montrer comment chaque collectivité vit son appartenance américaine. Cinquièmement, le recours à la métaphore brésilienne de *l'anthropophagie culturelle* expliquerait le rapport tendu des collectivités américaines envers l'Europe et même les États-Unis<sup>67</sup>.

L'essai *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique, de Washington Irving à Jacques Poulin*<sup>68</sup>, de Jean Morency, explique l'américanité du roman québécois du point de vue des « confluences thématiques » entre les diverses cultures qui habitent ce

---

<sup>66</sup> « L'Amérique inavouable » (*Possibles*, 1984), « Visions américaines » (*Vice versa*, 1987), *N'importe quelle route* (1987-1989) et « Jack Kerouac et l'imaginaire québécois » (*Voix et Images*, vol. 13, n° 3, 1988).

<sup>67</sup> Melançon prolonge le raisonnement de Ronald Sutherland (1984) qu'il recense dans sa bibliographie. Sutherland énumère huit orientations que pourrait prendre l'étude de la relation entre le Québec et les États-Unis : la perception des États-Unis dans les textes littéraires, l'attitude des héros, les textes féminins et féministes, le rapport de l'individu à la collectivité, l'humour, l'oralité, l'extraterritorialité et l'attitude face à l'Histoire des romanciers.

<sup>68</sup> Bien que *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique* ne paraît qu'en 1994, l'essai est une version remaniée de sa thèse de doctorat soutenue en 1991 à l'Université Laval.

continent. Selon l'hypothèse de Morency, un « mythe américain de renouvellement » se développe en filigrane des littératures québécoises et états-uniennes. Par conséquent, Morency cherche à dégager les liens étroits qui pourraient exister entre la littérature québécoise et la littérature états-unienne selon leur appropriation de ce « mythe » forgé à même la première expérience du continent chez les premiers arrivants. Privilégiant une épistémologie comparatiste, Morency opère une coupure diachronique entre la littérature américaine du XIX<sup>e</sup> siècle et la littérature québécoise du XX<sup>e</sup> siècle afin d'associer le développement du « mythe américain » à celui des deux littératures nationales. Se basant sur la définition du mythe de Mircea Eliade, Morency veut mettre en évidence comment ce mythe raconte un « commencement » ou une « création ». Les explorateurs quittant l'Ancien monde caractérisé par l'ordre holiste se sont soudainement retrouvés dans un « Nouveau Monde » ouvert à toutes les possibilités où ils ont choisi de renouveler leur conception du monde, soit en y fondant une nouvelle civilisation ou en s'intégrant au mode de vie de l'Autre par excellence, l'Indien, qui agit comme médiateur dans ce processus de métamorphose. Ainsi, l'américanité se distinguerait par les facteurs de différenciation suivants : le fantasme de la « nouveauté » qui se manifeste dans la toponymie, la remise en perspective de son être auprès de l'altérité indienne et enfin l'expérience d'un espace « vierge de toute représentation », pour reprendre l'expression de Maurice Lemire (2003 : 10-11). C'est pourquoi les figures de l'errance prennent une teinte particulière en Amérique. L'innovation de l'essai de Morency tient à sa *dynamisation* des symboles américains « traditionnels » tels que pressentis dans plusieurs textes des années 1970 (Languirand, Bourque, Choquette) à l'intérieur d'un *récit fondateur* qui prend la forme d'un *scénario transformationnel* calqué sur l'expérience migratrice des premiers colons venus habiter le Nouveau Monde telle que la conçoit Laroche. L'américanité ne réside donc plus dans certains « thèmes », mais dans une *structure* où ces thèmes s'affrontent pour mener au *métissage* du personnage de fiction et dont l'issue n'est pas déterminée. Issue qui reflèterait généralement, mentionnons-le, la position de l'écrivain au sein du champ littéraire de son époque, ce qui permet à Morency d'associer l'évolution du mythe américain au développement des littératures nationales des États-Unis et du Québec qui suivent des itinéraires similaires, mais décalés.

L'ouvrage *L'ambiguïté américaine* de Jean-François Chassay se démarque dans la décennie 1990 en raison de sa volonté d'arrimer le roman québécois à certaines des formes particulières liées à la littérature américaine. Chassay avance que le rapport du

roman québécois vis-à-vis des États-Unis s'est toujours exprimé dans l'imaginaire de la technoscience et du progrès, voire de la « modernité », plus précisément en fonction des « machines » telles l'automobile ou l'ordinateur. Chassay développe à partir de cette « piste technoscientifique » un nouveau réseau thématique en lien avec l'américanité. Dans cette optique, Chassay adopte l'hypothèse de recherche selon laquelle les États-Unis constituent une puissance du point de vue des communications qui « infecte » le discours social québécois : « Comment ces discours hétérogènes (publicitaires, informatiques, journalistiques, télévisuels, politiques, etc.), s'interroge Chassay, sont-ils perçus, récupérés, assimilés par le roman québécois ? » (1995 : 31-32) De ce point de vue, la culture et le roman québécois vivent une double dynamique d'appropriation et de réaction face à la quantité démesurée d'informations qui proviennent des États-Unis, modulant la perception de l'identité québécoise elle-même. Bien que les États-Uniens eux-mêmes n'échappent pas à ce raz-de-marée, celui-ci touche d'une manière particulière la collectivité québécoise marquée depuis toujours d'un sentiment de précarité de la nation.

Malgré ces essais marquants, les connotations « sauvages », « dionysiaques » et « masculines » liées à l'américanité persistent au point où Pierre Nepveu consacre son essai *Intérieurs du Nouveau Monde* (qui remporte le prix du Gouverneur Général du Canada en 1998) à revoir ces stéréotypes. Déjà, en 1995, René Lapierre, dans l'essai *Écrire l'Amérique*, mettait de l'avant de nouvelles avenues pour que l'écrivain puisse vivre son américanité : « Loin d'avoir envie de partir, j'éprouve plutôt le besoin de rester ; et non content de rester je songe même à m'enfoncer, [...]. Traverser l'Amérique, alors, non pas d'est en ouest ni du nord au sud, mais vers le fond, le dedans » (Lapierre, 1995 : 10). De même, dans *Intérieurs du Nouveau Monde* (1998), Nepveu nuance la vision dominante du continent basée sur l'expansion territoriale, la mobilité géographique ou l'immensité en privilégiant plutôt « l'intérieur », au sens de l'intériorité, de « l'élaboration d'une *culture* conçue non pas seulement comme une manière de vivre et d'occuper l'espace, mais comme un travail psychique : rupture, privation, conscience, rapport de soi au réel, redéfinition du moi dans un lieu nouveau » (Nepveu, 1998 : 44). L'américanité se comprend néanmoins, encore, comme un processus d'autonomisation du JE qui, pour appréhender son horizon culturel, doit se positionner face aux États-Unis. De toutes ces études jaillit une ambition commune, celle de définir la particularité de la trajectoire québécoise face aux États-Unis selon des points de comparaison clairs : les apports épistémologiques, scientifiques et culturels, les invariants historiques, les analogies dans

le processus créateur. L'américanité littéraire atteint donc sa maturité et les apports subséquents des sciences humaines consolident ces assises théoriques.

### 1.12.3 Croisements interdisciplinaires à partir de l'an 2000

Avec la parution de *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde* en 2000, essai couronné du Prix du gouverneur général du Canada, Gérard Bouchard donne un nouveau sens à l'américanité québécoise. Bouchard compare les trajectoires historiques des « collectivités neuves » résultant de l'émigration de colons européens aux quatre coins du globe afin d'examiner comment se développe leur « conscience nationale ». L'exercice permet alors de saisir la particularité de l'américanité québécoise qui se distingue de l'américanité canadienne, brésilienne, latine et états-unienne. L'essai de Bouchard remet à l'avant la question fondamentale du « décrochage européen » comme donnée essentielle de l'américanité : une nation se définit selon un parcours tortueux qui emprunte tantôt à la « continuité », tantôt à la « rupture » avec des degrés variables de succès. L'année suivante, son collègue Yvan Lamonde fait paraître *Allégeances et dépendances: l'histoire d'une ambivalence identitaire* (2001). Tout comme pour Bouchard, cet essai semble couronner plusieurs années de réflexion<sup>69</sup> sur les grandes orientations identitaires auxquelles le Québec a été confronté au fil de son histoire. L'IQRC fait paraître l'ouvrage collectif *L'américanité et les Amériques* (2001) et *Le grand récit des Amériques: polyphonie de l'identité culturelle dans le contexte de la continentalisation* (2001) auxquels participe notamment le sociologue Jean-François Côté. L'intégration de Côté à des ouvrages à vocation davantage littéraire tels que *Edgar Poe, une pensée de la fin* (2001) et *Le nouveau récit des frontières dans les Amériques* (2005) qu'il codirige ou encore *Romans de la route et voyages identitaires* (2006) indique l'évolution de l'américanité dans le champ épistémologique québécois. Au cours des années 2000, comme l'avait pressenti Benoit Melançon, l'américanité devient un phénomène multidisciplinaire. Les collaborations entre littéraires, historiens et sociologues abondent. Par exemple, Gérard

---

<sup>69</sup> Lamonde faisait paraître des articles sur la question du rapport entre le Québec et les États-Unis dès 1984. *Allégeances et dépendances: l'histoire d'une ambivalence identitaire* reprend d'ailleurs entièrement le texte de *Ni avec eux ni sans eux: le Québec et les États-Unis*, Québec, Nuit blanche (Coll. « Terre américaine »), 1996 (épuisé) pour le chapitre consacré à la part américaine de l'identité québécoise. Lamonde et Bouchard ont aussi collaboré à deux ouvrages collectifs : *Québécois et Américains: la culture québécoise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Saint-Laurent, Fides, 1995 et *La nation dans tous ses états. Le Québec en comparaison*, Montréal, Harmattan, 1997.



Bouchard et le littéraire Bernard Andrès codirigent en 2007 *Mythes et sociétés des Amériques* auquel participent notamment des littéraires, des historiens et des historiens de l'art. Parmi les collaborateurs à cet ouvrage se trouvent deux littéraires qui feront paraître des thèses traitant de l'américanité : Nova Doyon (2007) et Michel Nareau (2008). Même des ouvrages à vocation plus littéraire tels que *Le mythe de l'Amérique dans l'imaginaire « canadien »* (2003) de Maurice Lemire ou le collectif dirigé par Patrick Imbert *Américanité, cultures francophones canadiennes et société des savoirs* (2009) laissent une large place à l'ethnographie ou à la sociologie.

Parmi ces croisements, nous désirons mettre en évidence la relation interdisciplinaire entre la littérature et la géographie qui se construit autour du concept de « Franco-Amérique » développé par Dean Louder, Jean Morisset et Éric Waddell. La récupération des idées des géographes en études littéraires ne survient qu'à partir des années 2000 principalement avec les essais de François Paré *La distance habitée* (1994) et *Le fantasme d'Escanaba* (2007), les articles de Jean Morency (2008 et 2009 surtout) et de Jimmy Thibeault (2011) ainsi qu'un dossier spécial de la revue *Québec Studies* (n° 53, printemps-été 2012) dirigé par Morency et Thibeault intitulé « Fictions de la Franco-Américanité ». Alors que les ouvrages de géographie s'affairent à mettre en valeur les traces de la présence francophone sur le continent, que ce soit un fait « d'histoire » (toponymie à consonance francophone, lieu exploré ou fondé par des Canadiens français), de « mémoire » (familles souches francophones, aînés qui parlent encore français) ou de « vie » (une communauté francophone plus ou moins organisée existe), les littéraires visent à montrer comment l'imaginaire diasporique resurgit à l'intérieur de certains textes. Ce « relais franco-américain » passe donc, pour le Québec, par la reconnaissance des communautés qui peuplent le continent qu'il a engendrées. En fait, en conclusion de son essai sur le Québec, Gérard Bouchard appelle lui aussi à renouveler ce sentiment de proximité en s'identifiant non plus aux grands ensembles européens et canadiens, mais à une sorte de « tiers-monde » excentrique de la culture :

En sorte que la perte et le deuil de ses deux univers de référence en fassent non pas un orphelin, qui serait voué éternellement au commentaire nostalgique et stérile d'une privation ou d'une absence, mais carrément un *bâtard* : ensauvagé comme au début (à l'image et dans le sillage de ses devanciers indigènes et européens), s'abreuvant à toutes les sources proches ou lointaines, mêlant et dissipant tous ses héritages, répudiant ses ancêtres réels, imaginaires et virtuels, il s'inventerait dans cette position originelle un destin original qu'il pourrait enfin tutoyer, dans l'insouciance pour ruptures et des continuités. Non pas un bâtard de la culture, mais une culture et, pourquoi pas, un paradigme du bâtard. Au creux de son indigence, ce tiers-monde, ce « pays chauve

d'ancêtres» (Miron) en viendrait à enraciner une insolence qui serait une façon de se poser dans le monde et dans le Nouveau Monde. Ce serait sa manière d'accéder enfin à l'autonomie, à sa vérité et, peut-être, à l'universel (2000 : 182).

### III. Vers un mythe américain actualisé

Dans un contexte de décentrement, pour tenter de s'arrimer de nouveau à des pôles de référence identitaires, plusieurs écrivains se positionnent par rapport aux États-Unis qui incarnent tantôt un repoussoir, tantôt un aimant. Les romanciers choisissent d'explorer le *territoire* américain à partir des mouvements géographiques de leurs personnages-voyageurs qui cherchent à se définir individuellement et culturellement. L'Amérique apparaît aussi comme textualité, objet d'influences et de réappropriations. Dans un même ordre d'idées, la critique définit plus précisément les paramètres qui permettent de comprendre l'américanité littéraire. À partir des années 2000, les collaborations scientifiques interdisciplinaires (et internationales) à propos de l'américanité se multiplient. Alors que l'américanité des années 1960 à 1990 se traduisait essentiellement en « nord-américanité », voire en « étatsunité », celle que mettent de l'avant les chercheurs de nos jours est un phénomène cosmopolite, même si les États-Unis continuent d'occuper une place dominante.

Ce panorama de l'évolution de la conscience nationale du Québec mise en relation avec celle des États-Unis nous renseigne tant sur les connivences que sur les oppositions qui se tissent entre les deux collectivités. L'américanité québécoise, on l'a vu, utilise souvent des idées des États-Unis afin de se détourner de la France, généralement associée au passé. Parfois, la symbiose apparaît telle avec les États-Unis, surtout dans les milieux populaires, que la question de Jacques Cotnam à savoir si les Québécois ne sont que des « *french-speaking Americans* » ne cesse de ressurgir. Inversement, les États-Unis, pour les Québécois, peuvent aussi incarner des repoussoirs idéologiques. Selon une rhétorique qui change peu dans les périodes historiques, les intellectuels, postulant une quelconque « essence » du peuple québécois, s'affairent à caricaturer les États-Unis comme un négatif de celle-ci. Qu'on l'utilise comme modèle à suivre ou à éviter, les États-Unis pour les Québécois représentent toujours une *projection*, au sens psychanalytique du terme.

Nous tenterons d'illustrer, dans cette dernière section, comment l'américanité québécoise et l'américanité états-unienne partagent un arrière-plan commun à celui de toutes les collectivités neuves, qui prend la forme du « mythe américain ». Cette parenté mythologique s'est toutefois transformée au fil de l'évolution des deux sociétés qui n'ont cessé d'échanger des idées et des principes. Nous montrerons que les divergences qui existent dans l'arrière-plan mythologique des deux nations se prolongent dans certaines différences sociologiques majeures tant sur le plan des mœurs que du statut national. Enfin, nous présenterons certaines hypothèses sur la particularité de la nation et de l'américanité québécoises dans la période récente.

### 1.13 Les spécificités sociologiques du Québec au Nouveau Monde

François Paré, dans un article commentant *Intérieurs du Nouveau Monde* de Pierre Nepveu, décrit à la fois le rapport tendu du Québec par rapport aux États-Unis et la singularité de son américanité :

Car la culture québécoise ne peut entièrement se résorber dans l'imaginaire états-unien. Elle en constitue une limite fraternelle, mais une limite tout de même. Opprimée par une sorte de colonisation à la fois externe et interne, cette culture s'est longtemps refusée aux discontinuités formelles et à l'éclatement idéologique (Paré, 2008 : 87).

Une proposition majeure se dégage de ce bref commentaire de Paré. La culture québécoise et l'imaginaire états-unien entretiennent un rapport de fraternité mais une donnée sociologique les distingue suffisamment pour ne pas les confondre : la colonisation dont les Québécois ne se sont jamais affranchis. Il faudrait bien sûr prendre le terme (connoté fort péjorativement) de « colonisation » au sens large : il s'agit d'un lien de dépendance économique, culturelle et même spirituelle plus ou moins fort qu'exercent les institutions européennes (anglaises, françaises et romaines). Ces dépendances sont « entremêlées, successives et simultanées » (Bouchard, 2000 : 174).

Il nous semble que c'est surtout le rapport à la religion qui distingue *a priori* l'histoire du Québec de celle des États-Unis. Par exemple, comme le souligne Gérard Bouchard (1995), la religion catholique maintient l'homogénéité de la population canadienne-française qui partage ce repère spirituel alors que les nombreuses sectes protestantes aux États-Unis créeraient des tensions fondamentales. C'est pourquoi la collectivité canadienne a pu se souder autour de sa religion commune, dont la forte hiérarchie facilitait sa prise de contrôle, tandis que les États-Unis ont dû se forger un

consensus autour des mythes fondateurs issus de la Déclaration d'Indépendance. Deux utopies régissent donc la formation de la conscience nationale de chaque collectivité : d'une part l'Amérique française catholique agricole, d'autre part la « nouvelle Jérusalem » où les individus égaux, libres, peuvent atteindre le bonheur grâce à la propriété foncière. Ce principe explique, pour Bouchard, une tension entre le citoyen propriétaire et chef de famille et les instances collectives macro-institutionnelles qui venaient empiéter sur sa vie privée aux États-Unis alors que les campagnes québécoises étaient mieux disciplinées, mieux intégrées parce que homogènes et encadrées. Les États-Unis vivent donc une tension entre les institutions qu'ils ont créées à partir de leur propre acte de rupture fondateur et l'individu qu'elles sont censées protéger. C'est le paradoxe de la liberté individuelle totale que valorisent les principes états-uniens : où s'arrête-t-elle? Au Québec, cette tension ne se situerait pas dans l'affrontement entre le Soi et le collectif (rappelons la formule de Lewis : « *the simple genuine self against the whole world* »), mais plutôt dans une dimension morale et spirituelle : l'unité de la collectivité repose sur une religion autoritaire, contraignante et bien que l'individu reconnaisse son appartenance, il ne cesse de fantasmer son émancipation, sa libération.

Enfin, Bouchard, mentionnant que certains ecclésiastes canadiens-français ont pris position pour le Sud lors de la Guerre de Sécession, note qu'au Québec les thèmes ruralistes liés à la conception de l'Amérique française catholique ont refoulé certains principes que l'élite considérait comme liés à l'américanité (mobilité, indépendance, égalité et démocratie). Par conséquent, « la société québécoise a mis du temps à valoriser les figures de la vie pionnière et à les reconnaître pour ce qu'elles étaient » (1995 : 45). Inversement, aux États-Unis, comme nous l'avons vu, « les mythes populaires [occupent] les discours savants et se sont déployés dans la culture de masse » (*Id.*). Il y a donc eu, au Canada français, une construction de « mythes » projecteurs et dépresseurs autour du glorieux passé français, des héros explorateurs, de la résilience des Canadiens français et plus tard autour de la colonisation du Nord sous férule cléricale afin de ressusciter le mythe de l'Amérique française. Pourtant, même si les promoteurs de ces mythes s'inspirent de la rhétorique états-unienne, ceux-ci ne parviennent pas à stimuler la population, qui préfère émigrer en masse vers les États industriels de la Nouvelle-Angleterre. On remarque alors que cette *antinomie entre la culture populaire et la culture des lettrés* s'impose comme une des différences fondamentales entre le Québec et les

États-Unis. Gérard Bouchard résume admirablement cette tension dans *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde* :

Pendant plus d'un siècle, [l'américanité québécoise] s'est tissée par le haut comme culture d'emprunt et métissée par le bas comme culture d'empreinte : d'un côté une culture savante qui nie, en se drapant dans son héritage européen; de l'autre une culture populaire qui renie, en diluant la tradition française dans les airs du continent. Les lettrés ont tenté de surmonter l'antinomie soit en idéalisant le *peuple*, soit en le dénonçant, soit en essayant de le corriger. Quant aux classes populaires, elles se sont senties plus proches des élites économiques avec lesquelles elles partageaient le même rapport au Nouveau Monde, la même prise sur la territorialité (2000 : 174).

Il existe donc au sein de la collectivité québécoise *deux* discours plus ou moins solubles, mais qui sont tous deux générés par un même « complexe d'infériorité culturelle » (*cultural cringe*) du Québec tant à l'égard de la France que des États-Unis. Ainsi, les Québécois se perçoivent matériellement, techniquement, scientifiquement inférieurs aux États-Unis<sup>70</sup> et inférieurs culturellement et spirituellement à l'égard de la France. Par conséquent, les classes populaires, plus proches des élites économiques, décrient leur faible connaissance de l'anglais, langue des affaires, du capital et des patrons, tandis que les élites intellectuelles attaquent le *joual* qui traduirait la subordination du peuple au capital anglophone. C'est pourquoi la projection des États-Unis demeure aussi figée dans les discours : qu'on vive l'un ou l'autre de ces complexes, les États-Unis demeurent associés à leur emprise économique et culturelle, bref au spectre de l'américanisation et de la modernisation, qu'il soit considéré comme souhaitable ou néfaste. Comme le résume René Lapierre, ce double complexe d'infériorité est renforcé par une tentative désespérée de jouer de cette dualité afin de compenser les défaillances que le Québec perçoit dans sa situation :

Nous nous servons alors du poids de l'Amérique (continentale) pour écarter la France, et du français pour ne pas devenir américains (c'est-à-dire États-Uniens). Sans la possibilité d'un recours *de principe* à la culture française, les États-Unis nous balaieraient semble-t-il aussitôt, et sans notre rapport quotidien à la puissance du mythe technocratique américain, nous n'éprouverions plus devant la France qu'un épouvantable complexe culturel (Lapierre, 1995 : 24).

Pourtant, cette ambivalence, qui constitue pour Yvan Lamonde le trait distinctif des Québécois, n'est-elle pas en soi un gage de différence? L'assertion de Lapierre montre

---

<sup>70</sup> Raymond Montpetit, dans « L'autre culture québécoise. La croissance de l'américanité dans la culture québécoise de masse », *Critère*, n° 35, printemps 1983, n'y va pas de main morte : attaquant de plein fouet les présupposés de la supériorité spirituelle et culturelle québécoises, Montpetit propose que le Québec se vautre dans cette primauté imaginaire en se laissant dominer économiquement. Rejetant les traits distinctifs de la langue et de l'histoire pour définir la spécificité culturelle du Québec, Montpetit indique que la culture québécoise se démarque par sa faiblesse économique.

bien que le complexe d'infériorité québécois subsiste puisque ceux-ci se *perçoivent toujours à travers l'œil de l'Autre*. C'est ce regard qui engendre une méfiance vis-à-vis de ce que Paré nomme les « discontinuités formelles » qu'il associe à la diaspora québécoise omise du discours officiel.

#### 1.14 Le Coureur des bois et le nouvel Adam

Ces divergences sociologiques se matérialisent dans les deux personnages prototypes de l'américanité propre au Québec et aux États-Unis, respectivement le Coureur des bois et le nouvel Adam. Le mythe américain raconte l'oscillation difficile d'un individu généralement masculin entre deux modes de vie, celui du nomade et du sédentaire. Morency, dans son analyse de *Rip Van Winkle* de Washington Irving, indique justement que

[le nomade] apparaîtra comme un déraciné, lancé à corps perdu dans l'aventure continentale (il peut s'agir d'un explorateur, d'un coureur des bois, d'un voyageur, d'un vagabond, ou même d'un clochard). Au contraire, le [sédentaire] semblera se contenter de recréer, dans le Nouveau Monde, certains modèles de comportement social hérités de son passé européen : attachement au sol, vocation agricole, division du monde en unités fortement compartimentées (paroisse, villages, villes) ou alors franchement géométriques (rangs ou cantons) (Morency, 1994 : 27).

Il n'en faut pas plus pour que le coureur des bois prenne la place du « nomade » au sein de cette dialectique. Par contre, on remarque que les phénomènes du nouvel Adam et de la Frontière ne se rapportent pas aussi bien à cette dualité entre nomadisme et sédentarité. Le coureur des bois adopte les traits de l'Indien tandis que le nouvel Adam *repousse* l'Indien de la Frontière. Alors que le coureur des bois présente une grande sympathie envers la sauvagerie, le nouvel Adam agit avant tout comme agent civilisateur. L'errance vers l'Ouest obéit à une finalité : la reproduction d'une *nouvelle civilisation*. Le coureur des bois, au contraire, traverse les civilisations, pactise avec les marginaux. Cette fascination populaire pour le coureur des bois explique d'ailleurs l'absence d'une mythologie de la Frontière au Canada français : « La conception conquérante de la frontière aurait ainsi été remplacée, dans le discours et l'imaginaire, par les valeurs de stabilité, d'enracinement et de résistance aux pressions d'assimilation, de défense et de continuité de la tradition française pré-républicaine » (Vigneault, 2007 : 300). Dans un

même ordre d'idées, selon Leslie Fiedler, le nouvel Adam se démarque par sa violence inhérente :

Le western, sous sa forme archétypale, est l'histoire de la rencontre, dans les terres vierges et sauvages, entre un Américain blanc, de souche anglo-saxonne et puritaine, mais transplanté et d'un Autre dont l'étrangeté est radicale, l'Indien-rencontre qui mène soit à la métamorphose du puritain anglo-saxon en quelqu'un qui n'est ni Visage-Pâle ni Peau-Rouge (parfois par adoption, parfois par simple imitation, mais jamais au grand jamais par croisement racial), soit à l'anéantissement de l'Indien (par castration-conversion, par enfermement dans un ghetto ou tout simplement par le massacre). Dans le premier comme dans le second cas, le choc dramatique de la rencontre est étouffé par l'élimination de l'un des protagonistes, ou par un procédé rituel ou symbolique, ou bien, sinon, par la violence (Fiedler, 1971 : 24).

Bien que le coureur des bois et le nouvel Adam incarnent des personnages légendaires hybrides, le scénario transformationnel qu'ils endossent se différencie de par la violence de leur affrontement avec l'Autre. Si le légendaire Canadien français partage le mode de vie indien, le nouvel Adam, lui, ne peut coexister que temporairement en vertu de son impulsion de repousser la Frontière. Cette nuance entre les deux personnages qui habitent chacun un greffon du mythe américain traduit la relation tendue que les deux collectivités entretiennent entre le soi et le collectif. Le coureur des bois habite les grands espaces continentaux, fuyant les rigueurs et limites de la civilisation larvée dans la Vallée du Saint-Laurent. L'aventurier, dans ce contexte, fait figure de renégat qui abandonne sa patrie pour vivre sa liberté. Le nouvel Adam, en contrepartie, transforme l'espace sauvage inconnu en territoire connu. Agent civilisateur, il rend service à la société en lui redonnant une nouvelle chance de ne pas répéter les erreurs du passé. Le nouvel Adam n'est donc pas un renégat, mais un élu, un héros dont les attributs exceptionnels le placent en marge de la civilisation, mais qui demeure dans une certaine relation de dépendance avec celle-ci. Cette distinction entre les deux types de « héros nationaux » traduit donc admirablement les différences sociologiques notables entre les deux collectivités<sup>71</sup>. Si, aux États-Unis, le nouvel Adam fait figure d'un redresseur de torts souvent seul contre la collectivité qui parvient, de par son innocence fondamentale, à renouveler la civilisation dans l'espace qu'il habite, le coureur des bois semble plutôt être un individu qui renonce à la civilisation au profit de la sauvagerie et pour qui l'aventure en soi est une finalité. Le nouvel Adam apparaît alors davantage prométhéen tandis que le coureur des bois est résolument dionysiaque. Pourtant, le métissage fondamental qu'ils vivent aux dépens de

---

<sup>71</sup> Bien que nous ayons conservé le choix de Morency de comparer les mythes fondateurs des États-Unis et du Québec, il serait possible, comme l'ont démontré les chercheurs ayant participé à l'ouvrage collectif *Mythes et sociétés des Amériques* (2007), de retracer les appropriations symboliques du mythe américain dans les autres collectivités du continent.

l'autochtone leur assure une authenticité américaine. C'est bien sûr ce penchant dionysiaque du coureur des bois qui explique la méfiance des élites cléricales à son égard et la création subséquente de « contre-mythes » dans les œuvres littéraires qui apparaîtront à partir de 1840. L'antinomie entre l'absence d'un écrivain pour exprimer la quintessence de l'expérience du coureur des bois et la cristallisation du nouvel Adam par le poème de Whitman approfondit la distinction entre les deux héros qui devient symptomatique des divergences fondamentales entre les collectivités états-unienne et québécoise, à savoir l'inadéquation historique accrue au Québec entre le discours officiel et les aspirations de la population. Le nouvel Adam, après tout, de par sa nature fondamentalement religieuse, ne parvient-il pas à exprimer le désir d'une « Nouvelle Jérusalem » dont les Puritains rêvaient ? Le coureur des bois, quant à lui, est unanimement honni des autorités religieuses. Ceci dit, une donnée fondamentale se maintient entre les deux personnages : comme le nouvel Adam, le coureur des bois se positionne comme un orphelin ou un individu fuyant l'autorité paternelle qui entre en contact direct avec l'amérindien pour subir un métissage ontologique.

### 1.15 Orphelin et entropie : actualiser le mythe américain

Notre réflexion mettra en évidence certaines des transformations majeures qui rendent compte de l'évolution de la réflexion québécoise sur son identité nationale et ses mythes fondateurs. Nous proposons en fait que le « mythe américain » et ses déclinaisons, par leur nature même de « mythes » (ou de « métarécits »), deviennent des objets de dérision, de parodie, d'ironie. Les Québécois seraient donc passés à un état de *surconscience thématique*. Le « mythe américain », dans sa forme réactualisée, prendrait donc la forme soit d'un « contre-mythe » ou encore d'un récit fragmenté, polyphonique. Comme l'indique Daniel Grenier, « aborder l'histoire de l'Amérique à travers ses romans signifie entrer dans le domaine non pas de la mythification des événements, mais de la déconstruction des mythes, soit pour les ramener au plan du réel, soit pour leur donner une dimension encore plus hyperbolique » (2009 : 11). Dans un même ordre d'idées, les États-Unis poursuivent leur programme mégalomane de diffusion d'images par l'entremise de la vidéosphère, saturant les esprits. Comment trouver l'altérité dans un monde globalisé, inondé du Même états-unien ? Comment le Québec parvient-il à raconter sa spécificité, s'il désire encore le faire ?



Daniel Grenier énumère les trois composantes fondamentales du « Grand Roman Américain », sorte de texte national censé traduire la singularité de l'Amérique. Ces composantes, qui forment également l'articulation du plan de notre thèse, se trouveraient toujours dans les romans québécois contemporains qui se les attribueraient d'une façon propre. Le « Grand Roman Américain » est 1) une *prise de parole*, 2) une *exploration du territoire* et 3) une *exploration de la culture*. Les « romans québécois de l'américanisation » qui utilisent l'extra-territorialité américaine, dans la décennie 2000, reconduisent justement ces critères. Au lieu de concevoir un « grand roman québécois » en transposant ces composantes dans le contexte québécois, les romanciers du premier groupe (Gervais, Michaud, Yergeau) reproduisent en quelque sorte des « Grands Romans Américains » « *made in Québec* ». Pourtant, ces romans bénéficient en quelque sorte d'une valeur ajoutée : le JE (aussi problématique soit-il...) qu'il mobilise reste à première vue un étranger (*outsider*). C'est donc un regard qu'un Québécois porte sur l'Autre américain, qui n'est peut-être pas aussi « Autre » qu'on puisse le croire ou l'espérer. Les autres romans, « fictions de la Franco-Amérique », font quant à eux le pari d'explorer une *Autre* Amérique, celle que l'histoire a négligée, celle qu'ils ressuscitent par la magie du langage romanesque. Dans les circonstances, le phénomène de polyphonie surgit comme moyen d'appréhender la pluralité de l'expérience.

Jean-François Chassay, en conclusion de *L'ambiguïté américaine*, émet des réserves à propos de la capacité du modèle « traditionnel » du mythe américain de rendre compte de la perception contemporaine du phénomène de l'américanité : « L'Amérique, c'était d'abord *autre* chose. Mais dans le monde des communications, à l'ère de l'image et de l'information numérique, le "rêve" n'a plus le même sens : [...] "[Plus l'Amérique] s'éloigne du langage articulé, se prenant à la magie des images, moins il peut y avoir de l'*autre* pour elle, il n'y a plus que du *même* partout<sup>72</sup>" (1995 : 188). L'Amérique, autrement dit, renvoie à ses propres discours. Américanisée de « l'intérieur » autant que de « l'extérieur », on doit désormais la percevoir en fonction des symboles qu'elle génère. Il y a donc un prolongement fascinant, qui a lieu dans la décennie 2000 : les romanciers, se percevant comme partie prenante de l'Amérique, commentent l'américanisation non plus comme une altérité idéologique implacable, non plus comme une menace assimilatrice du Québec, mais comme la même Amérique que les romanciers états-uniens commentent : cette Amérique que les États-Unis absorbent, cette Amérique devenue symbole suffoquant.

---

<sup>72</sup>Extrait de *La petite noirceur*, de Jean Larose (Boréal, 1987, p. 70).

Certes, les romanciers états-uniens, en ce sens, continuent de se mettre au service de leur nation. Au Québec, ce changement de focalisation engendre d'importantes conséquences sur le plan national : il s'agit d'une rupture symbolique avec le repli sur soi caractéristique du nationalisme québécois du XX<sup>e</sup> siècle. Une angoisse surgit : à la menace d'acculturation se substitue la quête impossible d'un nouvel espace francophone en Amérique. Le discours national québécois ne contrebalance pas la saturation de l'iconographie états-unienne, puisqu'il subit désormais son propre examen. La quête d'origine du JE se trouve obstruée à la fois par l'appareil états-unien et par un arrière-plan national étouffant. On retrouve logé derrière cette volonté de table rase le principe fondateur du mythe américain gouverné par un personnage emblématique vierge, innocent, *orphelin*. La tension du « mythe américain » change donc radicalement de forme compte tenu que le continent a perdu sa blancheur, sa vastitude, son inconnu. Dans sa forme première, on peut toujours formuler le mythe américain d'une manière analogue à celle de Morency. Rappelons d'abord le texte original :

Se moulant étroitement sur un scénario transformationnel, le mythe américain raconterait bientôt comment des hommes, aux temps héroïques de l'exploration du continent, c'est-à-dire dans les temps primordiaux, [...] se sont arrachés à un monde caractérisé par la stabilité, ou imaginé en tant que tel, pour s'enfoncer dans l'espace américain, à la recherche d'un éden ou d'une utopie, pour s'y retrouver face à face avec l'Indien, et en revenir finalement transformés (Morency, 1994 : 12).

Le mythe américain dans sa « forme réactualisée » comporte des variations. Au lieu de chercher un *éden ou une utopie*, ces personnages orphelins chercheraient plutôt à habiter un *nouvel espace* « *vierge de toute représentation* ». Enfin, l'*Indien* disparaît de ces fictions pour laisser la place à l'*entropie*, c'est-à-dire la profusion de discours qui surcharge le territoire. Ainsi, une formulation du « mythe américain réactualisé » dans sa forme complexe se lirait comme suit :

Se fondant sur un scénario transformationnel, l'expression contemporaine du mythe américain mettrait l'accent sur la prise de parole d'un ou de plusieurs personnages orphelins qui se lancent dans l'espace-temps saturé du continent américain en quête d'habiter un *nouvel espace* « *vierge de toute représentation* ». Une régénération surviendrait lorsque le personnage épuise les symboles américains qu'il rencontre et renoue avec sa totalité. Son issue est soit négative (la disparition dans ces fictions) ou positive (la création d'une nouvelle territorialité).

L'« orphelinat » doit se comprendre dans son sens métaphorique (décadence génétique, rupture avec les aïeux, incapacité d'enfanter, condition psychiatrique). Du point de vue de la confrontation entre saturation et virginité, on renoue avec la tension fondamentale que Pierre-Yves Petillon recense dans la littérature états-unienne : l'obsession de la culture, de

l'interprétation, versus le désir d'exploration empirique du continent. Le voyage sur le continent américain, dans la littérature québécoise contemporaine, traduit cette ambition. Mais comme nous l'a enseigné Jack Waterman dans *Volkswagen blues*, cette confrontation entre l'Amérique projetée et l'Amérique réelle peut néanmoins se déployer selon deux paradigmes : horizontal (spatial, l'exploration) et vertical (temporel, la (re)lecture de l'histoire). La principale modification que connaît le « mythe américain réactualisé » dans ces circonstances tient ainsi de la dimension spatio-temporelle : la saturation de discours que produit l'Amérique (que Don DeLillo appelle le « White noise », traduit en « bruit de fonds » ou littéralement, « bruit blanc ») rend la quête d'origine (les temps primordiaux) incertaine et l'espace américain n'est plus inconnu, « vierge de toute représentation », mais au contraire saturé de représentations, d'où la métaphore de l'entropie que nous développerons au chapitre 3. Dans ces circonstances, l'américanité québécoise contemporaine s'exprime par son *sujet orphelin* qui remet en question ses origines, les *mythes fondateurs américains*, devenus sclérosés, en recourant à un « espace-temps de débordement », soit les États-Unis, soit les localités périphériques de la Franco-Amérique, soit une mémoire alternative, fabulée. Dans tous les cas s'affrontent l'idée canonique de la nation québécoise et sa projection que l'individu métabolise. L'Amérique n'est plus explorée, elle est *construite* à partir des fragments mythologiques que le sujet-JE choisit de greffer à sa mythologie personnelle.

En isolant les spécificités sociologiques du Québec face aux États-Unis, nous voulions montrer que même si les deux collectivités partagent un arrière-plan mythologique commun, leur perception du continent demeurerait néanmoins différente. Par contre, nous avons suggéré que le passage du Québec à la postmodernité lui permet en quelque sorte de parvenir au même état d'esprit collectif que les États-Unis : les remises en question des idéologies, le déclin des grandes identités, le rapport tendu de fascination et de répulsion envers la mythologie nationale et envers la culture populaire des États-Unis. Multipliant leurs contacts avec le reste du monde grâce aux médias de masse, de plus en plus cosmopolites grâce aux mouvements migratoires, les sociétés postmodernes se développent dans une forme d'éclatement identitaire qui force les nations (si telle chose peut encore exister) à repositionner leurs mythes fondateurs. Inversement, on pourrait avancer que le « fardeau de la preuve » se déplace : l'identité de l'individu ne lui tombe plus du ciel, mais il a la responsabilité désormais de se construire lui-même – le *self-made*

*man* contemporain, le « braconnier identitaire » (Harel, 2004), le « caméléon social » (Imbert, 2009) – en fonction de son environnement.

Nous pouvons désormais nous plonger dans l'analyse des six romans que nous avons sélectionnés en tenant compte de cette transformation de l'imagination québécoise après les années 2000. Comme nous l'avons expliqué précédemment, nous mettrons en évidence l'américanité de ces textes selon trois ramifications. D'abord, nous examinerons comment ces textes mettent en scène la *prise de parole complexe d'un ou plusieurs JE* (problématisée par divers artifices narratifs) et comment ils mettent en scène leur relation conflictuelle avec leur société d'origine, qu'on pourrait appeler une « dégénération ». Mettant en évidence les tensions identitaires que les individus subissent, nous évaluerons leur parenté avec les figures mythiques du nouvel Adam ou du Coureur des bois. Ensuite, nous décrirons l'espace-temps (le chronotope) continental où les personnages se déplacent afin de mettre en relief comment la *traversée des frontières (sous toutes ses formes) rend compte métaphoriquement du cheminement existentiel du personnage* : comment la confrontation avec l'Autre permet-elle une régénération, un retour à la totalité du Soi? Le chronotope se divisera d'une part entre les manifestations de la *culture hégémonique et technologique* des États-Unis, mettant en évidence chez les personnages la tension entre l'Amérique *projetée* qui les habite et l'Amérique *réelle* qu'ils habitent. D'autre part, ce chronotope se comprendra comme celui de la mythologie fondatrice québécoise telle que développée lors de la Révolution tranquille; espace-temps devenu enfermant.

## Chapitre 2

### Voix et voies d'Amérique

Dans le chapitre précédent, nous avons montré l'ampleur de la dimension américaine du développement de l'identité québécoise. À partir d'une comparaison de l'évolution des imaginaires collectifs états-uniens et québécois, nous avons proposé que l'imaginaire québécois partage les grandes orientations de la mythologie fondatrice de toutes les collectivités américaines : le désir de nouveauté et de recommencement de la civilisation qui s'incarne par l'intermédiaire d'un individu ouvert à toutes les possibilités, surtout aux métissages. Ce créateur ou héros civilisateur *couvre* le continent où il témoigne de son immensité. Par contre, diverses variations sociologiques induisent des appréhensions différentes de l'individu américain « prototypique ». Si le « nouvel Adam » états-unien cherche, par un acte fondateur violent, à recréer un « jardin » édénique qui abritera une civilisation pure et régénérée, le « coureur des bois » canadien préfère l'exploration, le compagnonnage avec l'Autre indien et il entre en tension perpétuelle avec la civilisation qu'il délaisse. Héros populaire en vertu de la tradition orale, le coureur des bois s'oppose aux diverses représentations de la civilisation et de la morale. Une telle tension entre l'individuel et le collectif constituerait, selon Gérard Bouchard, rien de moins que « le trait véritablement distinctif » (1995 : 41) des collectivités nord-américaines. Ces tensions concernent la pertinence des frontières de l'État-nation et l'autorité du récit de l'Histoire qui permet de les maintenir tant qu'il est entendu que celles-ci reposent inmanquablement sur une part d'arbitraire, d'irrationnel, d'émotionnel, que le mythe national saisit, intègre à l'argument historique et diffuse massivement afin de l'enraciner au cœur de la psyché collective.

Du discours qui se développe sur les appartenances collectives québécoises se dégagent deux « angles morts ». D'une part, les États-Unis ont surtout incarné une projection des attributs québécois désirés ou honnis, rapprochant les représentations

littéraires de ce pays d'un vœu rhétorique plutôt que d'une réflexion. D'autre part, la difficulté à décrire le *vécu* canadien-français qui précède la Révolution tranquille tant celui-ci a d'abord été fantasmé par un nationalisme clérical ethnoculturel, puis tari par l'interprétation réductrice de la « Grande noirceur » chez les penseurs modernistes de la Révolution tranquille. Ces projections ont, selon Bouchard, inhibé la formation d'un « authentique légendaire aussi bien du citoyen que du colon, dans toute leur liberté, leur spontanéité quotidienne, dans leurs œuvres et leurs épreuves » (2000 : 153).

Selon nous, plusieurs romans québécois qui paraissent dans la période contemporaine appréhendent différemment l'identité québécoise en accord avec ces manifestations populaires et, par extension, américaines. Ces questions sur l'ontologie du sujet québécois contemporain gouverneront notre lecture des « romans de l'américanisation » et des « fictions de la Franco-Amérique ». Il s'agit, en d'autres termes, de proposer une étude de la prise de parole du personnage en fonction de sa relation au national –qu'il s'agisse de la nation québécoise ou, plus abstraitement, de l'idée de nation en tant que telle– et de son corollaire, le mythe national qui oriente et justifie les bornes identitaires telles que la filiation, l'héritage et la langue.

## I. Prolégomènes : le paradigme de l'orphelin

Afin de réfléchir à la tension entre l'individuel et le collectif, nous exploiterons l'hypothèse de lecture de l'*orphelin* en tant que métaphore fondatrice<sup>73</sup> des œuvres littéraires. Non seulement l'orphelin correspond à un invariant qui confond les mythes du nouvel Adam et du coureur des bois, mais ce symbole jouit d'une fortune remarquable dans les études littéraires. Par exemple, Francis Langevin, dont la thèse propose une analyse narratologique de *Nikolski* (2008 : 91), développe la métaphore du lecteur devenu « orphelin » en raison de la fragmentation du récit. Le lecteur-orphelin deviendrait alors le parfait avatar du sujet contemporain : face à un texte (un monde) troué et confus, abandonné par l'autorité paternelle omnisciente, il doit dégager son propre sens du chaos, sens qui ne restera, malgré tout, que le sien, dénué de toute autorité. D'autres chercheurs,

---

<sup>73</sup> « [Elle] correspond à une intuition ou à une hypothèse sur la façon dont le texte peut être lu, une première approximation, toute personnelle et issue de la situation de lecture, de ce que le texte représente pour le lecteur » (Gervais, 1998 : 41).

tels que Dominique Viart et François Ouellet, voient plutôt l'orphelin comme une métaphore de l'écrivain. De la même façon, nous nous concentrons sur les manifestations fictionnelles de l'orphelin, à savoir le narrateur et les personnages, à partir desquels nous proposerons une interprétation allégorique voulant que la voix singulière du narrateur illustre non seulement les prises de positions identitaires de l'écrivain, mais aussi une vision du sujet québécois contemporain.

Le narrateur-orphelin, homodiégétique, se distingue selon deux modalités. D'une part, son ontologie et celle des personnages qu'il mobilise traduisent son attitude vis-à-vis du collectif. D'autre part, sa parole, avec les choix langagiers que son statut suppose, et son acte illocutoire (ou d'écriture) lui permettent d'endosser le rôle de conteur doté d'une fonction sociale donnée (rassembler, commémorer) qui n'exclut pas les brouillages et le ludisme. La langue prend alors toute son importance. Emmanuelle Tremblay assimile la parole du conteur au « substrat langagier d'une conscience particulière de l'identité, de l'espace, du temps et de l'Histoire » (Tremblay, 2003 : 39). Les choix langagiers des narrateurs véhiculent donc des intentions pragmatiques, un désir explicite ou non de s'insérer dans un horizon culturel. De plus, l'orphelin connote les principes de parole virginale et de témoignage qui dominent les textes américains. Enfin, cet individu pose la question des origines et du lien avec la communauté qui s'avèrent cruciales pour notre recherche.

Le thème de la *filiation* (familiale, culturelle, mémorielle et nationale), de ce fait, constituera un fil conducteur de choix quand viendra le temps d'analyser le sujet québécois contemporain. Par contre, le récit de filiation semble un phénomène transnational, propre aux sociétés occidentales contemporaines. Selon Viart, dans le récit de filiation contemporain, les écrivains qui « s'éprouvent comme "orphelins" » (Viart, 2009 : 103) substituent le récit autobiographique à celui d'une recherche sur l'ascendance, remplaçant « l'investigation de leur *intériorité* par celle de leur *antériorité* familiale » (2009 : 96). Devant l'impossibilité de se situer dans un récit historique et le sentiment d'égarement qu'elle engendre, l'individu tenterait de combler sa faille originelle par la création d'un récit lui donnant une sorte d'épaisseur historique et légitimant son propre cheminement existentiel. Toutefois, même si le récit de filiation apparaît comme un phénomène qui transcende les frontières nationales, il n'en demeure pas moins que ce type de récit, et particulièrement la figure de l'orphelin, résonne d'une manière tout à fait particulière dans les collectivités américaines. En fait, la métaphore de l'orphelin et son corollaire, celle du

Père, semblent un des paradigmes que privilégient de nombreux spécialistes afin d'interpréter l'histoire nationale du Québec et des collectivités neuves. Comme l'indique Zilà Bernd, « le choix des mythes par les écrivains n'est pas innocent; leur inscription dans le tissu littéraire est destinée à exercer un impact politique et à se répercuter dans le social. L'imagerie dans laquelle les mythes sont enveloppés masque leur pouvoir de déstabilisation et contribue ainsi au renouvellement social là où les discours rationnels ont échoué » (2007 : 24). Avatar de l'orphelin, le « coureur des bois », incarnerait le prototype originel de l'Homme canadien-français. L'identification entre les deux mythes d'origine états-unienne et canadienne-française devient alors étonnamment cohérente si ce n'était que de la variation religieuse.

Afin de montrer la plasticité du mythe de l'orphelin, nous décrivons comment des spécialistes issus de deux courants philosophiques opposés (que nous pourrions grossièrement nommer « conservatisme » et « progressisme » ou « autoritaire » et « libéral ») ont justement instrumentalisé cette métaphore. Ces analyses de l'Histoire du sujet québécois, malgré leur divergence sur leur dimension prospective (l'avenir des Québécois), demeurent extrêmement semblables. Nous pourrions ainsi confirmer que le statut générationnel problématique (« dégénération » diverses) des personnages des six « récits de filiation » à l'étude, représentant des dizaines d'autres orphelins dans les fictions québécoises, n'est pas qu'un symptôme du passage du Québec au postmodernisme, mais plutôt la continuité d'un imaginaire collectif. L'attitude des personnages-narrateurs des textes à l'étude face à leur place dans un récit générationnel nous renseigne dès lors sur une pléthore de postures idéologiques : la famille, en un mot, ne peut constituer que l'allégorie par excellence de la nation; le récit générationnel, celle de l'Histoire et de la mémoire nationales; le mythe d'origine familiale, celle du mythe fondateur. Penser le Québec exige l'interrogation de la métaphore filiale, même si les arguments biaisés de certains chercheurs nous montrent la facilité à manipuler celle-ci. Mais n'est-ce pas le propre du mythe que d'offrir un socle irrationnel à toute communauté?

## 2.1 Le gardien

Dans *Passer au rang de père* (2002), François Ouellet propose que les hommes en tout temps « ne visent rien de moins et rien d'autre que la *nécessité de se faire père*,



de construire une paternité symbolique » (Ouellet, 2002 : 23). Transposant la psychanalyse lacanienne dans son interprétation des lettres québécoises, il développe une hypothèse socio-psychanalytique selon laquelle, au Québec, le roman s'écrit du point de vue du fils, c'est-à-dire qu'il « témoigne, dans son évolution, d'une volonté sans cesse brisée d'accéder à la paternité symbolique » (Ouellet, 2002 : 10). La littérature serait symptôme de l'échec des Québécois de fonder un pays délivré du signifiant paternel étranger. Ouellet réinterprète l'histoire québécoise que nous avons résumée au chapitre précédent à partir de cette métaphore selon laquelle les Québécois se sont toujours perçus comme des « fils ». Fuyant la société d'ordre de la France autoritaire, les colons, généralement des jeunes célibataires avec peu d'espoir de fonder une famille en France, s'éprouveraient comme des fils. Ouellet voit dans le coureur des bois le principal symbole du « fils révolté » s'émancipant grâce à la traite des fourrures, « car elle favorise le nomadisme et le contact avec les tribus amérindiennes. Le nomadisme apparaît ainsi comme principal facteur de distanciation culturelle à l'égard de la société d'origine » (Ouellet, 2002 : 31). Tandis que les rébellions de 1837 et 1838 marquent « l'écrasement du fils devant l'autorité du père » qui induit un « mécanisme d'infériorisation » inconscient contre « le signifiant paternel honni » (Ouellet, 2002 : 35), l'idéologie de la survivance s'assimile à une subordination au père clérical. Prisonniers de cette dynamique, les « fils » québécois auraient enfin dû affronter la tyrannie du Père canadien-français aux commandes du Canada (Pierre-Elliott Trudeau et Jean Chrétien, pour ne pas les nommer). Dès lors, pour Ouellet, il serait urgent pour les Québécois de refonder le signifiant paternel, de se faire « pères », bref de créer un pays où, « maîtres chez eux », ils pourraient enfin assumer une posture paternelle refoulée depuis quatre siècles.

Ouellet utilise une rhétorique enflammée lorsque vient le temps de diagnostiquer « l'aliénation postmoderne » du Québec qui revient, selon lui, à la dissolution de toute structure symbolique, de toute loi, conduisant à la valorisation du fils éternel. Il l'associe à la « génération lyrique » qui refuse de vieillir. La rupture avec l'autorité symbolique engendre une perte du sacré, une désintégration du sens des valeurs (et de la morale), un retour sur l'individu et une soumission aux impératifs économiques, « à la règle de l'utilitaire, des choses, des objets » (Ouellet, 2002 : 132). Le conservatisme de Ouellet fait écho à la pensée d'un sociologue comme Mathieu Bock-Côté selon qui l'être québécois a comme devoir de perpétuer la mémoire et la culture de la civilisation canadienne-française elle-même héritière des principes humanistes occidentaux et, plus particulièrement, de la

culture française. Dans *La dénationalisation tranquille* (2007), Bock-Côté argumente également en faveur d'une « frontière », d'une « mythologie officielle » québécoise : « Et si la mise en récit du parcours collectif est une dimension inévitable de l'être-ensemble, peut-on disqualifier d'un trait de plume la part existentielle de l'histoire nationale, dans la mesure où l'idée d'un destin commun passe aussi par l'idée d'un sens de l'histoire? » (Bock-Côté, 2007 : 124) Bref, chez des penseurs « conservateurs » comme Bock-Côté et Ouellet, la récupération de l'orphelin se déploie selon deux temporalités : l'une rétrospective (les Québécois sont, par essence, des « fils » rendus impuissants) et l'autre prospective : les Québécois doivent à tout prix s'extirper de l'état d'esprit originel du coureur des bois s'ils veulent survivre à l'aliénation postmoderne qui émane de la mondialisation des marchés. Voyons maintenant comment un diagnostic semblable de l'état d'esprit du sujet québécois contemporain mène à une tout autre lecture historique.

## 2.2 Le caméléon et le braconnier

*L'Amérique du Nord et la culture* (1982), de Michel Morin, questionne le lien soi-disant naturel entre les notions de « peuple », « territoire », « culture », « État » et « nation ». Pour Morin, l'association entre l'individu et les institutions collectives, surtout l'État, ne correspond pas à l'être américain. Les origines immémoriales des nations européennes confèrent aux collectivités européennes une conception particulière de l'histoire : « la conscience de la valeur de ce qui dure » (Morin, 1982 : 80). La découverte du Nouveau Monde aurait engendré une rupture philosophique avec le concept européen d'une histoire linéaire qui aurait bouleversé le rapport de l'humain à l'espace et au temps.

Contrairement à Gérard Bouchard qui voit dans le cheminement de la nation états-unienne un modèle réussi du paradigme de la rupture, Morin affirme plutôt que l'État américain n'aurait pas réussi à créer une société réellement distincte des nations européennes. Pour Morin, « le mythe de la "Frontière", tel qu'entendu aux États-Unis, n'est en fait qu'un mythe étatique » (Morin, 1982 : 117). En revanche, Morin voit dans le coureur des bois canadien-français le parangon de l'essence américaine. Cet individu nomade, ouvert aux métissages, correspond à la réelle nouveauté américaine et à ses *possibilités*. Celui-ci diluerait les frontières archaïques dans le territoire vierge de toute représentation. L'impossibilité des Canadiens français à se constituer un État représenterait alors une

bénédiction leur permettant de demeurer ouverts aux contacts divers et métissages. Le coureur des bois devient alors l'emblème de l'individualisme dynamique et performatif que défend Morin.

Malgré ces conclusions aux antipodes du raisonnement de François Ouellet, leurs interprétations de l'histoire du Québec demeurent étonnamment similaires. Selon Morin, le coureur des bois fait office également d'un fils émancipé. Alors que les États-Unis se sont libérés de la tutelle européenne en réformant le signifiant paternel, les Canadiens français, abandonnés par la métropole, auraient évolué dans le ressentiment face à la tyrannie des « pères eunuques et asexués que représente la caste des prêtres » (Morin, 1982 : 168) pour ensuite vivre dans une liberté frontalière leur permettant toutes les identifications. Morin reconduit ici l'idée qu'il existe une dualité forte entre l'élite tournée vers le nationalisme dit traditionnel et la population ouverte aux métissages. L'Étatisme « désespéré » des élites chercherait la canalisation de l'énergie d'un peuple dissipateur. Plus polémique encore, il associe les tentatives désespérées des intellectuels québécois à inscrire le devenir des Québécois dans le fantasme historique à des « loisirs » qui « ne servent à rien » (Morin, 1982 : 312) sinon à enliser l'individu dans une culture néfaste à son épanouissement. L'« aliénation postmoderne » que décrit Ouellet est, pour Morin, une prodigieuse réussite, puisque la trajectoire de l'individu n'obéit plus aux impératifs arbitraires d'une tradition sacralisée dans l'Ancien Monde. Face à l'orphelin tragique que dépeint Ouellet, Morin traite de l'orphelin euphorique. On reconnaît le mythe du « *self-made man* » dans ce portrait, mais aussi une attitude toute américaine de méfiance à l'égard du collectif. L'orphelin se libère à la fois du Père idéalisé ou du refuge de la Mère et « sa puissance imaginaire » (Morin, 1982 : 174), c'est-à-dire la terre, la langue et la culture. En somme, Morin subvertit carrément l'idée d'un État, symbolisé par le Père, à qui il oppose l'orphelin créateur dont le coureur des bois est l'incarnation primordiale. Les concepts de « Judas » (Mavrikakis), de « caméléon » (Patrick Imbert) ou de « braconnier » (Simon Harel) s'inscrivent dans ce paradigme du préfixe « trans » (frontalier, culturel et national).

Catherine Mavrikakis, dans la revue *Liberté*, critique l'attitude de certains intellectuels envers le passé québécois et l'héritage canadien-français : « Le passé érigé en vérité, en dogme, est là afin d'empêcher un travail de reformulation historique que ne peuvent malheureusement pas effectuer ceux qui sont incapables d'imaginer l'avenir » (Mavrikakis, 2008 : 40). L'intellectuel doit transcender cet héritage souvent peu enviable et cesser de

proposer une identité essentialiste. Le « caméléon » de Patrick Imbert est lui aussi tourné vers l'avenir. Pour Imbert, dans *Américanité, cultures francophones canadiennes et société des savoirs* (2009), les francophones canadiens sont éduqués, parlent des langues internationales, donc ils peuvent participer aux dynamiques socio-économiques et culturelles d'un monde global. Non loin de ces préceptes, le « braconnier » de Simon Harel veut renouer avec un certain légendaire autochtone « qui nous fait explorateurs, au contraire de la figure terrienne de l'arpentage et de la colonisation de l'arrière-pays » (Harel, 2005a : 140). Harel plaide également pour laisser de côté la téléologie nationaliste afin d'explorer de nouvelles avenues identitaires. Harel retrace l'évolution du discours identitaire québécois, soulevant des réserves tant du point de vue de l'idéologie nationaliste de la survivance – qui isole – que de l'idéologie néolibérale qui prône une délocalisation totale : « Dans cette perspective, je retiens l'idée de braconnages identitaires, formes mobiles et plastiques qui nous permettent de séjourner “clandestinement” sur les territoires d'autrui » (Harel, 2004b : 86). L'individu, s'appropriant le territoire de l'autre, pourrait alors générer des « sas » culturels où entrent en dialogue le Soi et l'Autre dans une dynamique identitaire. Il ne s'agirait plus d'ériger de nouvelles frontières, mais de violer celles qui persistent.

### 2.3 La Maison du Père

Même si les textes que nous proposons d'analyser ne traitent pas d'enjeux féminins (en fait, ils traitent essentiellement d'enjeux masculins), un bref détour sur la perspective féministe à propos de la métaphore paternelle éclaire grandement notre compréhension de celle-ci, puisqu'elle dévoile son biais intrinsèque. De toute façon, comme l'indique Lori Saint-Martin, « la question du père, c'est la question du masculin (qu'est-ce qu'un homme ?) et, par voie de conséquence, celle du féminin » (2010 : 12). Et vice versa, sommes-nous tentés d'ajouter. Dans *Au-delà du nom. Figures du père dans la littérature québécoise actuelle* (2010), Lori Saint-Martin critique vivement la métaphore de la Loi et du Nom-du-Père de Lacan sur laquelle s'appuie Ouellet et selon laquelle le parcours de l'Homme obéirait à un schéma particulier lui prescrivant de séparer le lien biologique maternel et l'ordre du langage, l'ordre social dans lequel le père correspond à

la culture et la mère, à la nature<sup>74</sup> : « Dans ce contexte, la notion de Nom-du-Père est une brillante métaphore, cristallisation d'un ordre patriarcal qui chancelle. Sa grande cohérence et sa familiarité même viennent de son homologie avec le fonctionnement de la société patriarcale dans son ensemble » (Saint-Martin, 2010 : 52). Saint-Martin réplique ensuite à Ouellet en voyant dans son programme une « virilisation des hommes québécois » (2010 : 63) où les femmes sont encore associées à un « bien » que se disputent les hommes. Cette réification s'exprimerait bien dans les romans où la femme incarnerait soit un fantasme, soit une menace qu'il faut faire taire.

Pour déceler comment s'expriment ces transformations dans les représentations littéraires, Saint-Martin emprunte à Patricia Smart la métaphore de la « Maison du Père » en tant que système de la représentation traditionnelle, c'est-à-dire patriarcale : « Écrire est bien une activité qui se poursuit dans la Maison du Père; cette maison étant évidemment une métaphore de la culture et de ses structures de représentation idéologiques, artistiques et langagières [...] » (Smart, 1988 : 22). Si les femmes souffrent bien sûr de cet encadrement excessif, les fils aussi se sentiraient prisonniers de ce système figé de représentations. Le fantasme national, pour Smart, n'est que le prolongement du désir d'emprisonner toutes les formes d'altérité, les femmes en priorité. Inversement, les femmes « semblent au contraire capables d'imaginer un pays en mouvement et aux frontières expansives, une Maison ouverte à la diversité et à la solidarité de tous ceux et de toutes celles qui luttent pour la justice » (Smart, 1988 : 37). La récurrence de la figure de la Maison dans les romans à l'étude n'est pas étrangère à ce questionnement fondamental qu'elle illustre.

## 2.4 L'Homme-réseau

La métaphore du coureur des bois en tant qu'orphelin afin d'interpréter le parcours historique québécois semble faire autorité. Ces interprétations, qui ont des portées pragmatiques et militantes fort divergentes, confirment la puissance de la métaphore. Rappelons en effet que la fonction du mythe social est de transformer une intuition culturelle en fait « naturel ». Quoiqu'il en soit, réfléchir aux liens familiaux qu'entretiennent

---

<sup>74</sup> C'est également l'ordre traditionnel du mythe que décrivent Durand, Campbell et Eliade : le novice doit traverser le régime nocturne (maternel, instinctif) pour parvenir au régime diurne (paternel, civilisé).

les personnages de romans ne peut que déboucher sur une interprétation collective; l'orphelinat, l'enquête sur l'ascendance, la descendance, la lignée, l'héritage, bref la filiation, dénotent une prise de position sur la question de la collectivité québécoise. Le rapport conflictuel entre l'individu et le collectif, entre le territoire héritier de l'imaginaire et du paradigme historique européen ou « vierge de toute représentation identitaire », entre l'Oubli et la Mémoire, entre l'Errance et la Frontière, voilà l'hésitation fondamentale des fictions américaines et québécoises que nous mettrons ici en évidence. Quelle place ces personnages accordent-ils au legs, à leur propre historicité? Comment métabolisent-ils leur situation nationale et les mythes qui l'échafaudent? Incarnent-ils des « Judas », « braconniers » et « caméléons » ou au contraire des « fils impuissants » nostalgiques, voire des gardiens en gestation? Comment habitent-ils (les ruines de) la Maison du Père? S'il existe un consensus entre ces visions aussi divergentes du passé et du devenir québécois, c'est bien que nous vivons à une époque charnière où l'ordre national traditionnel, tout comme le nationalisme, se métamorphose : qu'il s'agisse de restaurer le sacré, l'humanisme occidental et la famille traditionnelle ou au contraire de créer un monde seyant aux expressions individuelles diverses au total n'importe que dans sa dimension politique. L'important, pour nous, est d'examiner comment ces personnages, et évidemment à travers eux les écrivains, négocient et expriment cette transformation identitaire et culturelle.

Reste qu'une conclusion claire se dégage de ces questions : *le fardeau de l'identification incombe désormais à l'individu avant tout* selon un perpétuel effort de déconstruction et de reconstruction; de réconciliation ou de rupture; de recréation et de réintégration ou d'exclusion et d'exil. Les méta-récits, s'ils conservent un certain pouvoir, ne s'imposent plus de soi. Leur relais dépend d'un choix individuel. À ce sujet, Thibeault constate un « décentrement du sujet » (2008 : 30). Libre de choisir ou non son appartenance, l'individu détermine ses critères d'identification, il « s'est détaché du processus d'attribution traditionnellement imposé par la vision institutionnalisée de ce que devait être le Nous de la collectivité pour s'inscrire dans un rapport au monde contribuant à *inventer le soi* » (Thibeault, 2008 : 212). Thibeault développe la métaphore de la réseautique pour décrire ce phénomène par lequel l'individu crée divers liens sociaux en fonction de ses choix et intérêts. Ce fardeau identitaire avec lequel l'individu doit désormais composer explique certainement pourquoi les romans homodiégétiques, narrés par un JE revendiquant puissamment son individualité, sont les plus emblématiques selon

nous de l'américanité contemporaine. Si la famille, la religion ou la nation ne constituent plus des récits totalisants, omnipotents, par quelles trajectoires les individus dans les romans les remplaceront-ils? La société de consommation, contrôlée qu'on le veuille ou non par les États-Unis et leur puissante machine de diffusion médiatique, récupérant à son profit ces nouvelles possibilités identitaires en créant des sentiments d'appartenance envers diverses marques de commerce, jouit-elle désormais d'une autorité implacable? En un mot : les mythes fondateurs ont-ils été remplacés simplement par d'autres mythes issus de la culture de masse états-unienne?

## II. Conter l'Amérique

À partir de l'analyse des composantes narratives de nos six textes, nous décrivons le processus de prise de parole des locuteurs-narrateurs. Que peut-on dire de ces *subjectivités* que mettent en scène les écrivains? Qu'est-ce qui motive cette voix à s'exprimer? Que nous dit-elle du sujet? À qui s'adresse-t-elle? De quelle autorité jouit-elle? Quels enjeux sociaux traduisent ces particularités? Peut-on y déceler un double de la démarche de l'écrivain? En reprenant la dualité saussurienne reconnue, nous nous interrogerons également sur la dimension pragmatique des choix linguistiques de ce locuteur québécois (sa « langue ») mais aussi sur sa manière de mobiliser celle-ci selon une rhétorique particulière (sa « parole ») qui inclut des artifices autoreprésentatifs qui délitent cette voix de l'intérieur.

Nous décrivons les carrières des écrivains sur lesquels nous nous penchons. Car, après tout, comme l'explique Dominique Maingueneau dans *Le contexte de l'œuvre littéraire* (1993), « l'écrivain nourrit son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société » (1993 : 27). En remettant les textes à l'étude en perspective tant au sein de l'œuvre de chaque romancier qu'au sein du champ littéraire québécois, nous visons non seulement à donner une meilleure compréhension de ceux-ci, mais aussi à situer l'auteur par rapport à l'américanité. Ces positions selon nous engendreront un dialogue nécessaire avec les œuvres, d'autant plus que la voix de ces narrateurs n'apparaît pas comme un phénomène isolé, mais plutôt comme une partie prenante d'une démarche d'écrivain qui se revendique d'une sensibilité américaine.

Nous avons choisi de lire les romans à l'étude selon un plan relativement précis. Délaissant l'ordre chronologique, nous avons préféré une configuration permettant l'élaboration d'un raisonnement logique et cohérent. C'est pourquoi nous entreprenons notre étude avec *Lazy Bird*, puis avec *Les failles de l'Amérique* et enfin *Conséquences lyriques* qui appartiennent au regroupement des « romans de l'américanisation ». Il s'agissait aussi de graduer la complexité des romans de l'américanisation : en s'attardant en premier au texte les moins exigeants d'un point de vue cognitif, nous pourrions mieux circonscrire nos assises théoriques qui une fois claires faciliteront par ricochet la lecture d'œuvres formellement plus ambitieuses en fin de parcours. Nous avons néanmoins préservé la chronologie des trois « fictions de la Franco-Amérique » qui s'harmonisent bien ainsi.

## 2.5 Andrée A. Michaud : du Nouveau Roman à l'américanité

Le premier cycle de l'œuvre d'Andrée A. Michaud, que nous nommons schématiquement « durassien » (dont Michaud est une grande admiratrice<sup>75</sup>), questionne la mémoire et la reconstitution des souvenirs par le médium littéraire ou artistique. Médium qui importe peu de toute façon, puisque l'un peut être considéré comme métaphore de l'autre. *La femme de Sath* (1987) décrit les recherches laborieuses d'une narratrice-archiviste qui la mènent à reconstituer le passé d'une femme assassinée à Sath. *Portraits d'après modèles* (1991) traite d'une rencontre entre un peintre et une femme qui, à partir d'interprétations de photographies et de peintures tirées de celles-ci, reconstituent divers scénarios et souvenirs liés à la disparition dans le fleuve d'une jeune femme. La critique de Réginald Martel<sup>76</sup>, fort élogieuse, insiste sur la complexité de la narration, l'absence d'« exotisme local » et son côté ludique, d'« art pour l'art ». Enfin, *Alias Charlie* (1994) suit Charlie T., un cinéaste vénitien mystérieux, qui, semble-t-il, leurre des jeunes actrices afin de les assassiner sauvagement. Jouant sur les indéterminations onomastiques, les récits de cette « trilogie<sup>77</sup> » interrogent les mécanismes imparfaits de la mémoire, la reconstitution des souvenirs traumatiques grâce à la médiation de l'écriture et des autres

---

<sup>75</sup> Voir l'entretien avec Catherine Lachausnée dans *Nuit blanche, le magazine du livre*, n°69, 1997, p. 107-112.

<sup>76</sup> Nous offrons une revue de presse de tous les textes publiés à ce jour sur l'œuvre de Michaud, tant dans la presse générale que dans les sphères académiques, à l'Annexe I, section I.

<sup>77</sup> Des dires de l'auteure elle-même dans un compte rendu d'Anne-Marie Voisard : « Elle vient de publier *Alias Charlie* », *Le Soleil*, lundi 18 avril 1994, p. B3.



arts<sup>78</sup>. Cette relation particulière avec l'image fera d'ailleurs l'objet du seul mémoire portant sur l'œuvre de Michaud que nous avons recensé<sup>79</sup>. Avec ces récits désincarnés ou situés dans un référent européen, Michaud semble vouloir s'éloigner de préoccupations sociales et privilégier le récit psychologique et les expérimentations formelles. De fait, *Les derniers jours de Noah Eisenbaum* (1998) ressemble à une sorte de fable métatextuelle où la fiction ne cesse de s'autodétruire au fil des mises en abyme de plus en plus ambiguës. Michaud continue de s'intéresser aux arts de l'image et à la figure de la « muse abusée » tout en tentant d'explorer les conséquences d'un événement tragique par l'entremise de la conscience trouble du personnage, faisant de ce roman un prolongement de sa trilogie précédente.

À partir des années 2000, l'œuvre de Michaud entre dans ce que nous pourrions nommer grossièrement son « cycle américain ». Sans trahir l'esprit de ses romans précédents, on remarque que Michaud transpose de plus en plus ses récits psychologiques truffés de réflexions et dédoublements dans un contexte géographique précis. Celle que le *Voir* qualifie un peu pompeusement de « la plus américaine de nos écrivains<sup>80</sup> » explorerait ce qu'elle nomme le « proche territoire nord-américain » : ces localités mineures du Nord-est périphériques qui rappellent le « complexe de Kalamazoo » évoqué par Pierre Nepveu. Dans ces textes, le lecteur tente de déterminer le rôle de ces narrateurs non fiables dans un crime. Ainsi, *Le ravisement* (2001) se déroule dans les Bois noirs, lieu fictif où surviennent deux rapt à dix ans d'intervalle. *Le pendu de trempes* (2004) se situe aussi dans un petit village fictif où Charles Wilson, après 25 ans d'absence, s'avoue progressivement avoir violé et tué une adolescente en compagnie de son ami qui se serait suicidé par culpabilité. *Rivière tremblante* (2011) parvient à synthétiser les deux tendances de l'œuvre de Michaud : la difficile souvenance du crime, que ce soit du point de vue de la victime ou du bourreau, ainsi que le travail ardu, faillible, de ce processus de remémoration, effectué souvent en recourant à l'art. Reprenant la

---

<sup>78</sup> Christiane Lahaie, dans une critique récente de la réédition de *La femme de Sath*, mentionne à juste titre que ce roman « porte déjà en lui tous les motifs — obsédants — qui caractérisent l'œuvre à venir : le triangle amoureux fatal, la violence tapie au fond des corps, l'absurdité de la mort, l'impermanence de la mémoire, les plans d'eau capables de happer ceux qui s'y mirent de trop près, et les destins qui se reflètent les uns les autres tels des miroirs » (Lahaie, 2014 : 11).

<sup>79</sup> Stéphanie Grandmont, « Le cinéma comme figure et principe organisateur de deux romans québécois contemporains », *Mémoire de maîtrise*, Université Laval, 2000. On s'étonne de cette faible réception académique compte tenu du couronnement du *Ravisement* aux prix littéraires du Gouverneur général du Canada, l'obtention du prix Ringuet pour *Mirror Lake* et son adaptation cinématographique par Érik Canuel (*Lac mystère*, 2013). Mentionnons cependant la contribution de Daniel Letendre (2011a, 2011b) qui publie deux articles à propos de l'œuvre de Michaud, le premier à propos du *Ravisement* qu'il compare aux *Fous de Bassan*; le second à propos de *Mirror Lake*.

<sup>80</sup> Éric Paquin, « Andrée A. Michaud. Voyage au bout de la nuit », *Voir*, 30 avril 2009.

dualité narrative du *Ravissement*, Michaud y relate l'arrivée de deux « survenants » au village de Rivière Tremblante tous deux aux prises avec le deuil d'un enfant de leur entourage ayant été enlevé et jamais retrouvé. Un nouveau rapt pousse la police locale à les soupçonner. Son plus récent roman *Bondrée*<sup>81</sup> (2014) se déroule dans une localité (réelle) lors de l'été 1967, nommée « Bondrée » (francisation du terme « Boundary »). Un désaxé assassine des adolescentes, prétendant ranimer l'esprit vindicatif du coureur des bois Pierre Landry, évincé des lieux par les vacanciers québécois et états-uniens. La narration adopte surtout le point de vue de la préadolescente Andrée Duchamp, témoin des événements. Vu la similitude de prénom et d'âge (Michaud avait 9 ans à l'été 1967), *Bondrée* pourrait se lire comme un de ses textes les plus personnels, Michaud montrant les liens entre l'américanité de son œuvre et cette localité frontalière qui a « marqué [s]on enfance » (2014 : 300) selon les remerciements en épilogue.

*Mirror Lake*, *Lazy Bird* et *Rivière-Tremblante* pourraient constituer une sorte de « Trilogie U.S.A. » dans l'œuvre d'Andrée A. Michaud. Il faut souligner le transfert onomastique du narrateur masculin entre *Mirror Lake*, *Lazy Bird* et *Rivière-Tremblante*, où « Bob Moreau » devient « Bob Richard », puis « Bill Richard » dont l'épouse se nomme « Lucy Ann » (L.A.) comme l'adolescente de *Lazy Bird*. Ces similitudes créent une cohérence certaine entre ces textes qui invite à les lier au sein de ce « cycle américain ». Lors de ses entrevues médiatiques entourant le lancement de *Lazy Bird*, Michaud insiste justement sur l'américanité de sa démarche récente<sup>82</sup>. Si l'extraterritorialité états-unienne et l'intertextualité y sont évidentes, d'autres éléments concourent à unir ces romans au-delà des analogies onomastiques : penchant pour la langue oralisée; canevas policier comme prétexte à l'exploration de la psyché de narrateurs dérangés et misanthropes; mise en scène du désir de solitude et d'isolement dans un bled excentré, rural, où la nature domine; obsession pour la culture américaine au point de reconditionner toute leur perception du monde et animisme grandissant. Parmi ceux-ci, le thème du déficit de filiation apparaît particulièrement frappant : aux « fils » invétérés qu'incarnent Bob Moreau,

---

<sup>81</sup> Finaliste aux prix littéraires du gouverneur général, lauréat du Prix Saint-Pacôme du roman policier, *Bondrée* marque peut-être un tournant dans la réception de l'œuvre de Michaud, tant du point de vue académique que populaire. À preuve, la revue *Lettres québécoises* lui consacre un numéro à l'automne 2014. Cette thèse s'ajoute évidemment aux études qui tentent d'accentuer le rayonnement de son œuvre romanesque.

<sup>82</sup> Au *Devoir*, elle confie vouloir « mettre en parallèle deux cultures: la culture québécoise et la culture étasunienne, qui sont elles-mêmes comprises dans la culture de l'Amérique du Nord à laquelle on appartient » (Christian Desmeules, « Andrée A. Michaud: nuits blanches et roman noir », 28 mars 2009). Idem au *Soleil*, où elle ajoute qu'elle se sent « beaucoup plus proche des États-Unis que de la France » et que la culture populaire nord-américaine « fait aussi partie de notre culture » (Valérie Gaudreau, « La vie, la nuit. Entrevue avec Andrée A. Michaud », lundi 4 mai 2009, p. 26).

ermite reclus dans un chalet au Vermont aux prises avec un voisinage encombrant à l'image de Teddy dans *Les grandes marées*, et Bob Richard, Bill Richard incarne quant à lui le père à qui l'on a dérobé sa fille. Le déficit de filiation et l'exil américain semblent dès lors traduire l'impossibilité du sujet contemporain de se situer dans une tradition tant culturelle que familiale.

C'est pourquoi nous proposons de lire *Lazy Bird* comme l'exploration la plus délirante de l'américanité d'une auteure se revendiquant depuis une décennie de cette identité culturelle. *Lazy Bird* se situe dans une zone de contact – pour ne pas dire une frontière – entre les cultures québécoise et états-unienne et il permet de décrire avec une rare authenticité l'attitude paradoxale de fascination et de répulsion que les Québécois entretiennent face aux États-Unis. Que l'auteure ait voulu emprunter aux artifices du polar de manière encore plus explicite qu'avec ses romans précédents évoque d'ailleurs cette friction, cette fois-ci sur le plan formel. La question que pose *Lazy Bird*, par-delà un canevas relativement ténu, c'est celle de la difficile négociation entre la culture populaire états-unienne et la culture locale québécoise; entre l'exclusion des nationalités et cultures traditionnelles et l'inclusion à une autre communauté délestée des *a priori* historiques.

## 2.6 *Lazy Bird* : la voix de l'exclu fêlé

*Lazy Bird* donne la parole à Bob Richard, un orphelin qui anime des émissions de radio nocturnes portant sur le jazz. Arrivé dans une ville fictive du Vermont pour un nouvel emploi, cet albinos se trouve pris dans le piège de « Misty », une auditrice aux tendances psychopathologiques qui imite les actes meurtriers de Jessica Walter dans *Play Misty for Me* (1971), premier long métrage réalisé par Clint Eastwood. Cependant, comme nous l'avons mentionné précédemment, l'intérêt de *Lazy Bird* ne réside pas dans le déroulement de l'intrigue et le suspense qu'elle génère, mais plutôt dans le développement du sentiment d'appartenance sociale avec lequel Bob Richard lutte.

Selon une interprétation sociolinguistique, les choix langagiers de ce narrateur québécois racontant une histoire qui se déroule aux États-Unis, donc dans un milieu anglophone, reflètent une prise de position identitaire. En fait, selon Chantal Richard (2000), tout roman québécois se déroulant aux États-Unis entretient un discours

identitaire. Trois phénomènes observables rendent compte de cette portée pragmatique des choix linguistiques. D'abord, l'assimilation de la réalité anglaise dans la conscience francophone exprimerait un désir de « re-Conquête », une reprise de pouvoir du francophone sur le continent. Richard trouve ce point de vue dans *Une histoire américaine*, de Jacques Godbout. Ensuite, l'assimilation du personnage québécois à l'anglais, comme elle le voit dans *La première personne* de Pierre Turgeon, illustrerait l'immémoriale angoisse de l'assimilation et de l'acculturation. Enfin, en préconisant une représentation hétérogène, « l'hybridation des langues et le métissage des peuples qui mènent à une identité multiculturelle et multilingue sont valorisés et tenus comme supérieurs à l'identité unilingue fermée » (Richard, 2000 : 232). Tout comme *Copies conformes*, que Chantal Richard rapproche de ce paradigme, *Lazy Bird* insiste sur une telle hétérogénéité culturelle. Les tableaux 2.1 et 2.2 disponibles à l'Annexe II<sup>83</sup> illustrent d'abord comment la narration de *Lazy Bird* métabolise la réalité anglophone selon des procédés inclusifs, donnant ainsi au roman une hétérogénéité notable, puis comment elle assimile également le français oralisé québécois selon diverses manœuvres syntaxiques ou lexicales. Ainsi, on ne s'étonne pas que la narration utilise le style indirect pour éviter de transmettre des conversations en anglais, ni qu'elle ponctue le texte de jurons ou expressions anglaises courantes. Cependant, l'hybridité linguistique se complique lorsque Bob Richard use de marques transphrastiques. Plus particulier encore, l'étrange calembour qu'il relate à propos d'une bande-dessinée trouvée dans une gomme Bazooka (la différence entre un « cocon » et un « cochon » est un « h ») ne peut se comprendre en anglais, du moins dans une traduction littérale. Ensuite, notre recension des expressions québécoises à la fois dans le style direct et dans la narration exprime bien comment la langue québécoise domine l'esprit de Richard. *Lazy Bird* se distingue donc des autres romans québécois qui mettent en scène un voyageur québécois aux États-Unis car traduit de l'anglais vers un français québécois. Ce transfert est d'autant plus singulier que les traductions en style indirect des conversations entre Richard et la jeune Lucy-Ann Thomas, alias Lazy Bird, oscillent entre deux vernaculaires : l'états-unien et le québécois. Ainsi, Richard se bute sans cesse aux incommunicabilités idiomatiques. Non seulement la porosité entre le français et l'anglais se matérialise-t-elle à travers ces transferts linguistiques de la langue populaire, mais elle constitue un sujet de méta-réflexions sociales et culturelles pour le narrateur qui voile d'ailleurs très peu les propres positions de

---

<sup>83</sup> Il importe de mentionner que la construction de ce tableau ressemble à celle qu'emploie Richard elle-même pour classifier les trois romans mentionnés précédemment.

l'écrivaine telles qu'énoncées précédemment : « C'est ainsi que cette fille devait être traduite, dans un québécois convenant davantage à son allure d'héroïne à la Ducharme que dans un français hexagonal où ses jurons risquaient de devenir des sapristi ou des Sainte Vierge » (*LB* : 145). Lors de la même conversation, Richard renforce ce désir de communauté culturelle en percevant des origines canadiennes-françaises en Lazy Bird car elle utilise le juron « Holy Virgin! » :

Peut-être le tenait-elle d'un ancêtre Canuck, sa tante Lucienne, qui sait, dont les « viarge » bien sentis s'étaient peu à peu intégrés à la langue de Shakespeare et à l'idiome de sa pseudo-famille. J'ai donc traduit ce spontané cri du cœur pas « c'est pas de tes maudites affaires, viarge », ce qui convenait très bien à la langue de Lazy, à mi-chemin entre le slang et l'anglais de tous les jours (*LB* : 145).

En ce sens, les traductions instantanées auxquelles Bob Richard réfléchit se rapporteraient à une sorte de désir de « re-Conquête », puisqu'il décèle dans l'Autre anglophone à la fois une origine et un comportement typiquement québécois que les Français ne peuvent saisir avec la même acuité. Cette réflexion linguistique se poursuit alors que Richard, lisant un roman américain, s'indigne des choix lexicaux du traducteur français :

Après avoir appris que les États-Uniens fréquentaient le lycée et qu'un conducteur se nommait *driveur* au pays de l'oncle Sam, j'ai refermé le livre en me demandant pourquoi le Québec était forcé d'importer l'Amérique d'un pays qui n'avait jamais eu les pieds dans la slush, n'avait jamais été immergé dans une mare d'anglophones, ne mangeait pas de beurre de pinottes et confondait les belles neigeuses avec de belles niaiseuses (*LB* : 94).

Ces commentaires métafictionnels insistent sur la parenté culturelle entre le Québec et les États-Unis au détriment de la France qui ne partage pas les mêmes mœurs (sports, alimentation, climat). Ils indiquent aussi un vœu d'autonomie linguistique des Québécois dont la variété de français porte une continentalité propre. L'hybridité continentale s'accroît avec d'autres réflexions métalinguistiques qui croisent les considérations métafictionnelles. Bob Richard, s'amusant de l'indétermination du pronom « you » en anglais, choisit que son ami Charlie The Wild s'exprime à lui avec le pronom de proximité francophone « tu », puis glisse : « Dans la traduction du roman qu'était ma vie, il était impossible que Parker me vouvoie » (*LB* : 84). Plus tôt, il avait mentionné avoir « l'impression d'être né dans un roman américain traduit au Québec » (*LB* : 27). Ces deux revendications sont hautement révélatrices de la posture identitaire de Bob Richard, qui rejoint l'américanité performative dont se réclame Michaud en entrevue. Par ces revendications explicites, Richard s'affiche ouvertement non seulement comme

personnage du roman, brisant du coup l'illusion référentielle, mais comme issu de *la traduction québécoise d'un roman américain*. Mais quel est ce fameux « roman américain » sinon *Lazy Bird* lui-même?

Cette hybridité de Richard prend cependant la forme d'une identité ni américaine ni québécoise, comme si le fait d'osciller entre deux cultures le condamnait aux marges des deux. À ce sujet, le personnage principal se sent exclu de sa province d'origine en raison de son statut de nomade qui le rend étranger et de son désintérêt face aux querelles identitaires qui animent la population québécoise. Il présente la province de Québec comme dominée par le débat sur les accommodements raisonnables<sup>84</sup> : « On discutait kippa, hijab, religion et laïcité en des termes me donnant parfois envie de m'enfourer sous un tchador et de marcher jusqu'où la rumeur et la peur s'estompaient » (*LB* : 10). La moquerie ironique de Richard ne traduit pas uniquement sa lassitude à l'endroit d'un débat mal mené, mais peut-être aussi une prise de position antinationaliste : quel intérêt peuvent stimuler des questions identitaires pour un individu déraciné? Il indique aussi devoir se taire sur la question puisqu'il est « l'étranger, l'homme de passage n'ayant pas voix au chapitre de la dialectique locale » (*LB* : 10). L'utilisation du déterminant défini « le » –plutôt que le plus usuel déterminant indéfini « un » dans ces circonstances– insiste sur l'isolement de Richard. L'expression à valeur antithétique « dialectique locale », quant à elle, donne une connotation péjorative à ce débat, comme si la question des rapports interculturels, pour Richard, ne valait pas la peine d'être posée.

Richard questionne ouvertement la notion de « nation ». Lorsqu'il enquête sur la disparition de Cliff Ryan, il qualifie les célébrations du 1<sup>er</sup> juillet de « jour de notre fête dite nationale » (*LB* : 272). L'épithète « dite » crée un euphémisme de la qualité nationale de la fête, critiquant ainsi la culture politique du Canada. D'ailleurs, quand il relate un souvenir d'enfance, il utilise une périphrase pour désigner la fête de la Saint-Jean Baptiste comme une « nuit de carnaval nationaliste » (*LB* : 142) où, loin de célébrer la culture nationale, il embrasse une jeune fille qui interprète une chanson des Doors. Il s'agit également d'une

---

<sup>84</sup> Sans trop épiloguer sur cette crise, mentionnons simplement que certains politiciens et journalistes québécois ont dénoncé de manière grandiloquente certaines pratiques d'accommodements religieux que la Cour suprême du Canada avait autorisées, notamment la permission pour un jeune sikh de porter le kirpan, un couteau, à l'école. Devant les signes de contestations, dont le « code de conduite pour les immigrants » interdisant la lapidation, l'excision et le fait de brûler vives des femmes qu'adopte le village d'Hérouxville constitue certes l'illustration la plus caricaturale, le gouvernement du Québec crée une *Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles* où plusieurs Québécois font part, avec peu de délicatesse et de nuance, de certaines craintes sur les pratiques d'accommodements au Québec et au Canada.

expression péjorative si on la compare à son synonyme traditionnel « fête nationale » : le carnaval évoque une mascarade, voire un certain artifice tandis que « nationaliste », en substitut à « national », tend à insister sur la dimension idéologique que peuvent prendre les célébrations de la Saint-Jean Baptiste.

Richard ne critique pas uniquement le tribalisme des Québécois. Il ironise régulièrement au sujet de l'apathie des collectivités nord-américaines qui ignorent des enjeux planétaires. Par exemple, il qualifie les soldats, en employant une périphrase, de « ceux que l'on envoyait recevoir des balles coulées dans l'or noir » (*LB* : 10) afin de ridiculiser l'intervention militaire au Moyen-Orient tout en mentionnant qu'« aucun événement mesurable à l'échelle de Richter n'avait véritablement ébranlé la nombriliste Amérique » (*LB* : 10). À plusieurs reprises, il évoque les changements climatiques (*LB* : 9, 21 et 216) ou les crises géopolitiques, dont les « assoiffés du Zimbabwe » (*LB* : 218). Sans trop extrapoler, nous pouvons proposer que Richard se rattache davantage à une « citoyenneté mondiale » s'intéressant aux enjeux globaux plutôt que locaux et nationaux. Par contre, l'humour caustique qui caractérise Richard laisse malgré tout deviner une amertume, la résignation de l'exclu ayant sublimé sa tristesse en cynisme. Richard n'hésite pas aussi à retourner son humour pince-sans-rire contre lui-même en pratiquant régulièrement l'autodérision. Lorsque la police suspecte Richard des meurtres, un résident de Solitary Mountain l'apostrophe : « "Go home", a grogné quelqu'un derrière moi. J'aurais bien voulu accommoder la xénophobie de ce type, mais je ne savais pas où c'était, chez moi, je ne l'avais jamais su » (*LB* : 341-342). En ces circonstances, le commentaire mesquin masque peu l'inconfort du « sans patrie » qu'incarne Bob Richard.

Sa marginalité s'exprime aussi par sa couleur de peau diaphane. Richard désigne sa condition génétique avec l'ironie qu'on lui connaît. Ainsi, lorsque son employeur constate sa blancheur à leur première rencontre, il se moque intérieurement : « Je n'ai pas l'habitude de mentionner que je suis albinos dans mon c.v., les albinos n'appartenant pas à ces minorités dites visibles bénéficiant d'une discrimination qui, pour positive qu'elle soit, échappe parfois à ceux ayant le relatif avantage d'être normaux » (*LB* : 21). Impossible de passer sous silence encore une fois une forme de critique de la discrimination qui, fût-elle positive ou non, reste une forme de délimitation de l'individu selon des critères religieux et ethniques. De ce point de vue, le surnom que son ami ermite Charlie The Wild lui donne, « pale face », apparaît tout à fait ironique : ce sobriquet rendu célèbre dans les films « Western » que les Indiens utilisaient pour désigner les

blancs conquérants sert désormais à identifier un être lui-même marginal; tellement marginal, en fait, qu'on ne lui reconnaît pas officiellement sa différence, contrairement aux autres « minorités visibles ». La tare génétique de Richard désignerait alors, par analogie, son étrangeté face à un monde tantôt replié sur lui-même, « nombriliste », soucieux davantage des trivialités locales que du sort de l'écologie globale, mais aussi son exclusion de la société dite officielle, contractuelle. À cet égard, Richard incarne bien un symbole de la marginalité absolue.

La particularité génétique de Richard pourrait également symboliser une autre tare « héréditaire », c'est-à-dire le suicide de ses parents lors de ses vingt ans. Son nomadisme émergerait de ce traumatisme : déjà un être solitaire en raison de son albinisme, la tragédie parentale lui aurait confirmé qu'il n'a aucune valeur pour personne. Pour oublier ce souvenir, il déchire leurs photographies – mais prend soin de garder la cavalière de graduation de son père gravée de ses initiales– et part « sans [s]'arrêter à la case culpabilité. *Go West, young man!* C'est comme ça que j'étais devenu un homme seul, un homme seul qui ne voulait pas d'attaches, ce qui était beaucoup moins triste qu'un chien errant, un chien battu [...] » (LB : 89). Le nomadisme de Richard ne vise pas l'euphorie du départ, il se comprend plutôt comme une fuite imposée de et par soi. La citation du célèbre slogan de la colonisation de l'Ouest américain n'en apparaît que plus révélatrice, puisque Richard n'a certes aucun désir de se transformer en agriculteur qui redémarrera la civilisation. Ainsi, il ironise sur la « destinée manifeste » afin de mettre en relief, justement, son absence de destinée. Par la carnavalisation de ce slogan mythique, il l'investit d'une nouvelle signification, celle de l'orphelin nomade. L'errance de Richard laisse toutefois peu de place aux élans dionysiaques. Au contraire, à plusieurs reprises, Richard fait état de sa léthargique vie sexuelle avec son humour autodérisoire derrière lequel il semble masquer de manière bien peu habile ses diverses insécurités : « L'autre fille m'a jeté un regard concupiscent, ce qui signifiait qu'elle était myope, idiote ou désespérée » (LB : 91). Il avoue aussi n'avoir pas touché de femme dans la dernière année, mais peu s'en formaliser. Son errance ne cherche pas l'expérience. Comme si, à défaut de posséder un enracinement, l'exil perdait son pouvoir d'émancipation. De surcroît, lorsqu'il se confie sur les motivations de son départ pour Solitary Mountain, son argumentation apparaît peu convaincante : « Quoiqu'il en soit, lorsqu'un homme est à ce point isolé qu'il confie ses états d'âme au chien du voisin, [...], c'est qu'il est temps qu'il prenne la route sans se retourner [...] pour au moins jouir de la liberté de l'errance » (LB :



27). Cette « liberté » qu'il revendique semble dès lors une sorte de prix de consolation, comme l'indique l'effet d'euphémisme qu'induit l'expression « au moins ».

Est-ce donc affirmer que le nomadisme, s'il ne s'effectue pas en réaction à la civilisation, devient lui aussi un mode de vie ennuyant? Par extension, doit-on chercher nécessairement à « tuer le Père » afin de jouir de la transgression du nomade? Le suicide du père, dans cette optique, exprimerait métaphoriquement l'impossibilité de tendre vers cet « idéal » freudien. Richard, par force, devient condamné à la posture du fils se réfugiant dans l'art et l'errance. Les maigres possessions de cet être déraciné apparaissent dès lors révélatrices de sa condition d'orphelin dépouillé, notamment quatre photographies qu'il décrit avec un apparent contresens comme « cet alignement de souvenirs fabriqués résumant mon existence et prouvant qu'un homme peut avoir eu une enfance mais n'avoir plus de passé » (*LB* : 92). C'est par l'intermédiaire de ces images que Richard se dévoile au fil du texte. L'une identifie Jeff, son ami canin; l'autre, Jeff et Bob ensemble dans une lumière floue; la troisième, Richard à l'âge de sept ans; la dernière, quant à elle, représente le chalet hanté où ses parents se sont enlevé la vie. Ces images, aussi floues que son passé et son identité, expriment bien une des grandes angoisses de l'orphelin tel que l'explique Lori Saint-Martin : « Être vu et accepté au sens fort par son père, voilà à quoi rêvent les enfants. L'obsession de reconnaissance est à son comble chez l'enfant bâtard ou abandonné, condamné à chercher toute sa vie ce regard » (2010 : 143). L'image de ce Bob enfant évoque précisément le dernier artéfact de ce regard désormais figé dans le temps, voué aux errements nostalgiques d'un sujet incapable de modéliser son itinéraire existentiel sur celui de son père. À ce sujet, dépourvu d'ancrage national et familial, Richard ne désire pas non plus prolonger sa lignée (*LB* : 205).

L'amitié qu'il forge avec Lucy-Ann Thomas, alias Lazy Bird, qu'il tentera en vain d'adopter, reflète les propres préoccupations familiales de Richard. Comme lui, celle-ci vit l'orphelinat. Mineure, elle subit les affronts de diverses familles d'accueil. La surabondance de pères substituts, net contraste avec l'absence paternelle de Richard, génère le même sentiment de déperdition, que Richard traduit non sans humour avec un jeu de mots sur les sens littéraux et figurés des chiffres : « il m'apparaissait injuste que cette fille ait à se démener avec trois ou quatre pères qui n'en feraient jamais un, alors que j'avais perdu un père qui en avait valu dix jusqu'au jour où il avait considéré qu'il ne valait plus rien » (*LB* : 88). Encore une fois, l'humour doux-amer de Richard tente d'atténuer la

dimension tragique de son existence. La situation de *Lazy Bird* le pousse néanmoins à réfléchir à sa condition. Pour Richard, le Père se conjugue toujours au singulier : il s'agit d'une « autre loi de la nature » (*Id.*) qu'énonce Richard, autrement « on tombait dans la déroute de l'errant, du sans-racines » (*Id.*). La figure du Père symbolise ici clairement la sédentarité, voire carrément la Loi naturelle, dont on vit l'absence (ou le succédané) comme une tragédie. Dans cette optique, il est clair que Richard « mythifie » son défunt père.

Sans patrie, sans passé, sans nation, Richard se reconstruit une identité issue de son rapport particulier à la culture : « Et j'étais heureux, homme de partout et de nulle part n'ayant de patrie que la nuit et la musique » (*LB* : 98). Alors que les métarécits traditionnels excluent cet homme – la nation souffre de nombrilisme et d'intolérance, la religion semble confinée aux communautés immigrantes, la famille l'a abandonné –, il se crée une communauté de mélomanes insomniaques accueillante. Par ailleurs, l'obsession de Richard pour le jazz, mais aussi pour le rock'n'roll ou le country, traduit évidemment son américanité, puisque ces styles proviennent des États-Unis. D'entrée de jeu, Richard se présente comme un homme de culture et de musique : il écoute Gene Vincent sur son iPod en s'imaginant devenir une vedette rock entourée de jeunes femmes amourachées. Ce fantasme somme toute banal révèle ici une tendance lourde chez Richard qui ne semble vouloir profiter de la nuit que par procuration. Jamais celui-ci ne se sentira le besoin d'adopter le style de vie beatnik qu'a forgé Kerouac au contact des mêmes artistes de jazz. L'art, la culture et la musique embrouillent la perception de Richard, mais jamais l'opération ne semble réciproque jusqu'à l'intervention de *Misty*, sur laquelle nous reviendrons. Plus étonnant encore, celui qui avouait avoir perdu son passé en conserve des bribes sous forme d'associations culturelles diverses. Ainsi, le simple fait de voir *Lazy Bird* mâcher une gomme *Bazooka Joe* l'émeut en raison de sa présence dans son panthéon des figures de son enfance. Le processus mémoriel, comme ses diverses émotions, apparaissent tant contaminés par sa mélomanie qu'ils prennent le pas sur toute authenticité. Coquille vide d'un point de vue existentiel, Richard ne cesse de se remplir de culture. En outre, ses contacts sociaux se résument essentiellement à des échanges imaginaires avec des objets inanimés et des animaux ou à ses « amitiés viriles » (*LB* : 10) avec Willie Nelson, Johnny Cash et Woody Guthrie.

Réfléchissant à cette pratique, il avoue avec lucidité vouloir « oublier que personne n'ouvrira le robinet de la douche pendant qu'[il] paresse dans la blancheur des draps »

(LB : 72). La trame sonore qui l'obsède remplace le silence et la solitude, voire son aspect physique, tant Richard désire s'effacer dans une communauté imaginaire. La nuit lui sert non seulement « de camouflage » (LB : 22) en raison de sa peau diaphane souffrant de photophobie, mais aussi d'alibi afin de se dérober aux regards du Même. Derrière son micro de radio, il se dilue en « une voix, un homme sans visage » (LB : 21). La radio révèle également un désir de médiatiser ses communications interpersonnelles par la ligne téléphonique, évitant ainsi des face à face avec lesquels il se sent mal à l'aise. Tout se passe comme si la *distance* devenait un principe fondateur de la psyché de Bob Richard : écart médiatisé, éloignement physique, marginalité sociale concourent à rendre compte de la dimension dysphorique du nomadisme.

En somme, nous pourrions loger Richard sous la bannière de ces « fils éternels » caractéristiques de la postmodernité. Son humour doux-amer tend à montrer que cette posture, séduisante en apparence, cache une détresse plus profonde, comme si son choix de ne jamais se fixer, parce qu'imposé par les circonstances, perdait de sa valeur. Or, cet humour autodérisoire omniprésent dans la narration – et aussi dans le roman précédent de Michaud, *Mirror Lake* – ne traduit-il pas aussi une forme subtile d'aliénation? Comment justifier une telle pratique de l'esquive lorsque vient le temps de plonger en lui-même? La culture américaine aurait-elle infecté Richard au point où celui-ci perde toute capacité d'introspection, le condamnant à un perpétuel jeu d'associations avec ses artistes favoris? Ici Hank Williams afin de rendre compte du déficit paternel de Lazy Bird (LB : 88); voilà Willie Guthrie qu'il cite pour dire « I got no home » (LB : 11). La culture, loin de rehausser une émotion, *créerait de toutes pièces* un arrière-plan émotionnel auquel se conformerait le sujet. Comment s'étonner dans ces circonstances que Richard affirme que sa vie ressemble à un roman (LB : 27 et 84)?

Ces zones d'indétermination nous montrent bien comment Bob Richard, à l'image de tous les autres personnages dans la production d'Andrée A. Michaud, est un être insaisissable, opaque à lui-même, mais aussi fêlé, dans tous les sens du terme. Les anfractuosités dans la psyché de ce personnage constamment médiatisé, incompréhensible, laissent pénétrer une culture de masse que Richard rediffuse dans les ondes radiophoniques, mais aussi à même sa vie privée. Sans passé, sans nation, sans famille, impossible à fixer tant spatialement que socialement, Richard apparaît comme une allégorie du sujet contemporain qui, délesté des ancrages traditionnels, se perd dans l'objet de sa contemplation : la culture de masse des États-Unis. Voilà bien le drame que

décrivent les romans de l'américanisation : celui de Pygmalion tombé amoureux non pas de Galatée, sa création, mais des créations états-uniennes.

## 2.7 Bertrand Gervais : « Le lecteur lit du québécois, mais c'est de l'américain »

Nous pourrions qualifier l'œuvre de Bertrand Gervais, comme celle de Jean-François Chassay dont nous traiterons plus loin, de bicéphale, puisqu'elle se développe à la fois dans la recherche académique et la création littéraire. Professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal depuis 1988, Gervais publie de nombreux essais sur les théories de la lecture littéraire, les nouvelles expériences de la textualité (hypertextes de fiction, hypermédias, rapports texte et image) et sur la littérature américaine en plus de diriger ou codiriger plusieurs groupes de recherche en ligne dont le « Projet Lower Manhattan » dédié à l'analyse de la « mythification » entourant les événements du 11 septembre 2001. L'expertise de Gervais sur un éventail d'auteurs américains – il rédige des études sur Donald Bartheleme, Don DeLillo, Bret Easton Ellis, Joyce Carol Oates et Edgar Allan Poe, par exemple – s'avère particulièrement intéressante dans le cadre de cette thèse, compte tenu que Gervais fait office de *passer* de la littérature américaine occupant une place de choix dans le champ académique québécois.

Plus récemment, il a publié un triptyque sur l'imaginaire contemporain intitulé *Logiques de l'imaginaire* (2007, 2008, 2009) où il conceptualise les bouleversements de l'époque selon certains paramètres particuliers : le phénomène de la figuration, le sujet théséen aux dépens du traditionnel œdipien, et l'imaginaire de la fin (de soi, du monde). Cet essai en trois volumes jette un éclairage unique – et rétrospectif – sur l'œuvre littéraire de Gervais. La figuration, sur laquelle nous nous pencherons en détail plus loin, caractérise l'attitude de la totalité des personnages que crée Gervais dans ses fictions, qui retiendront surtout notre attention ici. Tous, à l'image de Bob Richard et de Bob Moreau, se perdent dans la contemplation d'objets imaginaires. Par exemple, *Tessons* (1998) comporte cinq récits où des personnages énigmatiques se projettent dans divers signifiants (peintures, plantes, artefacts, nombres) au point de voir se dissoudre leur individualité, de créer ou de remémorer en eux une faille existentielle qui rend leur existence paradoxale. *Oslo* (1999) poursuit dans cette exploration de personnages à la

psychologie étrange qui ne semblent jamais tout à fait accessibles malgré leurs introspections. Ce roman traite de l'exil de Mitchell qui quitte Denver vers son Montréal originel avec le même sentiment de « table rase » qui anime Thomas G. Cusson, le narrateur des *Failles de l'Amérique* : « Je traverserais une frontière et, surtout, je récupérerais une langue paternelle, enfouie dans les cendres de mon passé » (1999 : 12). Il aboutit au « Palais des nains » où il espionne Simon, le fils de William, un clochard avec qui il se lie au parc Lafontaine. Son voyeurisme prend progressivement toute la place, il en vient à « vivre par personne interposée, [...] un père et son fils » (58). Ses tentatives désespérées de réunir père et fils expriment dès lors, sur le mode fantasmatique, la projection de Mitchell de régler sa propre relation trouble avec son père, un malfaiteur, dont l'aveu de sa nature illégitime par son meilleur ami Oslo l'a mené à une sorte de fratricide. Outre une inclusion dans la réflexion sur le père dans la littérature québécoise de Lori Saint-Martin (2010), la critique<sup>85</sup> n'a pas récupéré *Oslo*, un texte, comme *Tessons*, fort déroutant, puisqu'il explore la psyché d'un être troublé, se mentant à lui-même, ayant refoulé ou oublié un passé qui persiste à laisser des traces et en qui on voit, *a fortiori*, la genèse assez claire de Thomas G. Cusson. Son plus récent titre, *Comme dans un film des frères Cohen* (2010), qui traite d'un écrivain raté fantasmant sur divers avatars de l'actrice américaine Gwyneth Paltrow, dont son GPS, poursuit dans cette exploration de la figuration.

*Ce n'est écrit nulle part* (2001), récit versifié à mi-chemin entre poésie lyrique et épique, développe une poétique du récit particulière, non sans rappeler la prose spontanée de Kerouac, où le mouvement des vers fragmentés évoque le mouvement géographique de l'énonciateur à travers l'Amérique qu'il explore du nord au sud et ensuite l'Europe entre 1991 et 1999. Puisque Gervais évoque en ellipse le phénomène de la migration en tant que telle à la fois dans *Oslo* et *Les Failles de l'Amérique*, nous sommes tentés d'associer aux tempéraments de Mitchell et de Thomas les confessions de cet énonciateur perturbé par la mort de son père qui le quitte « avant que j'aie pu me résoudre à lui dire que je l'haïssais./Puis, que je lui pardonnais./Enfin, que je l'aimais » (2001 : 25).

*Gazole* (2001) se nourrit d'autres préoccupations issues des recherches de Gervais, en l'occurrence l'imaginaire de la fin. À la suite du suicide de Lance(lot) Tremblay, le leader du groupe de musique *Le livre des morts*, la jeune punkette Gazole

---

<sup>85</sup> Nous offrons une revue de presse de tous les textes publiés à ce jour sur l'œuvre de Gervais, tant dans la presse générale que dans les sphères académiques, à l'Annexe I, section II.

contemple la chimère de son décès qu'elle recrée de toutes pièces. Elle confond progressivement fantasme et réalité, Eros et Thanatos. Répondant toujours aux préoccupations du chercheur pour l'imaginaire de la fin, la trilogie de contes philosophiques composée de *L'île des Pas perdus* (2007), *Le maître du Château rouge* (2008) et *La mort de J.R. Berger* (2009) relate les aventures d'une jeune fille, Caroline « pas de pouces » qui, telle une Alice contemporaine, se retrouve sur l'île des pas perdus, lieu fictif issu des histoires de son père, J.R. Berger, qui s'y est réfugié afin d'oublier Juliette, sa femme et la mère de Caroline, morte dans un accident d'auto.

Selon nous, *Les failles de l'Amérique* constituent l'apogée de l'œuvre actuelle de Gervais, tant dans sa capacité à synthétiser les grands thèmes des romans précédents – l'origine floue et paradoxale des sujets de *Tessons* et *Oslo*, l'impératif de rupture et de mouvement de *Ce n'est écrit nulle part*, la névrose psychanalytique de Mitchell ou du JE du récit de voyage, la fascination morbide de *Gazole* qui mêle érotisme et trépas, l'imaginaire de la fin – qu'à développer à merveille les « logiques de l'imaginaire » du sujet contemporain tel que Gervais le conçoit dans son essai triptyque.

De loin le roman qui attire le plus l'attention de la presse générale, *Les failles de l'Amérique* reçoivent un accueil relativement favorable qui insiste à l'unanimité sur l'importance que prend le portrait des États-Unis décadents dans le roman<sup>86</sup>. À noter que, malgré le penchant marqué de Gervais pour la littérature américaine et son américanité clairement revendiquée, notamment dans l'entrevue qu'il donne à Claude Gonthier et Bernard Meney pour l'élaboration du dossier d'accompagnement de *Gazole*<sup>87</sup>, aucune étude universitaire n'a tenté d'examiner le rapport complexe des *Failles de l'Amérique*

---

<sup>86</sup> Par exemple, Marie-Claude Fortin (*La Presse*, 2005) le qualifie de « grand roman américain ». Stanley Péan (*Le libraire*, 2005) souligne l'habileté de Gervais à dépeindre « une société gangrenée non pas tant par la violence que par le spectacle complaisant de cette violence ». Le *Voir* (2005) traite quant à lui d'un « portrait sans complaisance de l'exagération américaine » tandis que le site d'actualités en divertissement *Canoë* parle d'une immersion dans « une Amérique vacillante » (Csernel, 2006) et Paul-André Proulx (*litterature-quebecoise.com*) y voit un moyen de « dénoncer les dérives de l'Amérique ». Marilou P.-Lajoie (*Canadian literature*, 2011) montre comment le roman témoigne « de l'état profondément malade de la société américaine ». (Toutes ces références se trouvent à l'Annexe I, section II).

<sup>87</sup> « L'univers des adolescents d'aujourd'hui est sensiblement le même que celui de mon adolescence. J'ai aussi grandi dans un univers où régnaient le rock, le sexe et la drogue. Un univers américanisé, où la culture hollywoodienne, la télévision américaine et le rock jetaient leur ombre sur tous les aspects de mon éducation. Mais en tant que Québécois, en tant que francophone d'Amérique, j'ai toujours eu l'impression de participer à cette culture, de ne pas me faire imposer quelque chose d'étranger. Nous partageons le même continent, la même réalité géographique. Cette Amérique, c'est aussi la mienne. [...] Nous participons à un ensemble. Mais cette américanité que je revendique n'implique pas nécessairement une américanisation de notre société, une *hollywoodisation*. Celle-ci, nous devons nous en méfier et la combattre, comme bon nombre d'Américains la font aussi! Ils n'en peuvent plus, eux non plus, de voir leur propre culture réduite à celle d'Hollywood. » (Gervais, 2002 : 184)

avec les États-Unis. D'ailleurs, deux entrées dans le blogue de Gervais qui paraissent en 2010 et en 2011 montrent l'importance de l'Amérique dans l'imaginaire de l'écrivain. Dans la première entrée, intitulée « Habiter l'événement : Les *Failles* et le 11 septembre 2001<sup>88</sup> », Gervais explique les similitudes entre les sentiments de catastrophe qu'il a ressentis à la suite du tremblement de terre de Santa Cruz de 1989 qu'il met en scène dans *Les failles de l'Amérique* et des attentats terroristes de 2001. Le second article prophétise un ouvrage à paraître intitulé *Ameryville* où Gervais veut « écrire en français un roman qui se donne à lire comme s'il avait été pensé en anglais<sup>89</sup> ». Cette entrée de blogue, peut-être le texte le plus important pour apprécier l'œuvre littéraire de Gervais, relate non seulement sa fascination pour l'imaginaire littéraire américain et ses auteurs les plus emblématiques (John Barth, William Gass, John Hawkes, Robert Coover, Paul Auster, Bret Easton Ellis, Joyce Carol Oates et Rikki Ducornet, entre autres), mais aussi les caractéristiques de ceux-ci qui le fascinent et qu'il tente d'intégrer à ses propres écrits : rapport singulier au territoire, goût pour les grands récits, expérimentation avec les formes narratives, humour pince-sans-rire, « caractère gamin aussi, qui ne refuse pas les coups de gueule ni les enfantillages », urbanité « héritée du film noir et du *hard boiled* », sens de la démesure. Si nous ne pouvons analyser un roman qui n'a pas encore été publié, nous pouvons néanmoins proposer des interprétations des *Failles de l'Amérique* en tenant compte de l'attitude de Gervais face aux thèmes « américains » qu'il identifie et qu'il affirme faire partie de l'identité québécoise.

## 2.8 *Les failles de l'Amérique* : la voix de l'oubli

*Les failles de l'Amérique* donnent la parole à Thomas G. Cusson, un étudiant québécois venu compléter un doctorat en Histoire de la conscience sur le campus de l'Université de la Californie à Santa Cruz en 1989. Thomas se désintéresse progressivement de sa thèse portant sur le Modulor de l'architecte français Le Corbusier pour passer ses journées à tenir son journal informatique où il confie les fantasmes et les

---

<sup>88</sup> Bertrand Gervais, « Habiter l'événement : Les *Failles* et le 11 septembre 2001 », *Ce n'est écrit nulle part* [en ligne]. <http://blogue.nt2.uqam.ca/cenestecritnullepart/2010/11/08/habiter-l%E2%80%99evenement-les-failles-et-le-11-septembre-2001/> [Publié le 8 novembre 2010. Consulté le 15 octobre 2014].

<sup>89</sup> Bertrand Gervais, « Améryville : prolégomènes », *Ce n'est écrit nulle part* [en ligne]. <http://blogue.nt2.uqam.ca/cenestecritnullepart/2011/07/21/ameryville-prolegomenes/> [Publié le 21 juillet 2011. Consulté le 15 octobre 2014].

peurs qui l'envahissent. À l'écroulement moral de cette ville américaine où sévit un tueur en série s'accompagne son écroulement physique par un tremblement de terre imminent, une table rase rappelant notamment la chute de Babylone dans le *Livre de l'Apocalypse* de Jean.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, les essais de Gervais inspirent grandement ses fictions, et vice versa. *Les failles de l'Amérique* illustrent peut-être le mieux ce principe d'interpénétration entre l'art et le savoir. Ainsi, tout dans ce roman concourt à rendre compte du principe de figuration que Gervais décrit dans *Logiques de l'imaginaire*. Pour l'essayiste, « les figures sont des signes complexes, qui apparaissent dans des situations de projection, où leur présence permet de cristalliser en une forme unique un ensemble complexe d'intentions et de désirs, de deuils et de craintes » (2007 : 205). Obsédée par cette figure, l'imagination s'emballe et lui attribue une définition, des propriétés, un destin : il s'agit bien de Galatée que Pygmalion anthropomorphise. La figure « génère des interprétations, par lesquelles justement le sujet à la fois s'approprie la figure et se perd dans sa contemplation » (Gervais, 2007 : 16-17) Le sujet désire également entretenir la mémoire de la figure sous forme de culte ou de rituel. Ce processus octroie à la figure une aura, témoignage du processus d'appropriation, de *transfiguration* qui convertit la figure « en forme signifiante, en objet d'un investissement affectif et symbolique » (Gervais, 2007 : 75). Par contre, ce processus n'existe pas *ex nihilo*. Au contraire, Gervais ajoute que notre processus de figuration obéit à un ensemble de *préfigurations*, « des corps déjà pensés qui servent de modèles à nos projections imaginaires » (Gervais, 2007 : 181). C'est pourquoi nous pouvons observer certaines structures récurrentes dans la manière de développer la pensée, notamment le double (la dualité) ou encore le modèle de l'idiot. Les mythes incarnent quant à eux l'exemple idoine du modèle de préfiguration, même si, comme Gervais le mentionne, les artistes peuvent *jouer* avec ces préfigurations qui créent diverses *attentes de lecture*.

Pour décrire plus adéquatement les manifestations du processus de figuration dans l'imaginaire contemporain, Gervais développe le personnage conceptuel du museur. Le musement qu'il produit correspond à la déambulation intellectuelle du sujet perdu dans sa contemplation d'une figure. Gervais explique la plus cruciale manifestation de l'imaginaire dans le second tome de son triptyque : l'oubli. « L'oubli est le symptôme d'un malaise, lié à la complexité du monde contemporain, marqué par le rythme accéléré des transformations technologiques, sociales et culturelles » (Gervais, 2008 : 12). D'un point



de vue plus conceptuel, l'oubli se comprend comme une conséquence du musement. Présence et présent, l'oubli ne respecte pas la causalité, la mémoire, le *logos* : cette pensée chaotique du *hic et nunc* s'égaré au gré de l'instantanéité. Gervais voit l'oubli non pas comme un échec de la pensée, mais comme un acte volontaire du sujet, un régime de pensée. L'oubli, par conséquent, se déleste de la mémoire, des assises du sujet, pour jouir d'une certaine liberté de pensée qui s'effectue au prix de l'ancrage du sujet dans la réalité.

Thomas G. Cusson, dans *Les failles de l'Amérique*, est un être de l'oubli et du musement. La forme particulière du roman, qui nous donne à lire ce journal intime qu'il tient maladivement, montrerait en quelque sorte le travail de scribe que Thomas effectue à partir des égarements de sa pensée. Le développement du récit nous renseignerait dès lors sur l'absorption toujours plus avant de Thomas dans son musement, sa rupture progressive avec la réalité : sa réalité, mais aussi avec le monde actuel et social, pour enfin aboutir à l'éclatement de son identité. D'un point de vue sociolinguistique, Thomas avale la langue anglaise au point où son récit se présente comme résolument unilingue. Nous n'avons dénombré qu'une poignée de passages hétérolinguistiques (FA : 167, 240, 333, 351, 375 et 401) dans ce récit de près de 500 pages et seulement deux (FA : 167 et 375) dépassent le niveau intraphrastique pour atteindre la phrase. L'usage du discours rapporté indirectement, ainsi que la nature même du récit de Thomas (le journal intime) facilitent l'absorption de l'anglais. Cusson ne souligne d'ailleurs qu'à deux reprises son sentiment d'étrangeté linguistique : « Je comprends mal les noms français lorsqu'ils sont prononcés à l'américaine » (FA : 26), affirme-t-il. Plus loin, il se désole de son infériorité perçue face à ses collègues étudiants : « Je ne suis qu'un Québécois, empêtré dans sa langue seconde » (FA : 205). Les deux remarques rehaussent son sentiment d'étrangeté. La seconde, en plus, se trouve liée à une sorte de complexe culturel, comme si Thomas, en tant que Québécois, avait l'impression d'être un imposteur qui tente de participer à l'ébullition intellectuelle américaine. Cependant, le cloisonnement des langues nous donne certaines pistes d'interprétation riches de sens. Tout se passe comme si l'intimité de Thomas se vivait *en français* tandis que le monde extérieur, la société états-unienne *anglophone* et l'hégémonie communicationnelle qui l'incarne, s'empare de lui. Ainsi, le journal tenu en français apparaît non seulement comme le dernier rempart de l'identité authentique de Cusson, mais aussi comme cette part enfouie de lui-même qu'il ne peut présenter au monde. D'ailleurs, Gabriel, son double, cette entité informatique créée de

toutes pièces, n'en vient-il pas à crypter son journal de « scarmasaxes » afin de l'empêcher de révéler non seulement son contenu, mais aussi la langue de celui-ci? L'identité québécoise, du point de vue linguistique, apparaît comme une tare qu'il faut oublier ou, faute d'en être capable, dissimuler.

Ce vœu d'oubli des origines définit Thomas G. Cusson. Il mentionne : « Je ne cherche rien de précis, je tente simplement de me laisser imprégner par la vie. [...] J'essaie de m'oublier en me perdant dans leur vie. J'avance au hasard. La ville est un dédale. [...] Je me perds dans l'oubli » (FA : 217-218). Le musement répond à l'oubli, le JE se dissout dans l'instant, dans l'espace, la ville labyrinthique : rien d'autre n'importe à ce moment. En ce sens, Nicolas Xanthos qualifie à juste titre cette narration de « conscience aux limites de l'hallucination permanente » (2007 : 61). À ce sujet, la narration offre une prolifération étonnante du terme « oubli », dont nous énumérons les occurrences les plus marquantes :

La mémoire ne sert à rien, car la peur nous pousse dans l'irrationalité qui fait table rase de tout ordre (FA : 79). Le désir est à la mémoire ce que la peur est à l'oubli (FA : 80). Ce qu'on veut oublier nous habite (FA : 118). L'oubli n'était pas à trouver dans le passé mais dans le présent (FA : 205). Nous étions dans l'oubli (FA : 229).

L'oubli en soi apparaît comme une figure qui obsède Thomas, tout comme l'égarement, corollaire de l'oubli : il se dit tantôt « perdu dans ses sentiers » (FA : 82), tantôt il affirme « vouloir [s]e perdre, comme [il] le fai[t] souvent, dans les rues de la ville » (FA : 117). Les errances interminables de Thomas au sein de la ville qu'il détaille avec soin dans son journal traduisent son musement. Or, l'objet de sa contemplation, la figure dans laquelle il se perd volontiers et en qui il projette ses désirs et ses peurs, ce sont les membres de son entourage, dont ses collègues étudiants Rikki (FA : 288) et Kama (FA : 234). À de nombreuses reprises, Thomas fait état de son penchant :

La nuit, je descends jusqu'à la plage et j'épie les étudiants qui boivent du vin (FA : 37). Je me suis perdu dans la vie des autres (FA : 212). Quand je m'aventure la nuit dans les cours arrières des maisons et des bungalows, j'épie mes voisins à la recherche de leurs secrets (FA : 320). Je passe ma vie à épier des gens. [...] J'ai beau les observer, je ne comprends pas. Je ne sais toujours pas ce que je fais là (FA : 379). Je cherchais une fenêtre ouverte sur l'inconnu, afin de me projeter tout entier; je ne suis plus certain de ce que j'ai trouvé (FA : 252).

Ces répétitions étonnantes dans le récit confirment le vide de Thomas : dépourvu de tout égo, de toute identité, de toute tangibilité, il se projette dans les autres, ces objets de contemplation avec lesquels il se remplit d'une existence. Il n'agit pas comme un écrivain, déambulant dans la ville à l'image de Baudelaire dans le *Spleen de Paris* à la recherche

d'inspiration pour créer une sorte de chronique des temps modernes, mais plutôt d'un rôdeur ignorant le réel objet de son errance, cherchant dans les vies des autres une raison à la sienne. Moins Thomas en révèle sur lui, plus il se dévoile en tant que museur, en tant qu'*œil* : son obsession pour la photographie et pour les vidéos n'en devient que plus révélatrice. Les miroirs et écrans obsèdent Thomas. Ses séances sexuelles se déroulent devant le miroir de la chambre de son amante Usha (FA : 136), dans le labyrinthe des miroirs du parc d'attractions (FA : 135) et ils imitent un porno qui se déroule dans une salle d'entraînement remplie de miroirs (FA : 159). Il se remémore les actes avec des polaroids. Le sexe devient un moyen de se contempler plutôt que d'entrer en relation. Paradoxalement, rappelons que « le culte de la figure est, [...], un rituel narcissique. Il ne parle que du sujet, par figure interposée » (Gervais, 2007 : 71). L'objet de désir devient donc un reflet de la psyché de Thomas.

Par la négative, le « désir » rappelle son opposé, la peur qui, dans le cas de Thomas, semble liée à ses origines. L'entrée « Exil » qui inaugure le roman, n'insère-t-elle pas la rupture avec le milieu comme principe fondateur? Cette fuite, en plus, lie l'existence de Thomas à son américanité. Nous nous permettons de citer un long extrait du roman qui nous apparaît particulièrement représentatif de la thématique américaine dite traditionnelle : énumération des repères géographiques et toponymiques pour évoquer la vastitude du continent, illustrations de la vitesse automobile, description de l'hypnotisme de la route, allusions à la technologie, insistance sur la nouveauté et la renaissance :

Une nouvelle ville, une nouvelle vie. Dieu que j'aurais voulu autre chose! Autre chose que cette entrée pathétique en pleine nuit, après des journées entières passées au volant de la Volvo à ne plus savoir où j'allais tant la fatigue et le crépitement de la radio brouillaient les ondes de ma trajectoire. Il est vaste, ce continent. Il est fait de vides que rien ne peut combler, pas même les plus hautes chaînes de montagne. Les géographies imaginaires sont des leurrés. Je voulais tout oublier et j'ai conduit comme un somnambule, à peine conscient des chiffres et des nuits. J'ai filé à toute allure, dans une course contre la montre. Ma nouvelle vie commençait ici, à Santa Cruz, au bord du Pacifique, et je n'avais que quelques jours pour m'y rendre. J'ai traversé sans m'arrêter l'Amérique d'est en ouest, par l'Ontario, le Michigan, le Nebraska, le Colorado, l'Utah, le Nevada et d'autres états encore dont j'ai perdu le nom. J'ai plein de mots sur le bout de la langue. Je ne voulais pas une entrée triomphale, je n'ai rien d'un empereur revenant de guerres lointaines, mais j'aurais voulu – je ne sais pas, que veut-on dans ces moments? – un sourire, un geste de la main, un signe à tout le moins qui vienne marquer mon arrivée. Je n'ai eu droit qu'à des rues désertes. J'ai inscrit la date sur un carton d'allumettes que j'ai laissé partir au vent (FA : 15-16).

Malgré ces marques reconnues du périple routier américain, certaines assertions distinguent la perception de Cusson. La géographie qu'il mobilise tend à authentifier ses origines québécoises, qu'il confirmera explicitement – « Elle avait remarqué à mon accent

que j'étais Québécois » (FA : 20). Dans cet *incipit*, le voyage, qui répond à la géographie de *Volkswagen blues*, occasionne un échec, tant dans l'acte de voyager que dans son aboutissement en Californie. Aussi, l'urgence de son départ étonne. À deux reprises, des allusions à une « course contre la montre » et aux « quelques jours » dont il dispose pour se rendre à Santa Cruz créent des zones d'indétermination à propos du passé de Thomas. Que fuit-il? Plus remarquable encore, il affirme *vouloir tout oublier*. La traversée du continent du nord au sud et d'est en ouest recèlerait non seulement des propriétés régénératrices, mais amnésiques. La « nouvelle vie » de laquelle il traite à deux reprises s'établit contre une ancienne vie qu'il désire volontairement oublier. Le geste rituel d'abandonner un carton d'allumettes au vent symboliserait la vie antérieure qu'il délaisse. Pourtant, ce passé qu'il refoule restera toujours pour le lecteur une source d'inquiétude et d'hypothèses non résolues. Le récit, dont l'oubli est un leitmotiv, s'affaire à brouiller de plus en plus ce passé refoulé de Thomas, comme s'il recelait un quelconque traumatisme qui correspondrait à celui qu'a vécu Mitchell, dans *Oslo*, ou au protagoniste du « Cierge et le métronome » de *Tessons* qui est né d'une mère cliniquement morte d'une balle dans la tête depuis sa douzième semaine de grossesse qu'on gardait en vie artificiellement pour qu'il puisse exister. Thomas mentionne à deux reprises ce besoin existentiel d'oublier :

À quoi ressemble une vie sans passé? J'ai décidé, il y a très longtemps, de ne plus jamais penser à mon enfance. Ma survie dépend de cette obscurité jetée sur mes années noires (FA : 117). L'oubli est une protection, un garde-fou qui me protège contre les chutes en bas de la falaise de mon enfance (FA : 329).

Il entretient le flou également en refusant de remplir un test psychoaffectif pour compléter son inscription à l'université, malgré les récriminations de son directeur de thèse. L'oubli, dans ces circonstances, ne serait pas au cœur de son ontologie, mais bien un effet issu de ses expériences (traumatiques) passées.

Des entrées numérotées du journal de Thomas nous donnent le seul accès à ce passé. La médiatisation de ces souvenirs, bien sûr, ne peut que laisser perplexe : à quel point le scribe manipule-t-il des souvenirs? Thomas muse-t-il son propre passé? Ces évocations, du reste, pourraient relever de son imagination; après tout, il présente ses « souvenirs » comme des rêves qu'il transcrit afin de faciliter une thérapie qu'il subit auprès d'Anne Breget. Cette thérapie révélerait « de multiples zones d'ombre, des failles, comme elle dit, qui lui laissent croire à de graves troubles » (FA : 218). Toutefois, Thomas résiste systématiquement à tout retour dans l'enfance et le passé :

Je ne sais plus rien de mon passé. J'ai tout oublié et il n'est pas question d'en faire resurgir des parcelles, juste pour confirmer ses hypothèses (FA : 233). *Tell me about your childhood*. Jamais! Je préfère inventer une vie que de révéler ce que fut la mienne. [...] Je sais ce qu'elle cherche. Des pathologies, une hérédité, un contexte (FA : 266).

Malgré ces résistances explicites, les rêves (éveillés, inventés?) de Thomas permettent progressivement de comprendre son passé. Bien que toute interprétation psychanalytique nous semble périlleuse dans le cas de Cusson, nous nous permettrons néanmoins une interprétation métaphorique de tels rêves afin de tenter de mettre en évidence le statut problématique de ses relations familiales. Selon nous, la « faille » de Thomas qui le pousse à la pratique systématique de l'oubli naît d'une blessure familiale, comme tendent à le montrer ces divers récits de rêves apocalyptiques. Ainsi, dans le premier récit, « Lame de fond (n°1) » (FA : 100-101), il trouve une photo de vague prête à engloutir une maison : « la mémoire de l'une contre l'oubli de l'eau » (FA : 101, nous soulignons). On remarque d'emblée l'étrange médiation du rêve : Thomas ne fantasme pas sur la maison, mais bien sur le fait de *posséder* une photographie d'une maison engloutie; photographie qui s'effrite entre ses doigts à la fin du rêve. Cette maison symboliserait sans doute la Maison du Père. Le raz-de-marée qui l'engloutit, ici, nous apparaît comme l'objet réel du fantasme de Thomas : s'il ne peut concevoir cette destruction par l'oubli que par l'intermédiaire du médium photographique, c'est que cette abolition demeure un désir inassouvi, une plaie psychique béante. Dans le second rêve, « Trauma (n°2) » (FA : 169-170), Thomas est frappé par sa propre voiture qu'il conduit lui-même, témoignant de sa dualité sur laquelle nous reviendrons. « Sous-sol (n° 3) » (FA : 212-214) pourrait relater un souvenir d'enfance traumatique où il voit un étranger dans la pénombre qui fume, couvert de sang. L'exploration de la psychopathologie potentielle de Thomas se poursuit dans le fragment suivant intitulé « Taxidermie (n°4) » (FA : 238-239) où il relate un souvenir d'enfance lors duquel il participe à la dissection d'un écureuil. Prélude au développement du tueur en série qui sommeille en lui, sachant que de nombreux assassins s'exercent d'abord sur des animaux? « Tête (n°5) » (FA : 336-337) joue sur le dédoublement potentiel de Thomas alors qu'il songe à l'effondrement de l'Annexe avec un lexique de fin du monde (labyrinthe, dédale, oubli). Enfin, le dernier rêve, « Hoquet (n°6) » (FA : 366) donne les indices les plus probants de la condition de Thomas compte tenu que le hoquet pathologique dont il souffre est généralement lié à la dépendance (ou au retrait) à certaines drogues telles les sédatifs et l'héroïne. À ces rêves énigmatiques s'ajoutent plusieurs « secrets » dont un souvenir de vacances à la plage où des scènes de combat avec femmes moitié nues lui

donnent des érections spontanées ou encore, plus loin, son amour du feu (voir FA : 231 et 244) étayent aussi la théorie de la genèse du tueur. Finalement, après avoir fourni une allusion au fait qu'il connaissait le phénomène des enfants prématurés avec un fort révélateur « je ne l'oublierai jamais » (FA : 368), la vérité éclate dans les dernières entrées du récit :

Je suis né en incubateur et ma mère m'a abandonné de longs mois à l'hôpital, incapable d'accepter que j'aie survécu à ma naissance. Elle ne voulait pas ma mort, elle ne savait tout simplement pas quoi faire de ma vie. Il lui a fallu des mois pour s'habituer à ma présence, des mois pendant lesquels j'ai attendu, seul bébé parmi les poupons. Je ne pouvais pas savoir que le froid qui m'entourait était le résultat d'une absence qui ne serait jamais comblée (FA : 421).

On peut ainsi déduire que Thomas est né d'une mère toxicomane lui ayant légué lui-même une addiction dont il a dû se sevrer dans la pouponnière. Dépourvu d'amour maternel, avec un père sans doute absent, il se serait laissé aller à diverses pulsions morbides telles la torture d'animaux ou la pyromanie avant de parvenir à se créer une carapace sociale satisfaisante : Thomas Cusson. Cet interlocuteur, ce personnage du *Traité des pratiques sexuelles* que rédige sa petite amie imaginaire, Gabriel, incarnerait-il la « réelle » identité de Thomas, celle que l'oubli tente de refouler à tout prix et qui s'exprime par les failles de son musement? La figure du dédoublement hante *Les failles de l'Amérique*.

Nous avons déjà abordé le *doppelgänger* à propos du roman *Premier mouvement* de Jacques Marchand<sup>90</sup> et nous avons même proposé que ce phénomène marquait les fictions américaines. À bien des égards, la relation complexe entre Thomas et Gabriel respecte cette dualité. Il ne faut pas se surprendre de ce thème du double chez Gervais. N'écrit-il pas que « le double est toujours imaginaire, ce n'est jamais qu'une figure qui parle de notre désir de le rechercher » (Gervais, 2007 : 204)? Thomas lui-même mentionne : « Il y a deux Thomas Cusson, le pauvre qui se traîne les pieds à Santa Cruz, prisonnier d'une Annexe qu'il n'ose plus quitter de peur de se faire remarquer et qui transcrit tout ce qu'il fait à l'ordinateur; et l'autre, au volant de sa Volvo verte, en parfaite harmonie avec son environnement, libéré de tout souci » (FA : 368). D'abord interlocuteur de Thomas et personnage des nouvelles érotiques de sa copine, Gabriel en vient à dominer de plus en plus l'univers virtuel de Thomas. Ainsi, Gabriel l'apostrophe non sans ironie : « Tout le monde veut être unique, et toi, tu veux un double. Tu ne sais pas qu'ils sont dangereux? Dès qu'ils apparaissent, tout fout le camp... » (FA : 406) Plus loin, au

---

<sup>90</sup> Voir section 1.12.1.

poste de police, il se regarde dans le miroir de la salle d'interrogatoire : « J'ai de la difficulté à me reconnaître. Le sentiment de dédoublement est grand quand on sait qu'on n'est pas le seul à se contempler » (FA : 429). Les constantes mises en scène desquelles il se fait sujet, son obsession pour la photo, le regard, le vidéo, traduisent ce perpétuel dédoublement, ce défilement de la vie actuelle et du fantasme virtuel, de l'identité effective de l'étudiant morose et de celle, inventée, du demiurge à son clavier recréant le monde à ses désirs.

Ce journal où il confie ses obsessions marque le flou entre l'identité réelle de Thomas et l'identité virtuelle qu'il se recrée. De nombreuses allusions à la symbiose qui l'unit à son ordinateur tendent à montrer sa virtualisation :

Parfois, surtout après de longues heures passées à l'écran de mon SE/30, je ne sais plus qui je suis, ce que je sais, ce qui a été transcrit à l'ordinateur (FA : 133). Dorénavant, je ne ferai pas que tenir mon journal à l'ordinateur, je noterai tout ce qui me passe par la tête. Mon SE/30 et moi ne serons plus qu'une seule entité, comme un des *Cyborgs* de Rikki. Je serai une machine à écrire. Et de la masse informe des mots que je déverserai sur le disque dur du Macintosh naîtront peut-être des formes nouvelles, des travaux et des pensées, une figure inédite (FA : 65). Le temps file et je ne sais plus ce que je veux, ce que je sais. Ce qui est réel et ce que j'imagine. Il me semble que j'ai trop écrit, le regard fixé sur l'écran de mon ordinateur. Est-ce que ça compte vraiment ce qu'on écrit sur un ordinateur? Est-ce que ça a le même statut que ce qui a été écrit à la main (FA : 409)?

Les descriptions de l'ordinateur contiennent un lyrisme certain, d'autant qu'elles traduisent le potentiel de création que l'ordinateur recèle. Sans cesse, au fil de son musement, il perd l'ancrage avec la réalité, fusionnant à son clavier, se percevant comme une « machine » à écrire. Homme-cybernétique, il associe également son univers à la virtualité. Ainsi, il compare les circuits intégrés au « canevas d'une ville » (FA : 43). Il confie s'égarer devant l'écran, sans s'apercevoir du temps qui passe : « De quoi sont faites ces heures d'écriture et d'oubli? » (*Id.*; nous soulignons) Toujours l'oubli! La virtualisation de Thomas donne le vertige, comme en témoigne le flou qui s'accroît entre réalité et imagination : « La page blanche est faite du même béton que la route. Je n'écris plus, je tombe, m'écorchant les mains et le visage. Tout est mensonge. Je le vois bien aux mots qui apparaissent sur le papier. Plus rien ne va. Tout s'est mélangé. Il n'y a que du violet » (FA : 413). Pourrions-nous voir dans ces diverses allusions des *indices* (au sens de lecture policière) sur la nature fondamentale de Thomas? Et si cet être d'octets se confessait sans cesse à même son texte? À l'angoisse issue de son passé se substitue donc une reconstruction cybernétique où l'écran déjoue ses barrières psychiques : *en s'oubliant, en oubliant volontairement un passé familial accablant, il le laisse resurgir inconsciemment*. Quel

message ce paradoxe peut-il transmettre, sinon qu'à trop vouloir écarter la famille, cette donnée s'imposera immanquablement? Refouler la famille, c'est admettre le pouvoir de ce préconstruit dans notre représentation du monde.

Impossible de traiter du double, de la cybernétisation de Thomas et de ses refoulements sans aborder la figure énigmatique de Gabriel, que le roman nous laisse volontairement ambigu afin d'ouvrir aux interprétations. Gabriel apparaît pour la première fois en tant qu'alter ego de Thomas dans les fictions érotiques d'Usha qui relate leurs ébats sexuels. Thomas, irrité qu'elle partage leur intimité, demande de tout détruire, puis se résigne : « Ce n'étaient que des mots, une fiction inoffensive qui ne pouvait enlacer nos vies ou nos souvenirs. Gabriel était une fiction, il ne pouvait rien détruire » (FA : 109). Par contre, ce *Traité des pratiques sexuelles* et Usha elle-même deviennent progressivement plus mystérieux. Par exemple, Usha raconte un fantasme de Thomas qu'il ne lui avait pas confié : « Usha avait tout deviné et, avec l'aide de Gabriel, ils avaient reconstitué mon fantasme [...] Il s'appelle Gabriel, mais c'est moi » (FA : 122). D'ailleurs, Xanthos (2007 : 66-67) relève de nombreux passages « à double entente » qui, invisibles à la première lecture, révèlent la nature fictionnelle d'Usha (FA : 83, 93, 105, 120, 122, 138, 165 et 290). Parmi les « dix vérités d'Usha », retenons avant tout comment Cusson nomme Usha avec une énumération d'épithètes révélatrice : « Mes pulsions, mes désirs et mes craintes, mes souvenirs enfouis, mes fuites oubliées, mes mains, mon sexe, mes trous, tu es tout ça » (FA : 248). Si, comme l'interprète Xanthos (2007 : 67), ces phrases à signification double mettent en évidence « la consubstantialité du réel et de l'imaginaire » dont le résultat est le brouillage entre la conscience du monde de Thomas et de son musement<sup>91</sup>, nous ajoutons qu'Usha incarne une *figure* dans laquelle Thomas projette sa nature : « [le processus de figuration] joue sur l'indétermination fondamentale des êtres, sur les zones de flou qui entourent nos relations, sur nos pulsions et nos désirs, sur nos perceptions du temps et du réel, sur les dérives qui nous guettent quand nos pensées perdent leurs points de repère » (Gervais, 2007 : 99). La cohabitation du fantasme, du musement et de la réalité constituerait en fait le principe fondamental à partir duquel lire le journal de Thomas. Comme l'explique Nicolas Xanthos, « imaginaire et fantasme se font dès lors, par le biais des nouvelles érotiques d'Usha, le terrain partagé de la conscience et de la fiction — qui, par rebond, en viennent à s'équivaloir. En d'autres mots, ce qui est dit de la fiction vaut

---

<sup>91</sup> Nicolas Xanthos interprète également la scène du souper se transformant en orgie (FA : 399-401) auquel Thomas croit assister en ce sens, y voyant une sorte de projection de ses fantasmes qu'il ne parvient plus à isoler de la réalité.



pour la conscience, et ce qui est dit de la conscience vaut pour la fiction ; chacune devient mode d'expression de l'autre » (Xanthos, 2007 : 68).

D'un point de vue purement diégétique, cette dualité pourrait traduire chez Thomas un mécanisme sophistiqué de refoulements systématiques du passé tel que décrit, qui exprime, par analogie, son rejet de tout ancrage social, effectif, au détriment de la référence virtuelle, pulsionnelle, qu'incarne Gabriel. En fait, il nous semble que l'être virtuel soit *Thomas*<sup>92</sup>. Thomas, cet être de musement et d'oubli, manifeste le besoin de Gabriel, l'être bien réel issu du Québec et né d'une mère toxicomane selon notre interprétation, de se construire une façade, façade qui s'avérera un flagrant échec, puisque le musement demeure transparent par essence. Thomas est la création de Gabriel, son alibi, sa tentative d'adhérer au monde moral qu'il envie. Thomas n'a pas d'intériorité, il s'adapte, porte un masque qui supprime les pulsions sauvages de Gabriel. Gabriel conjure une créature du passé façonnée par l'expérience; Thomas, un être virtuel de culture et de savoir. La création de Thomas symbolise les tentatives de Gabriel de lutter contre sa propre entropie, son chaos interne, qu'il laisse pourtant éclater dès qu'il va sur les routes pour tuer et ensuite maquiller ses crimes en croisade de milicien une fois qu'il incarne Thomas. Le rêve où un double de Thomas conduit sa voiture la nuit à son insu prend alors tout son sens.

De fait, avec la mémoire accablante de Gabriel entre en contraste l'oubli scandé comme une incantation de Thomas. L'arrivée de Gabriel dans le récit en devient d'autant plus créative de la part de Gervais : si, en tant que Thomas, il s'invente une amante imaginaire, Usha, qui met en scène son identité enfouie de Gabriel, il se met lui-même en scène par l'intermédiaire de l'œil médiatisé de son alter ego, lui-même médiatisé par la plume imaginaire d'un personnage fictif. Le roman multiplie de telles mises en abyme, comme pour refermer la fiction sur elle-même, en exposer la nature imaginaire, symptôme de la pensée postmoderne, mais peut-être aussi pour reproduire les égarements d'une pensée malade, blessée par les événements et un statut d'*orphelin*. La finale du roman, où Thomas se retire dans la Vallée de la mort afin d'imiter les personnages de *Zabriskie Point* que lui présente son ami Duane, en devient d'autant plus révélatrice : Thomas veut, à l'image du personnage, connaître une mort symbolique et, à la suite du tremblement de

---

<sup>92</sup> Bien sûr, ces conclusions ne concernent que notre lecture seule. Xanthos nous avertit d'ailleurs de nous méfier du « caractère exagérément réducteur de l'opération qui voudrait imposer à la fiction un principe de cohérence. Le principe de cohérence est un choix poétique, une règle normative, et non le fondement de la fiction » (Xanthos, 2007 : 78). Notre interprétation des *Faillies de l'Amérique* n'épuise donc pas les potentialités de signification de l'œuvre.

terre, une forme de renaissance selon un mouvement d'eschatologie et de cosmogonie propre à tout rite initiatique, comme le spécifie Eliade. Ainsi, la scène initiale du roman reprend tout son sens : un homme revient de la Vallée de la mort et saisit le SE/30 des ruines de l'Annexe, afin de repartir à neuf son histoire, histoire qui commence, incidemment, par la phrase suivante : « Une nouvelle ville. Une nouvelle vie. Dieu que j'aurais voulu autre chose... » Le « nouvel Adam » que la rhétorique de Gabriel mobilise, en ces circonstances, est un être se libérant volontairement d'un monde jugé trop contraignant, mais aussi d'un monde qui a autorisé sa dégénération et ses déviances. L'oubli, phénomène fondamental qui définit l'être de Thomas et le vouloir de Gabriel qui s'enfouit sous son alter-ego-interface, marque la relation du JE à la filiation : les déterminismes génétiques et historiques sont enfouis sous des liasses de strates fictionnelles toutes plus ambiguës les unes que les autres. À la certitude de l'identité se substitue cette étrange fiction de la conscience où le JE tente de se conformer à une morale arbitraire. Ce JE, refoulé vers la virtualité, n'existe plus que comme une fiction de lui-même aux dépens de tout lien avec la réalité. Et nous verrons comment l'Amérique qu'il habite traduit, endosse ou symbolise précisément cette dégénérescence de l'ontologie du sujet. Cette explosion entre le JE virtuel et réel, entre fiction et imaginaire, entre mémoire et oubli caractérise admirablement *Conséquences lyriques*, qui pousse encore plus loin ces questions.

## 2.9 Pierre Yergeau : un « oublié » des lettres québécoises

Pierre Yergeau et son œuvre demeurent marginaux en dépit d'un succès d'estime de la part de certains critiques de la presse et des milieux universitaires<sup>93</sup>. Yergeau a néanmoins reçu quelques nominations pour des prix littéraires<sup>94</sup>. René Audet (2005) propose que cet anonymat relatif s'explique par la périphérie de son éditeur de 1992 à 2009, L'instant même, situé à Québec et spécialiste du genre peu lu de la nouvelle. Par contre, le passage de Yergeau à la maison montréalaise connue Québec Amérique avec *Conséquences lyriques* n'a pas amplifié l'intérêt outre mesure, comme en témoigne le

---

<sup>93</sup> Nous offrons une revue de presse de tous les textes publiés à ce jour sur l'œuvre de Yergeau, tant dans la presse générale que dans les sphères académiques, à l'Annexe I, section III.

<sup>94</sup> *Tu attends la neige, Léonard?* et *La cité des vents* ont été mis en nomination pour les prix littéraires du Gouverneur Général du Canada, *Les amours perdues* ont remporté le prix Ringuet de l'Académie des arts et des lettres du Québec, enfin *La cité des vents* a reçu une mention spéciale au Prix des cinq continents.

volume inchangé de publications dans la presse générale à la suite de la parution du roman. Pourtant, les textes de Yergeau sont sans doute parmi les plus ambitieux de la production québécoise des vingt dernières années. À mi-chemin entre le roman et la nouvelle, ses textes interrogent le réel, l'histoire, les origines avec des visées esthétiques qui se rattachent à la postmodernité. Son œuvre compte à ce jour douze titres que nous pourrions regrouper selon deux cycles dominants, la saga de la famille Hanse et les récits de la « ville-île » qui comprennent une sous-catégorie moins importante de textes à tendance essayiste qui offrent une forme de théorie du récit.

La « saga de la famille Hanse » qui compte à ce jour quatre volumes sur les neuf annoncés<sup>95</sup> –*L'écrivain public* (1996), *La désertion* (2001), *Les amours perdues* (2005) et *La cité des vents* (2006)– auquel nous ajoutons son premier recueil de nouvelles, *Tu attends la neige, Léonard?* (1992), constitue l'ensemble « abitibien » de l'auteur, puisque tous ces textes essaient de ce territoire d'où Yergeau est originaire lui-même<sup>96</sup>. Les textes brefs du recueil inaugural de Yergeau évoquent divers souvenirs de famille de l'énonciateur qui emprunte souvent le regard de son frère handicapé Léonard. Au fil des conversations téléphoniques de l'auteur avec sa sœur torontoise qui lit son manuscrit, le lecteur apprend que Léonard n'est en fait qu'une créature de fiction permettant justement cette exploration déformée. Les souvenirs d'enfance s'en trouvent embrouillés, laissés en proie non pas uniquement aux aléas incertains de la mémoire, mais à l'emprise de la fiction et du récit. Nous trouvons donc dans ce texte non seulement la genèse du style de Yergeau, mais tous ses thèmes dominants : l'enfance, l'origine floue, ce « temps zéro » qui le fascine, l'espace, la ténuité de la mémoire, le récit comme palliatif, le brouillage ontologique entre fiction et réalité.

Les quatre volumes du cycle des Hanse gravitent autour du « Grand Cirque d'Hiver » où œuvre la famille Hanse à travers le pays au fil du chemin de fer Transcontinental. Dans *L'écrivain public*, le patriarche, Al Alex Alexandre, trapéziste, meurt en plein numéro lorsque la famille se produit en Abitibi. Les trois enfants, George, Jérémie et Michelle-Anne, évolueront dans un « campe » de bûcherons après avoir été rendus orphelins quand leur mère a choisi de poursuivre ses lubies de chanteuse country-western itinérante. Ce premier roman que Réginal Martel dans *La Presse* qualifie

---

<sup>95</sup> Caroline Monpetit relaie cette information à la suite d'une (rare) entrevue avec Yergeau dans un article dans *Le Devoir* du samedi 6 octobre 2001, p. D1.

<sup>96</sup> Bertrand Gervais (2006 : 119) propose quant à lui que ce premier livre se rapporte aux deux cycles, puisque l'acte d'écriture de l'auteur se déroule à Montréal, la « ville-île ».

d'« œuvre de la décennie, peut-être » raconte la formation de Jérémie en tant qu'écrivain public. Le cheminement de Jérémie Hanse épouse le développement socioéconomique de toute cette région de l'extrémité du Nouveau Monde, des clochers civilisés d'Amos à la vie rustre des bûcherons de Senneterre. Le second roman du cycle, *La désertion*, se concentre sur l'évolution de Michelle-Anne, alias Mie. Adoptant le principe de la mosaïque, Yergeau brouille les temporalités, livrant des fragments issus du passé et du présent de Mie. La structure du récit suggère encore une fois la faillibilité de la mémoire, l'incomplétude du récit. Sa vie tragique marquée par un mariage malheureux avec un ivrogne illustre admirablement elle aussi, par un effet allégorique subtil, le développement de l'utopie abitibienne de Val-d'Or, ville mineure et minière, selon le modèle du « boom-town », de la ruée vers l'or, avec chaos et vitesse, sans permettre de création de lieux de culte et de culture, mais en multipliant les lieux de dissipation et de perte. *Les amours perdues* redonnent la parole à Jérémie qui tente d'évoquer la mémoire de son frère Georges, ayant quitté très tôt le camp de bûcherons pour vivre le Rêve américain. À partir des épisodes de l'enfance, Jérémie reconstruit un récit d'origine qui présente Georges comme un individu nomade animé du même désir d'exploit et d'héroïsme que leur père. *La cité des vents* donne la parole à Georges lui-même qui franchit la frontière des États-Unis. Parvenu à Chicago, il se lie avec une faune de clochards excentriques et désire démarrer un syndicat de contrebande d'alcool pendant la prohibition. La bande se sépare toutefois au gré des humeurs du vent. Au-delà du Rêve, Yergeau dépeint les marginaux, ces « clochards célestes » que vénérât Kerouac, être libres et exclus, triomphants dans leur altérité, comme il le fera aussi dans *La complainte d'Alexis-le-trotteur*. Romans du territoire, chronique d'une époque et de la colonisation, « le cycle de la famille Hanse » pourrait se lire à merveille comme une « fiction de la Franco-Amérique », puisqu'il relate la sédentarisation d'une famille de nomades canadiens-français et réinvestit non sans une part de fantastique des lieux de mémoire de la culture canadienne-française tels le couvent ou le camp de bûcheron.

Lus comme un seul livre, ces cinq textes offrent un portrait saisissant d'une région imprégnée du « mythe du Nord » canadien-français. Lieu de recommencement, terre promise de régénération, on y voit aussi, via la métonymie de la famille Hanse nomade souffrant de la mort du père, un lieu aux ancrages fuyants, à la culture précaire, soumis aux reconstructions imparfaites du récit mnémonique toujours en quête de sens et d'orientation. La famille, ici éclatée dès le premier opus, rompue du Père en tant

qu'autorité et loi, se dissout dans le chaos de la forêt boréale. Reste désormais à voir comment ce cycle se prolongera : Yergeau retracera-t-il cette lignée improbable jusqu'à nos jours? Jérémie Hanse, ayant brûlé ses écrits dans *Les amours perdues*, recomposera-t-il ce récit familial lacunaire? Illustration frappante de la plasticité de la mémoire, du flou des origines, ces diverses représentations métafictionnelles trahissent un message frappant sur le phénomène de filiation, tant familiale que nationale : leur nature *mythique*, fabriquée, dont le pouvoir réside dans son adhésion consensuelle. En ce sens, le récit d'origine de la famille Hanse, indéterminé (indéterminable?), reproduit les doutes sur la fiction, sur la nation, sur les mythes fondateurs, qu'on trouve exacerbés dans *Conséquences lyriques* et dans son « cycle de la ville-île ».

Le cycle de la ville-île comporte ouvertement trois œuvres, *La complainte d'Alexis-le-trotteur*, 1999 et *Du virtuel à la romance* auxquelles Gervais (2006 : 119) ajoute *Ballade sous la pluie*, sorte de roman policier intertextuel se déroulant dans la ville-île, et *Banlieue* qui se déploie, comme le titre l'indique, dans la périphérie de la ville-île. D'ailleurs, dans *La désertion*, la narration homodiégétique mentionne explicitement que le studio où Mie se retire à Laval-des-Rapides offre une vue sur la ville-île (2001 : 98), nouant ainsi au sein d'un univers cohérent toute la géographie de l'œuvre de Yergeau. On présume aussi qu'un des protagonistes de *La complainte d'Alexis-le-trotteur*, Joris lehl, issu d'un défunt couple d'acteurs ambulants, est lié d'une quelconque façon à la lignée des Hanse. La « ville-île » est la transposition fictionnelle d'un Montréal post-apocalyptique, dévasté, où la Ville « ferme » le quartier Hochelaga après des émeutes dans *La complainte d'Alexis-le-trotteur* et construit un système d'irrigation pour canaliser les couleuvres géantes qui l'envahissent dans *Du virtuel à la romance* à la suite de la « fin du monde » que prépare 1999 dont Charles Hoffen, quidam errant dans la ville déguisé en ange pour annoncer les spéciaux d'une brasserie, constitue un symbole manifeste. On remarque l'apocalypse que suggère la fin de 1999 dans le texte suivant du cycle, *Du virtuel à la romance*, le plus commenté de Yergeau. Dans cette ville-île infestée de couleuvres géantes, Charles Hoffen s'abrutit continuellement devant sa télévision. Les personnages marginaux de *La complainte d'Alexis-le-trotteur*, Puce, Fleur, Tania et Joris, bureaucrate errant ayant perdu ses papiers d'identification, survivent dans les décombres d'un marché aux puces hanté. Tant Gervais qu'Audet que Camus<sup>97</sup> insistent sur l'intertextualité fondamentale à la

---

<sup>97</sup> Bertrand Gervais, « Les terres dévastées de Pierre Yergeau : 1999 et la théorie des sphères parallèles », *Voix et Images*, vol. 32, n° 1, (94) 2006, p. 117-132. — René Audet, « Ersatz romanesques : la pratique de la nouvelle et du

composition de *Du virtuel à la romance*, énumérant *The Waste Land* de T.S. Eliot, le *Satiricon* de Petrone, *From Ritual to Romance*, de Jessie L. Weston ainsi que les récits bibliques de l'Apocalypse ou *La divine comédie* de Dante. L'univers fictionnel où les personnages de la ville-île évoluent renvoie inlassablement à d'autres fictions, d'autres figures qui s'inspirent elles-mêmes de textes sacrés, mythiques, en ne cessant toutefois de mobiliser ce que Gervais nomme un « merveilleux déchu » : « un monde replié sur lui-même qui ne parvient à témoigner que de sa propre chute » (Gervais, 2006 : 131).

L'obsession intertextuelle apparaît également dans son texte précédent, *Ballade sous la pluie*, une sorte de polar où le détective privé Samuel Malard doit retrouver un professeur de littérature d'enquête auteur d'une thèse intitulée « Le procès d'Edgar Allen Poe ou la lettre retrouvée à Buenos Aires » qui met apparemment en parallèle l'enquête d'Erik Lönnrot dans la nouvelle « La mort et la boussole » de Borges et d'Auguste Dupin dans « La lettre volée ». Le roman, qui n'offre pas de résolution, se clôt sur la parade de 1999 où divers ménestrels et arlequins envahissent les rues alors qu'une usine de recyclage recrache des milliers de pages blanches sur les rues, dans un symbolisme on ne peut plus évident de la porosité des frontières entre réalité et fiction. L'essai *La recherche de l'histoire* propose lui-même une sorte de mise en abyme de *Ballade sous la pluie*, alors que Yergeau reprend la figure du détective comme métaphore du sujet moderne devant décrypter péniblement le réel et le texte.

Ce foisonnement intertextuel et métatextuel tend certes à replier les fictions de Yergeau sur elles-mêmes : créant un univers aussi cohérent, il devient de plus en plus hermétique tant ces renvois envahissent la texture de la fiction. Bien qu'il soit trop tôt pour statuer sur le développement de l'œuvre de Yergeau, il semble que *Banlieue*, peut-être le texte de Yergeau que la critique généraliste a le mieux reçu, puisse se lire à la fois comme un roman appartenant au cycle de la ville-île, mais aussi un prélude à *Conséquences lyriques*, puisque les deux romans exploitent l'aliénation de l'individu par la société de consommation et du spectacle. Ainsi, dans *Banlieue*, l'onomastique des marques pour dénommer les personnages (McDo, Point Zéro, Gap, Vichy, etc.) qui vivent des expériences triviales (le trafic routier, le dentiste, le travail de bureau) évoque la banalité morbide de cet espace nord-américain typique.

---

recueil chez Pierre Yergeau », *Littératures* (Toulouse), n° 52 (printemps 2005), p. 121-131. — Audrey Camus, « *Du virtuel à la romance* : la régénération de la terre gaste », *Voix et images*, vol.34, n°1, automne 2008, p. 109-121.

Somme toute, nous proposons, à l'instar de Bertrand Gervais, de regrouper ces deux pans de l'œuvre majeure de Pierre Yergeau selon leur perception du *temps*. Comme l'indique le chercheur,

Pierre Yergeau est fasciné par les mythes d'origine et de fin du monde. Ses deux grands cycles romanesques, l'un sur l'Abitibi et l'autre sur Montréal, se présentent respectivement comme un récit de fondation et le « roman » d'une fin du monde. Ce sont des cycles qui font du merveilleux leur terre de prédilection. Ils se déploient aux pourtours du mythique, là où l'imagination rejoint le symbolique. Ils habitent un temps qui n'est pas le quotidien, mais le Grand Temps, celui des origines et des fins (Gervais, 2006 : 131).

Ainsi se développent deux visions du monde, cosmogonie et eschatologie, indissociables l'une de l'autre, cycliques parce qu'elles se nourrissent dans un perpétuel recommencement. Ainsi, de l'Abitibi originaire à la ville-île dévastée, Yergeau suggère une intersection entre ce passé originel sujet aux aléas de la reconstruction fabulatrice de la mémoire et ce futur prophétique tout aussi sujet à l'interprétation, à la paranoïa. Ce réel que ces personnages affrontent ne se laisse pas décrypter, il se replie sur ses propositions, se perd dans les méandres de la fiction. Ainsi mémoire, filiation et espace se fracturent au profit des signes opaques du monde, ou de l'appareil mythologique préfabriqué que produisent les États-Unis, comme *Conséquences lyriques* en fournit une illustration remarquable – peut-être une des plus réussies de la littérature québécoise.

## 2.10 *Conséquences lyriques* : la voix de l'ironiste

À mi-chemin entre nouvelles et roman, entre recueil et récit, les textes de Yergeau ne peuvent se loger au sein d'une totalité narrativement suffisante et satisfaisante. Au contraire, il faut lire les textes de Yergeau comme une accumulation de fragments, régie de lecture qui ne va pas sans déplaire entre autres à la critique généraliste qui perçoit ce manque d'unité comme une maladresse<sup>98</sup>. Gervais (2006) associe la prose de Yergeau au déploiement de « sphères parallèles » qu'il associe à ce qu'Antoine Volodine désigne comme des « narrats » : « des instantanés romanesques qui fixent une situation, des

---

<sup>98</sup> Voir : Guy Cloutier, « Pas grand-chose à se mettre sous la dent », *Le Devoir*, Lundi 14 décembre 1992, p. B5. — Réginald Martel, « Une montagne d'ambiguïtés », *La Presse*, dimanche 7 septembre 1997, p. B3. — André Brochu, « Pierre Yergeau, Aki Shimazaki, Michel Tremblay », *Lettres québécoises*, n° 126, 2007, p. 20-21. — André Brochu, « Pierre Yergeau, Bruno Hébert, Louise Desjardins », *Lettres québécoises*, n° 119, 2005, p. 20-21.

émotions, un conflit vibrant entre mémoire et réalité, entre imaginaire et souvenir<sup>99</sup> ». Les « narrats », par leur statut épars, leur incomplétude, créent en quelque sorte un texte troué sur lequel le lecteur projette un sens original. C'est pourquoi la prose, la syntaxe, la mise en recueil ou en livre, la désignation générique et la construction des personnages chez Yergeau ne cesse de se fragmenter, à l'image des métarécits à l'époque postmoderne. Comme l'explique Gervais, les sphères parallèles

sont ce qu'il reste quand les quêtes se sont disloquées, quand l'histoire s'est mise à hoqueter, en attente d'une éventuelle reprise. Elles sont une dissémination plutôt qu'une affirmation d'identité. Aussi ne reposent-elles pas sur un centre, confirmé dans son rôle, mais multiplient-elles les décentrement et les dédoublements spéculaires (2006 : 128).

C'est pourquoi notre lecture de *Conséquences lyriques*, que la quatrième de couverture qualifie à juste titre de « cubiste », se concentre sur des « sphères » qu'habitent les personnages par-delà la mécanique complexe de mise en abyme et de renvois métatextuels. La Figure 1 à l'Annexe II illustre schématiquement la composition de *Conséquences lyriques* en se concentrant sur les personnages et les liens que le texte tisse entre eux. En y regardant de plus près, on remarque qu'il existe certains personnages fédérateurs tels que Kate Pratt, Scott Howard et le duo de policiers Phil et Octavia Ferreri. En outre, Simon Twins semble agir comme un « pivot » entre la « réalité du texte » et la fiction que suggère Kate Pratt et celle de l'Auteur. Enfin, les musiciens « Angry Fruit Salad » donnent la trame sonore du roman, sans toutefois s'immiscer dans l'intrigue, à part dans l'histoire qui concerne l'enfant et sa mère obèse dans laquelle ils donnent un rôle à cette dernière dans leur vidéoclip.

La figure centrale de l'« Auteur » mérite une attention particulière. Certes, Yergeau n'est pas étranger à la mise en abyme. Le manuscrit de Jérémie, auteur de la saga familiale des Hanse, apparaît dans les romans du cycle régulièrement. On apprend par exemple dans *Les amours perdues* que Jérémie a rédigé un « mausolée » (2005 : 21) en l'honneur de son frère intitulé *La Cité des vents*, le même titre que le roman suivant du cycle, pourtant relaté à la première personne par Georges. Le premier livre de Yergeau donne la parole à « Émile », auteur d'un manuscrit sur ses souvenirs de famille que nous sommes en train de lire. Avec *Conséquences lyriques*, toutefois, il nous semble que Yergeau traverse une frontière supplémentaire en ne nommant pas explicitement son personnage d'Auteur. S'agirait-il de Yergeau lui-même? La situation se complique d'autant

---

<sup>99</sup> Antoine Volodine, *Des anges mineurs*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 7 cité dans Gervais, 2006 : 118.



plus que la parution de *Conséquences lyriques* coïncide avec la mise en ligne de son site internet personnel (<http://pierreyergeau.com/>) qui héberge un blogue intitulé « C.L. », où il collige ses observations sur la littérature, le statut du roman, le champ littéraire québécois et la parution imminente de son livre. Pourtant, lors des deux dernières entrées (qui apparaissent en premier sur la page web), Yergeau livre un message cryptique. Ainsi, l'entrée « Comment j'ai rencontré Kate Pratt » traite d'un cocktail mondain à Los Angeles où Bill lui présente la journaliste de faits divers. La plus récente parution, « Pourquoi j'ai écrit C.L. », se donne quelque peu comme une ébauche de quatrième de couverture où il raconte le processus de création du roman : « J'ai pris beaucoup de temps à écrire ce livre. Trois ou quatre ans... À Los Angeles, je passais des journées à attendre la pluie et à prendre des notes ». L'assimilation entre Yergeau et l'Auteur se complète lorsque, dans le roman, l'Auteur raconte comment il en est venu à habiter L.A. après qu'un scénario de film qu'il a écrit attire l'attention d'un homme d'affaires hollywoodien qui contacte son agent littéraire, Patrick Leimgruber qui était, à l'époque de la publication de *Conséquences lyriques*, effectivement l'agent de Pierre Yergeau<sup>100</sup>. D'ailleurs, en paratexte, l'exergue du roman où l'Auteur dédie le roman à « Bill » ne serait pas censé appartenir à la fiction. Bien sûr, ces marques autofictionnelles n'impressionnent guère plus de nos jours en elles-mêmes. Or, dans le cas de *Conséquences lyriques*, cette confusion au sujet de l'énonciateur nous apparaît riche de sens : l'Auteur qui réunit ces destins américains, c'est Yergeau, un Québécois francophone en exil (peut-être pendant des années) à Los Angeles, que cette histoire soit réelle ou non. Il n'en demeure pas moins que Yergeau a non seulement senti le besoin d'unir tous ses personnages autour d'une figure auctoriale omniprésente qui contrôle leurs destins, mais aussi d'associer cette figure à lui-même plutôt qu'à un Émile ou un Jérémie.

Ceci dit, qu'on considère l'Auteur comme Yergeau lui-même ou comme sa projection fictionnelle, il nous semble clair à la vue du schéma des personnages du roman que ce personnage assure le rôle d'énonciateur et de narrateur qui chapeaute les autres micro-récits. En ces circonstances, que dire de ses appartenances nationales, de ses attitudes vis-à-vis de la filiation? Vers la fin du roman, l'Auteur décrit sa dernière journée à Montréal avant de quitter pour la Californie. Une tempête de neige sévit à Montréal qui évoque pour lui une réalité authentiquement québécoise : « Toute une suite d'expressions me venaient à l'esprit – la neige sans manière comme la visite – accoté sur un banc de

---

<sup>100</sup> Le site web de Leimgruber (<http://www.agenceleimgruber.com/>) a énuméré Yergeau au sein de ses clients jusqu'à 2012. Par contre, au moment de publier ces lignes, Yergeau ne figurait plus dans la liste des auteurs.

neige t'es pas drette – une palette de neige grosse comme le bras – une bordée qui va grossir les rivières --- des expressions d'une Nouvelle-France d'ignares, de bûcherons, de coureurs des bois dont j'étais le rejeton » (CL : 251). Ainsi, la neige mobilise une série d'expressions vernaculaires qui l'incitent à se rappeler de ses origines canadiennes (françaises). L'énumération des fonctions emblématiques de ce peuple original n'étonne guère : les bûcherons et les coureurs des bois, deux réalités complémentaires, incarnent certes le plus connu des types héroïques de l'imaginaire canadien. Pourtant, l'ajout de l'épithète « ignares » connote négativement ce passé. Tout se passe comme si le départ vers Los Angeles constituait, de ce point de vue, un éloignement, une fuite de ses origines perçues désormais comme des tares. La neige, par association, connote la nature *folklorique* des origines, des mythes fondateurs : aussi bien s'exiler vers le soleil et les palmiers californiens – le chapitre s'intitule justement « L'Auteur, la neige et les palmiers » – afin d'*oublier* ce fardeau identitaire. Le chapitre se clôt d'ailleurs sur cette volonté de table rase : « Rien de tout cela n'existait plus. [...] Jamais plus [la neige] ne serait de nouveau sous mon regard. » (CL : 252) À l'image du protagoniste anonyme de *La première personne* de Pierre Turgeon, la Californie parvient à effacer la réalité québécoise de la mémoire et de l'être de l'Auteur selon un geste volontaire d'acculturation. Nous rejoignons ici une des attitudes paradigmatiques que la majorité des critiques de l'américanité avancent afin de dénoncer l'attitude des Québécois face aux États-Unis : l'intégration d'un Québécois à la machine spectaculaire et technique des États-Unis ne peut que mener à la néantisation de sa différence historique et culturelle<sup>101</sup>. La référence constante à Céline Dion, symbole par excellence de la *success story* à l'Américaine (« *from rags to riches* »), chanteuse québécoise ayant conquis Las Vegas, devient dès lors transparente.

D'ailleurs, d'un point de vue sociolinguistique, le choix de certains thèmes dénote que Yergeau, contrairement à Michaud, Bock, Chassay et même Dickner, préfère la variété de français de France. Par exemple, les personnages mangent des « cacahuètes » (CL : 76), prennent le « petit déjeuner » (CL : 12), ont une « petite amie » (CL : 209), observent le « chasse-neige » (CL : 251) ou font de l'« autostop » (CL : 336) avec des « guignols » (CL : 337). Pourtant, le narrateur ne dit-il pas lui-même : « Les mots étaient la pulsation même du monde. Qui nous donne l'impression de nous rapprocher des autres »? (CL : 251) Ces choix linguistiques miment donc le dédain de l'Auteur envers ses

---

<sup>101</sup> Voir notamment : Joseph-Yvon Thériault, « À quoi sert la Franco-Amérique? », dans Dean Louder et Éric Waddell [dir.], *Franco-Amérique*, Québec, Septentrion, 2008, p. 355-365.

origines. Toutefois, si le fait d'ostraciser le vernaculaire québécois porte à croire que le narrateur dévalorise la spécificité francophone en Amérique, le « relais français », qu'on présente volontiers comme concurrent du « relais américain » concourt à montrer la dissolution de toute réalité francophone dans l'océan mercantile états-unien, puisque son voyage à Paris comme invité pour une entrevue à la télévision se conforme étrangement à celui de Los Angeles, comme si les deux villes étaient à la merci des apparences. Pendant son errance parisienne, il compare la ville à un « musée à ciel ouvert. On ne voit jamais l'horizon ni aucune chose réelle » (CL : 223). Comme Los Angeles, Paris semble à la merci de son image : « J'y voyais le triomphe de tous les morts sur la vie, à chaque coin de rue, parmi les touristes qui prenaient des photos, les policiers armés de mitraillettes près de la tour Eiffel et les pickpockets » (CL : 277). L'importance historique de Paris s'en trouve chosifiée, réduite à des paillettes symboliques à la merci des appareils photos des touristes.

Dans ces circonstances, que penser des appartenances collectives de cet auteur énigmatique? À l'aéroport, il corrige la préposée aux douanes en précisant qu'il vient du Québec et non du Canada, affirmation nationaliste on ne peut plus claire dans un pays comme le nôtre où le seul fait de s'associer avec un gentilé particulier traduit une position politique. Pourtant, plus tôt, il affirme se sentir fragmenté entre ces diverses destinations :

Déjà, à l'aéroport Charles-de-Gaulle, j'avais l'impression de me tromper de lieu. J'ai traversé la douane comme si j'étais ma doublure ou mon clone. Mon vrai moi était resté coincé quelque part dans les toilettes de l'Airbus. [...] Mon vrai moi était toujours à Los Angeles sous un ciel uniformément bleu [...] Mon vrai moi était à Montréal sous la neige... (CL : 127)

L'anaphore du « vrai moi » éparpillé suggère la fragmentation du sujet, son impossible appartenance. Doit-on voir dans ce refus de l'Amérique, de la France, voire du Canada et du Québec un vœu d'obsolescence des identités nationales ou une prise de position fataliste quant à l'hégémonie américaine dans un monde globalisé qui ne produit que de l'homogène? Quoi qu'il en soit, l'idée d'ancrage national, voire d'origine, lui semble étrangère. C'est pourquoi cet Auteur transpose son état d'esprit dénationalisé à travers ses personnages qui incarnent diverses figures d'*orphelins*. Ainsi, nous proposons d'interpréter le thème de l'orphelinat dans *Conséquences lyriques* comme une sorte de *projection* métaphorique de l'Auteur –que nous nous réserverons d'associer pleinement à Yergeau, malgré les indices en ce sens– dans ses personnages, conférant aux sphères parallèles de *Conséquences lyriques* une remarquable cohérence (résonnance)

thématique. Si les créatures de cet Auteur expérimentent des désordres générationnels, c'est précisément parce qu'il cherche à exprimer sa propre fragmentation identitaire. Nous en décrivons quatre : Scott Howard, Child, Gene et Kate Pratt.

La trame événementielle la plus claire de *Conséquences lyriques* suit les pérégrinations de Scott Howard, un orphelin qui s'imagine pourchasser des extraterrestres dans tout son délire paranoïaque alors qu'en vérité il assassine des innocents. La narration insiste pour que la disparition du père et la reconnaissance du destin particulier d'Howard coïncident. Ainsi, sa « mission » apparaît lors de son sixième anniversaire, où il aperçoit un étrange disque suspendu dans les airs. Le même jour, son père disparaît de sa vie. À partir de cet événement, la vie de Scott semble obéir à un « programme » particulier : « Sa vie n'était plus seulement une suite d'accidents, de hasards » (CL : 21). La disparition du père de Scott le fascine, l'obsède. Une semaine après le départ de son père, celui de son jeune voisin pars également. Il conçoit alors un fantasme pour expliquer sa fuite : « Il pouvait l'imaginer comme bon lui semblait. Avec un chapeau de castor sur la tête, par exemple, en train de sillonner les rivières du Grand Nord à la recherche du grizzly » (CL : 28). Scott projette donc dans cet autre père disparu une forme de pulsion nomade, en accord avec l'appel du Nord et de la nature. Ainsi, l'imaginaire de Scott, savamment manipulé par l'Auteur, voit le modèle idéal du coureur des bois se profiler derrière ce voisin et, par extension, son père. En contrepartie, le père de Scott s'est contenté de refaire sa vie avec une autre femme. Chez son père retrouvé, au lieu d'embrasser le modèle nomade, Scott doit se contenter de s'imprégner d'un imaginaire télévisuel dont il n'est pas le maître en vertu du contrôle de la télécommande délégué à son demi-frère. Ils passent leurs journées derrière l'écran : « Il comprenait que son père n'ait plus le goût de s'enfuir » (CL : 27). L'imaginaire télévisuel renforce des comportements sédentaires, en opposition à la fabulation de Scott sur le nomadisme du père voisin. Gavé d'expédients et de télévision, il refoule son désir de reconstituer un état civilisé stable. Sa quête ultérieure de pourchasser des extraterrestres réinstaurerait en quelque sorte l'héroïsme déchu de son père, un nomade et coureur des bois raté. Au défaut du Père en tant que métaphore lacanienne de l'Autorité et de la Loi vient pallier une pseudo-mission civilisatrice<sup>102</sup>. En ce sens, si on voit bel et bien Howard comme un avatar

---

<sup>102</sup> D'un point de vue psychanalytique, la soucoupe volante recèle des propriétés symboliques de la Mère : il la décrit comme une « forme ovoïde, qui avait la couleur d'une larve » (CL : 31), comme une « première image » qui « évoquait l'omnipotence d'une forme de vie étrangère à la sienne » (*Id.*). En ce sens, une interprétation allégorique de la soucoupe

du fils selon François Ouellet en tant que conservateur et gardien, le roman de Yergeau nous indiquerait la nature fantasmée de ces quêtes civilisatrices.

Cette métaphore de l'orphelin projeté soudainement dans un monde désordonné à partir duquel il refaçonne de toutes pièces son propre destin se répète chez deux personnages secondaires : le petit garçon de la femme obèse nommé dérisoirement « Child » et Gene, fille de Rosie et de Phil, le policier qui enquête sur Scott Howard. Pour Child, tout commence lorsque la grosse femme décide exceptionnellement de quitter son appartement pour aller à un rendez-vous. Pour l'enfant qui « ne connaît pas son père » (CL : 265), cette rupture avec le sein maternel l'intègre au monde social. Il quitte dès lors le confort maternel, caractérisé par des images d'abondance, de plénitude, de réconfort. Sa mère fait figure de niche sécurisante : « Elle est comme un rêve incarné, la vision d'une chair infime et souveraine, un amas de graisse mythique, d'hydrates de carbone et de lipides haussés au niveau du sublime » (CL : 167). Or, en l'absence de (re)père, comment s'orienter dans ce monde extérieur? Sa mère, quant à elle, peine à avancer au point où le groupe de musique Angry Fruit Salad, devant son aspect monstrueux, choisit de l'intégrer dans leur vidéoclip. Au studio d'enregistrement où le groupe mène la femme, l'enfant se lie avec un robot blanc nommé Amphion qui se substitue en tant qu'objet de désir. Il souhaite réaliser le grand mythe américain, dans un élan de fuite kéroïcien : « il n'y aura que l'avenir où il parcourra l'Amérique en compagnie d'Amphion et de sa mère » (CL : 267). Child, sédentarisé en vertu de l'obésité de sa mère, métaphore assez évidente de l'immobilisme idéologique et social des sociétés en déclin, du confort et de l'indifférence, pourra se libérer grâce à un adjuvant de rêve : un suppléant artificiel, robotique. L'étrange famille recomposée de ce robot et de cette femme immobile qui happe les routes américaines, métaphore persistante de la transgression des tabous, donne lieu à un nouveau modèle familial que la tradition ne gouverne plus.

Au personnage de l'enfant s'ajoute celui de Gene, adolescente blanche de bonne famille parmi tant d'autres qui se demande : « Son père était là, mais où? Gene n'en avait aucune idée » (CL : 190). Adeptes de gothisme, rivales jurées de sa mère Rosie, elle se replie vers le cyberspace, dépourvu des règles de conduite traditionnelles. Inversement, sa mère Rosie participe de tout son être à la société de consommation postindustrielle : cette femme ayant subi des chirurgies esthétiques « est une de ces images fortes de la

---

volante lierait celle-ci à la Mère que l'Œdipe désire s'approprier et les extraterrestres, à ses autres rejetons, frères ennemis qu'il désire réduire à néant afin de s'approprier pleinement la Mère.

féminité américaine » (CL : 101). Sans associer nécessairement ce personnage à la critique féministe, il nous semble que Gene pourrait se rattacher à ces filles dont traite Lori Saint-Martin, celles qui, empêchées par la Maison du Père, cherchent à habiter un monde qui leur convient, en l'occurrence le cyberspace dans le cas de cette adolescente.

Ceci dit, aucun récit de *Conséquences lyriques* nous semble plus révélateur de la défaillance du père et de la famille que celui du décès du père de Kate Pratt, le sosie de John Wayne. Le récit dépossède le père de son identité en l'associant perpétuellement à son sosie, l'acteur John Wayne. Kate décrit son père comme « le prototype même de l'Américain » (CL : 64). Elle associe sa propension à ressasser les mêmes anecdotes à l'apparente similitude des rôles que Wayne endosse. Les deux hommes préconisent chacun à leur façon le triomphe des valeurs américaines : « Son père avait vécu dans son bungalow comme John Wayne dans son ranch : une icône des valeurs et des idéaux américains » (CL : 65). La ressemblance physiologique fait donc rapidement la place à une homologie presque complète dans laquelle les deux hommes, à leur façon, incarnent une même figure paternelle. De fait, Sharri Roberts (1997), analysant les films de John Ford *Stagecoach* (1939) et *The Searchers* (1956) dans lesquels Wayne tient la vedette, voit dans l'acteur un idéal masculiniste et chauvin : « The East [...] signifies the feminine – domestication, corruption, class stratification. By contrast, the film privileges the West and equates it with the masculine – nature, open spaces, heroism, vitality, and justice » (Roberts, 1997: 48). De ce point de vue, il n'est pas surprenant que l'auteur de *Conséquences lyriques* ressente le besoin essentiel de corrompre l'image *mythique* de John Wayne à l'aide de nombreux dispositifs parodiques. Ainsi, Pratt visite Gower Gulch, anciennement une artère où se réunissaient les véritables cowboys cherchant à obtenir un rôle dans un Western hollywoodien. Or, l'endroit est infesté de petits commerces « comme si la place Saint-Marc était devenue une immense pizzeria moderne où les gens se rassemblent pour y communier par l'esprit avec les marchands vénitiens, sauf qu'ici il n'y a rien eu, uniquement de faux cow-boys et un décor construit avec des rebuts » (CL : 220). Gower Gulch, lieu perçu comme mythique, se révèle comme une arnaque. La comparaison avec la place Saint-Marc hypothétiquement exploitée par le mercantilisme attire l'attention; Gower Gulch, à l'inverse, est un lieu infesté de marchands sans toutefois jouir de l'aspect patrimonial de la place vénitienne. En comparant ainsi un lieu européen à Gower Gulch, la narration rejoint les idées de Baudrillard selon qui l'Amérique vit dans une « actualité perpétuelle » : « L'Amérique exorcise la question de l'origine, elle ne cultive pas

d'origine ou d'authenticité mythique, elle n'a pas de passé ni de vérité fondatrice » (Baudrillard, 1980 : 76). Dans une telle perspective, les « mythes » qui inspirent l'Amérique ne peuvent être que risibles, comme John Wayne. Kate réfléchit également à la participation du cinéma dans la mythification de l'Amérique : « La Frontière a marqué l'esprit du continent. Et tout au bout de cette frontière, on trouve la machine à fabriquer du rêve où John Wayne, polyglotte, se tient en silence sur son cheval et surveille avec intérêt les fluctuations du taux d'intérêt » (CL : 221). Bien que la participation de John Wayne à la « machine à rêves » que constitue le cinéma soit indéniable, l'image de la surveillance « avec intérêt des taux d'intérêt » rappelle une certaine déchéance des idéaux américains. Si les frontières désormais ouvertes du marché globalisé ne peuvent plus satisfaire les ambitions de la « destinée manifeste » américaine, reste-t-il uniquement le flux intercontinental des capitaux pour satisfaire l'appétit aventurier de l'Amérique? La perversion de la figure mythique de John Wayne se poursuit dans les « suppléments » au roman, imitations des suppléments qu'on retrouve notamment dans les parutions des films sur DVD ou Blu-Ray, qui rendent compte de la récupération vouée à l'échec de l'image du cowboy dans une Amérique fragmentée. On y voit, en premier lieu, le récit de l'agonie du père de Kate à l'hôpital. Pourtant, cet événement est plutôt le récit du tournage de ce décès : le père de Kate ne se comprend qu'en fonction de sa nature accidentellement cinématographique. Plus loin, la figure de John Wayne continue de se détériorer lorsqu'un autre sosie de Wayne fait surface en Ouzbékistan. Alexandre Kramer, issu de cet ancien pays de l'URSS, se transforme en Wayne pour des tournages. L'identification entre Kramer et Wayne se complique lorsque Kramer s'exprime au nom de l'acteur, avec une formule surréaliste : « Je m'appelle John Wayne. Je viens d'Ouzbékistan. Vive l'Amérique! » (CL : 320) Wayne, ardent défenseur des valeurs traditionnelles de l'Amérique et adversaire des Communistes, ne peut provenir de l'Ouzbékistan sans déboulonner son symbolisme intrinsèque. L'analogie entre Wayne, Kramer et le père de Kate se complexifie davantage quand Kate revoit son père selon la révision de John Wayne : « Son père s'appelle John Wayne et vient de l'Ouzbékistan. Les dimanches après-midi il tond le gazon sur son tracteur puis il va voir les Dodgers jouer à la télévision en buvant une bière. C'est un héros américain » (CL : 322). Kate superpose ces versions imaginaires de Wayne dans un étrange télescopage de valeurs contradictoires. Il y a une sorte de déraillement de syllogismes entre les versions de Wayne qui pervertissent l'essence du personnage mythique, comme pour lui refuser justement son appartenance au mythe. Or, cette coïncidence entre le père, l'acteur de cinéma, le héros national et le

mythique cow-boy rend justement compte de l'état d'esprit particulier d'une époque : celle de la chute du Père et du triomphe de l'orphelin.

Ces exemples montrent bien ce que la mort d'Al Alexandre Hanse évoquait déjà dans *L'écrivain public* : la chute de l'autorité familiale, la dissipation de ses ramifications, le défi grandiose mais angoissant de réorienter sa trajectoire, défi que les femmes (Gene, Kate Pratt et Mie dans *La désertion*) ont de la difficulté à relever compte tenu de divers obstacles sociaux. *Conséquences lyriques*, démolissant la figure paternelle sous toutes ses formes, notamment celle, ultime, du cowboy hollywoodien, rappelle inlassablement l'inconfort de cet Auteur énigmatique : les nations, les familles, les noyaux traditionnels n'existent plus, à l'image de la conception aristotélicienne de la fiction elle-même! Le monde de Yergeau, que *Conséquences lyriques* exacerbe, se trouve toujours marqué de dissolution, de chaos, de fragments, d'orphelins et de clochards, de désordre et de perte, de désorientation et d'oubli. Qu'ils pourchassent des extraterrestres ou le rêve américain, ils tentent sans cesse de réécrire leur destin vers l'avant. À défaut de sombrer dans l'aliénation postmoderne, ils *cherchent* et tentent de reconstruire, ne serait-ce que des édifices aux fondations friables.

## 2.11 Oubli et ruines de la Maison du Père

Si on considère un tant soit peu Bob Richard, Thomas G. Cusson et l'Auteur comme des symboles du sujet québécois contemporain, il semble évident que leurs trajectoires états-uniennes représentent une vision fataliste, voire tragique : s'américaniser, c'est s'oublier. Ajoutons : c'est se projeter (au sens physique et psychanalytique) dans un univers chimérique. Le diagnostic d'un François Ouellet voyant dans ces « fils impuissants » des avatars de « l'aliénation postmoderne » s'avère patent. Affublés d'un passé traumatique ou déshonorant, ils se perdent dans une errance proche de ce que Gervais décrit comme le « musement », sorte de transe contemplative d'objets de culture ou de culte que les mythes américains préfigurent. Ces marginaux, exclus volontairement ou non du noyau québécois originel, se projettent dans diverses figures obsédantes, créatures et créations virtuelles qui émanent de la culture de masse et de



l'imaginaire technologique états-uniens. Bref, le sujet des « romans de l'américanisation » se présente comme un être ambigu, opaque à lui-même et aux autres, qui se perd et s'oublie dans ses projections qui, en revanche, traduisent leur sensibilité, leurs désirs et leurs peurs. Si les JE qu'incarnent Richard, Cusson et l'Auteur représentent à la fois l'euphorie et l'angoisse du sujet québécois plongeant tête baissée dans son américanité, les JE des fictions de Dickner, Chassay et Bock préconisent plutôt une reconstruction de la filiation à partir de modèles neufs désormais délestés du signifiant paternel en tant que métaphore de la Loi, de l'Autorité, de l'Écrit et de l'Histoire. À l'oubli, comme nous le verrons, se substitue une obsession de la mémoire et des ancêtres, de la *lignée*. À l'*absence* de mémoire se substitue un *trop-plein* mémoriel.

## 2.12 Nicolas Dickner : cousin de personne

Titulaire d'un baccalauréat en études littéraires et d'une maîtrise en création littéraire de l'Université Laval, Nicolas Dickner publie en 2000 aux éditions L'instant même le recueil de nouvelles tiré de son mémoire, *L'encyclopédie du petit cercle*, récipiendaire du prix Adrienne-Choquette qui honore le meilleur recueil de nouvelles de l'année. Ce recueil, comme le titre l'indique, offre diverses définitions (fictives) encyclopédiques de concepts tels que les « chenilles gastriques », l'« attrape-papillon » ou la « Cadillac carbonifère » qui inspirent le contenu d'une nouvelle, elle-même façonnée à partir des lubies de l'amante mythomane du narrateur-auteur. Outre une réflexion sur la nature du roman –l'insertion de fiction dans un genre non-fictionnel, le recours au fragment comme moyen de raconter–, Dickner y développe une perception singulière de la littérature en tant que *jeu*, approche qu'il confirme dans son essai *Le romancier portatif* (2011). Son ludisme est évident dans son deuxième recueil de nouvelles entrecoupées de bandes dessinées, *Traité de balistique* (2006) qu'il cosigne au sein d'un collectif adoptant le pseudonyme « Alexandre Bourbaki », ainsi que dans le « roman » à quatre mains *Révolutions* (2014) rédigé avec Dominique Fortier qui est constitué de récits dérivés du calendrier proposé par les révolutionnaires de 1789. On y retrouve le même souci du détail et de l'insolite que dans ses deux romans publiés à ce jour, *Nikolski* et *Tarmac*. *Tarmac* (2009), second roman de Dickner, relate l'odyssée de Hope Randall, jeune louverivoise extralucide pourvue du don héréditaire de prémonition sur la date de la fin du monde duquel elle s'émancipera au cours d'un périple initiatique qui la mène au Japon. Ce

roman pré-apocalyptique rappelle la fascination pour les mythes eschatologiques qu'entretiennent entre autres Pierre Yergeau et Bertrand Gervais. En plus de sa ferveur encyclopédique et son humour pince-sans-rire caractéristiques, il subsiste également des parentés thématiques évidentes avec *Nikolski* : mise en scène de jeunes adultes plus ou moins adaptés qui s'émancipent du carcan familial, évocations de l'imaginaire de fin de siècle des années 1990, intérêt pour les reliques et évocations soviétiques et une prolifération des sources documentaires écrites.

Publié en 2005, *Nikolski* reçoit un accueil exceptionnel en littérature québécoise. Pierre-Luc Landry (non publié, 2010), recense les écrits consacrés à *Nikolski* à partir de sa parution jusqu'en 2008<sup>103</sup> et conclut que le roman a accompli un « tour du chapeau » du point de vue de sa réception compte tenu du couronnement *simultané* qu'il reçoit auprès de la presse générale, des milieux académiques et du public<sup>104</sup>. La parution de *Nikolski* en France, aux États-Unis et au Royaume-Uni et sa traduction en huit langues étrangères, que Landry identifie comme un signe de consécration, ainsi que ses nombreux prix littéraires<sup>105</sup> et un nombre prodigieux de mémoires et thèses<sup>106</sup> accentuent le rayonnement unique du roman.

La critique générale insiste souvent sur l'érudition du roman, son imagination, ses références hétéroclites et son ambition formelle qui supplantent une écriture plus psychologique, intimiste ou minimaliste. Du point de vue académique, *Nikolski* a retenu l'attention de la critique savante en raison notamment de ses principes narratifs singuliers (voir Samuel : 2008, Langevin : 2008; Otis : 2009 et Bell : 2009), du statut paternel (Boisclair : 2008, Malinovska : 2010 et Saint-Martin : 2010), de l'intertextualité (Proulx : 2009), de la représentation de Montréal (Le Bel : 2008 et 2012) et, enfin, des questions identitaires, ensemble que nous pourrions diviser selon deux catégories, à savoir les

---

<sup>103</sup> Il dénombre notamment 91 articles parus dans la presse générale québécoise. Notre propre recension des articles consacrés à *Nikolski* se trouve à l'Annexe I, section IV.

<sup>104</sup> Dès 2008, Landry rapporte que l'éditeur de *Nikolski* comptabilisait 30 000 ventes du roman. Compte tenu du succès de *Nikolski* au concours *Canada Reads* en 2010 et de son intégration dans les cours de français au cégep et à l'université, nous pouvons estimer que ce nombre a doublé depuis.

<sup>105</sup> *Nikolski* remporte le Prix des libraires du Québec (2006), le Prix des libraires-15<sup>e</sup> anniversaire (2008), le Prix littéraire des collégiens (2005), le Prix Anne-Hébert, le Prix Printemps des lecteurs-Lavinal et est finaliste au Prix littéraire du Gouverneur général (fictions francophones) et au Grand prix littéraire Archambault. La traduction anglaise de Lazer Lederhendler reçoit pour sa part le Prix littéraire du gouverneur général (catégorie traduction).

<sup>106</sup> Nous avons identifié trois mémoires (Cousineau, Université d'Ottawa : 2007; Samuel, Université du Québec à Rimouski : 2008 et Proulx, Université du Québec à Montréal : 2009) et deux thèses (Langevin, Université du Québec à Rimouski : 2008 et Beaudry, Université de Montréal : 2009) qui traitent de *Nikolski* directement dans au moins un chapitre.

études sur l'espace en fonction du dilemme entre nomadisme et sédentarité (Cousineau : 2007; Proulx : 2009 et Toonder : 2011) et les études portant sur les représentations de la diaspora québécoise dans le roman (Morency : 2006 et 2008; Thibeault : 2011, Tremblay : 2011 et Obergöker : 2012). Malgré leurs objectifs variés, les études proposent toutes diverses interprétations des artefacts polysémiques que possèdent les personnages : le « livre à trois têtes », la boussole « Nikolski », les déchets, les cartes géographiques et les objets maritimes.

Comme notre recherche prolonge elle aussi les diverses interprétations « identitaires » de *Nikolski*, nous nous trouvons dans une position critique diamétralement opposée à celle d'« éclairé » que nous adoptons à propos des cinq autres livres de cette recherche. C'est pourquoi nous ne tenterons pas de proposer une approche ou des interprétations inusitées de *Nikolski* ou encore de contester ouvertement les consensus, mais plutôt de livrer une synthèse éclairante de ces nombreuses études qui, vu leur parution simultanée, se répètent souvent et dialoguent peu, malgré des affinités et coïncidences remarquables. Une telle mise en perspective des diverses appréhensions du roman constitue en soi un prolongement de la réflexion. Ceci dit, aucun texte ne parvient à mieux exprimer l'état d'esprit propre au « sujet contemporain » qu'on retrouve dans les fictions de Dickner qu'un billet intitulé « Cet endroit qui ressemble à un terminus » qu'il publie sur le site internet *Cousins de personne* qui vise à promouvoir la littérature et la culture québécoises auprès du public français<sup>107</sup>. En moins de 800 mots, Dickner résume admirablement les divers « relais nationaux » qu'il a expérimentés avant de parvenir à ce « terminus » où, désormais, les étiquettes nationales perdent toute leur pertinence à ses yeux. Orné à l'origine d'un montage photographique réunissant Captain America, la Statue de la Liberté, Ronald MacDonald et une bouteille de Coca Cola d'un côté et, de l'autre, la Tour Eiffel, Brigitte Bardot, des croissants et du champagne, le texte de Dickner traite d'abord de sa relative indifférence à l'égard de la France puis de son enthousiasme pour la notion d'américanité dans les années 1990. Dickner, comme François Ricard en 1988, perçoit ce courant intellectuel comme une prise de position des Québécois voulant « s'affranchir de la caution morale de la France » (Dickner, en ligne). À partir de ses propres expériences culturelles, l'écrivain en vient à décrire comment l'américanité désignait non pas un principe d'identité culturelle renforcé par une quelconque proximité géographique – il a grandi à 42 kilomètres de la frontière américaine sans trop s'en

---

<sup>107</sup> Nicolas Dickner, « Cet endroit qui ressemble à un terminus », *Cousins de personne* [en ligne]. <http://www.cousinsdepersonne.com/2013/02/cet-endroit-qui-ressemble-a-un-terminus/> [Site consulté le 15 octobre 2014].

émouvoir–, mais plutôt un habitus culturel, en l’occurrence la consommation de la culture médiatique de masse états-unienne. Développant la métaphore du « satellite américain », Dickner affirme que l’américanité se rapporterait davantage à une sorte de fond culturel commun que véhiculerait l’appareil médiatique états-unien et que s’approprieraient les individus de toutes les cultures qui gravitent autour de l’empire médiatique états-unien. Même s’il identifie certaines parentés entre le statut de l’intellectuel québécois et états-unien et reconnaît son affection pour la culture anglo-saxonne, il voit toute revendication identitaire comme une taxonomie néfaste, la nationalité de l’auteur devenant « anecdotique ». À la place, son billet revendique une communauté *choisie* qu’il dénomme « un réseau d’affiliations fluctuantes – technophiles, luddites, portageurs, haïkistes et sérialistes, [etc.] » au détriment de ses anciennes postures identitaires d’« américaniste, américano-latiniste, ambivalent, francophoniste, souverainiste, [etc.] » Cette communauté trouve son écho métaphorique, étonnamment, dans la bibliothèque de Babel que décrit Borges en 1941, « un lieu dépouillé de toute nationalité, aléatoire et récursif, peuplé de lecteurs assemblés en cubicules et en tribus obsessives-compulsives », que Dickner associe au web. Ainsi, le « village global » virtuel que le web crée permet à l’individu, Homme-réseau, de construire ses affiliations et affinités selon divers mouvements volontaires. La famille, la nation, voire la religion, relèvent somme toute de l’arbitraire : un individu naît dans un lieu donné et hérite du « fardeau » de la civilisation qui l’héberge. Ces attachements, forcés, voire coercitifs, ne résisteraient plus au besoin de découverte de l’individu-caméléon. La métaphore du « satellite » tend à montrer que, pour Dickner, la mondialisation est déjà parvenue à phagocyter l’essentiel des cultures périphériques et qu’il incombe à l’individu d’intervenir afin de créer des espaces de socialité et de création complémentaires qui pourraient faire contrepoids aux propositions vastement diffusées. À la lumière de ces principes, nous pourrions lire le roman de Dickner comme un reflet de ses prises de position sociales et identitaires. Il s’agirait de montrer comment les personnages, via la métaphore de l’orphelin, traduisent le travail de *déconstruction* des identités traditionnelles puis, dans leur représentation des nouvelles socialités des personnages, une *reconstruction* d’un réseau moderne de liaisons. Ainsi, nous montrerons d’abord comment ce mouvement affecte les individus puis, au chapitre suivant, nous associerons ce processus à ses ancrages territoriaux qui révèlent sa vision du fait francophone en Amérique. En d’autres termes, nous examinerons comment les trajectoires du narrateur, de Joyce et de Noah se libèrent des ancrages « paternels »,

« nationaux » et « traditionnels », puis comment ceux-ci proposent de nouveaux modèles de socialisation qui évoquent, par ricochet, une nouvelle américanité.

### 2.13 *Nikolski* : un texte dénationalisé?

*Nikolski* relate les quêtes identitaires de trois jeunes francophones canadiens lors des années 1990, le narrateur homodiégétique (« JE ») qui est un libraire sans nom ainsi que Joyce Doucet et Noah Riel dont traite un narrateur hétérodiégétique. Par l'entremise d'un jeu d'allusions et de coïncidences disséminées dans le texte, le lecteur comprend que ces jeunes adultes appartiennent à la même famille dont l'évanescent Jonas Doucet, nomade reclus à Nikolski dans les îles Aléoutiennes en Alaska, constitue une figure patriarcale. Tandis que Noah, prisonnier de la station-wagon *Granpa* où il habite avec sa mère – et les fantômes de sa descendance indienne – sur les routes des Prairies canadiennes, cherche à s'ancrer pour de bon, Joyce, au contraire, désire fuir la maison paternelle de la Côte-Nord envahie par ses oncles et cousins pour adopter le mode de vie de ses aïeux pirates. Les deux jeunes gens migrent vers Montréal où le narrateur s'est aussi exilé afin d'occuper un emploi dans une librairie d'occasion. Cet emploi de *recyclage* de livres se dédouble chez Joyce qui réutilise des vieux ordinateurs afin de concevoir un « vaisseau » de piraterie informatique et chez Noah qui scrute les déchets domestiques afin de rendre compte du mode de vie des civilisations nomades dans ses études universitaires en archéologie. Le roman, multipliant de telles coïncidences, tant dans les détails encyclopédiques que le lexique maritime que dans des croisements suggérés, refuse cependant la rencontre fatidique du trio qui se dissout : Joyce fuit les autorités, le narrateur-libraire s'extirpe enfin de sa sédentarité tandis que Noah, avec son fils Simòn, devient père au Vénézuéla.

Les études d'Otis (2009) et de Langevin (2008) ont mis en évidence la particularité formelle de *Nikolski*. Dickner avoue lui-même avoir construit ce livre sous l'influence de Perec – allant même jusqu'à citer *La vie mode d'emploi* dans le roman (*N*: 304) – « établissant un graphique où cinq personnages se connaissent en ignorant leur

appartenance à une même famille<sup>108</sup>. » Or, contrairement aux attentes, les personnages de la même famille, même s'ils se croisent, ne se *reconnaissent* pas mutuellement. Le roman développe ensuite un ensemble complexe de « hasards », de « coïncidences » ou de « pièges » qui alludent à cette résolution, phénomène singulier que Langevin associe à une « intrigue herméneutique », c'est-à-dire la « délégation à *la lecture* de la reconstruction du sens » (Langevin, 2008 : 80), forçant l'interprète à orienter son attention vers des « isotopies » comme les représentations de l'écrit ou les structures récurrentes du cheminement des personnages. Christine Otis développe sur ce jeu avec le lecteur. Elle explique comment cette accumulation referme la fiction sur elle-même, le lecteur en venant à constater comment le romancier *recycle* les mêmes informations et éléments de décor. Le tableau 2.3 de l'Annexe II fournit le relevé de tous les croisements et indices piégés entre les trames qu'identifie Otis, avec quelques ajouts de notre part. Otis postule que cette accumulation de signes provoquerait une sorte de ferveur qui rendrait le lecteur lui-même obsédé des *signes*. Ce régime expliquerait pourquoi Kristy Bell (2009 : 54) compare la lecture de *Nikolski* à une « chasse aux trésors » et à un polar. Isabelle Boisclair, interprétant les mêmes phénomènes narratifs, les englobe sous le principe de la « saturation » d'informations, donnant à la construction elle-même du roman une portée pragmatique :

Ce procédé de saturation attire l'attention de la lectrice sur l'a/psychologisme du récit, sa nature inventée et, partant, sur la posture même de l'auteur, qui s'éloigne de la représentation mimétique fondant l'illusion réaliste et cautionnant les thèses naturalistes. Croire aux récits, fussent-ils familiaux ou littéraires, c'est la même chose, c'est toujours croire (Boisclair, 2008 : 283).

L'incipit du roman installe immédiatement un tel régime sémiotique de par l'indétermination onomastique (et hiérarchique) du narrateur-libraire homodiégétique. « Mon nom n'a pas d'importance », affirme-t-il. Certes, cette phrase reflète ironiquement l'incipit de *Moby Dick* (« Call me Ishmael ») et nous reviendrons sur les nombreuses analogies entre les deux romans au chapitre suivant. Pour l'instant, nous souhaitons associer cette phrase énigmatique à une illustration patente du statut ambigu de ce narrateur sans nom qui semble chapeauter le récit : non seulement elle indique la mise en scène du narrateur en tant que telle, mais elle recèle une ironie certaine. D'emblée, elle *commente* le récit qui devra se mettre en branle. Par contre, elle s'auto-discrédite, plaçant

---

<sup>108</sup> Valérie Marin La Meslée, « Nicolas Dickner, au fil des Aléoutiennes », *Le Monde* (Paris), Vendredi 23 février 2007. Citation tirée de Proulx, 2009 : 65).

tout le récit sous le registre du soupçon. Que penser d'un énoncé si paradoxal où un JE refuse de s'individualiser? Ces ambiguïtés sur le statut du narrateur qui, de surcroît, n'apparaît que sporadiquement dans la diégèse, lui octroient une place prépondérante dans l'analyse : tout se passe comme si cette carence originelle du récit en constituait désormais une question fondamentale.

Une autre question sur l'importance hiérarchique du narrateur nous préoccupe : assure-t-il la narration de *tout* le roman ou seulement des parties homodiégétiques? Comme le suggère le mémoire de Geneviève Cousineau qui traite de l'influence de l'espace et du temps sur la subjectivité des personnages de *Nikolski*, certaines homologues montrent que le narrateur-personnage agirait comme l'instance d'énonciation principale du récit, assurant ainsi la narration hétérodiégétique des tribulations de Joyce et de Noah. Par exemple, Cousineau remarque que les interventions du narrateur à des points stratégiques du récit circonscrivent la temporalité du récit. À ce rôle de « pivot temporel » s'ajoute une prolifération de commentaires métatextuels<sup>109</sup> sur son rôle qui suggèrent aussi sa primauté en tant que narrateur principal du roman, interprétation que Proulx soutient (2009 : 64). Cousineau relève aussi une « unité de ton » entre les parties qui traduirait la cohérence de l'instance d'énonciation. Une telle interprétation de l'importance hiérarchique nous séduit évidemment. Imaginer le récit de *Nikolski* comme émanant de la parole unique et authentique de ce narrateur sans nom qui aurait fabulé les odysées d'un demi-frère et d'une cousine inventés de toutes pièces à temps perdu dans sa librairie poussiéreuse lui confère une cohérence extraordinaire avec le reste des textes du corpus. Le narrateur-personnage de *Nikolski* côtoierait admirablement ces marginaux exclus tels que Thomas G. Cusson, Bob Richard et Charles Bodry qui, obsédés tantôt par leurs ascendances, tantôt par la culture médiatique américaine, tantôt par l'espace où ils évoluent, en viennent à se créer un monde imaginaire, une interface virtuelle pour décrypter (ou plutôt encrypter) le réel à partir de laquelle ils réinterprètent leurs origines, leurs relations, leurs destins.

Par contre, Langevin émet de sérieux doutes à propos d'une telle interprétation : « À la recherche d'un "sujet" à qui attribuer les récits hétérodiégétiques, la lecture ne fait pas autre chose qu'imiter Joyce qui cherche Leslie-Lynn Doucette, ou Noah qui tente, en

---

<sup>109</sup> Pratiquement chaque recherche qui se penche sur *Nikolski* relève ces assertions ambiguës du narrateur qui rompent l'effet de réel : « Mais toute cette histoire, puisqu'il me faut la raconter, a commencé avec le compas Nikolski » (N : 13); « Nous voilà presque à la fin du prologue » (N : 26); « Je réapparais brièvement dans cette histoire le lundi 3 septembre 1994 » (N : 161).

évidant toutes les combinaisons des codes postaux du Nord-Ouest du Canada, de donner des nouvelles à sa mère nomade » (2008: 91). En ce sens, affirmer que les récits hétérodiégétiques émanent de la conscience du narrateur ne constituerait au mieux qu'une simple actualisation d'une des possibilités du récit, au pire une réponse à une question qui n'en demandait pas. Il faudrait alors rapprocher *Nikolski* de *Conséquences lyriques*, dont on ignore souvent l'origine narrative de divers fragments. Le statut ambigu de ce JE nous pose donc un dilemme théorique : pouvons-nous nous autoriser, par souci de cohérence de notre recherche, à privilégier une interprétation singulière de l'œuvre au détriment de son ambiguïté formelle fondamentale, tout aussi parlante? Qu'on préserve ou non son indétermination originelle, il nous semble clair que ces « voix narratives » partagent suffisamment de similitude tant dans leur contenu thématique et lexical que dans leur rhétorique pour qu'on postule leur unicité. Ainsi, qu'on considère que le JE raconte les histoires de Joyce et de Noah ou non, on ne peut à tout le moins s'empêcher de voir un effet de résonance entre les trois trames qui rend compte d'une vision authentique et unique du monde, comme nous pouvions l'observer entre l'Auteur de *Conséquences lyriques* et ses « créatures » Scott Howard et Child. En ce sens, même si on considère *Nikolski* comme un roman polyphonique, la pluralité des voix prend la forme davantage d'une chorale que d'une cacophonie. Diverses recherches ont documenté les trois indices les plus significatifs de l'authenticité de la parole de *Nikolski* : la récurrence du lexique maritime (Proulx), le « principe de collection » (Cousineau et Bell) et la rhétorique engagée ironique (Cousineau).

Cet humour nous apparaît particulièrement intéressant compte tenu de sa résonance avec le reste du corpus : tant Michaud que Yergeau et Chassay utilisent l'humour sarcastique. Dans *Nikolski*, le narrateur se moque dès le premier chapitre du mode de vie consumériste généralement associé à la banlieue, dans une prose ironique qui ne va pas sans rappeler *Banlieue* de Pierre Yergeau. Le bruit de la benne à ordures qui ressemble au ressac évoque une « Douteuse poésie de banlieue » (*N* : 12). Plus loin, il relate son achat de « dix révolutionnaires sacs en ultra-plastique » (*N* : 13), se moquant du langage publicitaire qui crée des marques à partir d'un vocabulaire inventé de toutes pièces : on ne peut être un sac en « ultra-plastique », comme un chat ne peut être un « ultra-chat »... La banlieue, symbole du matérialisme nord-américain s'il en est un, se voit associée chez Dickner à son consumérisme démesuré, comme en témoigne son association aux déchets, mais aussi à la destruction de la nature, comme l'indique cette



statistique qu'il présente lors du récit de Joyce : « selon certaines estimations, la population de thons rouges de l'Atlantique aurait diminué de 87 % depuis 1970, un pourcentage qui correspond assez bien à l'accroissement des banlieues au cours de la même période » (N : 94). Cet exemple illustre par ailleurs que les jeunes individus de *Nikolski* présentent une politisation différente, dédouanée. Comme l'indique Boisclair, ils « restent ouverts à l'autre et affichent des valeurs d'entraide [...] pratiquent le recyclage, et se montrent critiques face à la société de consommation » (Boisclair, 2008 : 284). Comme c'était le cas avec Bob Richard, la rhétorique humoristique pince-sans-rire pour critiquer les excès de la société de consommation (dont les États-Unis sont la métonymie la plus évidente, depuis des décennies) adopte une focalisation *globale* : il ne s'agit plus de parler au nom de la société québécoise minoritaire ou au nom de la classe ouvrière canadienne-française, mais d'aborder les problématiques sociales en dehors du cocon local.

Bref, comme Dickner lui-même, il semble que la voix cohérente et singulière de *Nikolski* se présente comme « mondialisée ». La société de consommation, engendrant des injustices internationales, la destruction de la nature, l'étalement urbain, ne menace pas l'identité des individus, puisqu'ils se réunissent désormais en une communauté d'exclus qui transcende les clivages nationaux traditionnels. Les attachements reposent non plus sur les impératifs arbitraires de la famille ou de la patrie, mais sur une logique de compagnonnage, de communion d'opinions et d'intérêts garants d'un horizon moral singulier. Une telle attitude, déjà manifeste à travers le style cohérent de l'énonciateur (qu'on l'associe ou non au narrateur-libraire), prend une ampleur métaphorique prodigieuse lorsqu'elle se répercute et résonne entre les trois protagonistes. Orphelins de famille, de pays, de vocation, ces exilés symbolisent le nouvel état d'esprit du sujet contemporain.

## 2.14 Exils, îles; père, pairs

C'est un truisme : l'orphelin, dans le cadre d'un récit de filiation, se questionne sur ses origines. La quête d'ascendance familiale, couramment, se double d'une recherche d'appartenance collective ou nationale. Comme l'indique Thibeault, à propos de *Nikolski* : « Joyce et Noah devront [...] réhabiliter, d'une certaine manière, l'expérience de l'origine,

depuis leurs ancêtres, afin de trouver leur place dans le nouvel espace à habiter » (2011 : 28). Or, l'univers de *Nikolski* refuse ce qu'Isabelle Daunais identifie comme des « frontières extérieures<sup>110</sup> » (2008 : 145) au profit de ce que nous pourrions nommer une expérience intérieure de l'altérité et de l'identité. Ainsi, en absence de repères immanents, les personnages doivent demeurer alertes et réceptifs à la pléthore de signes qui les entourent, ne sachant jamais quelle rencontre pourrait les mener à la plénitude : « Comme ils ne se laissent pas guider par des conventions ou des traditions, mais, au contraire, par le hasard, ils sont ouverts à des événements inattendus et à des rencontres fortuites » (Toonder, 2011 : 14).

Une telle ouverture se remarque également chez George Hanse; elle s'opposerait à la contemplation débridée des Thomas G. Cusson, Bob Richard et Scott Howard, qui se perdent dans l'objet de leur figuration. Par contre, l'absence du Père ne génère pas uniquement l'euphorie de l'émancipation, mais aussi l'angoisse et le fantasme de sa présence, de sa reconnaissance. Ainsi se développe dans *Nikolski* cette relation paradoxale à la figure paternelle de Jonas Doucet, à la fois objet de fascination et symbole déchu de la famille nucléaire essentialiste. Ce paradoxe se déploie aussi bien dans la posture des personnages vis-à-vis des attitudes paradigmatiques du nomadisme et de la sédentarité qui définissent l'américanité. Cette relation, comme nous l'avons vu, qui logerait les fils nomades dans la lignée des coureurs des bois et les pères civilisateurs dans le régime de la sédentarité, dans *Nikolski*, perd sa polarité, comme une boussole défectueuse. Nomadisme et sédentarité perdent leurs connotations fondamentales au profit de leur position en fonction de l'*origine*<sup>111</sup>. Explorons ici comment chaque personnage vit son statut d'orphelin avant de nous pencher sur le personnage fugace du patriarche, Jonas Doucet.

La mort de la mère du narrateur engendre un bouleversement ontologique. Celle-ci lui laisse « le monde entier sur les épaules », il se trouve « soudain seul au monde, sans amis ni famille, avec l'urgente nécessité de continuer à vivre », à la « Fin d'une époque – [...] en territoire vierge, sans point de repère » (*N* : 14). Cette succession de syntagmes ne laisse aucun doute sur l'impact de ce décès : le narrateur éprouve sa liberté. *Nikolski* parodie volontiers les métarécits et les mythes; ainsi, c'est la Mère – et l'ensemble de ses possessions – ici qui symbolise la civilisation, tandis que le Père, Jonas Doucet, évoque le

---

<sup>110</sup> Cité dans Proulx, 2009 : 74.

<sup>111</sup> Cousineau (2007 : 22) relève les mêmes préoccupations.

passé nomade de sa mère. Il retrace ce passé méconnu grâce à des carnets qu'il découvre enfouis dans une garde-robe : exil à Vancouver, rencontre avec Jonas Doucet en chemin, grossesse surprise, réconciliation avec les parents, sédentarisation en banlieue. On peut voir dans ce personnage de mère une forme de *nomade empêchée* : son souhait de rompre avec des déterminismes familiaux se bute brusquement à un autre déterminisme, génétique, qui la force à se conformer au modèle sédentaire. Désormais orphelin, le narrateur doit composer avec un nouveau récit de ses origines – celles-ci nomades et fantasmatiques. Or, l'image de son monde ancien et son amour des livres – avec lesquels il vit par procuration – créent une sorte d'inertie qui l'empêche de renouer avec ce volet de son identité. Si on considère le narrateur-libraire comme l'instance d'énonciation intradiégétique de tous les récits, les récits de Noah et de Joyce deviendraient en quelque sorte des moyens de transposer fictionnellement ses préoccupations dont l'objectif fondamental serait la *purgation* d'une origine « faussée » au profit de son appartenance dite « naturelle » à une lignée de nomades. D'où l'insertion de ce mystérieux verbe « falloir » à la fin du prologue : « Mais toute cette histoire, puisqu'il me faut la raconter, a commencé avec le compas Nikolski » (N : 13). La prise de parole de l'orphelin, forcée, permet non pas un retour aux origines, mais une projection dans deux avatars, Noah et Joyce, de son propre destin. Les déclamations de lieux qui dominent sa narration attestent son besoin de nomadisme qui culminera, en fin de parcours, par son départ vers l'ailleurs.

Noah Riel, quant à lui, est un jeune métis qui vit dans un Stationwagon nommé *Granpa* sur les routes des prairies de l'Ouest canadien. La narration indique, non sans humour, comment celui-ci grandit sur la route en développant son imaginaire auprès d'une mère nostalgique de ses origines indiennes et d'un coffre à gants rempli de cartes routières : « jamais plus il ne saurait distinguer un livre d'une carte routière, une carte routière de son arbre généalogique, et son arbre généalogique de l'odeur de l'huile à transmission » (N : 38). L'ajout inattendu de l'odeur d'huile à la fin de l'énoncé tend à faire de cette phrase un zeugme humoristique qui viendrait amoindrir le côté désagréable de l'expérience de Noah. Cette chaîne d'associations sous forme de chiasmes montre aussi comment les origines de Noah sont indissociables de la route et du mouvement géographique dans les Prairies.

Mais la question est encore plus complexe. Noah ne peut uriner sans devoir saluer les fantômes chipeweyans qui vivent en permanence dans *Granpa*. Les origines de Noah,

autrement dit, l'envahissent. Origines, comme le souligne Geneviève Cousineau (2009 : 44-45), qui ne proviennent que des *révélés* que fournit Sarah. Selon nous, Noah ne se sent pas lésé par les injustices qu'ont connues ces aïeux, mais plutôt par le poids de son ascendance et des *attentes* qu'elle loge en lui. L'atavisme de Sarah ne correspondrait-il pas à ce besoin de vivre en nomade en dehors des règles législatives et administratives à l'image de ces aïeux? En ce sens, les chipewayans dans *Granpa* (nom au symbolisme si évident qu'il se passe de commentaire) incarnent cette fatalité. Le défi de Noah apparaît en quelque sorte démesuré : pleinement conscient des failles des États-nations, mais aussi de la circularité de son destin familial, il devra trouver un nouveau mode de vie qui puisse rompre le cycle de minorisation des siens sans les trahir. Cette *potentialité* de Noah l'associe de fait au « nouvel Adam », à l'instar du personnage de l'Ancien testament duquel dérive son nom, sans toutefois préserver ses origines bibliques : « Noah a été élevé sans la moindre notion religieuse – il ne saurait même pas dire si sa mère était animiste, catholique romaine ou adventiste du septième jour » (N : 146). Il faudrait en quelque sorte prendre le terme « Adam » au pied de la lettre, c'est-à-dire l'associer au « premier homme », celui qui existe en dehors de la morale et des Lois, un être de recommencement. En ce sens, Noah est un personnage puissamment américain.

Cette américanité de Noah apparaît d'autant plus étonnante qu'il semble rejeter *a priori* les leitmotifs de celle-ci : appel des grands espaces, romantisme de la route, parti pris pour le « sauvage », dissipation énergétique, hédonisme, etc. Si les chercheurs<sup>112</sup> associent *Nikolski* volontiers au sous-genre du roman de la route, il semble que le déplaisir que ressent le nomade masculin de ce roman en fasse une sorte d'anti-roman de la route, comme en témoigne ce passage, un des plus cités du roman<sup>113</sup> :

Il ne partageait pas le Glorieux Imaginaire Routier Nord-Américain. De son point de vue, la route n'était rien qu'un étroit nulle part, bordé à bâbord et à tribord par le monde réel – endroit fascinant, inaccessible et inimaginable. La route n'avait surtout rien à voir avec l'Aventure, la Liberté ou l'Absence de Devoirs d'Algèbre (N : 46).

La dichotomie entre la route providentielle de Kerouac et compagnie versus le « monde réel » en devient inverse : ici, c'est le monde trivial du sédentaire qui devient objet de contemplation, « d'évasion » (N : 46). L'utilisation de lettres majuscules pour désigner « l'Imaginaire Routier Nord-Américain » s'avère parodique : la narration ironise sur la

---

<sup>112</sup> Voir entre autres Kellie-Anne Samuel (2008 : 86), Geneviève Cousineau (2009 : 2) et Jean Morency (2008 : 36).

<sup>113</sup> Ménard (2007 : en ligne), Morency (2008 :36), Samuel (2008 : 94), Proulx (2009 :30) et Thibeault (2011 : 293) récupèrent tous la citation.

mythification de la route qui se déploie dans l'imaginaire. C'est pourquoi Dickner nuance admirablement l'opposition entre nomadisme et sédentarité, où chaque régime de pensée est doté de ses propres limites. Une vérité déjà remarquée chez le narrateur s'en voit confirmée : le nomadisme et la sédentarité n'ont de valeur que lorsqu'ils s'opposent l'un à l'autre et leur polarité (négative ou positive) est relative à leur position face à l'origine du sujet. En ce sens, le point de vue de Noah concourrait à traduire une nouvelle expérience de l'américanité, plus en phase avec les principes identitaires traditionnels des Canadiens français nomades et métissés, même si l'inconfort de Noah à l'endroit de ses ancêtres tend à montrer que ce relais identitaire comporte des limites. Les identités connues, chez Dickner, comme son texte « Cet endroit qui ressemble à un terminus » le suggérait, doivent être accueillies avec scepticisme parce que revêtues de vernis civilisateurs patriarcaux, de nostalgie ou de connotations romancées; Noah, en ce sens, doit privilégier de nouveaux modèles d'enracinement, d'expérience du territoire, de sociabilité.

Même si certains des attributs de Joyce Doucet concourent à la rendre diamétralement opposée à Noah, nous verrons que les deux personnages vivent une quête symbolique similaire, bien que conditionnée par leur genre. Alors que Noah appartient aux Métis de l'Ouest, Joyce vient d'une lignée d'Acadiens qui, à la suite de la déportation, se sont réfugiés dans l'archipel de la Basse Côte-Nord québécoise. Alors que Noah évolue dans les plaines, Joyce habite un espace maritime : « Si les îles abondaient sur les cartes marines de la région, on notait en revanche une flagrante absence de route » (N : 53). L'antithèse entre la mer et la plaine est contrebalancée par l'homologie entre les cartes routière et maritime. Cette union ne surprend pas compte tenu que les entités de Terre et de Mer se rejoignent : « Naturellement, la Mer c'est la Terre encore, une Terre simplifiée, et, pour une méditation quasi élémentaire, une Terre résumée dans son attribut d'immensité » (Bachelard, 1980 : 379). Morency (1994 : 78) sollicite cette équivalence afin d'étayer le symbolisme du chef-d'œuvre de Melville où l'Océan représenterait le Continent américain et le Péquod, la nation états-unienne en voie d'expansion. Dans *Nikolski*, qui recèle de nombreuses allusions à *Moby Dick*, l'équivalence entre les deux entités symboliques persiste. L'origine de Noah tend à confirmer cette liaison. Le nomadisme de sa mère, Sarah, contraste avec celui de son père, marin invétéré qui subit le « mal de terre » une fois qu'il débarque sur la terre ferme. Seul le « roulis » de *Granpa* le pacifie. Ainsi, la description de *Granpa* mobilise ce que Cousineau désigne comme une « métaphore filée » maritime (Cousineau, 2009 : 52) :

« *Granpa* était un stationwagon Bonneville 1966 beige, [...], à la *carapace mouchetée* de rouille, [...]. Le moteur poussif de ce *paquebot*, [...], ne permettait de dépasser les quinze *nœuds* qu'avec *le vent en poupe*. Cette voiture de terre ferme [...] savait feindre à la perfection le mouvement de l'*océan* » (N : 34; nous soulignons). Ce croisement sémantique de la mer et de la terre lie deux réalités d'un même ordre symbolique et crée des effets de résonance entre les deux récits hétérodiégétiques. Bref, le vocabulaire maritime permet l'expression d'une thématique d'ensemble fondamentalement américaine : *Nikolski*, comme les grandes fictions américaines, s'approprie la figure de l'immensité. C'est pourquoi nous pouvons voir Joyce comme le *négatif* de Noah, au sens photographique : malgré leur apparence opposée, ils constituent les deux facettes de la même réalité. Elle-même est « absorbée par les cartes marines de son père » (N : 54) et souffre aussi de « claustrophobie » par rapport à son espace domestique originel, « un problème sans doute naturel lorsqu'on appartient à une famille éparpillée aux quatre coins de l'Amérique du Nord » (N : 60). Seuls les récits du grand-père lui permettent de s'évader. Les effets de contraste avec Noah s'accroissent : alors que l'un souffre du nomadisme imposé par atavisme, étouffé par les *récits* de ses aïeux, l'autre déplore son enracinement forcé qui ne correspondrait pas au destin de sa famille acadienne déportée aux confins du continent. Si l'un voit son destin généalogique comme une fatalité, l'autre s'y projette. Malgré ces destins apparemment opposés de Noah et de Joyce, il est de notre avis qu'en fait, le duo poursuit le même objectif, celui de fuir un déterminisme originel. Boisclair ajoute que ces jeunes « élevés hors du contexte hétéronormatif ne ressentent pas la nécessité d'assimiler les comportements, attitudes et rôles du parent de même sexe et [de] se différencier du représentant de l'autre sexe » (2008 : 282).

L'orphelinat de Joyce favorise cette indépendance. Sa mère mourant étouffée par un os de caplan alors qu'elle était jeune, elle habite désormais seule dans la « Maison du Père » dont la description est parlante : celle-ci, « penchée vers la mer tel un gros mammifère marin » (N : 58), n'attend que quelques affres du temps avant de s'échouer dans l'océan, à l'image du modèle hétéronormatif qu'elle préserve. De toute façon, la « Maison du Père » est devenue dégénérée par la mort de la Mère, gardienne traditionnelle du foyer. Or, c'est cette « orpheline et fille unique, seule maîtresse à bord après Dieu » (N : 55) qui doit tenir la maison, tâche aride qu'elle bâcle sous l'œil tolérant de son père. En vertu de l'autorité maternelle absente de Joyce, les frères et beaux-frères de son père envahissent la demeure qui devient « un havre neutre, loin des récriminations de

leurs épouses [...] » (N : 55) où ils peuvent bavasser et écouter les parties de hockey. Le refus de Joyce d'imiter sa mère génère le désordre de son foyer où les hommes se révèlent comme des bêtes flâneuses, comme le montre le vocabulaire connoté péjorativement de l'animalité que le narrateur attribue à son « envahissante famille » composée d'une « horde batailleuse de cousins », une « force brute, mal domestiquée » (N : 55; nous soulignons).

Ainsi, alors que Sarah Riel proposait le nomadisme à son fils, le père de Joyce la cloisonnait dans la Maison du Père. Le narrateur, quant à lui, apprenant l'origine sédentaire faussée de sa mère, cherche à se réconcilier avec son nomadisme intérieur. On trouve ici non seulement un renversement des rôles sexuels traditionnels, mais aussi un bouleversement de ces rôles en regard de l'américanité. En fait, le cloisonnement de l'individu par rapport à son genre ne semble pas préoccuper Dickner. C'est donc dire que chaque personnage cherche à pallier la place de son parent dans l'opposition entre nomadisme et sédentarité, comme un balancier. Le départ de Joyce et de Noah vers Montréal, cité providentielle, inaugure alors un nouveau mode de construction identitaire qui transcenderait les déterminismes traditionnels. L'heure est à la reconfiguration du champ identitaire symbolique du sujet contemporain et les schèmes de l'américanité ne constitueraient dès lors qu'un des ingrédients de cette recreation. Quoique, paradoxalement, c'est peut-être aussi dans cette attitude d'ouverture à toutes les possibilités que réside l'essence de l'américanité.

Maintenant, il importe d'aborder de front la question centrale du Père dans *Nikolski*, en l'occurrence celle de Jonas Doucet, cette figure de fascination de laquelle origine la trajectoire du trio. Après tout, si les personnages de *Nikolski* entrevoient des possibilités nouvelles, c'est bien en raison de l'absence du Père. Comme l'indique Lori Saint-Martin, « le père absent est auréolé d'un mystère qui rehausse infiniment son attrait. S'ouvre en lien avec lui un espace de rêve, qui est forcément un espace lointain [...]; c'est au père, et non à la mère, qu'il est lié, c'est le père qui fait fabuler » (2010 : 164). Dans les trois cas, Jonas Doucet apparaît comme à la fois un récit fabuleux et une fabulation des protagonistes, objet et sujet de récits qui deviennent modèles de vie. Comme l'indiquait la critique perspicace de Michel Biron, « l'individu aujourd'hui semble si peu sûr du lien social et de son origine qu'il tente de tout reconstruire et de se refaire une généalogie » (Biron, 2005 : 17).

Fouillant les carnets vagabonds de sa mère, le narrateur s'instruit sur son « géniteur évanescent » (N : 18) qu'il retrace dans le village de Nikolski situé dans l'archipel des Aléoutiennes en Alaska – un « trou » de « trente-six habitants, cinq mille moutons et une petite usine de crabes<sup>114</sup> » (N : 281) – grâce à des cartes postales quasi-indéchiffrables, tout comme Noah le fera lui-même à partir de ses propres cartes postales. Plus révélateur encore, il retrouve une boussole que lui a léguée Doucet, conférant à l'objet un symbolisme on ne peut plus évident : la boussole représente le Père. D'ailleurs, le compas souffre d'une « anomalie magnétique », il « pointe un mètre cinquante à gauche, *en plein milieu de la porte de sortie* » (N : 20; nous soulignons), lieu qui correspond à Nikolski plutôt qu'au pôle magnétique. Cet artéfact paternel a été un objet soutenu d'attention pour la critique, qui lui attribue des propriétés polysémiques. Pour Gilles Marcotte<sup>115</sup>, le compas symboliserait la « désarticulation du monde ». Proulx (2009 : 78) le rapproche du sujet contemporain; Cousineau (2007 : 39), de la sédentarité. Bell, quant à elle, voit dans le compas le « déracinement et la désorientation des personnages » (2009 : 46) et insiste sur son rôle fédérateur dans la narration. Les lectures féministes de Boisclair (2008 : 284) et Saint-Martin (2010 : 24-25) privilégient quant à elles la métaphore paternelle où le compas désignerait le père absent et Nikolski, « le lieu où est mort le père » (Boisclair : 280 citant N: 282 et Saint-Martin : 269). Malinovska (2010 : 185) l'associe aussi au souvenir (flou) du père. Proulx voit dans ce village « la parfaite incarnation de la frontière, constamment repoussée » (2009 : 18). Peu importe l'angle d'approche qu'on privilégie, il semble que ces interprétations demeurent cohérentes : la boussole et le village de Nikolski témoignent d'un monde où le signifiant paternel perd son autorité aux dépens de l'orphelin qui doit retracer sa propre polarité.

Ces récits recréés à partir d'artéfacts façonnent Jonas Doucet en tant que héros folklorique. Jonas –et par extension l'*origine*– est un objet de perpétuelle fabulation : « [Noah] ruminait des kilomètres d'idées noires en tentant d'*imaginer* ce que Jonas pouvait bien manigancer à Nikolski. [...]. Noah *imaginait* un troupeau de demi-frères et de demi-sœurs aux yeux bridés, petits sédentaires crottés [...] » (N : 43; nous soulignons). Pas étonnant que la naissance de Noah devienne elle aussi un événement revêtu du vocable

---

<sup>114</sup> Zuzana Marisokvã voit dans ces deux dernières citations un humour et « d'ironie amère » qui évoque « la contingence des liens familiaux, et la caducité des valeurs qui les fondent, la complexité de la transmission intergénérationnelle, l'utilité douteuse, dérisoire de l'héritage, et étrangement le poids fatal de la prédestination » (2010 : 187). Les procédés humoristiques servent donc ici, comme chez Bob Richard de *Lazy Bird*, de mécanismes de défenses des protagonistes qui se réfugient derrière ces euphémismes.

<sup>115</sup> Gilles Marcotte, « Les Livres : Voyages dans l'espace et dans le temps », dans *L'Actualité*, vol. 30, n° 10, 15 juin 2005, p. 73.



du mythe : « Selon la *légende*, il aurait pris sa première respiration au Manitoba, quelque part entre Boissevain et Whitewater, près de la ligne de chemin de fer, à un endroit qui, sur les cartes routières, semblait occuper le centre géographique exact du Canada. En réalité, il s'agissait du centre exact de rien du tout » (N : 35; nous soulignons). Noah percevrait-il sa naissance comme un destin de la plus pure tradition héroïque? Né dans un axe en équilibre géographique du Canada, mais aussi linguistique, comme le suggère la toponymie bilingue, près de l'ultime métaphore civilisatrice nord-américaine qu'est le chemin de fer, Noah semblait promu au rôle de héros civilisateur canadien qui parviendrait à unir les expériences historiques multiples des Canadiens français –métissage, errance, déportations et délocalisations, caméléon culturel, respect de la nature. Or, la légende se révèle supercherie, une autre fabulation : à l'époque contemporaine, l'héroïsme n'est possible qu'à l'échelle individuelle.

Pour Joyce, Jonas appartient lui aussi à un récit de filiation fantasmagorique. La mort de sa mère, elle-même, est revêtue des aléas de la tradition orale, les racontars se contredisant sur la race de poisson ayant causé son étouffement. Son grand-père maternel, Lyzandre Doucet, oncle de Jonas, assure le relais du folklore familial. Joyce s'émerveille des « mille histoires étonnantes qu'il ne cessait de raconter » (N : 56). Lyzandre déploie un « arbre généalogique tentaculaire » (N : 67) qui dessine une « mythologie familiale, composée de destins glorieux et de trépas exotiques » (N : 64). Parmi celles-ci, un « oncle *légendaire*, âgé d'à peine quatorze ans » (N : 59; nous soulignons) qui envoyait, à eux aussi, des cartes postales. Le vocabulaire du mythe, ici, ne laisse aucun doute sur la valeur sacrée qu'attribue le personnage à ces identités reconstruites par le personnage du conteur qu'est Lyzandre Doucet. Joyce en vient même à douter de la mort de sa mère (N : 95). D'ailleurs, la demeure du grand-père Doucet apparaît comme une tout autre « Maison du Père ». La « légendaire maison des Doucet » (N : 58), « branlante », habitée par ce « grand-père borgne » est désormais remplie de « fantômes » et « d'anciennes rumeurs » (N : 59). Cousineau insiste quant à elle sur les propriétés hétérotopiques de la maison qui lui donne l'opportunité d'effectuer des « voyages dans le temps et dans l'espace » (2007 : 63). Il s'agit, ici aussi, d'une Maison du Père en ruine où la fille libérée peut recréer les modèles identitaires qu'elle désire. Or, pour Joyce, il s'agit bien de perpétuer le récit (faux, amplifié au gré du conteur) de sa piraterie généalogique :

Joyce était l'ultime descendante d'une lignée de pirates dont les tous premiers membres connus s'appelaient Alonzo et Herménégilde Doucette quoique, selon les circonstances, les lieux ou les subtilités de la grammaire ambiante, on les nommât aussi Doucet, Doucett, Douchette, Douchet, Douchez, Douçoit, Duchette, Ducette, Dowcett, Duset, Ducit ou Dousette (N : 56).

La prolifération des orthographe de « Doucet » dans cette énième énumération ne rappelle-t-elle pas la quête désespérée de l'historien Robert Martin, dans *Petit homme Tornade*, qui découvre des « Joseph Dubois » dans tous les registres d'immigrants des États-Unis, comme si ce colon évanescent avait progressivement peuplé tout l'Ouest? Ces fluctuations orthographiques témoignent du patrimoine migratoire canadien en Amérique, comme le montrent Louder et Waddell dans *Franco-Amérique* (2008 : 20) lorsqu'ils citent une panoplie de ces traductions ou transpositions sonores de patronymes francophones qu'ils ont recensés sur le territoire de la Franco-Amérique. La piraterie, en ce sens, constituerait une autre expérience de la marginalité propre au patrimoine canadien-français. Lors de la mort de son grand-père, qui lui lègue « un antique sac de marin ayant sans doute appartenu au grand-père de son grand-père » (N : 66), artéfact symbolisant ce récit familial, Joyce choisit enfin l'exil afin de suivre la trace de Leslie-Ann Doucette, pirate informatique, à qui elle souhaite ressembler en conformité avec ce récit.

Face à la complexité de leurs ascendances, les personnages se replient vers la tradition, particulièrement le folklore familial et l'oralité. Le roman, déconstruisant les identités de genre traditionnelles et certains invariants de l'américanité, montre paradoxalement toute l'emprise des mythologies et du folklore sur la psyché humaine. Tout se passe comme si l'incertitude de la contemporanéité devait être contrebalancée par un saut dans la matière folklorique des identités, celle où résident les mythes fondateurs, socles irrationnels de la continuité historique des collectivités. Autrement dit, l'effort à transfigurer les mythes témoigne de l'ampleur de leur pouvoir résiduel. Comme le conclut Proulx :

Les disparus hantent leurs enfants, ou plus exactement, ces derniers entretiennent les signes de l'existence de leurs parents: boussole, guides de voyage, carte routière des Prairies canadiennes ou coupures de presse. [...] Bref, on n'assiste pas tant à un affaiblissement de la filiation qu'à l'exploration de ses nouvelles formes. Afin d'illustrer cette évolution, *Nikolski* fait cohabiter la manière ancienne d'opérer une filiation, basée sur la tradition orale, avec de nouvelles formes, dont l'objectif ultime serait de pallier l'éclatement géographique des familles (Proulx, 2009 : 79).

Ces bouleversements s'expriment aussi par la métaphore du « livre à trois têtes » que s'échangent les protagonistes. Ce « livre sans visage » est composé d'une monographie

sur les îles aux trésors, d'une histoire de pirates et d'une biographie d'Alexander Selcraig, « naufragé sur une île déserte » (N : 169). On le surnomme « unicum » car il s'agit d'un exemplaire unique que le narrateur décrit comme « des débris, des déchets » (N : 306). Les chercheurs mettent en évidence diverses propriétés métaphoriques de cet artéfact récurrent. Langevin (2008 : 85) insiste sur son rôle de pivot narratif qui assure les croisements des univers tandis qu'Otis y voit plutôt une sorte de message ironique que les personnages, contrairement au lecteur, ne savent décoder. Pour Proulx, l'« unicum » forcerait le lecteur contemporain à revoir son rapport à l'idéal et à apprécier l'hétérogénéité du monde (2009 : 87). Boisclair propose que le livre à trois têtes est une *métaphore de la famille* : « celle-ci s'avère donc l'assemblage de *fragments*, de *débris*, de *déchets* provenant d'autres familles » (2008 : 284). Afin de poursuivre les interprétations de Boisclair et de Proulx, nous aimerions attirer l'attention sur une propriété du livre qui passe généralement inaperçue : ce livre est un objet de folklore doté d'une tradition orale à l'image de celle de son propriétaire, le patriarche Jonas Doucet. Le livre est enrobé d'une légende abracadabrante que la tache de sang entre deux pages ou le maringouin fossilisé renforcent. On se demande d'ailleurs comment le narrateur est parvenu à retracer ce chemin qui démarre à la bibliothèque de Liverpool :

Il avait été volé par un étudiant, avait circulé de main en main, avait échappé à deux incendies puis, abandonné à lui-même, était retourné à l'état sauvage. Il avait parcouru des milliers de kilomètres dans plusieurs sacs, voyagé à fond de cale dans des caisses humides, avait été jeté par-dessus bord, puis avait cheminé dans l'estomac acide d'une baleine avant d'être recraché et repêché par un scaphandrier analphabète. Jonas Doucet l'avait finalement gagné au poker dans un troquet de Tel-Aviv, un soir de bamboche (N : 37).

Artéfact du père aussi unique que le compas Nikolski, ce livre ne prend de valeur qu'en fonction du *récit* de la *tradition* qui l'enrobe. Les personnages de *Nikolski* ne seraient donc pas parvenus à « cet endroit qui ressemble à un terminus » dont Dickner traitait où le web, village global correspondant à la bibliothèque de Babel borgésienne et « évolution » logique du livre vers le virtuel, se substitue aux identités traditionnelles. Si le livre à trois têtes, objet polysémique, incarne le microcosme contemporain, ce folklore qui le rehausse montre bien que le lien social ne peut se passer d'une part de fabuleux, c'est-à-dire d'une mythologie. Une mythologie qui incombe désormais à l'individu de créer, comme nous le montrent *Les taches solaires*.

## 2.15 Jean-François Chassay : polyphonique

À l'instar de son collègue et ami Bertrand Gervais, Jean-François Chassay publie simultanément des essais de recherche en littérature et des romans. De 1991 à 2013, le prolifique auteur a publié ou codirigé 21 livres, soit approximativement un par année, dont six romans. Ses intérêts de recherche qui s'entrelacent comprennent l'Oulipo, l'interaction entre la littérature et les savoirs scientifiques et la littérature américaine. En fait, Chassay est peut-être un des professeurs de littérature francophones du Québec qui promeut avec le plus d'assiduité la littérature américaine, dirigeant même des mémoires et des thèses sur le sujet. D'ailleurs, comme nous l'avons vu précédemment, *L'ambigüité américaine* constitue pour nous un des essais les plus importants sur l'américanité de la littérature québécoise.

La production littéraire de Chassay répond admirablement à ses préoccupations de chercheur, celui-ci récupérant notamment ses questionnements sur la science. Pour Chassay, les découvertes scientifiques et les innovations technologiques influencent la représentation que l'humain se fait de lui, de sa relation à la collectivité et de sa place – toujours plus relative et incertaine – dans le cosmos. Spécialiste de l'œuvre de Georges Perec, Chassay pratique lui-même une écriture de la contrainte qui attire l'attention de la presse générale<sup>116</sup>. Dans *Obsèques* (1991), roman initiatique qui décrit la rencontre entre Éric et la figure tutélaire d'un groupe d'intellectuels montréalais lors du soi-disant marasme post-référendaire des années 1980, Chassay nomme toujours ses neuf personnages dans le même ordre : Anne, Luc, Élise, Alain, Thierry, Olivier, Isabelle, Rachel et Éric, créant ainsi l'acronyme « aléatoire ». Dans *Les ponts*, Chassay propose un pastiche d'incipit célèbres (*Prochain épisode*, *Sur la route*, *Moby Dick*, etc.) pour inaugurer chaque chapitre. Le roman comporte 21 chapitres de 11 pages chacun qui focalisent sur six personnages, dont cinq sont issus de la même famille (Stéphane, Paule, Normand, Pierre et Emma). De plus, chaque chapitre mentionne le corps ou un organe. *L'angle mort*, quant à lui, s'inspire librement de la forme orale de *J R* de William Gaddis. Le roman à trois voix est composé sur un canevas imposé par six conférences d'Italo Calvino intitulées *Leçons américaines* sur six thèmes différents : la légèreté, la rapidité, l'exactitude, la multiplicité, la visibilité et la consistance. Par conséquent, chaque chapitre à l'intérieur des sections intitulées

---

<sup>116</sup> Nous offrons une revue de presse de tous les textes publiés à ce jour sur l'œuvre romanesque de Chassay, tant dans la presse générale que dans les sphères académiques, à l'Annexe I, section V.

propose un champ lexical autour de ces thèmes, ce qui contribue, en un sens, à orienter les nombreuses digressions des personnages. Dans *Les taches solaires*, comme l'indique Michel Nareau (2007), chaque chapitre contient des références au ciel et à l'eau et la longueur des chapitres respecte la grosseur relative des planètes et des satellites dans le système solaire. *Laisse : Une fantaisie pleine de chiens, de bruits et de fureurs* (2007) calque *Le bruit et la fureur* de Faulkner<sup>117</sup>. Dans *Sous pression : tragédie potentielle annoncée en neuf tableaux, un prélude et une fin de journée* (2010), enfin, Chassay explique<sup>118</sup> avoir inclus « une référence à un peintre, à un musicien, à un plat, dans chaque chapitre ». Pour conclure à propos des contraintes, donnons la parole à l'auteur, dans ce même entretien : « J'écris par nécessité, je ne connais pas l'angoisse de la page blanche. [...] Pour écrire, j'ai aussi besoin de m'imposer certaines règles ». Chassay ignorait peut-être à quel point son énoncé dévoilait son processus créatif. La contrainte, selon notre lecture de l'œuvre de Chassay, serait le seul moyen de *contenir* la parole inépuisable de ses personnages.

La prise de parole d'un JE soliloquant domine les textes de Chassay. Il privilégie le narrateur homodiégétique dans deux romans, Éric dans *Obsèques* et Charles Bodry dans *Les taches solaires*. Malgré cette unité de voix apparente dans le texte, Éric préconise une narration non linéaire, où ses impressions sur les funérailles et sur l'évolution de son amitié avec le reste du groupe alternent dans un éclatement temporel qui rappelle *La désertion* de Pierre Yergeau. *Les taches solaires*, quant à elles, respectent une temporalité duelle si bien que Charles alterne entre narrateur-acteur et narrateur omniscient de son histoire familiale. C'est donc dire que malgré l'individualité forte de ces narrateurs, leur monologue reste hétérogène. Tous les autres romans de Chassay adoptent une polyphonie plus explicite, voire radicale. *Les ponts*, vu la contrainte de l'incipit, adopte des modalités de narration variées (monologue intérieur, narration homodiégétique et hétérodiégétique, narrateur témoin, etc.) et une pluralité de locuteurs, dont un chauffeur de taxi. *L'angle mort* échafaude trois soliloques venant de l'architecte Stéphane, du cuisinier Camille et de l'historien Dominique avant qu'ils ne se rencontrent pour un souper fatidique (qui survient hors du texte) où ils se révéleront leurs relations

---

<sup>117</sup> Comme l'explique Luc Labbé, dans « Éthologie d'un parc montréalais » (*Spirale*, n° 215, 2007, p. 50) : « À travers les personnages de Disley, Quentin, Jason, Benjy et Caddy, Chassay réactualise dans un contexte montréalais les grandes figures créées par Faulkner. Si les liens entre les deux œuvres foisonnent, aussi bien sur le plan formel (utilisation du monologue intérieur, par exemple) qu'au niveau du récit (Quentin fracasse sa montre, Caddy se donne au premier chien venu et Jason, sans être un monstre de fourberie et de sadisme, ne vaut guère mieux que son double falknerien), ils n'entravent en rien la lecture ».

<sup>118</sup> Sylvie Saint-Jacques, « Vingt-quatre heures dans la vie d'un mort », *La Presse*, vendredi, 22 janvier 2010, p. 9.

incestueuses. Dans *Laisse*, neuf personnages et leurs chiens se parlent intérieurement alors qu'ils se dirigent vers un parc d'exercice canin. Pour sa plus récente publication, *Sous pression*, Chassay relate la journée d'un astrophysicien suicidaire qui consulte son entourage avant de commettre l'irréparable – ou pas, le texte préserve le mystère. Lors de neuf rencontres échelonnées sur la journée, le personnage muet reçoit les conseils, semonces, consolations de ses amis, mais surtout le récit de leurs propres ennuis.

Toutes ces voix, typiques de l'écriture de Chassay, se distinguent par leur passion obsessionnelle, leur exercice du doute systématique, leur cartésianisme, leur besoin d'émancipation des idées reçues, leur revendication de la pensée et du savoir. L'étude de Petr Vurm, une des rares portant sur l'œuvre romanesque de Chassay, s'interroge d'ailleurs sur l'intégration du « bruit discursif de la société » : « L'auteur traite de ses sujets et de l'habileté éblouissante avec laquelle il est capable de changer de registres de langue, de styles, d'idées, de concepts et se poser en maître du discours : discours hybride par constitution puisqu'il passe de l'un à l'autre, les mélange d'une manière sophistiquée pour créer un monde littéraire à la hauteur du monde réel » (Vurm, 2010 : 150-151). Ce discours hybride et polyphonique reste paradoxalement cohérent en raison justement de son érudition éclectique. Cohérence admirablement rehaussée grâce à l'utilisation du procédé reconnu du retour des mêmes personnages entre les textes qui a fait la renommée de *La comédie humaine* notamment. Le tableau 2.4 à l'Annexe II montre l'ampleur du phénomène chez Chassay. Ces retours prouvent que ses romans partagent le même univers fictionnel, centré sur le Montréal contemporain. En d'autres termes, la polyphonie ne se résume pas à un procédé typique des *Ponts*, de *L'angle mort*, de *Laisse* et de *Sous pression*. En fait, il s'agirait du principe fondateur de composition de son œuvre d'un point de vue macrostructurel. Cette oscillation entre le particulier et le collectif et ce télescopage entre le familial, le local, le communautaire, le national, le continental, le cosmique (allant du microcosme au macrocosme) caractérisent à merveille les questions que Chassay pose dans *Les taches solaires*.

## 2.16 Charles Bodry : du « nouvel Adam » à « Judas »

*Les taches solaires* donnent la parole à Charles Bodry, un astrophysicien montréalais de 33 ans. Au cours d'une conversation anodine lors de laquelle son amie

Stéphane, architecte, critique la laideur de Montréal, Charles se sent bouleversé. Il entreprend une enquête généalogique d'envergure afin de découvrir l'origine de sa passion pour sa ville. Il en présente les résultats dans le manuscrit que nous lisons. Le roman est divisé selon la progression des astres du système solaire (Lune, Terre, puis Pluton jusqu'au Soleil, en passant par les lunes de Jupiter), où chaque chapitre mobilise à la fois la référence astronomique et mythologique que le nom sous-tend. Les chapitres dédoublés véhiculent d'une part la progression généalogique des deux branches de huit générations des Beaudry d'Amérique du premier immigrant français jusqu'à aujourd'hui, d'autre part les digressions contemporaines de Charles qui explique son processus de recherche, raconte des anecdotes sur sa vie académique et sexuelle, s'insurge contre l'astrologie et la philosophie *new age* et développe sur son amitié avec Camille (de *L'angle mort*) et un certain Cronos qui sombre dans la débauche.

À l'image de Bob Richard et de la narration de *Nikolski*, la voix de Charles Bodry se caractérise par un humour sarcastique et incisif qui contribue à le marginaliser tant il se positionne à l'encontre des phénomènes de masse, de la sagesse populaire et des « idées reçues » (TS : 27). Au cours de ses nombreuses digressions, Charles s'attaque, tout comme les personnages de *L'angle mort*, à divers raccourcis intellectuels avec une verve incomparable. Il critique entre autres les parents qui transforment leurs enfants en « endives en travestissant leur prénom de manière ridicule » (TS : 25); le cinéma « *pour toute la famille* », ramassis de « niaiseries ineffables » et de « crypto-fascisme presque transparent » (TS : 96); les gothiques ayant besoin de se « *donner un style* à défaut d'avoir une personnalité » (TS : 96); l'adolescence (TS : 96-97); l'anti-intellectualisme (TS : 104); les « curés hystériques anti-tabac » (TS : 105); « les sports d'équipe, la compétition, les voitures, les tatouages, les gros bras, les filles blondes avec de gros seins et un regard imbécile qui se laissent facilement pénétrer par les types aux gros bras avec des tatouages aimant les voitures » (TS : 138); la « chaude humanité » quand elle se limite à « raconter des histoires de cul entre deux gorgées de bière. » (TS : 138); le « fumiste parapsychologisant astrologique » (TS : 153); le « paradigme rose » (TS : 195); la drogue qui « ouvre l'esprit » : « expression dont la bêtise n'a d'égale que celle qui consiste à parler de *la vraie vie* ou *du vrai monde ordinaire*, à ne pas confondre avec la fausse vie pleine de gens extraordinaires » (TS : 206). Ces sarcasmes, que l'italique dénote, participent à la construction de la voix de Charles qui s'intègre à merveille à celle des personnages de son œuvre. Il s'agit d'une parole « gonflée à bloc », c'est-à-dire

intarissable, passionnée, prête à subjuguier tous les phénomènes irrationnels sur lesquels s'appuient les individus. Cette parole s'avère également enflée, exagérée, comme l'avoue Bodry lui-même : « J'adore exagérer. J'exagère tout le temps, avec un plaisir vorace. » (TS : 42) Cette manie se rattache à la parole du conteur de la tradition orale. Le récit identitaire de Bodry, malgré ses recherches étoffées, se distancie de la réalité et du réalisme au profit d'une sorte de plaisir de la parole. Plaisir qui transparait également de son utilisation de la langue orale qui mélange les registres familiers et vulgaires avec des propos hautement érudits. Pour se rapprocher du vernaculaire, la parole de Chassay emploie des élisions syntaxiques typiques de l'oralité – « Ben » (TS : 15); « faut pas y compter » (TS : 15); « Pis » (TS : 110), « Y » (TS : 42 et 55), « lui y connaît ça » (TS : 262) et le futur proche « Je vais » (TS : 26). Elle emprunte aussi aux registres familiers et vulgaires des expressions idiomatiques – « sans bon sens » (TS : 182), « Ell' bo-père? » (TS : 242) binnes (TS : 244), « prendre une marche » (TS : 270), « y a un boutte à toute » (TS : 171) – et des jurons populaires tels que « quand il fourre son prochain » (TS : 17), « vieux fatigant » (TS : 110), « pisse » (TS : 49) « ostie de marde » (TS : 201) et « yâble » (TS : 281). Elle n'exclut pas non plus les jeux anachroniques avec cette oralité. Elle traite par exemple du « caractère de cochon » (TS : 28) de Galilée ou d'un locuteur qui emploie la formule stéréotypée des tribunes radiophoniques : « félicitations pour votre beau programme (ou une formule équivalente à la mode dans la France du XVIII<sup>e</sup> siècle) » (TS : 32) Ces effets de variation tant diatopiques, diaphasiques qu'anachroniques renforcent l'impression de décroisement de la voix, de *totalité* discursive. Charles, conteur, se présente comme un témoin qui reconstruit au gré de sa parole plutôt que comme un simple scribe. Comme l'indique Bodry : « Reste *moi* qui raconte, et comment raconter honnêtement sans être témoin? » (TS : 133) Pour Michel Nareau, cette question « inscrit la notion de témoignage au centre du récit » (Nareau, 2007 : 92). C'est précisément cette notion de témoignage qui permet de lier *Les taches solaires* au phénomène du « grand roman américain ».

Les questions de Bodry respectent une logique concentrique. En ce sens, le tout premier chapitre du texte, « Lune », exprime à merveille la conception du monde de Bodry. Ce paragraphe, que Michel Nareau compare à un *traveling* cinématographique, focalise d'abord sur la lune pour se fixer sur la maison de Charles (la Maison du Père rénovée?). Cette suite d'anaphores, de reprises, d'énumérations concourt à comprimer l'aventure humaine en moins de deux pages, par vœu paradoxal d'exhaustivité dans la



brièveté. Bodry, ainsi, exhibe un Moi culturel en prise avec la nature humaine. Nous citons tout ce passage, tant il nous semble emblématique de l'appréhension du monde de Bodry où l'individu s'inscrit dans un groupe social déterminé historiquement qui, lui-même, relève néanmoins de la nature :

Près de là, de cette terre, avec une île mystérieuse au-delà, un cours d'eau pour lequel n'existe pas encore de nom français. Pas un colonisateur, pas un explorateur européen n'a encore posé le pied ici. Mais, bientôt, dans une poussière de temps, ils traverseront ces lieux, voilà que ça commence, les baliseront à leur guise, ces lieux, célébreront à proximité la première messe en Nouvelle-France, inventeront des noms, piétineront cette terre meuble résultant de la transformation, au contact de l'atmosphère et des êtres vivants, de la roche-mère sous-jacente. [...] Quand les routes, les ponts, les édifices auront appris à dominer le paysage, quand, malgré cela, canard, mouettes, rats laveurs et mouffettes auront su s'adapter et se sentiront comme chez eux, quand le bruit des véhicules motorisés seront devenus une petite musique susceptible d'apparaître naturelle à chaque citoyen, on continuera à se tenir debout et à lever les yeux, parfois en pliant un peu le cou, parfois des jumelles à la main, vers la Lune, à 384 000 kilomètres de la Terre. On continuera à rêver à l'autre monde, même si aujourd'hui il ne s'agit plus seulement d'un rêve, puisqu'on a marché sur la Lune. On continuera de croire à la possibilité, comme simple quidam, d'aller explorer ces mers, qui n'en sont pas contrairement à ce que croyait Galilée, ces hautes terres, ces divers cratères, cette surface lunaire qui nous paraît encore blanche et passablement réfléchissante. Puis on baissera les yeux, et on verra à nouveau ce cours d'eau. Ce cours d'eau qu'on pourra dorénavant nommer puisque, depuis quelques siècles, il sera devenu la rivière des Prairies. Puis on tournera la tête, et on verra ma maison (TS : 11-12).

L'aventure humaine se définit comme un corps à corps avec la nature, une relation entre les constructions humaines et les impératifs biologiques : la toponymie reste un produit culturel humain et on devine qu'un jour où l'autre ces ensembles géologiques reprendront leurs droits sur le territoire. L'exploration, enfin, de la lune comme de la Nouvelle-France, répondrait à un ressort fondamental de l'humain : le rêve d'un autre monde.

Bodry arrime sans cesse sa propre expérience à celle du monde, à l'image de cette focalisation. C'est pourquoi, même s'il propose un récit intime, il se montre vigoureusement critique de l'autofiction qui néglige la part collective de l'expérience individuelle et qui reconforte au lieu de pousser au développement critique. À l'inverse, la quête originelle que propose Charles viserait à le raccorder à sa famille, à son pays, à l'humanité entière. Comme il l'indique par un énoncé apparemment paradoxal : « Je cherche par tous les moyens à m'arracher à moi-même pour comprendre comment je suis devenu moi » (TS : 21). Ainsi, Charles *relativise* son séjour terrestre : admettant sans doute son authenticité en tant qu'individu, il partage néanmoins avec ses ancêtres des schèmes de pensée universels, mais aussi des représentations du réel héritées de

cultures distinctes, en l'occurrence des cultures nord-américaines. On pourrait bien sûr rapprocher ce paradigme de la conception de l'art que véhicule Chassay. Entretenant une intertextualité rigoureuse, basant ses canevas sur des œuvres de toutes les nationalités, d'Italo Calvino à William Faulkner, en faisant des *Taches solaires* une sorte de rejeton des *Enfants de minuit* de Salman Rushdie, Chassay montre bien que toute œuvre n'est que recyclage, recombinaison d'idées, de thèmes et de styles antérieurs. Il met ainsi à mal des idées reçues sur le « génie » de l'écrivain et, par extension, de l'individu qui, sévissant dans le mélodrame, se prétendrait le premier à avoir souffert. Comme il l'expliquait lors d'une conférence, « notre connaissance du monde naît de ce que nous sommes. À condition pourtant qu'elle nous conduise au-delà de nous-mêmes, qu'elle serve à informer (de toutes sortes de manières), sur le monde qui nous entoure<sup>119</sup>. » Bref, la quête de soi, pour Bodry, concerne cette perpétuelle relation entre le JE et le monde, d'où l'alternance entre les chapitres sur sa vie et sur sa famille : l'individu contemporain n'existe pas *ex nihilo*, il s'inscrit dans une historicité, même si cette histoire ne correspond pas à celle que fournissent les instances officielles. C'est pourquoi la quête du « moi » débouche sur une quête de la filiation, des origines, d'où son recours à la généalogie. « Je ne vais pas raconter ma vie (ce serait bref), mais plusieurs de *mes vies* » (TS : 26). L'hommage à Galilée et à Giordano Bruno prend tout son sens dans ce contexte : ces astronomes ont rejeté les théories anthropocentristes qui faisaient de la terre le centre de l'univers. Comme l'explique Petr Vurm, les personnages de Chassay « révèlent les constantes de la vie humaine – synchroniques (les gens de l'Occident partagent plus ou moins les mêmes problèmes), et diachroniques (les données essentielles de la vie humaine ne changent pas) » (2010 : 157). Bodry, en rejetant l'égoïsme de l'individu moderne, ne relativise-t-il pas lui aussi la place de l'homme dans l'Histoire humaine?

C'est pourquoi sa recherche s'ancre d'abord dans des motifs familiaux. La famille, en ce sens, deviendrait un microcosme du collectif. Chassay a déjà abordé ce thème avec brio dans son deuxième roman. Sous-titré « *Histoire d'une famille* », *Les ponts* traitent des aïeux de quatrième génération du docteur Georges Dupont qui, à partir de 1842, consigne minutieusement la température dans un cahier noir, tradition qui traverse les générations. Ces cahiers, qui font plus de 55 000 pages, constituent une sorte de « mythe familial » (1995 : 247). Cependant, la finale nous apprend que Dupont trichait lors de sa rédaction :

---

<sup>119</sup> « De la littérature comme savoir. Texte écrit dans le cadre du colloque « Portrait de l'artiste en intellectuel: enjeux, dangers, questionnements » les 26 et 27 octobre 2012, à l'Université Laval », *Le crachoir de Flaubert* [en ligne]. <http://www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca/2012/12/de-la-litterature-comme-savoir> [Site consulté le 15 octobre 2014].

au lieu de s'astreindre à la tâche fastidieuse de noter la température tous les jours, il compilait des statistiques sur la météo montréalaise avant d'inventer la météo dans ses cahiers. Or, non seulement la tradition repose-t-elle sur un mensonge, mais Stéphane qui a la charge de compiler les données commet un fratricide. Ce choix n'est pas fortuit, comme l'explique l'auteur en entrevue : « La famille est un peu le dernier noyau de valeurs stables. Toutes les valeurs sont remises en question mais la famille nous touche de plus près car elle est à la jonction du social, du personnel et du biographique<sup>120</sup> ». On peut présumer, dans ce cas, que si la famille se dissout, tout lien collectif l'a été précédemment. Clamer que l'attachement familial repose sur un mythe, c'est lier la pensée mythique à tout lien communautaire. Chassay exhibe ainsi une intuition remarquable. Ces conclusions rejoignent les idées qu'énoncent les deux études plus académiques de l'œuvre<sup>121</sup> qui insistent sur l'acte de commémoration et, surtout, sur la rupture temporelle qu'évoque la dégénération de cette famille. *Les ponts* est certainement le roman le plus près des *Taches solaires*.

*Les taches solaires*, paradoxalement, proposent une réconciliation avec la « mythologie familiale ». Charles apprend le décès de sa tante Jeanne, en 1943, à 14 ans, des suites du diabète. Ce décès, survenu lorsque son père avait six ans, reflète le propre deuil vécu par Charles qui, à un an, a perdu sa sœur aînée, noyée. La recherche lui permet donc de faire exister ces deux Jeanne décédées avant leur temps et qui n'ont pas pu laisser de marque tangible sur le monde. Comment ne pas lier Jeanne Beaudry à cette « Ida Papineau, 15 ans, morte le jour de sa naissance<sup>122</sup> » dont traite François Paré dans *Le fantasme d'Escanaba?* Ici, qu'il s'agisse d'une tante, d'une sœur ou d'une épitaphe découverte dans le Michigan, la tragédie d'une femme muette incite à raconter. L'acte commémoratif de Bodry répond aussi à une relation paternelle conflictuelle. Le père étant mort avant 60 ans, Bodry se culpabilise : « J'en suis peut-être la cause, je suis peut-être maudit » (TS : 65). Le chapitre « Jupiter » exploite le symbolisme évident du Dieu civilisateur romain par excellence pour décrire, ironiquement, l'agonie de son père qui

---

<sup>120</sup> Pascale Millot, « La littérature selon Chassay », *Le Devoir*, samedi 7 octobre 1995, p. D1.

<sup>121</sup> Réjean Beaudoin, « Tuer le temps mode d'emploi », *Liberté*, vol. 38, n° 4, (226) 1996, p. 188-195. — Marie Vautier, « The Rôle of Memory in two "fictions de l'identitaire" from Quebec », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, Volume 24, Numéro 2, 1999, Pages 141-150.

<sup>122</sup> « Ida Papineau, morte le 3 mars 1899, le jour de son anniversaire de naissance, n'aura connu de cette vie qu'une enfance dans une petite ville en effervescence où la culture lointaine et la langue de ses parents avaient perdu de leur clarté originelle. [...] Ida Papineau resterait l'emblème d'un fantasmatique déploiement de l'espace canadien-français, comme si, ayant pris le train vers Escanaba un jour, ses parents étaient venus s'établir sur les rives de la Baie Verte et du Lac Michigan que pour la déposer, elle, au cœur d'un fantasme qui n'était pas le sien » (Paré, 2007 : 26).

prend place alors que Charles « arrivait à l'âge adulte » (TS : 196). Or, la veille de Charles ne développe aucune transmission entre le père et le fils : son père se plaint continuellement de sa vie sexuelle ratée avec son épouse tandis que Charles fredonne intérieurement ou médite sur la couleur de ses pantalons. La quête d'ascendance, ici, prend racine notamment dans ce décès du Père qui n'a pas su transmettre d'héritage à son fils. D'ailleurs, lorsque Charles traite de sa relation tendue avec son père, il s'inscrit dans le paradigme de l'orphelin : « voilà comment un fils se sent par rapport à son père, quels que soient l'âge du fils, son importance sociale, sa prestance : un satellite un peu ridicule, qui devient planète lorsque la paternité lui tombe dessus » (TS : 88). Ceci dit, la métaphore de la transformation du fils en père comme celle d'un satellite devenant planète apparaît plutôt incertaine compte tenu de l'ambiguïté de la trajectoire d'une planète : « je me rappelais qu'étymologiquement "planète" signifie "astre errant", et que nous sommes tous là pour errer comme des spectres, à attendre que la mort plante ses griffes en nous » (TS : 201) Autrement dit, la paternité apparaît comme une nouvelle incertitude : l'individu, toujours en danger de plonger dans l'angoisse existentielle, cherche désespérément un nouveau champ gravitationnel. Or, comme l'indique la théorie de la relativité générale (pour traiter de l'œuvre de Chassay, la métaphore scientifique va de soi) : tout corps dans l'espace est en mouvement. En d'autres termes, tout repère est subordonné à un autre : la relativité force un repositionnement constant de soi; les ancrages ne peuvent se figer dans la durée et la certitude.

Ainsi, ce doute marque également les positionnements de Bodry vis-à-vis de sa ville, de son pays, de son héritage catholique et du continent. Si Bodry, scientifique, apparaît a priori athée en vertu de son admiration pour Galilée et Giordano Bruno (à qui Chassay en exergue dédie le livre en compagnie de feu sa tante Jeanne), il n'en demeure pas moins conscient de ses origines catholiques : « peut-on être catholique de manière innée, est-ce dans les gènes, je me le demande et ne suis pas convaincu qu'une réponse négative aille à ce point de soi » (TS : 16). La question de l'appartenance religieuse demeure ouverte, et ce doute de Bodry pourrait s'expliquer par l'aspect anthropologique de la religion; si le catholicisme demeure ancré dans l'ontologie québécoise, c'est parce que cette religion s'inscrit dans une histoire fondatrice de la collectivité. Bodry entretient une relation aussi paradoxale avec sa localité et sa patrie. Tout se passe comme si l'attachement irrationnel qu'il ressent envers son terreau entre en conflit perpétuel avec sa rationalité,

caractéristique tout aussi cruciale de sa psyché. Nous nous permettons de citer une longue tirade de Bodry au sujet de cette relation :

Un individu censé ne peut que détester le lieu qui l'a engendré [...]. C'est pourquoi je n'ai jamais compris non pas les gens qui émigrent, mais les gens qui errent, fiers de dire qu'ils sont de partout et de nulle part : cela signifie qu'ils sont habités par la sottise ultime qu'est *l'amour universel*. Ils sont comme une bulle de savon qui flotte et attend d'exploser pour mieux s'évaporer dans l'atmosphère. Quelle franche horreur. Il faut bien pourtant savoir de quoi on parle en *haïssant* profondément l'espace dans lequel on baigne, car la haine profonde du système, des gens, de la culture dans laquelle on se trouve est la seule façon de la transformer, un peu, pour le mieux, pendant que la majorité des patriotes chauvins ne rêvent que de voir tout s'avachir. [...] Mais une ville. [...] La ville, coussin douillet, ventre maternel, on la touche, la sent, la vit, intensément. Notre paysage (TS : 100-101).

Ainsi, la ville semble un lieu d'attachement émotif alors que le pays se rapporte à une structure historiquement développée. La localité s'impose comme la réalité collective à partir de laquelle l'individu prend contact avec le monde. On le sait, les recherches de Charles prennent ancrage d'abord dans la mort de sa tante Jeanne, ensuite dans son malaise face au mépris de Stéphane pour l'urbanisme montréalais. Ces deux réalités de toute façon sont liées dans l'imagination de Charles, tel que l'indique ce chiasme : « J'aimais Montréal à cause de ma tante, l'émotion que je sentais à l'égard de ma tante morte depuis près de soixante ans tenait à mon amour de Montréal. Insensé » (TS : 103). Ce lien, selon notre hypothèse de lecture, se fonderait sur une communauté des destins entre Jeanne et cette ville. Montréal, destinée à devenir métropole culturelle d'une Franco-Amérique étendue, serait « morte » prématurément comme Jeanne avant d'atteindre cette maturité. Du point de vue de la nationalité, Bodry ridiculise dans la citation précédente les deux attitudes nationales que nous avons isolées plus tôt. D'un côté, il ironise sur l'apesanteur des *citoyens du monde* en les comparant à des bulles de savon. Sa parodie du « caméléon » errant par-delà les frontières indique que les notions de nation et de communauté préservent de leur pertinence pour Charles. De l'autre, il dénonce le chauvinisme du patriotisme. Bodry propose donc une attitude mitoyenne : l'individu doit *haïr* sa nation pour lui permettre d'évoluer. Si, comme dirait la sagesse populaire, « l'envers de l'amour n'est pas la haine, mais l'apathie », la haine que manifeste Charles à l'égard de sa nation illustre son attachement.

D'ailleurs, l'attitude de Charles vis-à-vis de la famille ressemble à ses réflexions paradoxales sur la nation. Au début du récit, Charles ne se leurre pas sur la destinée de sa lignée : « Comme à peu près tout le monde dans cet Occident décadent dont j'assume ma petite part, je n'aurai pas d'enfant. L'hédonisme idiot qui motive une grande part des

activités occidentales – [...] – rend les enfants obsolètes. Tant pis » (TS : 147). Pourtant, le récit se clôt sur la rencontre de Roxane, alias I-BEE, avec qui il emménage. Dans le roman suivant de Chassay, *Laisse*, nous la rencontrons de nouveau alors qu'elle promène les chiens du couple. Roxane apprend au lecteur qu'elle est enceinte d'une fille qui s'appellera Jeanne en l'honneur de la tante de Charles (Chassay, 2008 : 84). Ainsi, Charles a revu sa position sur la famille et ce, apparemment, grâce à sa recherche. À quelques reprises, il s'étonne lui-même de l'importance de cette notion. Lors de son monologue, il intervient à propos de la famille :

Drôle d'histoire, la famille. On croit y échapper. On veut y échapper, pendant longtemps. On se répète qu'elle intervient dans la société comme une invention, une belle fiction sociale qui permet de cimenter certaines institutions. Que cela ne veut rien dire *en réalité*. Voilà, on y échappe. Terminé (TS : 105).

Il parodie en quelque sorte la naïveté de ceux qui rejettent d'emblée le récit de filiation, comme s'il suffisait de *dire* la rupture pour qu'elle survienne. Or, la recherche de Charles montre bien que la famille revient toujours hanter l'individu qui cherche à se situer dans le monde : « Qu'est-ce que vivre, sinon une tentative pour trouver les pièces manquantes du puzzle qui nous constitue? Et voilà comment, comme malgré nous, la famille nous fait retour » (TS : 107). Bref, malgré ses réticences et résistances à l'endroit des pôles d'identification traditionnels (religion, nation, localité et famille), Charles ne peut que se convaincre de leur pertinence : ces repères, qu'on le veuille ou non, ont fondé l'historicité et la culture de l'individu. Même s'il refuse le patriotisme, reste que la trahison du passé confirme tout le pouvoir de celui-ci pour donner un sens et une profondeur aux identités. La famille, pour Charles, s'imposerait aussi comme une sorte de *moindre mal* : en opposition à l'individualisme hédoniste et à la complaisance narcissique du sujet contemporain – l'aliénation postmoderne dont traite Ouellet –, il semble que la réorganisation du soi – métaphorisé en tant que planète (« astre errant ») – au sein d'une force gravitationnelle, aussi relative et arbitraire soit-elle, lui permet d'accéder à une dimension existentielle préférable à la dilution de soi dans le plaisir, comme son ami Cronos déchu en serait l'illustration. L'attitude du « Judas » prend d'abord et avant tout la forme d'une souveraineté d'esprit, d'une indépendance intellectuelle qui reconnaît mais questionne ses origines. Le « Judas » se distinguerait alors du « nouvel Adam », puisqu'il apparaît contestataire de la nation et de la civilisation, rénovateur plutôt que refondateur – réformiste plutôt que révolutionnaire.

Cet accueil prudent de la famille dénote une conception plus globale de l'individu. L'individu s'inscrit non seulement dans le familial, le local et le national, mais aussi dans l'aventure humaine. D'où cette citation des *Enfants de minuit* en exergue : « Pour comprendre une seule existence, il nous faut avaler le monde entier ». L'être humain ne se développe pas en vase clos. Nous en revenons toujours au phénomène de polyphonie, cher à Chassay : la pluralité des voix individuelles de son univers véhicule une certaine vision du monde qui apparaît relativement cohérente malgré les nuances individuelles. Michel Nareau, quant à lui, traite d'une logique fondée « sur l'accumulation des faits qui, interreliés et portés par une autorité discursive, acquièrent une dimension collective » (Nareau, 2007 : 103) qui rendent la narration de Charles totalisante. Car Charles prolonge sa filiation bien au-delà de son ancêtre Jean Beaudry I<sup>er</sup>. Son récit se préoccupe de la pluralité de cultures et de nations qui ont foulé l'Amérique. Le procédé de l'énumération dans l'extrait suivant illustre sa volonté de dresser un portrait exhaustif des collectivités du continent :

Les Amérindiens s'éteignaient entre eux sur leurs terres, ces terres, mes terres, nos terres. Et plus bas, plus au sud, d'autres Amérindiens, des Apaches, des Navajos, et plus bas encore des Aztèques, des Incas, la litanie de communautés serait longue à réciter. Mais les continents n'ont pas toujours eu la même conformation. Les passages existaient autrement, les filiations se mesuraient d'une autre manière. [...] D'autres sont arrivés en Amérique, avant moi, mais il y a peu de temps, à l'échelle des cinq milliards d'années d'existence de la Terre. De France, d'Angleterre, d'Espagne, du Portugal, parfois pour mieux repartir. Existaient déjà, en même temps, l'Italie, la Grèce, dont bien des traces culturelles nous sont restées grâce aux Arabes. Car il y a eu l'Égypte, et aussi l'Inde, la Chine, et puis la Mésopotamie, l'écriture née entre deux rives, et puis, et puis... Ce système de vies hasardeuses. Un australopithèque tape sur son caillou pour en changer la forme et grâce à lui je débarque en Amérique. Je débarque avant de naître, ma naissance se produira plus de deux siècles après le débarquement. L'aventure généalogique, c'est de découvrir qu'on peut être cousin avec la planète entière. Un perpétuel inceste depuis le début. Le premier million d'êtres humains a été atteint il y a 35 000 ou 40 000 ans, à l'aube du paléolithique. Un million d'individus, plus ou moins semblables à moi, il y a 40 000 ans. Combien depuis, combien de millions auxquels nous sommes liés ? (TS : 23-24)

Ce territoire qu'il s'approprie en fonction de l'histoire continentale rend compte admirablement de l'identité de Charles Bodry. Les humains, malgré leurs appartenances à diverses civilisations dont Bodry ne conteste pas la souveraineté, proviendraient d'un noyau commun. En ce sens, le soliloque de Charles se rapprocherait de la rhétorique de l'anthropologie structurale qui, tout en soulignant l'originalité de chaque civilisation, préconise une homogénéité du fonctionnement des structures de l'imagination et du processus de civilisation. Qu'on appartienne à n'importe laquelle des civilisations dotées

de mythologies propres que Bodry énumère, l'appartenance à une mythologie fondatrice ne peut être contestée. L'être humain, comme les cultures, évolue pour Bodry dans des processus d'échanges commerciaux, culturels et scientifiques et l'individu doit consentir à ce « poids » (TS : 24). Poids qui, dans son soliloque, se définit d'abord et avant tout par les apports amérindiens à son historicité qui dépasse dès lors son héritage européen. En ce sens, cette tirade définit admirablement une américanité. Elle développe également une oscillation entre le général et le particulier. Le Sujet, tout en clamant son authenticité individuelle, relativise l'ethnocentrisme, l'anthropocentrisme, l'égo-centrisme. L'individuation se développe en fonction de strates identitaires concentriques typiques de sa nord-américanité, mais aussi de déterminismes qui lui échappent. Bref, Charles construit sa mythologie personnelle à partir de filiations familiale, régionale, nationale, intellectuelle, tout en admettant la précarité de ses constructions. En ce sens, il incarne bien le « Judas » qui conteste les dogmes et l'ordre établi et qui érige sa souveraineté sur un avenir mégalomane : « Son histoire est sa vision personnelle des Amériques, interprétation qui a une valeur totalisante puisque, à ce récit des origines familiales, Charles greffe un ensemble de savoirs [...] qui s'amalgament à travers les tribulations de sa parenté » (Nareau, 2007 : 101). La quête de Charles se confond avec celle des jeunes personnages de *Nikolski* qui fuient la famille pour mieux la réinventer. Leur rhétorique humoristique et ironique déconstruit le nationalisme traditionnel afin de libérer l'individu des constructions anciennes qui servent néanmoins de plateforme. Dans le prochain chapitre, nous pourrions comparer comment l'espace montréalais qui apparaît dans les deux romans révèle l'évolution de ces prises de position identitaires. Pour l'instant, il importe d'aborder le dernier écrivain de notre corpus qui, malgré son jeune âge, défend tout en la contestant une posture identitaire plus traditionnelle.

## 2.17 Raymond Bock et le néoterroir

Le recueil d'histoires *Atavismes* (2011) de Raymond Bock a bénéficié d'une réception abondante, phénomène relativement rare pour un premier livre<sup>123</sup>. Cet accueil dans le champ littéraire québécois étonne aussi en raison du rattachement extrêmement prompt de Bock à un nouveau mouvement littéraire régionaliste, le « néoterroir » dont

---

<sup>123</sup> Nous offrons une revue de presse de tous les textes publiés à ce jour sur l'œuvre de Bock, tant dans la presse générale que dans les sphères académiques, à l'Annexe I, section VI.



Francis Langevin (2010a, 2010b, 2012 et 2013) retrace le développement théorique. Bien que nous ne visions pas à épiloguer au sujet de ce mouvement, il importe d'en cerner les grandes lignes compte tenu qu'il révèle les ambitions identitaires d'écrivains contemporains.

Benoît Melançon, sur son blogue *L'Oreille tendue*, développe avec humour une « Histoire de la littérature contemporaine 101 » qui inclut « L'École de la tchén'ssâ », regroupant des jeunes écrivains comme Samuel Archibald, William S. Messier et Raymond Bock<sup>124</sup> dont il énumère les attributs thématiques : présence de la forêt, représentation de la masculinité, refus de l'idéalisation, langue oralisée, création de mythologies personnelles, passages proches de la littérature fantastique – que nous sommes tentés de lier à la tradition orale « canadienne ». D'un point de vue biographique, Melançon indique que ces écrivains gravitent autour du Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. L'influence de Bertrand Gervais, qui dirige la thèse d'Archibald, et de Jean-François Chassay, qui dirige le mémoire de Messier sur la littérature américaine, ne peut être négligée. Le néoterroir se caractérise aussi par son côté badin. En jouant avec l'étiquette – l'École de la tchén'ssâ, le postterroir, la néoruralité, le néoterroir –, en créant des montages photographiques sur internet où ils jonglent avec des tronçonneuses, ils participent à ce qu'André Belleau nommait l'auto-carnavalisation de la culture québécoise : « Le romancier québécois intériorise la culture populaire comme nature et recherche ou récuse la culture "sérieuse" dans la distance » (Belleau, 1986 : 163). En ce sens, ces écrivains reconduisent l'opposition entre culture d'élite et culture populaire, ceux-ci se rapprochant définitivement de cette dernière, qu'elle prenne la forme du folklore régional ou de la culture de masse états-unienne. Ajoutons que Bock, Archibald et Messier, lors d'une table ronde intitulée « Quand la littérature renoue avec le terroir » à l'émission de radio *Plus on est de fous, plus on lit* diffusée le 12 juin 2012 à Radio-Canada, insistent sur l'américanité intrinsèque à leur démarche. La préoccupation envers l'oralité et le parler quotidien, le rapport pragmatique au territoire ainsi que l'intérêt pour le folklore et les personnages surdimensionnés exprimeraient cette américanité. Archibald, quant à lui, traite de l'influence d'Hemingway mais aussi, dans son article de *Liberté* (2011) de John Steinbeck et de Cormac McCarthy. Ce rapprochement entre américanité et régionalité nous apparaît révélateur : ces auteurs évoquent le folklore québécois en mobilisant des procédés littéraires états-unis.

---

<sup>124</sup> Francis Langevin (2013) propose une liste plus exhaustive de romans de la régionalité.

Le « cours d'histoire littéraire » de Melançon succède à un numéro spécial de la revue culturelle *Liberté* intitulé « Les régions à nos portes » (n° 295, 2011, p. 7-47) qui compte quatre textes : « Le néoterroir et moi », de Samuel Archibald, « Les sentiers battus : quelques notes sur le coureur des bois », de William S. Messier (qui propose une lecture d'*Atavismes*), « Mélange de quelques-uns de mes préjugés », de Bock lui-même, et un article sur la « ruralité trash » de Mathieu Arsenault que nous ignorerons compte tenu qu'il traite de poésie et non de fictions. Dans son article, Archibald isole trois caractéristiques du mouvement. En premier lieu, une « *démontrérialisation* » : plusieurs auraient « recommencé à habiter, ne serait-ce qu'en imagination, le lieu qui est pour eux celui des commencements ou d'un enracinement » (Archibald, 2011 : 17). Notons que d'emblée, Archibald associe le lieu régional à la notion d'origine. Ensuite, ces lieux mobilisent un *lyrisme tellurique*. Archibald, troisièmement, tout comme Messier et Melançon, insiste sur l'oralité et le vernaculaire. Enfin, il mentionne deux précurseurs du mouvement, Louis Hamelin et Pierre Yergeau. C'est donc dire qu'il existe une certaine forme de *filiation littéraire et intellectuelle* entre Yergeau, Chassay et Gervais et les tenants du néoterroir. Messier, quant à lui, propose une lecture d'*Atavismes* en fonction du mythe du coureur des bois qui sera, évidemment, cruciale pour notre propre recherche. Les positions de Bock diffèrent quelque peu de celles de ses collègues. Bock relate son retour en avion d'un voyage en Islande. Survolant le Labrador et la Côte-Nord, il médite sur son appartenance québécoise. Ainsi, après avoir observé la Baie des Chaleurs, il porte son attention vers les territoires limitrophes du Québec :

Une frontière pourtant invisible s'était creusée parmi les arbres et je n'étais plus chez moi. J'ai eu un lointain souvenir de l'Acadie, comme d'un grand feu jamais vu, mais dont je m'étais fait une image avec ce qu'on m'en avait raconté, puis j'ai eu la conviction que je n'en saurais jamais assez sur les États-Unis d'Amérique, c'est l'évidence, je n'en sais rien (Bock, 2011 :8).

L'imaginaire de Bock, en d'autres termes, apparaît limité aux frontières de la province de Québec. Le peuple acadien devient une sorte d'histoire diffuse, pour ne pas dire un élément de folklore. Les États-Unis, quant à eux, sont étranges et inconnus. Bock caractérise son identité nationale selon des paramètres irrationnels, la comparant à « un amalgame complexe de stéréotypes, de cartographie, d'histoire, de politique, de discours imagologique [*sic*], d'idées qu'on se fait, qu'on s'est fait faire de soi-même, des autres, du paysage, des saisons, de tout, si bien qu'on se demande comment il se peut que le sentiment si évident d'un ici chez-soi émane d'un équilibre si fragile » (Bock, 2011 : 8). En d'autres termes, l'identité nationale est intériorisée. Bock la compare d'ailleurs à son nom,

pour ne pas dire son patronyme, qu'il reconnaît machinalement. Bock décrit les bouleversements successifs de ce sentiment, débutant avec le nationalisme « d'arrière-garde » où « il n'y avait qu'une seule manière d'être Canadien français : dans la famille, la foi, et une sorte de ruralité de combat » (Bock, 2011 : 11). À l'inverse, aujourd'hui, « l'atomisation des discours et l'individualité des écrivains les représentent en autant de régionalismes dans lesquels l'identité nationale n'est pas un enjeu, remplacées par l'histoire et la culture locales » (Bock, 2011 :15). Bock propose donc intuitivement que le régionalisme pourrait être symptomatique de l'éclatement du récit national québécois moderne. La régionalité traduirait un morcellement du sujet et, permettons-nous de prolonger la pensée de Bock, une forme de repli sur une communauté plus exiguë que celle de l'État-nation et ce, même si le discours nationaliste québécois moderne persiste en tant qu'entité intériorisée. C'est pourquoi nous avons présenté *Atavismes* comme un livre qui évoque (ou plutôt provoque) les identités traditionnelles. Bock y expose admirablement la succession d'identités à laquelle les Québécois sont confrontés et leur difficulté à s'y épanouir. La fragmentation inhérente des textes de ce « recueil d'histoires » de même que la variation des registres, des voix et des temporalités qu'on retrouve au tableau 2.5 de l'Annexe II illustrent alors cet « éparpillement » fatal de l'Histoire et de l'identité de cette nation. Dans ces circonstances, devrions-nous parler d'un « retour du refoulé canadien-français » ou plutôt d'une sorte de remise en question de l'autorité des discours identitaires traditionnels? Or, une telle remise en question, chez Bock, traduit davantage la nostalgie et la mélancolie que le plaisir de déconstruire, comme le ton ludique qu'emploient Chassay et Dickner le suggérait.

## 2.18 *Atavismes* : les Pères fondateurs

Combien de voix habitent *Atavismes*? Des treize « histoires » de ce recueil, dix ont un narrateur homodiégétique. Compte tenu que ces JE subsistent dans l'histoire, de la Nouvelle-France à aujourd'hui, l'hypothèse qu'ils appartiendraient à la même famille reste séduisante, bien qu'aucun indice du texte ne le confirme<sup>125</sup>. Malgré cette fragmentation, la langue de Bock préserve une certaine authenticité dans sa volonté de représenter l'oralité (vocabulaire populaire, élisions syntaxiques, anglicismes non soulignés par l'italique)

---

<sup>125</sup> Caumartin propose quant à elle que « l'entièreté de ce recueil pourrait être lue comme l'œuvre de l'archiviste » (Caumartin, 2012 : 107) de la dernière histoire.

jouxtant la figure rhétorique complexe du zeugme et un vocabulaire littéraire qui rappelle l'emploi de variations diphasiques chez Chassay<sup>126</sup>. Le compte-rendu de Christian Desmeules dans *Le Devoir* exploite justement cette tension entre ces JE individualisés : « on pourra lire [ces histoires] comme autant d'histoires individuelles. Mais elles se doublent souvent aussi d'une dimension collective et familiale aggravante ». C'est justement cette temporalité duelle (polaire?) qui rend *Atavismes* si singulier. Six histoires<sup>127</sup> ressassent les événements marquants de l'histoire du Québec et du Canada tandis que les sept autres s'attardent aux tourments d'hommes contemporains. Par contre, nous nous concentrerons en un premier temps sur les personnages contemporains, déléguant les textes historiques et les réflexions sur l'histoire du Québec chez les personnages contemporains au chapitre suivant, bien que ces thèmes demeurent liés. Nous choisissons cette division afin d'isoler un thème particulièrement évocateur dans les histoires contemporaines d'*Atavismes* : la filiation père-fils. Nous avons déjà montré les liens métaphoriques qui unissent les principes de filiation familiale, de lignée et de généalogie à la filiation historique, communautaire et nationale. C'est pourquoi il faut d'abord montrer comment se développe chez Bock la réflexion sur la paternité avant de rendre compte de ses résonances métaphoriques sur sa vision de l'Histoire québécoise. Messier insiste aussi sur l'interprétation de la figure paternelle dans *Atavismes* « pour bien mettre en évidence les correspondances qui surgissent entre l'historique et l'intime » (Messier, 2011 : 34). Le compte rendu de Nicolas Tremblay abonde dans la même direction, indiquant que dans les nouvelles « actuelles » « aux accents névrotiques et désenchantés, suicidaires même [...], le drame intimiste apparaît comme l'aboutissement négatif des textes qui se projettent dans le temps historique, passé ou futuriste » (Tremblay, 2013 : 86). C'est pourquoi nous proposons que le principe de l'héritage ou, comme l'indique Langevin, de la *transmission* – « cette urgence de dire, de raconter, de témoigner comme en une sorte de legs à des lecteurs-narrataires parfois connus, le plus souvent improbables » (Langevin, 2012 : 9) – constitue le noyau thématique du recueil à partir duquel Bock exploite les thèmes de la filiation familiale et nationale, l'un devenant métaphore de l'autre. Le titre du recueil, *Atavismes*, en devient d'autant plus clair : « le temps historique correspond, par allégorie, à l'hérédité biologique, qui se répète

---

<sup>126</sup> Le tableau 2.6 à l'Annexe II recense les principales occurrences de ces procédés.

<sup>127</sup> « Carcajou » aborde la Crise d'octobre; « L'autre monde », les guerres avec les Iroquois; « Eldorado », la colonisation du Nouveau-Monde par Roberval; « Une histoire canadienne », la Révolte des Patriotes; « L'appel », la colonisation du Nord à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et « Effacer le tableau » traite, selon le registre de l'anticipation, de l'ultime révolte québécoise face à l'imminente disparition de leur culture.

involontairement à la façon d'une tare » (Tremblay, 2013 : 86). Nous suggérons d'emblée comme hypothèse que les atavismes que développe Bock constituent le versant pessimiste de la condition identitaire contemporaine : alors que la chorale de *Nikolski* et le narrateur des *Taches solaires* éprouvent le plaisir de reconstituer un nouveau modèle d'appartenance communautaire sur les ruines de la « Maison du Père », la polyphonie d'*Atavismes* évoque plutôt l'angoisse existentielle qu'engendre cette dégradation d'un récit centralisé. Notre propre lecture du phénomène de filiation poursuit aussi la réflexion qu'Anne Caumartin a déjà entamée dans l'article « "Une mèche où sifflent des étincelles" Représentations de la suite dans *Atavismes* de Raymond Bock » (2012). Caumartin montre comment *Atavismes* propose une vision négative du récit de filiation, traditionnellement associé dans le corpus québécois à la réunion salutaire. Elle met en relief la logique ambivalente du recueil dans lequel les narrateurs vivent un « écartèlement » entre, d'une part, « le désir d'affiliation et le constat d'une filiation qui s'effiloche » et, d'autre part, « l'incompréhension du don reçu et l'incertitude devant ce qui reste à donner » (Caumartin, 2012 : 101). Obsédés par la question de la suite, ces personnages façonnent une famille paradoxale « comme le lieu où tout se rassemble et où tout s'éparpille » (*Id.*). Nous mobilisons d'ailleurs une hypothèse de lecture semblable à celle de Caumartin, puisqu'elle traite selon une logique métonymique de « *la Famille* (génétique, communautaire, historique) » (*Id.*; nous soulignons).

Nous divisons notre étude du phénomène de la filiation familiale et de la transmission dans *Atavismes* selon deux perspectives complémentaires qui ne vont pas sans rappeler la division de l'article de Caumartin<sup>128</sup>. D'abord, nous mettrons en évidence le portrait du JE en tant qu'*héritier* dans les histoires « Chambre 130 », « Le ver » et « Le voyageur immobile » qui problématisent le legs du père mort ou mourant, qu'il soit absent ou indéchiffrable. Ensuite, nous relèverons comment les histoires « Le pont », « Raton » et « Peur pastel » mettent en scène de *nouveaux pères* qui, face à leur changement de statut, reconsidèrent leur rôle en fonction des modèles sociaux traditionnels. Nous nous

---

<sup>128</sup> La chercheuse, à partir d'une note éditoriale en quatrième de couverture de l'édition originale d'*Atavismes*, explore trois schémas de filiation : la ligne droite, la boucle et les étincelles sur une mèche. Symbolisée par l'histoire « Le ver », la ligne droite suppose que « la définition identitaire, tout comme la compréhension du monde présent qui se fait l'ultime aboutissement de la lignée, ne peut se faire que dans une logique de cause à effet » (Caumartin, 2012 : 103). La boucle, dans « Chambre 130 », montre une filiation où se « joignent le prolongement et l'antériorité du sujet » (Caumartin, 2012 : 105). L'étincelle, s'inspirant de l'histoire « Le voyageur immobile », enfin, « inscrit l'histoire du narrateur dans la grande Histoire, et montre ce sujet se consumant, s'éparpillant » (Caumartin, 2012 : 106). Comme notre analyse privilégie une focalisation orientée vers les locuteurs et leur parole, nous préférons délaissier les catégories que propose Caumartin qui visent plutôt à établir une éthique de la filiation.

réserve la dernière histoire contemporaine, « Dauphin », pour le chapitre suivant, puisqu'elle explore le territoire de l'Ouest canadien.

### 2.18.1 L'Héritier – la Maison en ruines

Trois nouvelles d'*Atavismes* exploitent la figure de l'héritier. La première qui nous intéresse, « Chambre 130 », relate la visite à l'hôpital d'un fils-JE qui confie ses états d'âme à son père mourant, Antoine. La forme du soliloque révèle admirablement la rupture entre le père désormais silencieux et le fils. D'ailleurs, une citation du jeune homme nous pousse à croire qu'Antoine est atteint de la maladie de l'Alzheimer qui affecte la mémoire : « Toi, tu as oublié [mon nom]. Je laisse sans raison ces photos sur le mur de ta chambre. Maman, ton bon vieux frère, mon petit... Ils n'ont pas de nom, eux non plus » (A : 193). Tout au long de son soliloque où le JE philosophe sur la mort, c'est précisément l'idée de mémoire et de souvenir qui s'impose : « Tout ce qui traîne derrière moi, derrière toi, je le ramène entre nous chaque fois que je m'assois ici » (A : 191). Le passé qu'il ressasse l'obsède au point où, en l'absence de son interlocuteur, il se résigne à en inventer : « Je n'ai pas envie de me mettre à ta place pour t'imaginer des souvenirs, mais ai-je le choix ? Les miens vont disparaître aussi » (A : 191). Le Père, sensé symboliquement incarner la mémoire filiale et assurer la transmission des valeurs, perd désormais à la fois la mémoire et la parole, le vidant de ses propriétés actives. Devenu récepteur plutôt qu'émetteur, Antoine reçoit la projection de son fils.

La mémoire revient comme un leitmotiv dans son monologue, devenant toujours plus incertaine. De fait, il reconstruit lui-même ses souvenirs d'enfance où Antoine redevient un symbole paternel traditionnel. Ainsi, au chalet familial, « tu disparaissais aussi quelque part, sans accéder à la nature pourtant, demeurant civilisé le plus possible au fond de la campagne » (A : 196). Le père incarne le rempart de la civilisation en tant que symbole de l'ordre et pourvoyeur des besoins tandis que la mère, elle, endosse le rôle traditionnel de femme au foyer même dans ce chalet qui n'a rien de carnavalesque : « une femme de maison ailleurs que dans sa maison n'est pas une femme » (A : 196). Le fils, en d'autres termes, ressent la *nostalgie de la famille nucléaire traditionnelle* et le trépas du père, selon cette allégorie, évoque le désarroi du sujet devant les possibilités qui s'ouvrent à lui. Le poupon qu'il montre au père diminué, entubé, ne peut recevoir la bénédiction

paternelle : il s'en trouve contraint à reconfigurer sa place dans la lignée. Pourtant, le fils oscille entre l'angoisse et l'espoir. S'il traite d'un rat métaphorique qui le gruge « quand je repense à mon travail, à mon bébé qui ne peut rien corriger seul de la laideur du monde, à ton corps qui rapetisse » (A : 195), il préserve de l'intérêt pour la chaîne familiale : « Vous vous ressemblez. Vous tenez ma main avec le même réflexe tranquille » (A : 199). L'analogie entre le grand-père et l'héritier reconfigure, l'espace d'un instant, la lignée traditionnelle. La relation père-fils apparaît dans ce cas comme une condition *sine qua non* de l'existence, comme si la seule possibilité de transmission définissait le cheminement existentiel de l'homme. Le fatalisme du fils, qui se résout lui aussi à sa perte de mémoire éventuelle, suggère un effet cyclique (la « boucle » pour Caumartin) fort pessimiste : la filiation à proprement parler ne s'épanouira jamais. Ce fatalisme s'en trouve renforcé lorsque le fils s'exprime en incipit : « Je n'ai plus de projet » (A : 191). Cette phrase cryptique, peut-être le seul indice sur l'état présent du JE, indique que l'agonie du père freine sa progression. Tout se passe comme si le statut incertain d'Antoine entre la vie, la conscience et la mort empêchait que le fils puisse « prendre la place » du père, si on désire revêtir cette histoire d'une interprétation psychanalytique. D'ailleurs, le fils souligne son changement d'état lorsque son père parvient à l'unité de soins palliatifs : « Moi, quand je t'ai parqué ici, j'ai achevé ma jeunesse. Mes souvenirs sont ceux d'un enfant que je ne suis plus, ni dans mes rêves ni dans mon cœur ; ceux d'une autre personne » (A : 197). Pourtant, le fils reste dans une zone grise, malgré son statut de nouveau père. Il indique que son bébé « vit au jour le jour, j'ignore s'il deviendra quelqu'un » (A : 191) : l'agonie permet la rupture du fils avec son père, mais ne lui permet pas à son tour d'assurer la transmission, puisque l'ombre des souvenirs persiste. En somme, le JE apparaît rigoureusement opposé à Thomas G Cusson. Alors que ce dernier fuyait le poids traumatique familial tant dans l'espace (américain) que dans le temps (dans l'oubli du passé), le JE de « Chambre 130 » renoue désespérément la trame familiale qui ne cesse de se désintégrer.

Pour les protagonistes du « Ver » et du « Voyageur immobile », le père est mort et enterré. Dans cette dernière histoire, le fils-JE reçoit en héritage la maison du père, qu'il qualifie de « baraque pleine de mauvais souvenirs » (A : 204). Contrairement au protagoniste de « Chambre 130 », le jeune archiviste ne cherche pas à réparer la filiation, puisqu'il y a renoncé. La maison lui semble à première vue une bonne occasion d'affaires plus qu'un honneur. Le « ménage de [son] passé » (A : 204) qu'il entreprend à son

emménagement outrepassé complètement le Père pour se concentrer sur un aïeul vénéré dont il découvre les possessions. L'aïeul, à l'image de la lignée des Jonas et Lyzandre Doucet de *Nikolski*, incarne le mythique Canadien français nomade qui, matelot, a fait le tour du monde. À ce nomadisme se greffe toutefois une volonté civilisatrice en vertu de ses missions nordiques où il participe aux expéditions du capitaine Bernier. L'arrière-grand-père, dans ces circonstances, incarne certes un modèle de héros *national* dont le JE se sent héritier : « je dois à cet arrière-grand-père une bonne part de mon imaginaire, et certainement mon intérêt pour l'histoire » (A : 207). L'aïeul se voit pourvu d'une histoire idéale. Ceci dit, le JE parvient à remonter le temps et à le rencontrer grâce à un artefact qu'il trouve dans la malle de son arrière-grand-père, sur lequel nous réfléchissons en détail au prochain chapitre. D'abord étonnant par sa robustesse, l'aïeul perd son aura civilisatrice en raison de ses mauvaises manières, de son ivrognerie, de sa faible loquacité : « Il avait beau avoir fait le tour du monde en continu, je ne crois pas qu'il ait jamais su voyager » (A : 220). Selon nous, ce langage lacunaire, ce « pragmatisme élémentaire » (A : 220) de l'aïeul illustre à merveille la frontière entre le personnage héroïque et le mythe, en ce sens où la *parole* qui enveloppe le personnage mythique lui assure sa pérennité dans l'imaginaire. Le mythe du coureur des bois n'existe pas tant et aussi longtemps que le héros ne revient pas à la maison pour relater ses périples, à l'image du migrant de retour des États-Unis qui incitait ses compatriotes à l'imiter avec ses récits. Histoires, il convient d'ajouter, qui n'échappent pas à la fabulation et l'exagération, d'autant plus que moult déformations surviennent au fil des interlocuteurs. Le mythe n'est pas le coureur des bois en soi, mais les vertus que les conteurs (et ses opposants, ironiquement...) lui ont attribuées. Un mythe est toujours un *récit*. Dès lors, ce désenchantement montre bien que le statut paternel réel importe beaucoup moins que le récit qui l'accompagne. Comme Joyce Doucet, ce JE ne pourchassait en fin de compte qu'une chimère folklorique; or, à la différence de la jeune pirate, le JE confronte le passé et en dévoile les contours mythiques. Ce désespoir se reflète dans le destin de la terre paternelle jonchée de déchets désormais proie des promoteurs immobiliers « en prévision du lotissement qui défigurera le paysage » (A : 229). Le patrimoine, dépourvu de son auréole, s'en trouve ainsi *liquidé* dans une néantisation explicite, celle du capital et de la spéculation. La terre paternelle où sied la Maison du père perd donc sa signification et peut devenir chosifiée. Bref, la rencontre magique avec le mythe de l'arrière-grand-père redevenu homme ordinaire exprime métaphoriquement le pouvoir vacillant de tout mythe national, puisque sa gloire a été construite par la parole.



Reprenant le motif du legs de la maison paternelle et recourant également à des éléments fantastiques, l'histoire « Le ver » montre une perspective inverse, mais tout aussi pessimiste, de la notion d'héritage. Le JE hérite d'une maison patrimoniale située dans le Vieux-Rosemont dans laquelle il souhaite « ne rien transformer » (A : 85). Décrivant son processus d'acquisition, on s'étonne de la syntaxe qu'il emploie : « Elle avait été léguée à mon père par mon grand-père, et j'en avais hérité à mon tour » (A : 85). Le JE insiste ici par répétition sur deux doublets sémantiques : le signifiant paternel (le « père » et le « grand-père ») et l'héritage (les verbes « léguer » et « hériter »). Le rapport tendu qu'il entretient avec cette demeure étonne. Le JE recourt à l'énumération de trois périphrases pour désigner la maison comme « cette propriété qui me revenait de droit en vertu des lois arborescentes de la descendance, cette terre que je peinais à sarcler, à semer, à arroser chaque jour, cette maison que j'habitais avec toute la fierté d'un fils [...] » (A : 87). L'accumulation d'épithètes apparemment positives insiste sur l'appropriation, pour ne pas dire le *home*<sup>129</sup> (terre, maison, propriété). Le narrateur surenchérit plus loin : « je marquerais de ma présence chaque centimètre de mon territoire, de mon patrimoine, du seul endroit au monde que je pouvais appeler “chez moi” sans que la loi des hommes me contredise. Et j'avais bien sûr en ma possession les documents légaux pour le prouver » (A : 95). Ce champ lexical de la *possession* connote le patriarcat, le règne de la Loi, l'ordre traditionnel. La Maison du père incarne l'ordre immuable, sanctifié par le *document* (plutôt que la parole). Le symbolisme de l'exil d'Alice, sa copine, devient alors transparent : les femmes sont exclues de cette métaphore de l'ordre social. La propriété légiférée fournit une sorte de sentiment de virilité au narrateur effrayé par l'invasion végétale dont la maison est victime : « Je pris le titre de propriété, le pliai et le glissai dans ma poche-revolver. Maître chez moi. Quelle puissance » (A : 95). L'allusion au célèbre slogan du Parti Libéral du Québec lors des élections générales de 1962 portant sur la nationalisation de l'électricité confère une perspective nationale à ce lieu, comme si Bock dévoilait la portée allégorique de son texte. Or, cette accumulation d'épithètes toutes plus connotées et l'obsession du JE pour ses titres de propriétés qu'il brandit comme un bouclier créent un effet caricatural, comme pour insinuer la risibilité du comportement de cet homme.

La maison est à la fois depositaire de la mémoire familiale et collective. Dans un boudoir, les portraits des aïeux du narrateur séparent chaque bibliothèque et le fils insiste

---

<sup>129</sup> « L'établissement d'un lieu construit, rempli d'affects, de souvenirs, d'un ordonnancement familial et sécurisant, d'un horizon individualisé, transforme l'espace en "locus amoenus". C'est que le recours au jardin dans les Amériques réfère à la régénérescence implicite du jardin édénique, dont il est un avatar et un emprunt » (Nareau, 2008 : 201).

sur leur importance symbolique : « [Alice] savait le respect que je vouais à mon grand-père paternel, cet homme irremplaçable à l'origine de tout. Si quelque chose ici ne devait ni disparaître ni s'altérer, c'était bien la disposition des visages sur les murs du cabinet. [...] Retirer celui du patriarche déracinait tous les autres » (A : 95). Le choix du verbe « déraciner » fait écho à une métaphore où les meubles « qui valaient tant à mes yeux, qui avaient tant valu à ceux de mes parents, de mes grands-parents, commençaient à s'enraciner dans le plancher » (A : 99). L'ajout de propositions syntaxiquement identiques, qui caractérise d'ailleurs la voix du JE dans cette histoire, insiste encore sur la valeur patrimoniale des lieux. À cette préoccupation pour « l'origine » familiale s'ajoute celle de l'histoire de la Nouvelle-France : le narrateur révèle que sa chambre est la parfaite réplique de celle du gouverneur Jean de Lauson.

Toutefois, cet agencement, cet *ordre* doit affronter sa propre tendance entropique à redevenir désordre. Le JE, soucieux de son patrimoine, reconduit pleinement les schèmes de l'ordre et de la hiérarchie. Les moisissures sous l'évier et une horde de vers dans son jardin, symboles de la nature, prennent contrôle des lieux. Pour Durand, les vers et les champignons se rattachent, par leur gluance, à l'imaginaire nocturne, à dominante digestive, qui connote également la femme, en opposition au régime diurne civilisateur et schizoïde masculin. Ainsi, ces organismes qui envahissent progressivement la demeure, déracinant le mobilier, avalant les livres, pourraient évoquer la présence féminine, d'autant plus que le protagoniste découvre, en sectionnant un ver, que son corps contenait une bobépine, symbole des miettes mnémoniques laissées par Alice dans la demeure que le narrateur retrouvait sans cesse : « Elles se multipliaient dans le désordre qui prenait possession de mon espace vital comme la nature envahit une ville fantôme » (A : 83). Cette comparaison en début de récit est révélatrice compte tenu qu'elle assimilerait la prise de possession de la nature contre la Maison du père à l'invasion d'une « ville fantôme », c'est-à-dire une ruine. Bref, d'une part avons-nous la Maison du Père qui, oppressive, *s'écroule* sur elle-même, où la *nature* (dont les arbres, fougères, lichen, champignons sont le symbole) reprend contrôle. D'autre part, le sujet, à l'image du narrateur de « Chambre 130 », tente désespérément de préserver l'ordre patrimonial, se ruant dans la maison en pleine luxuriance afin de sauver ses meubles centenaires de la végétation. Or, ironie du sort, l'homme devient lui-même transformé en ver : « J'avais pour moi seul toute la terre. Je m'y étendis avec peine et m'y avançai lentement, avec l'irrépressible désir de la creuser, de l'embrasser, de m'y enfouir » (A : 103). La

transformation en ver, symbole féminin, illustre la fin de l'autorité paternelle sur le monde qui, redevenu une véritable *terra incognita*, un « Nouveau Monde », pourra se reconstruire selon des paramètres neufs. En somme, cette histoire fantastique ne prend son sens que si on lui attribue une portée allégorique. Résonnant avec les autres héritiers d'*Atavismes*, on voit à quel point la « Maison du père » est un édifice fragile, voire désuet. La sacralisation des pères ne tient qu'à la légende que leurs fils entretiennent, légende friable, dévoilée comme pur artifice de langage. Mais les héritiers, contrairement aux Charles Bodry, Noah Riel, Joyce Doucet et au narrateur sans nom, chez Bock, n'éprouvent pas l'ivresse du créateur. Au contraire, leur nostalgie de cet ordre paternel, toujours lié chez Bock par diverses allusions à l'imaginaire national, provoque du désespoir et de l'angoisse. Cette angoisse se trouve démultipliée chez les personnages de pères dans trois autres histoires.

### 2.18.2 De Père en fils

Les nouvelles « Le pont », « Raton » et « Peur pastel » mettent en scène, tout comme « Chambre 130 » d'ailleurs, des jeunes hommes qui accèdent à la paternité. Chacun d'entre eux s'inquiète de l'héritage, non pas matériel, mais moral, qu'ils transmettront à leur progéniture. « Le pont » présente un enseignant d'histoire dans une polyvalente de Saint-Jérôme qui, après une journée banale, marche sur la Promenade de la rivière du Nord en entretenant des pensées suicidaires relatives à l'absurdité de l'existence. Si nous reviendrons sur ses préoccupations académiques et épistémologiques dans le prochain chapitre, remarquons néanmoins que François (dont le prénom-même connote l'héritage français des Québécois) assure le rôle crucial de passeur de l'héritage historique national au sein de l'institution scolaire, rôle qui lie encore une fois le père à la nation dans sa dimension civilisatrice. Pour l'instant, il importe de se concentrer sur le rôle de père de François. Après sa dépression, l'enseignant abandonne ses audacieuses stratégies pédagogiques au nom de son fils, une « bestiole potelée qui mérite bien que son papa se ménage » (A : 136). La connotation plutôt péjorative de la périphrase étonne : comment expliquer la comparaison du bébé avec une « bestiole »? L'inconfort paternel de François se retrouve aussi dans son attitude fautive lorsque l'oncle de sa femme les visite pour boire un porto et discuter « de leurs histoires familiales » :

François ne lui raconte que ce qui compte à cet instant même, pour avoir l'air d'un vrai, d'un jeune père décontracté qui sait lever le coude quand c'est le moment d'avoir un peu de plaisir, mais reste capable de changer une couche en quarante secondes, zip zap, et le petit sourit encore même si papa est ivre en après-midi (A : 140).

Cette anecdote, que François présente volontiers comme une façade, correspondrait-elle à une sorte d'idéal du père moderne? L'ivresse deviendrait alors une sorte d'allusion à ces typiques pères ouvriers ivrognes et silencieux. En contrepartie, l'aisance à changer le bébé dénoterait le paradigme contemporain où le père devient participatif aux tâches ménagères. Bien que ces catégories puissent sembler simplifiées à outrance, leur conjugaison telle que François l'idéalise au nom du désir « d'avoir l'air d'un vrai » le place dans une posture impossible, celle du père à la fois absent et présent, à la fois objet d'attraction (de fascination) et de répulsion (d'étouffement potentiel), que Saint-Martin associe aux « crimes de vide et de trop-plein » (2010 : 74) que les fils et filles subissent. D'ailleurs, les rôles canoniques du père et de la mère lui semblent de plus en plus abstraits et façonnés par l'idéal. Visionnant un VHS d'un de ses vidéos d'enfance avec ses yeux d'adulte, il remarque le désarroi de ses parents. Il perçoit ainsi

les poses plastiques de mère courage que prend sa mère, le profil en contre-jour, inspirée par le féminisme anachronique des *Filles de Caleb*. Il perçoit, dans la démarche de son père, qui à un moment surgit du boisé une grosse O'Keefe à la main, toute sa tristesse, son besoin d'une échappatoire. [...] Le petit n'était pas en colère pour rien. Il y a longtemps maintenant que ses parents sont divorcés (A : 142).

Sa turbulence infantile s'avère le résultat des tensions domestiques de ses parents blasés. L'identité de la mère en tant que femme attire également l'attention, tant elle semble artificielle : non seulement copie-t-elle des comportements issus d'une série télévisuelle québécoise à succès, mais elle s'inspire de son *anachronisme*, c'est-à-dire de sa divergence avec la vérité historique au profit d'un détournement idéologique. Inversement, le père ivrogne correspond à ce stéréotype de l'homme nomade que la famille (pour ne pas dire la femme) aurait bridé et étouffé dans la domesticité. Quoiqu'il en soit, cette confrontation avec le passé enrobé de nostalgie, comme en témoigne son excitation de visionner cette cassette avec Sophie, et la « réalité » dénote un autre échec de la mémoire familiale, comme si la « Maison du Père » était érigée sur des fondations friables.

Cet extrait vidéo se déroule justement dans le cottage du grand-père, avatar de la Maison, qui habite les cauchemars de François. Il fabule un imminent asservissement à la spéculation immobilière :

Chaque fois, la forêt autour a été rasée, et on a construit des semi-détachés dans la montagne. Ses grands-parents sont dans leur chambre, puis dans la cave, où traînent des clubs de golf rouillés et des raquettes sans babiche. Ce sont des fantômes putrescents et leurs silhouettes glissent, il ne faut pas les toucher. Chaque fois, la terre ne leur appartient plus. Chaque fois, la terre est envahie (A : 142-143).

L'angoisse apocalyptique de François tient, comme celle du protagoniste de « Le ver », à sa perte d'emprise sur le destin familial au profit de la modernisation, représentée par les semi-détachés. Les aïeux deviennent en contrepartie soit des fantômes, soit une part du mobilier qui ne va pas sans rappeler les meubles de la maison paternelle dans « Le ver ». Ainsi, héritage et territorialité se complémentent dans une crainte de la disparition qui motive les « mythes dépresseurs » dont traitait Gérard Bouchard. Rappelons que, pour le sociologue, si les Québécois forment une société hésitante, craintive, qui choisit soit le *statu quo*, soit des demi-mesures, c'est parce que « son histoire sur le continent a été marquée de traumatismes, de vexations politiques et autres qui l'ont amenée à se nourrir longtemps de ce que nous appellerons des *mythes dépresseurs*. » (2000 : 82). La « dépression » de François pourrait dès lors refléter une métaphore collective, tout à fait cohérente dans l'économie d'*Atavismes*, selon le paradigme de la *minorisation* du peuple québécois en Amérique du Nord, phénomène que François Paré définit comme « une condition absolue du désespoir de ne jamais pouvoir s'accomplir dans le discours dominant » (Paré, 1992 : 14). À ce fardeau de la mémoire soit faussée, soit tragique, se superpose l'envie qu'il ressent face à un adolescent jouant sur sa planche à roulettes devant lui qui, par nature, vit dans le présent. François en vient à lui souhaiter un malheur afin que l'événement s'imprime dans sa mémoire. Le jeune père ressent dès lors une certaine nostalgie à l'égard de l'insouciance de la jeunesse. Le pessimisme de François apparaît total : la mémoire, pour lui, ne retient que les traumatismes, personnels, familiaux et collectifs tandis que son identité paternelle incertaine se loge dans un préconstruit social aussi artificiel que celui de ses parents.

Bock affiche également du pessimisme avec ce monologue d'un père dépourvu dans « Raton ». Le père-JE de cette histoire relate ses sentiments à la suite de la naissance de son fils qu'il surnomme « Raton ». Ce nom renferme un calembour (« Ratons » comme une conjugaison à l'impératif du verbe « rater ») révélateur du ton satirique du texte. Ce JE, qu'on pourrait sans doute classer dans la catégorie des pères commettant le délit du « trop-plein », s'affiche comme un protecteur. Son appartement se transforme en territoire qu'il isole du monde. L'incipit ne laisse aucun doute sur cet état

d'esprit : « On sort jamais », dit-il (A : 123). Les voisins curieux deviennent une menace qu'il contre avec des stores, et il se crée des scénarios d'invasion de domicile où il se poste comme un héros.

Paradoxalement, dans ce lieu clos, le Père laisse pénétrer une horde d'étrangers par l'entremise de la télévision que sa femme et lui regardent maladivement si bien que le Père se transforme en une sorte de perroquet qui éructe des préjugés, notamment à propos de « la C. difficile qui s'attaque aux faibles et aussi la grippe du cochon qu'ils ont importée du Mexique avec des clandestins » (A : 124); ou des « fifis [qui sont] la faute des mauvais pères » (A : 130); et d'un oncle « moumoune [...] qui lisait des livres et qui enseignait des affaires niaiseuses et inutiles » (*Id.*), etc. À ce lavage de cerveau en bonne et due forme s'ajoute une méfiance à l'égard de toutes les idées extérieures, créant une sorte de claustrophobie idéologique, que Messier qualifie de « paranoïa dirigée vers le monde extérieur » (Messier, 2011 : 35). Néanmoins le JE répète, en leitmotiv, ses diatribes : « Faut pas croire tout ce qu'on dit à la télé, dans les journaux, à l'école. Faut pas croire personne » (A : 131). Cette emprise du père ignare se confirme de par son historicité, puisqu'elle s'érige en tradition filiale : « C'est tous des menteurs, que mon père me disait, comme il se l'est fait dire par son propre père, et lui par le sien, et ainsi de suite en remontant jusqu'au premier à être débarqué du bateau et qui s'était fait arrêter et fouetter dans la rue » (A : 124-125). Si Messier voit dans le soliloque du Père « l'aspect statique ou circulaire de cette vision de l'hérédité » (Messier, 2011 : 35), nous y voyons également la dégénération d'une vision traditionnelle du monde. La faillibilité du père, qui transmet des valeurs en distorsion, renvoie à la faillibilité de la chaîne paternelle historique : des aïeux canadiens français à nos jours, les valeurs paternelles de protection et de transmission ne génèrent qu'un cycle de misère. D'ailleurs, le narrateur rêve de la réunion de la lignée : « un beau trio, Raton, lui et moi, une super lignée de vrais gars » (A : 130). Comme François, le Père sent le besoin d'avoir l'air d'un « vrai », sans qu'on sache trop la nature d'un « faux ».

La parole du père de Raton correspond en quelque sorte à celle de l'idiot, telle que l'imagine Gervais : « Les idiots surdéterminent, en fait, cette dimension de toute figure, qui est sa dimension énigmatique. Leur parole est une énigme par sa forme même, elle ne peut que cacher un secret, dont le dévoilement ne peut servir qu'à dégager une vérité » (Gervais, 2007 : 105). Ainsi, la voix de ce Père, dans un registre plus pragmatique, se rapporte à l'ironie romanesque : Bock indique, avec ce modèle négatif, les failles du

modèle paternel. D'ailleurs, la méconnaissance de la médecine par le personnage confirme son statut d'idiot. Quand l'infirmière lui apprend que leur fils souffre du « SAF » (syndrome d'alcoolisme fœtal), il répond : « Hein, ben non, on a pas un petit saf, on a un petit crisse ! et Nancy m'a trouvé pas mal drôle » (A : 128). L'aspect particulier de l'enfant ne génère pas d'inquiétude, mais plutôt un surnom (« Raton »). L'angoisse manifeste de François ou du Père de « Peur pastel » laisse place à l'ignorance triomphante. Ainsi, les réflexes propres à l'identité paternelle virile (protection, autorité, agressivité) sont non pas détournés, mais réitérés dans toute leur vacuité, comme si Bock voulait rédiger une preuve par l'absurde pour disqualifier ce modèle qui véhicule une vision étriquée du monde gouvernée par des préjugés; ignorance que la télévision, métonymie ultime de l'américanisation, renforce.

En négatif du père de Raton, le père-JE du meilleur texte d'*Atavismes*, « Peur pastel », tout aussi marginal, remplace l'ignorance par l'angoisse nihiliste. Cette histoire relate les pérégrinations de ce père qui, en compagnie de son fils, réinvente la vie d'une vieille dame grâce à des photographies retrouvées dans les ordures. Cette famille erre dans les rues, se déclarant « éboueurs debout, rédempteurs de la camelote, repriseurs du méprisé » (A : 61) afin de profiter des « éclats de leur passé » (A : 64). Le père-JE, avatar de l'écrivain ou de l'herméneute, crée donc une sorte de courtpointe où, recyclant les histoires individuelles à partir de signifiants, se dessine la réalité contemporaine qu'il évoque avec l'incipit dont le « Nous » impersonnel renvoie à la fois à la (sa) famille et à la collectivité : « Nous squattons des terres volées, nos dollars sont des octets, chaque vestige mis au jour nous rappelle que ce que nous voyons, cette feuille entre nos mains, ces vêtements que nous portons, ces babioles, ces trésors, tout sera enseveli et délavé » (A : 59-60). La beauté de la prose de Bock se manifeste ici encore dans ce télescopage de réalités concentriques : l'Histoire, la famille, la nation, le territoire. Le squatteur de terres volées renvoie donc un peu à la précarité de ce père pauvre, mais aussi au rapt des terres amérindiennes par les Européens. À cette trahison de l'Histoire se superpose un constat du caractère éphémère des choses, évoqué par une énumération aux propositions opposées (« babioles » et « trésors »). La correspondance entre les « dollars » et les « octets » insiste enfin sur tout l'artifice qui régit le monde, à la fois technologie et système économique aux pouvoirs démesurés. Mais le militantisme ne caractérise pas pour autant le narrateur : le recyclage apparaît non pas comme un effort environnementaliste mais bien plus comme une épreuve démesurée, folle (donc, typiquement américaine) de contrer

l'éphémère du monde, l'obsolescence accélérée, par un effort de commémoration. Comme dans *Nikolski*, les déchets connotent la mémoire et l'héritage; récits qui, toutefois, demeurent des fabulations, ainsi l'ordinateur de Joyce, ainsi l'archéologie de Noah, ainsi la vieille dame que décrit le JE. Tandis que Thomas G. Cusson se livre bras ouverts à l'oubli, ces personnages tentent désespérément de le combattre.

La fabulation du jeune père se manifeste également par le biais de l'imaginaire de la fin tel que le conçoit Bertrand Gervais. Ce jeune homme rêve à sa fin, tout comme François sur le bord du pont ou le père de Raton encastré dans son appartement. Un des scénarios apocalyptiques qu'il conçoit révèle ses préoccupations générationnelles. Les trois générations attablées à une terrasse voient un orage sévir. Les éclairs frappent un transformateur électrique puis des avions s'écrasent sur eux sans que le JE ne puisse sauver son fils. Cet écrasement apocalyptique s'ajoute à d'autres craintes : un accident d'auto fatal, l'attaque d'un chien furieux, un couteau échappé, un cancer du sein, voire une maladie (héréditaire, bien sûr). La mort est intimement liée au sentiment paternel de protection et le recyclage auquel il s'adonne pourrait illustrer sa condition. Dans *L'imaginaire de la fin : temps, mots & signes*, Bertrand Gervais propose que l'imaginaire de la fin est une tentative de maîtriser et ordonner le temps et les signes de l'univers selon une cohérence ordonnée, c'est un « imaginaire tourné vers l'interprétation et la recherche de sens » (2009 : 15). Cet état d'esprit provoquerait une sorte de délire sémiotique, où chaque objet devient significatif par rapport à la prophétie autoréalisatrice que constitue la prédiction de la fin du monde. Les déchets deviendraient dès lors la métaphore de l'obsolescence et de la destruction imminente du monde. Le rôle du Père, si l'on en croit les régimes de l'imaginaire de Durand, se logeant dans le spectre du régime diurne, est précisément de tenter de maîtriser le temps et de l'ordonner selon cette perspective linéaire : « Le sens tout entier du Régime Diurne de l'imaginaire est pensée "contre" les ténèbres, est pensée contre le sémantisme des ténèbres, de l'animalité et de la chute, c'est-à-dire contre Kronos, le temps mortel » (Durand, 1969 : 212-213). Le Père reconduirait les schèmes paternels dits naturalistes, interprétation relayée par son choix d'appartement clos. Ce lieu, qu'on devine être un logement social, géré par un propriétaire grippe-sou, ressemble à un bunker qui, malgré sa promiscuité, est *retourné sur lui-même* : « Pas une fenêtre ne donne sur le parc, elles donnent toutes sur la cour intérieure, où sont aussi les balcons [...] Avec des fenêtres en regard comme ça, pas moyen de sortir de la douche sans se cacher, ni de baiser en paix dans le salon sans tirer les rideaux [...] » (A :



60). Comme pour le père de Raton, l'enfantement provoque un réflexe protecteur orienté sur un imaginaire de la fin : fin de sa vie, mais surtout de *sa lignée*. Puisque l'échec individuel, chez Bock, se reflète toujours d'un échec collectif, pourrait-on voir dans cette paranoïa un commentaire sur le sentiment d'insécurité culturelle et linguistique qui anime les Québécois, minoritaires sur le continent? Si on en croit, selon le registre symbolique, les pères dans « Raton » et « Peur pastel », l'identité canonique nationale se trouverait en danger de se dissoudre et les miettes qui en resteraient s'agglutinaient derrière un écran de télévision abrutissant et la seule résistance (dérisoire) restante serait la reconfiguration d'un nouveau récit à partir des bribes recyclées çà et là.

C'est pourquoi du monologue de « Peur pastel » transparait une telle angoisse doublée d'une nostalgie du sacré et de l'union communautaire. À une époque où le signifiant paternel se transforme, où les territoires subissent des menaces perpétuelles, où l'oubli tente la mémoire, l'individu ressent sa liberté comme un vertige. L'enfant est « celui qui [lui] fait prendre conscience de l'étrangeté de l'habituel et de la précarité du droit acquis d'être ici, en ces temps d'obscurité stroboscopique, côtoyant des gens qu'on aime oisivement au point de ne plus les voir » (A : 61-62). Pourtant, l'enfant ne peut réparer la rupture du lien social qui l'affecte, désespéré par ses semblables avec qui il n'entretient aucune solidarité. Replié dans la sphère privée, le narrateur se résigne à la morale ambiante axée sur des attributs qu'on rattache généralement à l'économie de marché : la loi du plus fort, l'immoralité du capital, l'inhumanité des systèmes boursiers, le matérialisme et l'utilitarisme qui chosifient l'existence et ramènent les hommes à leurs statuts de purs consommateurs :

Je nous sais condamnés par les vapeurs d'asphalte, l'ubiquité du grand guignol et la victoire des chiffres sur les lettres. Nous sommes quantité négligeable au milieu du béton et du pétrole, s'il faut qu'on nous écrase on le fera, que nous soyons des universitaires, des réfugiés fuyant la famine, des pensionnaires contraints au bon voisinage pour des intérêts supérieurs qu'il est préférable de méconnaître. [...] Ce sont les pires réussites de notre ère : maintenir les pyramides en état malgré les avions qui s'écrasent, individualiser l'espoir. (A : 67-68)

Cette dernière image mérite considération, puisqu'elle évoque les attentats du 11 septembre 2001, tout en substituant les tours jumelles à une « pyramide », c'est-à-dire un mausolée sacré, ou, figurativement, la « pyramide » sociale où trônent les « favorisés » obsédés par des attributs matériels et utilitaires (l'asphalte, le béton, les chiffres) rendus dérisoires par leur association au grand guignol, cirque « grandguignolesque » truffé de facéties et artifices, pourvu du don d'ubiquité, donc saturant l'espace. Contre cet univers

qui le dépasse rendu asocial par la morale capitaliste, le Père se rabat sur l'espoir, qu'il scande en anaphore, souhaitant la santé à sa femme, à ses amis, le bonheur à son père, pour ensuite projeter dans son fils cet espoir : « en lui réside tout ce qui reste d'humain dans ce pays d'épluchures desséchées » (A : 69). Or, l'imaginaire de la fin, tel que le mobilise le JE, reste un pur recours argumentatif, une rhétorique ou « une projection compensatoire servant à colmater une brèche » (Gervais, 2009 : 14), c'est-à-dire l'angoisse qu'il ressent face à sa propre fin individuelle. Pour le Père, l'imaginaire de la fin porte donc un espoir corollaire : celui de la recréation d'un Nouveau Monde dont son fils, devenu avatar du nouvel Adam, serait dépositaire; car toute eschatologie appelle à une cosmogonie : « La mort initiatique rend possible la *tabula rasa* sur laquelle viendront s'inscrire les révélations successives, destinées à former un homme nouveau » (Eliade, 1959 : 15).

Par contre, ironiquement, le monde dont le père prophétise le retour, c'est celui qu'il essaie désespérément de maintenir en place, un monde traditionnel, du moins dans ses acceptions positives :

J'attends la catastrophe, le grand chaos. J'attends qu'en pleine nuit les cloches des dernières églises encore invendues se mettent à sonner pour rassembler ceux qui sauront encore ce que veut dire être ensemble. S'il est alors assez vieux et souhaite se mêler à l'assemblée, j'en bénirai mon fils, puis j'irai, avec qui voudra m'accompagner, survivre quelques mois, quelque part, probablement au Nord (A : 69).

Évoquée par le procédé de l'anaphore, la prophétie qui clôt l'histoire connote le monde ancien. Face au chaos imminent, le narrateur convoque un renforcement du lien social autour de l'idée de valeurs sacrées que les églises rassembleraient. L'acte de bénédiction par le père, image christique s'il en est une, illustre la *mission civilisatrice* du nouvel Adam qui devra assembler les hommes en perte de repères. L'appel au Nord qui termine le monologue, de ce point de vue, pourrait convoquer la mythologie nordique de la colonisation, qu'on sait fortement imprégnée du lexique catholique : « La Providence a assigné aux Canadiens français la mission de conquérir le Nord qu'elle leur a réservé pour qu'ils y survivent et s'y renforcent » (Morissonneau, 1978 : 30).

Bien sûr, nous commettrions un impair d'accoler à *Atavismes* un quelconque discours réactionnaire. Au contraire, *Atavismes* décrit, avec acuité et lucidité, un monde en plein changement, un monde où l'ordre traditionnel, mort et enterré, continue d'exercer un pouvoir nostalgique. La construction de liens familiaux, particulièrement paternels, qu'on les observe dans leur ascendance ou leur descendance, exige à la fois un effort de

créativité et de mémoire. Si les quêtes vaines de ces personnages de cloisonner leur héritage où leur progéniture dans des avatars de la Maison du père nous révèlent métaphoriquement que les fils contemporains doivent reconstruire individuellement leurs propres territoires sur ces ruines, Bock nous montre l'envers de cette réalité : celle qui fait de la morale capitaliste (lire : états-unienne, selon l'association éternelle) une sorte de courant de fond contre lequel les individus doivent perpétuellement lutter s'ils ne désirent être emportés. C'est peut-être dans cette hésitation que Bock révèle le mieux l'américanité québécoise qui, malgré toutes ses ambitions, reste ambivalente, tiraillée entre le communautarisme et l'exploration; entre l'héritier et le caméléon.

## 2.19 L'histoire d'une filiation

Dans les « fictions de la Franco-Amérique », la *filiation* s'écrit – se dit – en fonction d'un sujet non pas résigné à son exclusion qui se réfugierait dans la contemplation, mais plutôt de celui qui, sentant tantôt l'oppression de l'édifice paternel, tantôt ses ruines, choisit de reconfigurer sa trajectoire et, surtout, sa mémoire tant généalogique que collective. Ainsi, alors que les personnages orphelins de *Nikolski* se programment un autre destin que celui dont ils héritent, les « pères déçus » d'*Atavismes* demeurent à la fois résignés et nostalgiques face à l'écroulement du récit filial traditionnel. Emmanuelle Tremblay, sollicitant *L'écologie du réel* (1988) de Pierre Nepveu, nous fournit une description nuancée de ce dilemme selon laquelle le texte québécois « oscille entre l'expression d'un désir d'identité et celle d'un dépaysement » (Tremblay, 2011 : 121). Tremblay ajoute que « l'imaginaire diasporal qui se dégage de la production romanesque québécoise actuelle est intimement lié à l'émergence de la part obscure de la mémoire collective qui se manifeste dans la représentation d'un *sujet national clivé*, porteur d'un temps autre – originel – qui [...] engage à une révision de l'héritage » (*Id.*; nous soulignons). *Les taches solaires* évoquent quant à elles une synthèse de ces deux attitudes, où un personnage, retraçant et carnavalisant sa propre généalogie, tente de relativiser la place du soi au sein de la vaste fresque culturelle et génétique de l'humanité, voire du cosmos.

## 2.20 Le sujet québécois contemporain comme astre

Au cours de cette lecture de la voix de ces fictions québécoises contemporaines, nous avons insisté sur la tension qui subsiste entre l'individu et le collectif, phénomène pourvu d'une historicité remarquable dans l'imaginaire continental. Pour ce faire, nous avons d'abord montré comment les voix singulières des narrateurs-JE des romans de l'américanisation et fictions de la Franco-Amérique résonnaient avec le reste de l'œuvre de chacun des six écrivains convoqués. Nous avons aussi proposé que leurs œuvres, par divers thèmes et procédés d'écriture récurrents, illustrent leur propre réflexion envers leurs appartenances collectives; réflexions qui, il nous semble, évoquent un état d'esprit typique de notre époque. À partir de l'interprétation de phénomènes narratifs tels que la polyphonie, l'autoreprésentation, l'hybridité générique, les variations sociolinguistiques, l'hétérolinguisme et l'oralité, nous sommes parvenus à cerner comment les voix fuyantes et indéterminées de ces fictions insistaient sur la rupture du lien national au profit d'une adéquation de plus en plus profonde entre le Soi et le Monde. Cette relation du JE envers sa communauté s'est aussi exprimée à partir de notre métaphore fondatrice de lecture, à savoir que *la famille et son expression métaphorique, la maison (du Père), sont une allégorie de la nation*. Ces JE clament directement ou non leur étrangeté envers le nationalisme québécois moderne, privilégiant tantôt l'exil physique, mémoriel et symbolique vers les États-Unis à l'instar des Bob Richard, Thomas Cusson et l'Auteur de *Conséquences lyriques*, tantôt un repli vers une communauté d'exclus comme dans les « fictions de la Franco-Amérique ». Ce décentrement de la nation québécoise mène à de nouvelles constructions, à la nostalgie ou, inversement, à la dissolution et l'oubli. Les questions d'exil et de mémoire prennent alors une dimension cruciale, puisqu'elles façonnent les nouvelles avenues identitaires qu'empruntent les sujets québécois contemporains. Si nous reprenons la métaphore de ce sujet en tant qu'« astre errant » (Chassay) qui est « satellitaire » (Dickner) de la culture de masse états-unienne, nous pourrions postuler une expulsion de cet astre hors de l'orbite du nationalisme laurentien.

Un net refus de l'épique se dégage de ces textes. Le « héros national » se dissipe perpétuellement dans le chaos du monde; du relayeur de la mythologie, il devient lui-même absorbé par son poids mémoriel accablant ou son corollaire négatif, l'Oubli. Le Père, symbole fort de la transmission, de l'héritage, du destin, de la téléologie, de la Loi, de la Mémoire, du Livre, de l'Unité, de l'Absolu, de la Plénitude, de l'imaginaire diurne

diaïrétique, du Mythe fondateur, bref de la Civilisation, affronte sans cesse le paradigme du Fils, bâtard ou orphelin, aux prises avec les ruines de cet ordre immémorial *éclaté*. Ces donc dire que ces fils prennent toujours la parole *contre* les mythes fondateurs nationaux dans une tentative perpétuelle de réécrire une mythologie tout en confirmant paradoxalement le pouvoir fédérateur et identitaire de celle-ci.



## Chapitre 3

### L'horizon des événements : le chronotope américain

On trouve en effet, au fondement de l'aventure américaine, une ambition secrète ou avouée, qui est celle du recommencement, de la transformation, de la métamorphose, ambition qui demeure sans cesse en butte aux obstacles d'une réalité avec laquelle il faut bien composer, sous peine de schizophrénie ou de mythomanie (Morency, 2012 : 85).

Le chapitre précédent a interprété la teneur du sentiment national et de l'expérience américaine que véhicule un échantillon de romans québécois contemporains, selon une perspective de construction subjective. Nous avons mis en évidence la réémergence du mythe du coureur des bois dans les fictions québécoises à travers son expression la plus singulière, l'orphelin. L'orphelin et ses dérivés symboliques tels le bâtard et le père empêché ont fourni une métaphore fondatrice à partir de laquelle lire à la fois le parcours historique des francophones d'Amérique – trajectoire qui n'échappe pas aux récupérations idéologiques les plus divergentes – mais aussi la posture des narrateurs homodiégétiques des romans, voire des écrivains eux-mêmes, par rapport à leurs propres positions nationales et littéraires. S'éprouvant comme orphelins, les sujets énonciateurs des romans de l'américanisation et des fictions de la Franco-Amérique rejouent en quelque sorte la geste originelle de l'Amérique, c'est-à-dire l'impulsion fondamentale de la table rase, de rejoindre le temps zéro, le monde virginal. Ambition qui se bute, toutefois, à la *saturation* du monde qu'ils habitent, les forçant à attester le poids de l'idée même de nation, de passé, de filiation, quitte à mieux l'enrayer par la suite. Peu importe l'ensemble auquel ces orphelins appartiennent, un portrait relativement homogène se dégage : exclu, misanthrope, il masque ses insécurités avec un humour caustique ou sarcastique. Dénationalisé, il fuit les déterminismes originels, tout en maintenant un certain attachement à sa terre natale par le biais de la langue. Résolument pessimistes,

les romans de l'américanisation mettent en scène des voix d'orphelins en position de repli ou de déni, voire d'oubli systématique de la communauté. Plus nuancées, les fictions de la Franco-Amérique, même si elles manifestent une certaine nostalgie à l'égard des ensembles nationaux désormais éclatés, semblent entretenir l'ambition de reconstruire des liens communautaires et familiaux sur les ruines de la « Maison du Père ».

## I. Prolégomènes : le chronotope de l'entropie

Ce portrait relativement homogène du sujet américain contemporain dans sa variante québécoise appelle désormais à une lecture de l'*objet* de sa contemplation et de ses angoisses : l'espace et l'histoire du continent. La citation de Jean Morency proposée en exergue de ce chapitre illustre bien la dualité que cherche à mettre en évidence notre interprétation, à savoir le conflit entre la « réalité » et la projection compensatoire, le mythe; oscillation fondamentale qui caractérise selon nous le rapport à l'espace-temps des collectivités américaines. Notre choix de considérer, à l'image des physiciens, l'espace-temps comme un continuum nous mène à récupérer la notion du chronotope mise de l'avant par le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine<sup>130</sup>. Bien que nous considérions espace et temps comme plus ou moins indissociables<sup>131</sup>, il reste que les « romans de l'américanisation », qui s'écrivent à partir des principes de l'oubli et de l'exclusion, ne peuvent que privilégier l'espace (en tant qu'exil) au détriment du temps auquel ils n'accèdent plus. Inversement, les fictions de la Franco-Amérique, puisqu'elles réactivent la mémoire canadienne-française (elle aussi indissociable de l'exil en raison de sa nature migratoire et diasporique), préservent une dimension temporelle accrue. La thématique de la filiation présente au chapitre précédent demeure bien sûr pertinente compte tenu que le continuum espace-temps reste tributaire du traitement qu'en effectuent les sujets énonciateurs des fictions à l'étude. De même, le « national » demeure corrélatif d'un territoire, d'une frontière; la filiation, elle, connote le temps, l'histoire. Nous montrerons

---

<sup>130</sup> Dans *Esthétique et théorie du roman* (1987 [1978] : 237), Bakhtine définit le chronotope comme « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature ».

<sup>131</sup> Mario Bédard, qui étudie les propriétés symboliques de l'espace (« Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, avril 2002, p. 49-74), nous montre peut-être malgré lui comment le temps reste indissociable de l'espace, puisque la première propriété du haut-lieu correspond à sa capacité d'évoquer « le passé, présent ou futur de l'histoire d'un territoire, si ce n'est le traitement interprétatif qui en est fait » (53).



donc comment les romans de l'américanisation, qui mettent en scène un voyage physique aux États-Unis, peuvent nous renseigner non seulement sur le regard du sujet québécois sur les États-Unis, mais comment ce regard, une *projection*, illustre par la négative l'expérience française d'Amérique. Nous tenterons également de montrer, par extension, que la perception qu'offrent les personnages de l'environnement américain fait des États-Unis une métonymie de la « culture de masse » mondialisée. Ainsi, en conjuguant deux approches concomitantes, les « temps hypermodernes » de Lipovetsky (dimension temporelle) et « l'hyperréalité » de Jean Baudrillard (dimension spatiale), nous chercherons à mettre en évidence les modalités de représentation des États-Unis dans ces romans particuliers qui préservent, en filigrane, une certaine tradition du « mirage américain » tel qu'esquissé au premier chapitre. Ce faisant, nous espérons montrer comment les romans développent le chronotope américain en fonction d'une intermédialité avec des éléments de la culture de masse états-unienne, icônes populaires elles-mêmes majoritairement tributaires de la mythologie fondatrice des États-Unis<sup>132</sup>. Dans les fictions de la Franco-Amérique, nous montrerons comment la représentation d'un *imaginaire diasporique* concourt, en récupérant le passé de l'Amérique française, à créer un nouvel espace symbolique américain qui transcende l'omniprésence états-unienne et le nationalisme québécois enclavé qui a prédominé depuis les années 1960. Ainsi, les fictions de la Franco-Amérique, contrairement au présentisme aigu des romans de l'américanisation, ne cessent de jouer avec le passé officiel afin de produire un avenir signifiant pour la collectivité francophone en Amérique. D'où la métaphore (scientifique, encore) du « trou noir » que le titre du chapitre suggère implicitement. Si l'horizon des événements se comprend comme le point de non-retour à partir duquel rien, pas même la lumière, ne peut s'échapper du trou noir, nous nous plaisons à imaginer ces fictions comme des « satellites » ou « astres errants » (pour reprendre les métaphores de Dickner et Chassay respectivement) résidant sur la frontière de cet horizon, prêtes à basculer dans cette sorte de « trou noir » (qui possède une attraction gravitationnelle immense) que constituerait l'acculturation forcée par les forces homogénéisantes de l'économie globale.

Certes, l'appréhension de l'espace-temps dans ces fictions demeure subordonnée à un arrière-plan mythologique. L'imaginaire américain et les imaginaires nationaux des cultures du continent structurent depuis leur origine un rapport singulier à l'espace et à la mémoire dont il faudra décrire les grandes orientations. L'exercice comparatiste entre les

---

<sup>132</sup> Par exemple, nous avons montré, au chapitre précédent, comment *Conséquences lyriques* pervertissait l'image tutélaire du cow-boy John Wayne en lui octroyant un sosie d'Ouzbékistan.

mythes nationaux états-uniens et québécois (« canadiens », canadiens-français) face au mythe continental nous a renseigné sur nombre d'invariants qui préservent toute leur pertinence. Rappelons comment l'imaginaire américain, dans son cheminement historique, se nourrit de diverses oppositions spatiales et temporelles : espace vierge et temps zéro contre l'Ancien Monde, création d'un « home » contre l'attrait des grands espaces, nomadisme contre sédentarité. De ces phénomènes découlent des expériences telles que la tension entre l'oubli et la mémoire, l'exil et l'enracinement, le désir de recommencer la civilisation ou de se fondre dans l'immensité, la « civilisation » européenne contre la « sauvagerie ». Cette constellation thématique teinte tout mythe, tout folklore qui émerge de ces civilisations. Les voyages dans le temps et l'espace que proposent ces romans convoquent nécessairement les figures mythiques des collectivités américaines, ne serait-ce que pour mieux les déconstruire (et reconstruire). Un bref exposé du rapport particulier des collectivités américaines au temps et à l'espace s'impose donc afin de dresser plus substantiellement cet arrière-plan mythologique.

### 3.1 Le temps en Amérique : trou de mémoire

La temporalité américaine s'érige sur une opposition entre le « temps zéro » des origines et « l'Histoire » en tant que substrat mémoriel garant d'une tradition et d'une légitimité nationale. Gérard Bouchard s'interroge sur les stratégies employées par les collectivités neuves afin de « construire une *mémoire longue* à partir d'une *histoire courte* » (2007 : 317). Il identifie par exemple l'emprunt à la mémoire de la mère patrie (au Canada) ou aux autochtones (au Mexique) ainsi que les gestes de rupture envers la métropole, soit afin de créer une civilisation supérieure (les États-Unis) ou d'oublier une mémoire honteuse (en Australie). De ces diverses stratégies, Bouchard élargit son propos aux civilisations anciennes se réclamant de mêmes stratégies de filiation (Virgile propose que les Romains descendent des Troyens) afin de montrer le lien qui subsiste entre l'idée de durée, d'ancienneté, et celle de légitimité. Les nations chercheraient donc à créer des « mémoires longues » pour fabriquer un héritage, un enracinement. Cette vision du temps en Amérique appelle certes à l'exploration de la filiation telle que décrite dans le chapitre précédent. Or, ici, nous nous intéresserons davantage à la *matérialisation* de l'histoire, non plus à son corollaire métaphorique. L'Histoire, liée au Livre, se lit alors comme un

document apte à sacraliser les origines et mythes fondateurs. La « mémoire longue » ordonne, diffuse, ressasse divers mythes, toujours en se projetant dans la durée (de manière à la fois rétrospective et prospective) afin de préserver son autorité. Par contre, cette mémoire repose en elle-même sur une contradiction compte tenu de la place qu'occupe le recommencement dans sa geste originelle : comment éprouver la mémoire longue quand le désir d'aventure ou l'impératif de l'exil se présentent? Ce paradoxe temporel se trouve complexifié par le contexte actuel de mondialisation, qui génère une forte pression sur les collectivités afin de se délester de leurs boulets historiques.

Bref, l'Histoire, garante de la mémoire, de la filiation, de l'héritage et ultimement de l'enracinement, repose dans les Amériques sur un double paradoxe. D'une part, l'origine américaine elle-même se fonde sur un mouvement eschatologique qui programme en quelque sorte l'anéantissement perpétuel du temps. D'autre part, l'essor de la société libérale principalement états-unienne dans un contexte de mondialisation et de diversité culturelle a provoqué une sorte de « fin de l'histoire », pour emprunter l'expression de Francis Fukuyama, qui tend à nier les aspérités collectives (culturelles et linguistiques) au profit d'un temps homogène. En contrepartie, selon Gilles Lipovetsky (2010), la fragmentation culturelle et religieuse de notre époque génère un mouvement *compensatoire* envers « des mythes et des récits fondateurs, des patrimoines symboliques, des valeurs historiques et traditionnelles » (Lipovetsky, 2006 : 90). En ce sens, la mémoire ne s'impose plus en elle-même, elle résulte d'une sorte de « pari pascalien » de l'individu qui consent à son appartenance. Les temps hypermodernes favoriseraient une libération à l'égard du fardeau de l'Histoire; le choix identitaire et religieux consenti et (relativement) raisonné de l'individu donnerait une valeur supérieure à la tradition parce qu'elle ne se développe plus dans la coercition ou dans le dogme.

### 3.2 L'espace américain : frontières et rhizome

Les Québécois vivent essentiellement les mêmes dilemmes dans leur relation à l'espace, expérience qui renforce notre souhait de considérer l'espace-temps en continuum. Rappelons par exemple la tension qui subsiste entre le Coureur des bois et sa communauté dont il dépend malgré tout ou encore le « mythe du Nord » qui émerge dans

seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette relation à l'espace se rapproche du mythe de la Frontière qui se développe aux États-Unis. Selon l'interprétation de Jean Morency, la frontière se répercute au Québec « à la manière d'un superstrat de nature socioculturelle venant se greffer à une tradition déjà existante » (2005 : 154). Il énumère des romans tels que *Jean Rivard, le défricheur* et *Les engagés du Grand Portage* qui reconduisent cet imaginaire de conquête et de domestication de la nature au nom d'une certaine ambition commerciale et civilisatrice. Ces affinités traduiraient la fécondité de ce mythe à travers les cultures du Nouveau Monde. C'est pourquoi il décrit la frontière comme une « thématique continentale, non pas seulement états-unienne mais américaine au sens large » (Morency, 2005 : 159). Nous connaissons la fortune du mythe de la « Frontière » aux États-Unis. À ses fondements réside l'ambition de recommencer une nouvelle civilisation (plus à l'Ouest) débarrassée des défauts de la civilisation antérieure.

La Frontière, dans ces circonstances, désignerait un espace métaphorique de rencontre de Soi et de l'Autre dans une dynamique de conquête ou de métissage. Pour que la Frontière puisse se comprendre dans son acception continentale, Jean-François Côté l'interprète en fonction de la confrontation entre le connu et l'inconnu que permet le voyage. La conception de Côté, du reste, se rapproche de ce que Bakhtine désigne comme le « chronotope de la route » par lequel l'individu parvient à échapper aux lois de socialisation ritualisées et compartimentées : « Sur la "grand route" se croisent au même point d'intersection spatio-temporel les voies d'une quantité de personnes appartenant à toutes les classes, situations, religions, nationalités et âges » (Bakhtine, 1987 : 385). Par contre, pour Côté, la quête correspond à une « traversée des "frontières intérieures" » (Côté, 2003 : 506). L'idée d'un voyage à la fois intérieur et physique rappelle la conclusion de Leslie Fiedler, dans *Le retour du Peau-Rouge* (1971). Bien qu'il soit désormais impossible de faire table rase de la civilisation passée et de recommencer l'expérience plus à l'Ouest, les écrivains simulent une nouvelle frontière, un nouvel Ouest construit à partir de réminiscences, d'hallucinations, voire de stéréotypes. Fiedler, rappelant que les Indiens ont introduit les drogues naturelles comme la marijuana et la peyotl aux Blancs, postule que le retour de l'Indien obéit à des modalités « psychédéliques ». L'Indien n'existant pratiquement plus sur le continent réel, il s'empare désormais d'une « frontière » psychiatrique : il envahit l'esprit humain et le force à explorer l'espace de son imagination.

L'espace américain, d'immense et de vierge qu'il s'est présenté au temps zéro, est aujourd'hui saturé. Les propriétés régénératives de l'Ouest laissent place à une

individuation de la Frontière elle-même, celle-ci se vivant à la fois dans un voyage réalisé et dans les limites de l'esprit. Cet invariant de la Frontière (confrontation entre l'espace connu et l'espace inconnu, impératif de domestication) se réverbère également dans une appréhension plus pessimiste par l'entremise des thèmes du déracinement de l'exil. Pour François Paré, qui cherche à modéliser l'imaginaire de la diaspora québécoise dans *Le fantasme d'Escanaba*, l'expérience migratoire et le mouvement restent marqués par « la surabondance de l'Autre et par sa différence envahissante » (2007 : 10). La quête d'inconnu entraîne l'angoisse, de l'insécurité, « le déracinement, l'incertitude identitaire, l'impropre, l'éviction. [...] Pour [l'Amérique francophone diasporique], l'intériorité n'est plus guère possible. Seules des traces en subsistent, de faibles épigraphes en montrent les anciennes errances » (2007 : 36). Ce que Paré rappelle, hormis que l'exil peut se rattacher tant au nomadisme qu'à la sédentarité, c'est sa *possible dysphorie*; qui le nomade sans patrie et exclu, qui le sédentaire aliéné ou nostalgique de l'ordre ancien. La Frontière, espace réel, psychique ou métaphorique perçu comme une confrontation entre l'inconnu et le connu, habite la conscience des personnages tant nomades que sédentaires. Et c'est précisément la *surcharge mythologique* de l'espace américain, sa saturation d'informations *connues* qui dérangent les personnages, comme si le projet eschatologique devient démesuré face à la masse croissante de connaissances qui s'accumulent.

Si l'espace américain doit se comprendre comme un lieu de migrations et d'errances, de potentialités, sa représentation rejoindrait la perception de l'espace que proposent Deleuze et Guattari dans *Rhizome* (1976). En fait, selon eux, les États-Unis représenteraient le potentiel du rhizome, c'est-à-dire un réseau souterrain de communautés construites organiquement (plutôt que selon la Raison et la Loi) selon des « poussées latérales successives en connexion immédiate avec un dehors [...]. L'Ouest est rhizomatique, avec ses Indiens sans ascendance, sa limite toujours fuyante, ses frontières mouvantes et déplacées » (Deleuze et Guattari, 1976 : 55). Bref, pour Deleuze et Guattari, l'errance et la migration, perçues comme des expériences fondamentalement américaines, comme le proposait Michel Morin, favoriseraient l'horizontalité des hiérarchies et libéreraient la conscience de la verticalité de l'Histoire et des constructions sociales fermées.

Somme toute, la dualité entre le nomade et le sédentaire fonde l'expérience même des francophones du continent. Comme l'expliquent Dean Louder et Eric Waddell, la

« Franco-Amérique » est d'abord et avant tout « de *dimensions continentales* » et « de *configuration pluraliste* » (2008 : 14). Le rapport à l'espace, indissociable du phénomène de l'exil, doit donc se comprendre à la fois dans sa dimension pragmatique et ses visées métaphysiques, puisqu'une mythologie de l'espace, voire une spiritualité, ne cesse de se construire. Cette relation tendue à l'espace et au temps, qui enjoint à la fois à la construction et à la destruction, à la fois à la filiation et à la dissipation, à la mémoire et au présent, à la communauté et à l'individu, s'exprime par la métaphore de l'entropie en tant que principe structurant de l'expérience américaine.

### 3.3 Le chronotope américain : la métaphore de l'entropie

Au chapitre précédent, nous avons développé la métaphore du *sujet* romanesque en tant qu'orphelin. Nous proposons ici de décrire l'*objet* de son attention, c'est-à-dire le chronotope qu'il habite et dans lequel il se projette, en fonction de la métaphore de l'entropie. Autrement dit, le « grand récit des Amériques », pour nous, se comprend comme l'acte par lequel un individu, éprouvant des failles dans sa filiation, cherche à *lutter* contre l'entropie du monde en y injectant de l'énergie – donc du *sens*. Ce récit s'inspire des constats de Pierre-Yves Petillon et de Jean Morency sur la particularité du tempérament américain. Pour y voir plus clair, il importe d'expliquer brièvement le principe d'entropie à partir des recherches de Gordon Slethaug.

Dans *Beautiful Chaos*, Gordon E. Slethaug propose de rapprocher les développements de la physique moderne à la théorie littéraire. S'appuyant sur les recherches d'Albert Einstein sur la relativité restreinte et des chercheurs Max Planck et Werner Heisenberg sur la mécanique quantique<sup>133</sup>, Slethaug remarque une dégradation du principe hégémonique de causalité au profit d'une logique d'alternance entre « ordre » et « chaos » indissociables. Ainsi, la « chaîne événementielle » de la fiction laisserait place à une mise en scène de « situations » entre des « systèmes ordonnés » qui tendraient vers le désordre en absence du *travail*<sup>134</sup> d'un interprète. C'est pourquoi il

---

<sup>133</sup> On doit à ce dernier le « principe d'incertitude d'Heisenberg » qui stipule l'impossibilité de déterminer la position de l'électron dans l'atome à un moment précis dans le temps, remplaçant la notion traditionnelle de mesure par un calcul probabiliste.

<sup>134</sup> Le terme « travail » en physique renvoie à l'idée d'une dépense énergétique.

recourt au principe thermodynamique de l'entropie pour interpréter la relation du sujet fictionnel au monde. L'état d'entropie correspond à la tendance de la matière dans un système à équilibrer sa température avec son environnement et à redevenir inerte ou désordonné lorsqu'on ne lui apporte aucune énergie extérieure<sup>135</sup>. En comparaison, les « systèmes » de nature politique, sociale ou culturelle doivent, pour demeurer opératoires et ordonnés, recevoir de l'énergie. Les romans postmodernes, dans ces circonstances, mettraient en évidence les complémentarités et conflits entre ces systèmes macrosociaux d'organisation du réel et leur incessante propension à se dissoudre dans le désordre. Le personnage, à l'image du lecteur, s'il veut maintenir l'ordre et l'intelligibilité du système qu'il habite (incluant l'œuvre littéraire), doit par conséquent y injecter un *travail* interprétatif. Slethaug ajoute que ce travail d'organisation du réel (celui-ci étant chaotique) se bute paradoxalement à un principe de saturation : « [information] will ultimately become so highly coded and subdivided as to be inaccessible and, therefore, meaningless » (Slethaug, 2000 : 48). De ce point de vue, face à une pléthore de signes et de médiatisations, les systèmes de pensée restent indéchiffrables, à l'image d'un labyrinthe. Les romanciers figureraient cette difficulté en recourant aux artifices de la mise en abyme et de la métafiction, ceux-ci symbolisant « the problems of differentiating important and meaningful information from trivial in orderly or complex systems » (Slethaug, 2000 : 31). Le symbolisme de ces fictions se comprendrait alors comme une illustration de la tentative de maintenir l'ordre (et la cohérence) du monde (et du cheminement existentiel de l'humain) face à un environnement tendant tantôt à l'épuisement, tantôt à la saturation, toujours au chaos. Cette métaphore illustre les limites des raisonnements historiques et légaux ainsi que des mythes fondateurs afin de maintenir l'intégrité des frontières et des nations, celles-ci étant essentiellement des constructions humaines sujettes à leur propre dissolution. L'entropie recèle aussi une qualité temporelle cruciale, puisque les scientifiques lient généralement ce phénomène à la « ligne du temps ». De ce point de vue, l'entropie garantit que les phénomènes se produisent de manière *linéaire* en respectant un principe de *causalité*, l'entropie (le désordre) ne cessant d'augmenter. Le *passage du temps*, autrement dit, génère une entropie croissante. Cette métaphore illustre la nécessité pour tout mythe fondateur de recevoir de l'information pour se maintenir. Pierre-Yves Petillon exprime justement le dilemme américain explicité précédemment

---

<sup>135</sup> Pensons à un glaçon dans un verre d'eau qui revient à l'état liquide tout en abaissant la température globale du récipient. Or, sans l'ajout d'un nouveau glaçon, le verre regagnera la température de la pièce au bout d'un certain temps.

selon la métaphore de l'entropie, le sujet américain oscillant entre deux risques qu'il illustre par les unités d'informations (« bits ») essentielles au langage informatique :

0. Sans l'abri d'un enclos, sans la géométrie d'un cadastre, sans le refuge de m'embusquer par involution au cœur d'un labyrinthe qui est, repli de quiétude, l'espace géographique et mental de ma grammaire privée, je risque d'être envahi par l'espace blanc et vacant qui de partout me cerne et m'assiège et dont m'aveugle le corrosif éclat, d'être disloqué par le chaos des impressions éparses, vague déferlante dont ne me protège aucune digue.

1. De l'enclos que je me suis construit, à la fois grammaire pour déchiffrer (ou plutôt pour chiffrer) le monde chaotique et sauvage, et grille que je projette sur l'écran blanc de l'espace afin de m'y représenter par un système de coordonnées, je suis le captif, piégé, tarabusté soudain par le soupçon paranoïaque qu'il y a eu complot [*p/ot*] pour m'enfermer dans cette fiction qui m'englobe et dont « quelqu'un » détient la clef de l'intrigue [*p/ot*]. Surtout que, dans cette enclave, mon monde par entropie se dégrade jusqu'à l'étalement, information zéro, et c'est à nouveau la vacance et le chaos, mais dans mon for intérieur cette fois, à huis clos (Petillon, 1979 : 187-188).

Cette synthèse illustre en elle-même le rapport au chronotope américain du sujet en fonction de toutes les strates symboliques que nous avons évoquées<sup>136</sup>. On retrouve dans les extraits de Petillon et de Morency l'idée d'un espace chaotique, désordonné, aussi vaste et « blanc » (vierge) que l'immensité du continent auquel l'individu doit *résister* à l'aide d'une géométrie, d'un cadastre, d'une « grammaire privée » ou d'un « masque », c'est-à-dire un *système signifiant*, voire une *mythologie*. Or, cette oblitération du sujet dans un espace *cartographié* et un temps *ordonné* ne peut qu'engendrer une claustrophobie qui dégénère en paranoïa : le sujet, confronté à la surcharge sémiotique du monde qu'il a lui-même contribué à ériger, n'a de cesse de s'enfoncer dans le labyrinthe d'informations au point de ramener son ontologie elle-même à un temps zéro d'entropie totale, de nature psychique. Le mythe qui organise l'espace et le temps (le passé, l'avenir), menace soit de s'écrouler, soit d'avaloir le sujet qui s'y empêtre. Derrière ces principes demeurent toujours les régimes imaginaires du nomade, fasciné par l'immensité de l'espace, dissipateur d'énergie, vivant dans le *hic and nunc*, se laissant absorber par le chaos ambiant; et du sédentaire, domestiquant la nature, rédigeant l'histoire, s'enfonçant toujours plus avant dans les signes et l'écriture, au point de s'y perdre. Le thème de l'exil (dépossession de

---

<sup>136</sup> Jean Morency propose une définition relativement similaire de l'expérience littéraire en Amérique :

[L'écrivain] devra percer l'opacité des signes, se mesurer à leur altérité indestructible, en s'aventurant dans le dédale des significations; d'autre part, ses personnages seront souvent poussés à franchir une ligne de démarcation entre deux ordres de réalité (par exemple, ce qui sépare la « civilisation » de la « sauvagerie »), quitte à en revenir radicalement transformés; et enfin, il aura tendance à revêtir un masque (linguistique et littéraire), dans le dessein plus ou moins avoué de contester et de subvertir son héritage européen (les canons et les codes littéraires) pour mieux explorer et exprimer une nouvelle réalité (Morency, 2005 : 146).



soi) s'impose donc comme dénominateur commun tragique de ces deux expériences : le sujet confrontant soit la solitude du vide (l'absence), soit la solitude face au trop-plein, l'aliénation.

Selon notre lecture, les orphelins organisent leur monde par-delà le préconstruit familial, national et métaphysique. Leur rapport au chronotope américain se comprend comme celui d'un interprète, d'un herméneute, au sens philosophique. C'est-à-dire que l'individu, éprouvant sa liberté totale, à partir de l'interprétation de son environnement, cherche à se concevoir en tant que sujet langagier issu d'un horizon culturel et social donné. L'interprétation des phénomènes et des objets du monde traduit une appropriation identitaire, une projection du soi *sur* ceux-ci qui *reflètent* ses origines culturelles<sup>137</sup>. La nature d'herméneute de l'orphelin appelle toutefois à deux extensions relatives au clivage entre les romans de l'américanisation et les fictions de la Franco-Amérique. Si, dans les deux ensembles, les personnages luttent désespérément contre l'entropie du monde en tentant de lui reconstituer une quelconque signification (toute personnelle et subjective qu'elle soit), chacun arbore un « masque » différent, que nous décrivons à partir de deux personnages archétypaux : le détective et l'archiviste. D'ailleurs, comme l'explique Richard Saint-Gelais, « le détective s'apparente [...] à un herméneute, à un sémiologue, à un lecteur expert » (Saint-Gelais, 1997 : 796). C'est pourquoi nous proposons une lecture plus compartimentée de nos deux sous-ensembles fictionnels dans ce chapitre. Alors que les modalités de la prise de parole du sujet-orphelin restaient relativement cohérentes au sein du corpus, leur rapport au chronotope, bien que complémentaire, comporte des constantes propres à chacun des ensembles. Cette variation s'exprime justement à partir des personnages emblématiques du détective et de l'archiviste.

---

<sup>137</sup> Selon Paul Ricœur,

[...] l'interprétation a des connotations subjectives spécifiques, telles que l'implication du lecteur dans le processus de compréhension et la réciprocité entre l'interprétation du texte et l'interprétation de soi-même. Cette réciprocité est connue sous le nom de cercle de l'herméneutique ; elle implique une opposition marquée à la sorte d'objectivité et de non-implication qui est supposée caractériser l'explication scientifique des choses (1972 : 93).

### 3.4 Récapitulation : le mythe et l'espace-temps

Ce chapitre décrira le chronotope dans les fictions à l'étude, celles-ci étant lues comme emblématiques d'une tendance dans la production littéraire québécoise contemporaine. Le survol de la perception de l'espace et du temps dans l'imaginaire des sociétés américaines que nous venons de proposer nous montre quant à lui que l'appréhension de l'espace et du temps en Amérique traduit toujours un même dilemme. Qu'il s'exprime, dans sa dimension spatiale, comme une tension entre le « home » et la « frontière », ou encore entre le « nomade » et le « sédentaire »; ou dans sa dimension temporelle comme le conflit entre l'histoire longue et le temps court, entre tradition et modernité, ce dilemme fondamental conserve sa teneur. Il s'agit encore de ce rapport d'attraction et de répulsion entre l'individu et la nation, entre la continuité avec l'héritage national et la rupture, à laquelle la mythologie immanquablement se superpose. Ce dilemme, nous avons choisi de l'exprimer à partir de la métaphore de l'entropie, c'est-à-dire la tendance provoquant du désordre en tout système en absence d'un travail énergétique. Ce « travail » s'exprime selon les personnages emblématiques du détective et de l'archiviste, deux avatars de l'herméneute tentant d'injecter suffisamment d'énergie dans le décryptage du réel afin de définir son ontologie, c'est-à-dire ses appartenances identitaires, son horizon culturel et moral. Dans cette optique, le mythe fondateur se comprend comme un « cadastre », ou un système ordonné, qui parvient à repousser le chaos au-delà d'une certaine frontière qui, elle, isole la civilisation et la légitime. Maintenir l'intégrité de la Frontière, via le mythe, devient alors source de dépense énergétique constante. Bref, si le mythe, diffus, intériorisé et réitéré par la nature même de la civilisation (qui en dépend pour sa survie) *organise* le monde, le *sujet-orphelin* ne cesse de s'y mesurer, soit pour y adhérer, plus souvent pour le contester, compte tenu de son intégrité ontologique elle-même déficiente. L'expérience du chronotope par le sujet nous renseignera donc sur son rapport tendu avec l'Amérique (et son appareil mythologique), qu'il se vive selon le mode de l'extraterritorialité (l'exil extérieur – aux États-Unis) ou de l'intériorité (l'exil intérieur – dans sa propre communauté).

## II. Romans de l'américanisation : violence et assimilation

Cette lecture des romans de l'américanisation en fonction du chronotope de l'entropie s'inspire du personnage conceptuel du détective. Il s'agira d'examiner comment *Lazy Bird*, *Les failles de l'Amérique* et *Conséquences lyriques* mettent en scène l'espace-temps américain en fonction de son oscillation entre l'ordre et le chaos. Nous montrerons comment ce désordre résulte d'une *surcharge d'informations* attribuable à la nature même des États-Unis telle que véhiculée dans les romans de l'américanisation, à savoir une nation dont la propagation technologique et culturelle *envahit* l'imaginaire du sujet québécois au point de le *transformer* en États-Unien. Métamorphose qui suppose l'émergence d'une violence fondatrice, puisque la violence définit non seulement la geste du nouvel Adam, mais aussi une facette incontournable de la réalité états-unienne. Après avoir explicité le personnage conceptuel du détective et sa relation à la paranoïa causée par la saturation culturelle, nous décrirons comment le concept d'hyperréalité développé par Jean Baudrillard, qui reste tributaire de l'américanisation, permet de figurer la manière dont la culture de masse états-unienne habite l'imaginaire des personnages au point de brouiller l'ordre même du réel, abolissant une nouvelle frontière, celle-ci entre réalité et virtualité. Une fois ces concepts établis, nous examinerons leurs manifestations patentes dans les romans à l'étude, qui entretiennent à première vue un discours homogène sur le potentiel assimilateur des États-Unis – discours lui-même tributaire de la tradition du « mirage américain » dans l'univers intellectuel québécois et canadien.

### 3.5 Le détective pour ordonner le chaos

Il existe dans le roman québécois une association claire entre les thèmes des États-Unis et de la criminalité<sup>138</sup>. Depuis 1980, la tendance s'accélère alors que se développe une série thématique réunissant les États-Unis, la criminalité, la technologie et la culture de masse. *La première personne*, de Pierre Turgeon, qui raconte comment un Québécois abandonne famille et emploi pour se lancer dans la carrière de détective privé en Californie, en constitue un des exemples les plus révélateurs. La lecture de ce roman

---

<sup>138</sup> Voir la section 1.9.1 où nous énumérons des romans à feuilletons canadiens-français qui situent leurs récits d'aventure, de piraterie et de pègre aux États-Unis.

par Stanley Péan (1991) insiste sur le processus de transformation du JE qui, une fois la frontière traversée, « passe de l'autre côté de l'écran pour vivre dans un film » (1991 : 26). Péan relève le même processus d'assimilation ontologique par une Amérique états-unienne à la culture hypertrophiée dans *Berg en sursis* (1990) d'Isabel Massey et *Copies conformes* (1989) de Monique Larue. Dans ces trois cas, nous avons affaire à des *thrillers* québécois qui, reprenant les codes du polar – que Péan associe volontiers au « modèle yankee<sup>139</sup> » (1991 : 32) – mettent en scène une *invasion* de la culture états-unienne dans l'ontologie du sujet québécois<sup>140</sup>. Un examen plus attentif de la production romanesque québécoise depuis *La première personne* nous montre à quel point le roman de Turgeon fait partie d'une tradition thématique remarquable en regard du symbolisme états-unien. Des romans comme *Le désert mauve* de Nicole Brossard, la trilogie formée par *Nulle part au Texas*, *Ailleurs en Arizona* et *Pas tout à fait en Californie* de François Barcelo, *Une histoire américaine* de Jacques Godbout, *Le premier mouvement* de Jacques Marchand, *Petites violences* de Madeleine Monette et *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert récupèrent les motifs du crime (généralement un assassinat) à résoudre dans un environnement plus ou moins imprégné de l'imaginaire médiatique états-unien. Même *Volkswagen blues* traite de la recherche d'un criminel en cavale par son frère. Plus récemment, l'analogie entre les États-Unis et le crime persiste. Pensons simplement au père fuyant le deuil de son fils auprès d'une famille de survivalistes en Pennsylvanie dans *Il n'y a plus d'Amérique* (2002) ou à ce narrateur québécois de *Hollywood* (2012) de Marc Séguin dont l'épouse enceinte est tuée à New York. Même des romans québécois qui ne mettent pas en scène directement des personnages québécois s'exilant au Sud préconisent une vision des États-Unis axée sur les conséquences terribles de la criminalité : Catherine Mavrikakis propose un roman polyphonique sur la peine de mort avec *Les derniers jours de Smokey Nelson* (2011) tandis qu'Alain Beaulieu traite d'une immigrante illégale dont l'enfant est kidnappé dans *Quelque part en Amérique* (2012). Le choix de recourir au polar pour aborder les États-Unis, d'ailleurs, ne doit pas surprendre. Les États-Unis, vus du Québec et du Canada<sup>141</sup>, apparaissent comme une nation violente et dégénérée, et le polar,

---

<sup>139</sup> Assertion audacieuse compte tenu que les deux représentants les plus connus du genre policier, Arthur Conan Doyle et Agatha Christie, sont d'origine britannique. Cependant, l'importance de l'Américain Edgar Allan Poe, pionnier du genre, donne un certain poids à son allégation.

<sup>140</sup> La finale équivoque de *Berg en sursis*, où le narrateur habite un hôpital psychiatrique, tend néanmoins à inverser la cause et la conséquence : le voyage halluciné dans les motels américains avec des autostoppeurs du narrateur paranoïaque refusant d'admettre avoir tué sa conjointe montre l'émergence de la dernière frontière, de nature psychiatrique.

<sup>141</sup> Ici, nous ne pouvons pas parler uniquement de stéréotypes : Statistiques Canada confirme que le taux d'homicides par 100 000 habitants aux États-Unis correspond au triple du taux canadien (Maire Gannon, « Comparaisons de la

particulièrement dans le sous-genre du « roman noir » américain, favorise « la peinture de la décrépitude morale des protagonistes, la noirceur du cœur humain et la violence qui ravage la société américaine » (Spehner, 2007 : 10). Ainsi, on pourrait avancer que le désir des écrivains québécois d'explorer les États-Unis gravite « naturellement » vers la forme policière.

Le chronotope du polar engendre son héros prototypique, le détective. En fait, un tel polar – entendu comme un « récit de détection dont les éléments de base sont un crime, un enquêteur qui recherche un coupable, jusqu'à la résolution de ce qu'était une énigme » (Spehner, 2007 : 6) –, vise à consolider les lois et la morale de la civilisation grâce au sacrifice rituel du criminel. Par contre, les dérivations postmodernes de cette forme s'intéressent davantage à problématiser ses régies de lecture. Pour certains chercheurs, en fait, la singularité du polar ne résiderait pas dans son contenu, mais justement dans ses modalités de lecture<sup>142</sup> : hypothèses à vérifier, attention aux détails, scepticisme systématique à l'endroit des informations que transmettent les personnages, etc. Compte tenu que les romans de l'américanisation, surtout depuis 1980, pastichent les conventions thématiques et morales du polar, on ne s'étonne pas que les romans à l'étude approfondissent l'expérience et recyclent désormais aussi les conventions de lecture du genre. Pour tout dire, l'enquête ne concerne plus nécessairement un crime effectif, puisqu'elle peut provenir de la paranoïa du « détective » lui-même. Compte tenu de la particularité de notre corpus, où nous avons privilégié une narration surtout homodiégétique, ce phénomène de paranoïa nous pousse vers une appréhension de ces sujets en tant que *narrateurs non fiables*. Bien qu'une réflexion étendue sur une telle problématique narratologique dépasse largement les ambitions de cette étude, nous identifierons néanmoins comment la paranoïa des personnages peut générer une lecture de ces romans comme provenant d'une narration non fiable afin de lier cette paranoïa à l'acculturation que vivent les narrateurs.

Pour récapituler, le détective, comme nous l'avons statué, combat l'entropie d'une société saturée d'informations. Le processus cognitif du détective s'apparente d'une certaine façon à la fonction civilisatrice du polar traditionnel, puisque son but reste toujours d'injecter de l'énergie dans le monde afin de reconstituer l'information dissipée dans le

---

criminalité entre le Canada et les États-Unis », *Juristat Canadian Centre for Justice Statistics*, Statistique Canada, No 85, vol. 21. [en ligne]. <http://www.publications.gc.ca/Collection-R/Statcan/85-002-XIF/0110185-002-XIF.pdf> [Site consulté le 9 janvier 2014]).

<sup>142</sup> Voir Bleton (1997) et Audet et Saint-Gelais (2003).

temps : *il s'agit encore et toujours de retracer et reconstruire un ordre que le chaos a aboli*. Dans les fictions à l'étude, toutefois, ce processus entraîne des conséquences graves : perdus dans une Amérique surchargée de sa propre culture, les personnages déboussolés reconfigurent leur monde à partir d'un scénario mythologique éprouvé, endossant le rôle éculé du nouvel Adam redresseur de torts reconstituant de manière paranoïaque leur monde en pleine décrépitude. Le personnage du détective paranoïaque que nous examinerons attentivement dans les trois romans, autrement dit, *crée un chronotope policier erroné* à partir des informations médiatiques dont il se gave. Ce chronotope artificiel semble généré par le processus d'exil lui-même, celui-ci provoquant une *invasion sémiologique* dans la psyché du sujet-orphelin, le saturant d'informations, de *mythes*, au point où celui-ci tente désespérément de reconstruire un récit cohérent. Acculturé, exilé, amnésique, bombardé d'icônes médiatiques, il ordonne le chaos ambiant selon les schèmes hérités d'une culture mythologique qui, par essence, ordonne elle-même le réel selon des paramètres artificiels (le Bien contre le Mal, la linéarité, la résolution, etc.). Bref, la recréation parodique du chronotope policier que nous identifierons dans les romans à l'étude s'exprime comme suit : le sujet vit une *assimilation ontologique* qui le mène à fabuler un *déclin moral de la société américaine*, saturée de sa propre mythologie. Cet arrière-plan culturel et médiatique, nous le rapprochons de la rhétorique de l'américanisation par la culture de masse qui organiserait ce que nous dénommerons, à la suite de Jean Baudrillard, « l'hyperréalité ».

### 3.6 Hyperréalité, hyperréalisme: une américanisation de l'extérieur (Adorno, Baudrillard et Eco)

Les bases idéologiques qui motivent la conceptualisation de l'hyperréalité ainsi que sa liaison avec le phénomène de l'américanisation émergent des idées de l'École de Francfort, particulièrement de Theodor W. Adorno, qui constituent la base des réflexions sur la culture de masse. Selon Adorno, l'industrie culturelle, qui se propage via les médias de masse (radio, cinéma, magazines), propose une vision du monde artificielle à l'être humain qui en viendra à vouloir imiter les comportements vus à la télévision : « les consommateurs sont contraints à devenir eux-mêmes ce que sont les produits culturels »

(Adorno et Horkheimer, 1974 : 176). L'hyperréalité se comprend donc dans sa forme embryonnaire comme un idéal type qu'impose l'industrie sur les individus qui imitent les conventions culturelles massivement diffusées.

Dans *Simulacres & Simulations* (1981), Jean Baudrillard décrit le concept d'hyperréalité comme une condition par laquelle l'individu, dans une civilisation industrialisée et avancée technologiquement, en vient à perdre progressivement l'habileté de distinguer le réel du simulé. L'hyperréalité se manifeste essentiellement par l'intermédiaire de ce que Baudrillard désigne comme le simulacre. Le simulacre se définit comme une copie de quelque chose qui n'existe pas : « C'est une question de substituer les signes du réel au réel lui-même, ajoute Baudrillard » (1981 : 168). La réalité « augmentée » s'impose progressivement comme la norme par laquelle comprendre le monde. Il n'y a plus de dichotomie entre réel et fiction : l'illusion n'est plus possible car le réel n'est plus possible. Umberto Eco, dans *La Guerre du faux*, publié en français en 1985, reconduit les mêmes connotations sur l'Amérique à partir du concept analogue d'hyperréalisme. Il résume cette notion dans un énoncé antithétique : « Une fois que le "tout faux" est admis, il faut, pour être apprécié, qu'il soit pris pour vrai » (1985 : 46). L'hyperréalisme se comprend donc comme une mise en scène de la fiction donnée pour réelle dans une sorte de jeu consenti avec l'individu (pensons à Las Vegas et Disney World). Tant Baudrillard qu'Eco proposent un mythe qui se superpose à la réalité, faisant oublier le réel.

Bien que l'Amérique de Baudrillard et d'Eco ne soit qu'une construction plus ou moins stéréotypée qui rend compte avec peu d'exactitude d'un continent dans sa totalité, il est indéniable que cette conception particulière de l'Amérique existe non seulement en Europe, mais sur toute la planète. C'est pourquoi le discours sur l'américanisation contribue à « américaniser » les États-Unis « de l'extérieur » (Morency, 2004 : 44) en lui construisant une dimension symbolique particulière. On prévoit déjà les conséquences ontologiquement désastreuses qu'auront ces représentations sur les personnages des fictions : habitant le territoire américain, ceux-ci doivent affronter une Amérique qu'un ensemble de récits supracollectifs (et planétaires) façonne. Autrement dit, les États-Unis deviennent une sorte de métonymie de convenance pour discourir sur des phénomènes sociaux propres à la mondialisation : l'hégémonie progressive de l'anglais, l'essor d'un commerce global et des entreprises transnationales, l'économie de marché, etc. Traiter des États-Unis encourt nécessairement la mobilisation de ce discours. Aborder

l'américanisation, phénomène constitutif des États-Unis, en conséquent, revient à interroger les rouages de la mondialisation et à se préoccuper des conséquences de l'émergence d'une conscience planétaire (facilitée par l'essor des technologies) sur les imaginaires nationaux et sur une certaine idée de l'art et de la culture.

Rappelons cependant que ces mêmes icônes massivement diffusées préservent un certain contenu propre à l'imaginaire américain. En conséquence, elles préservent un ancrage dans le folklore – c'est ainsi que nous les ramenons à leur appellation première, celle d'éléments de la culture *populaire*. Dominic Strinati, critique d'Adorno, voit plutôt la culture populaire des États-Unis comme un réservoir de symboles à partir desquels les cultures locales se nourrissent activement pour créer des constructions symboliques originales. Observant les récupérations culturelles de jeunes Britanniques, il affirme :

They construct it with the popular cultural materials available, rather than being constructed by them. It does not matter that their America is « imaginary » because that is the point—it possesses its « magic » because it is « imaginary ». They consume styles in images, clothes and music in an active, meaningful and imaginative fashion, one which transforms the meanings of Americanisation and converts them into distinct subcultural tastes (1995 : 35).

À partir de cette prise de position, il devient possible de formuler une hypothèse valable sur le phénomène d'américanisation dans le roman québécois. Pour emprunter une formulation quelque peu ambiguë, on peut supposer que l'américanité du roman québécois contemporain réside à la fois dans la présence de la thématique de l'américanisation et dans les réappropriations des commodités culturelles liées à celle-ci. La présence de la culture populaire des États-Unis se trouve à deux niveaux distincts dans les romans à l'étude, celui de l'énoncé et celui de l'énonciation. Ainsi, des auteurs qui sont eux-mêmes des consommateurs de la culture populaire états-unienne réfléchissent dans leurs textes sur leurs pratiques culturelles et celles du Québec aujourd'hui à travers des personnages contre-exemplaires qui se laissent détraquer par l'hyperréalité. C'est donc une représentation souvent paradoxale, compte tenu que les écrivains mettent régulièrement en scène le phénomène d'aliénation et d'assimilation par la culture des États-Unis dans leurs œuvres tout en lui résistant à leur façon hors de leurs textes en écrivant des romans hybrides et originaux, à l'image des créateurs « actifs » dont traite Strinati. Les romans à l'étude se trouvent alors à commenter l'affluence de discours sur l'Amérique qui émane à la fois d'elle-même et de l'extérieur. Ce processus rejoint certains des principes de la pragmatique de l'intermédialité que décrit Lacasse (2000). Pour le spécialiste de cinéma, l'intermédialité constitue une pratique de « reterritorialisation



virtuelle » (Lacasse, 2000 : 86). Les civilisations, habitant une « sphère intermédiaire » (*Id.*), privilégieraient la construction de « territoires symboliques » (2000 : 101) au détriment d'un espace social et politique. Ainsi, l'intermédialité permettrait une affirmation culturelle non-sanctionnée par les instances au pouvoir, un moyen compensatoire d'occuper « un terrain symbolique leur échappant dans l'espace géopolitique » (Lacasse, 2000 : 101). En ce sens, les romans à l'étude, en s'inscrivant dans l'univers culturel populaire états-unien, proposent le pari paradoxal d'instituer un territoire symbolique familier dans l'étrangeté de l'hyperréalité. C'est pourquoi les « romans de l'américanisation », selon nous, se rapprochent autant des romans états-uniens car, comme l'explique Daniel Grenier, ces derniers, voués à « explorer la puissance de l'imaginaire national et son intrusion dans le processus créateur », instituent un « jeu subtil entre l'adhésion et le refus, entre son ironie et sa fascination; sur cette fusion entre l'Amérique et celui qui l'écrit, qui ne peut s'empêcher de le faire » (2009 : 62).

### 3.7 Le détective et le simulacre

Ce survol des appréhensions de la culture de masse états-unienne nous renseigne sur un discours homogène qui construit l'Amérique en fonction de certains principes fondateurs, l'effacement de la frontière entre réel et artificiel en tête de liste. La surcharge d'informations, en ce sens, génère une hyperréalité supranationale avec laquelle le personnage des romans devra composer. Or, c'est précisément son ancrage maladif dans cet univers qui engendre son sentiment de paranoïa. À force d'habiter un monde qu'il perçoit volontiers à travers les lunettes du simulacre, il en vient lui-même à réincarner un personnage de fiction dans le scénario qu'il s'invente. Nous nous attarderons donc, selon un schéma concentrique, d'abord à la nature elle-même de ce chronotope, puisqu'il semble, à première vue, émerger de la conscience même du narrateur affecté par la culture états-unienne. Ce chronotope, abolissant le temps et l'espace originels québécois, répondrait aux schèmes des récits canoniques qui respectent la structure mythique. Une fois ce chronotope établi, nous examinerons ensuite la manière dont les écrivains emploient l'intertextualité pour entretenir un discours sur l'identité culturelle de leurs personnages. Autrement dit, en examinant la pragmatique des renvois intermédiaires à la culture de masse états-unienne et les distorsions qu'ils font subir au chronotope policier

(d'abord en le traitant comme une projection fantasmée de leur personnage, ensuite en entretenant l'illusion grâce à la narration non fiable), nous espérons montrer que les romanciers réfléchissent à l'américanisation selon un paradoxe fondateur : cette culture séduisante, ils ne peuvent être ni avec elle, ni sans elle, pour paraphraser Yvan Lamonde.

### 3.8 *Lazy Bird* : comme dans un film de Clint Eastwood

Nous avons vu, au chapitre précédent, comment Bob Richard remplace la communauté nationale par celle, imaginaire, des mélomanes insomniaques qu'il gouverne grâce à son pouvoir sur les ondes radiophoniques. L'identité, non plus héritée, devient alors choisie. La nation, en contrepartie, reste néanmoins objet de nostalgie et d'amertume. Or, le village de Solitary Mountain où Richard recrée sa communauté de mélomanes n'a rien d'idyllique : cette même passion envers la culture de masse états-unienne correspond à la fois au tissu social sur lequel s'appuie Richard et à son impossible civilisation. C'est pourquoi cette lecture de *Lazy Bird* s'attardera à la modélisation du chronotope du polar selon le concept d'hyperréalité : comment l'obsession culturelle de Richard le mène à façonner son environnement selon des paramètres virtuels et comment elle tente de *refléter* le rapport des Québécois (voire du monde) au réel à notre époque.

#### 3.8.1 *Solitary Mountain* : le complexe de Kalamazoo

À première vue, la ville fictive de Solitary Mountain au Vermont où se dirige Bob Richard ne ressemble en rien à la Californie que mettent en scène *Les failles de l'Amérique* et *Conséquences lyriques*. Au contraire, ce bled perdu témoigne plutôt des caractéristiques du « complexe de Kalamazoo » esquissé par Pierre Nepveu :

Des milliers de villes petites ou moyennes de l'Amérique du Nord, au Québec, au Canada ou aux États-Unis, incarnent, tout autant que les « grands espaces », quelque chose d'absolument typique de la vie en Amérique, avec leur rue principale aux néons agressifs, leurs restaurants chinois et italiens, leurs motels et leurs bars sans charme, leur cinéma unique, leur quartier aisé aux pelouses bien entretenues, leur ennui et leur recherche de sensations fortes, surtout chez les plus jeunes (Nepveu, 1998, 268).

Le sentiment de communauté entre en général en compétition avec cet ennui. Ainsi, Bob, parvenu à Solitary Mountain, devient la figure par excellence de l'étranger, du Survenant. Ce nomade ne s'étant jamais fixé se sent sidéré face à ces hommes « qui ont fréquenté la même école, embrassé les mêmes filles, détesté le même patron, et qui vont être enterrés dans le même cimetière. » (LB : 114) La répétition de l'adjectif « même » dans ces subordonnées juxtaposées insiste de fait sur la monotonie de l'existence dans ces villes. Ces « petites communautés excentriques » (Nepveu, 1998, 270) mineures, ennuyantes, rappellent par la négative les espoirs des utopies qui les ont gouvernées. En ce sens, les petites villes dont Nepveu traite, interchangeables à l'échelle du continent, recèlent les attributs du « non-lieu » tel que le décrit Mario Bédard. Selon le géographe, les non-lieux, communs, distants, obéissent à « une logique fonctionnelle qui ne connaît ni frontières ni altérité culturelle » (Bédard, 2002 : 60). On ne s'étonne pas que l'américanisation puisse être conceptualisée comme une sorte d'invasion du non-lieu, remarquable par son « excès d'individualisme » (Bédard, 2002 : 61), dans l'espace public. La morosité s'explique dès lors par les non-lieux que Nepveu énumère dans sa description des petites villes américaines telles Kalamazoo : bars, motels, restaurants sans âme, tous asservis à leurs fonctionnalités primaires, représentant généralement des pâles copies hétérotopiques des nationalités étrangères ayant peuplé le *melting pot* américain : ici ce Burger King rempli de touristes obèses où les enfants confondent Bob avec un extraterrestre de la série télévisuelle *Star Trek* (LB : 95), ici ce « pub irlandais qui s'appelait Le pub irlandais » (LB : 166), ici le Riverview Motel où Richard aboutit à son arrivée aux États-Unis. Lors de ses premières nuits, il s'imagine les occupants précédents de la chambre qu'il habite : couples illicites, voyageurs de commerce alcooliques qui vendent de la camelote, familles pauvres qui se payent des vacances maigres. Il revendique le droit d'imaginer de tels stéréotypes en précisant que, fondamentalement, ce sont ces stéréotypes qui définissent l'Amérique :

Tous ces personnages étaient aussi stéréotypés que les Indiens à plumes vendant des tomahawks dans les boutiques pour touristes du Nevada, et pourtant ils existaient, dans les livres, dans les films, dans les chambres de motel. Ils étaient l'incarnation de l'Amérique de Sam Shepard et de David Mamet, de toutes ces petites gens luttant contre une médiocrité reçue en héritage (LB : 25).

Nous pourrions croire qu'un tel motel bon marché soit un non-lieu. Pourtant, vu sa place dans l'imaginaire américain, il vient à en constituer un symbole fort de l'altérité états-unienne dès que le Québécois y migre<sup>143</sup>. Ainsi, par une sorte de mouvement paradoxal,

---

<sup>143</sup> *Premier mouvement* (1987) de Jacques Marchand, *Vendredi-Friday* (1988) d'Alain Poissant et *Berg en sursis* (1990) d'Isabelle Massey relatent la cavale de fugitifs québécois qui aboutissent dans ces motels aux mêmes caractéristiques :

le « non-lieu », tellement présent dans la culture, est investi de propriétés signifiantes. Parmi les non-lieux typiques des petites villes américaines, nous isolons le Dinah's Dinner que Richard fréquente assidûment. Lieux de toutes les rencontres, le restaurant évoque pleinement la vie d'un « lieu humain sans grand caractère, à la croisée des routes, un pur ici sans raison d'être sinon sa propre existence » (Nepveu, 1998 : 268). Richard y rencontre Georgia, la serveuse, puis des jumelles Christopher si ennuyées qu'elles tentent de le charmer. Décryptant les graffitis amoureux, il se projette dans divers récits qui auraient rythmé son village d'accueil. Il décrit le restaurant comme un lieu où se comprime la mémoire, le passage du temps étant figuré à partir de l'évolution des habitudes de consommation culturelle :

Le Dinah's Diner représentait à mes yeux une espèce de musée local dans lequel étaient archivées les chroniques d'un temps révolu où l'Amérique s'éveillait timidement à sa sexualité sur des airs de be-bop, et je l'appréciais davantage pour cette raison que pour les expériences culinaires que l'on pouvait y vivre. À mon avis, ce genre d'endroit aurait dû être protégé par une loi patrimoniale visant à préserver la mémoire des simples gens, mais aussi le souvenir d'un temps où les intrigues se nouaient devant un cornet de frites et un Coca-Cola pendant que les Platters chantaient *Only You* dans le juke-box. Le Dinah's avait vu défiler au bas mot trois ou quatre générations de clients, autant de courants musicaux, et on avait pu y suivre l'évolution des mœurs en buvant un soda au comptoir pendant qu'apparaissaient peu à peu dans le stationnement des petites japonaises à côté des paquebots manufacturés par Chrysler, Ford et Buick dans les années 50 et 60 (LB : 79).

Pour Richard, le Dinah's possède une valeur patrimoniale indéniable : l'histoire courte de l'Amérique s'y trouve condensée dans ce qu'elle recèle de plus intime et quotidien. Les marques de commerce et les éléments de culture de masse états-unienne, au lieu de connoter une culture-monde désincarnée, deviennent des images nostalgiques évoquant une histoire nationale et intime. Cette charge émotive liée à un apparent non-lieu explique pourquoi ses amitiés avec Georgia, Lazy Bird et Charlie The Wild se nouent au Dinah's. Malgré son décor rétro artificiel, son mauvais café et son menu restreint, il représente un haut-lieu communautaire où s'efface progressivement l'altérité de Richard alors qu'il se rapproche d'autres marginaux (le « sauvage », l'orpheline). Ainsi, Solitary Mountain, de toute évidence une de ces petites villes oubliables, peut subsister malgré sa précarité culturelle. Toutefois, même s'il parvient à y développer une communauté de mélomanes à laquelle il lie ses compagnons rencontrés au Dinah's en leur dédiant inlassablement ses émissions et les morceaux qu'il diffuse, reste que la fragile sociabilité de Solitary Mountain

---

« Ils se ressemblent tous, ces motels semés au hasard de l'autoroute » (Massey, 1990 : 40), avance le narrateur de ce dernier roman.

ne peut résister au pouvoir d'Hollywood, qu'il se manifeste à partir de l'imagination saturée de Bob ou sous les traits métaphoriques de « Misty ».

Toutes les composantes qui structurent le chronotope de *Lazy Bird* semblent sortir droit d'un film américain. La description de Solitary Mountain évoque d'emblée les clichés cinématographiques : le brouillard, une pluie torrentielle, des éclairs ceignent la montagne. Ces éléments « semblaient artificiels, calqués sur ceux d'une bande dessinée postmoderne ou d'un film d'horreur de série B » (LB : 19) Pour tout dire, Solitary Mountain n'existe pas en elle-même, mais plutôt en fonction des lieux cinématographiques qu'elle imite. Richard décrit les habitants à partir de sa propre expérience de la culture américaine, créant l'impression selon laquelle ils comportent un autre degré de réalité. Par exemple, tous les personnages secondaires sont associés à des icônes de la culture de masse américaine, à l'image de l'officier de police « Tim Robbins » dans *Mirror Lake*. Ainsi, la propriétaire du cottage qu'il loue, Rita Hayworth, est homonyme (mais pas synonyme...) de la vedette hollywoodienne des années quarante. Son voisin, Jim Donohue, quant à lui, est le sosie de John Goodman. Son patron, Norman Christopher, est le sosie de Norm Peterson, de la série *Cheers*. Georgia Fitzgerald, quant à elle, partage son nom avec la chanson rendue populaire par Ray Charles, *Georgia on my mind*. Polly Jackson, une animatrice à la radio, emprunte son nom à Jackson Pollock. Ajoutons aussi les figurants comme les deux policiers immédiatement associés à Starsky et Hutch (LB : 301) ou son médecin sosie de Sean Connery (LB : 397).

À ce panorama cohérent s'ajoutent les principales relations de Richard, elles aussi dominées par la culture de masse américaine. Richard qualifie son amie Lazy Bird de « fille cinéma » : « En la voyant aller ainsi, j'ai pensé au cinéma. Pas à un film, pas à une scène de film ni à une actrice, mais à ce qui fait que le cinéma est ce qu'il est » (LB : 54). Cette adolescente, surnommée « Lazy Bird » car leur rencontre coïncide avec le moment où la pièce éponyme de John Coltrane joue à la radio, reste teintée de culture, comme si, même lorsqu'il développe une relation amicale authentique, Bob ne pouvait échapper à l'analogie avec le monde hyperréel qu'il habite. Plus probant encore, le personnage de Charlie The Wild Parker incarne à lui seul tout le contraste entre la culture de masse mondialisée et les balbutiements d'une culture locale authentique. Richard, quand il prend contact avec Parker, ne manque pas de souligner l'ironie derrière toutes ces soi-disant coïncidences entre Solitary Mountain et la culture de masse : « Après Rita Hayworth, dont le nom figurait dans tous les dictionnaires de cinéma, voilà que je me trouvais en présence

d'un gars portant le nom d'une légende du jazz » (LB : 83). Pourtant, Charlie ne ressemble en rien à son homonyme « avec ses bottes de cow-boy et ses cheveux gris tressés derrière la tête » (*Id.*). La nature sauvage de Parker recrée, en contrepartie de son homonymie culturelle, le mythe du coureur des bois, lui qui vit reclus dans une cabane en forêt. Richard le compare à Hayduke et Seldom Seen Smith, « deux des membres du célèbre Monkey Wrench Gang imaginé par Edward Abbey dans les années 70 » (LB : 84). Comme pour assurer la clarté du lien de Parker avec l'imaginaire du coureur des bois, *The Wild* s'entiche de Mandy Connolly, une métisse. Ainsi, malgré l'américanisation apparemment indélébile de la perception de Richard, il reste néanmoins profondément attaché à une certaine idée de l'Amérique.

Son intérêt pour une *autre* expérience de l'Amérique s'exprimerait métaphoriquement par le biais d'un personnage, lui, complètement dénué de l'auréole de la culture de masse états-unienne : « Albee » le chevreuil albinos. L'animal qu'il croise en forêt lors de ses errances automobiles recèle un pouvoir d'attraction singulier que Richard décrit en recourant au champ sémantique du mythe :

Je m'apprêtais à augmenter le volume quand il a surgi, un animal tout blanc, un chevreuil énorme dont la blancheur spectrale, au milieu de la nuit, rappelait ces créatures surnaturelles peuplant les histoires et les légendes racontées autour des feux de camp [...]. Quelques souvenirs de ces nuits où je m'éloignais du feu pour appâter ma peur me sont revenus en mémoire et j'ai eu le sentiment que cette bête venait droit de mon passé, de quelque rêve d'enfant, de quelque conte oublié depuis longtemps, pareil à une émanation des forces démoniaques habitant la nuit (LB : 48).

Albee mobilise en premier lieu des motifs de la mémoire et de l'enfance, galvanisée par les contes et légendes nocturnes. La comparaison avec les « forces démoniaques » constitue un renvoi aux régimes de l'imaginaire de Gilbert Durand. Cette bête se rattache forcément au régime nocturne, lui-même lié aux notions d'enfance et d'une civilisation « organique », non hiérarchisée, dominée par une forme de tradition orale folklorique. Ensuite, la blancheur sur laquelle Richard insiste permet d'associer Albee aux créatures monstrueuses célèbres dans l'imaginaire américain, la baleine blanche Moby Dick en tête de liste, mais aussi à cet orignal blanc de *L'Élan d'Amérique* (1972). Dans le roman de Langevin, ce « buck des Indiens, l'orignal d'avant l'homme blanc », est la « puissance à l'état pur », une « sacrée bête » que « personne n[']a jamais vue » dotée d'une « incroyable tête préhistorique » (toutes les citations tirées de Langevin, 1972 : 82). L'homologie entre le buck et le personnage d'Antoine, avatar du coureur des bois, s'effectue explicitement par la parole de ce dernier : « le buck, c'est moi », dit Antoine

(Langevin, 1972 : 133). Richard se projette également dans la bête mythique tributaire de son patrimoine familial et national : « ce chevreuil représentait en quelque sorte le reflet d'un paradis perdu dans lequel je reconnaissais un ancien et fugace désir, une forme de pureté antérieure ne m'étant plus accessible. [...] Il était pareil à moi, blanc parmi les plus sombres » (*LB* : 153). La description insiste sur la dimension sacrée de l'animal et son lien à l'enfance. Ainsi, par syllogisme, il semble que si le coureur des bois s'associe à la bête mythique et que Bob Richard voit dans le chevreuil albinos son double en raison de leur blancheur, on peut proposer qu'Albee reflète en quelque sorte l'imaginaire du coureur des bois, donc un certain patrimoine folklorique avec lequel lutte Richard à Solitary Mountain; patrimoine problématique, bien sûr, en raison du pacte de suicide parental. C'est pourquoi, selon cette lecture, l'inclusion de cette bête mythique lie *Lazy Bird* à l'imaginaire québécois. Albee contribue à édifier autour de Richard un univers mythologique néanmoins extérieur à l'hyperréalité. D'ailleurs, comme le *buck* du roman de Langevin, Richard ne cesse de le décrire en fonction d'attributs surnaturels : « le trajet de l'albinos entrainait pour moi dans l'ordre d'une rationalité échappant aux règles du discernement humain » (*LB* : 342).

Faut-il pour autant lier Albee à l'allégorie du « monstre » américain, celui qui, comme l'explique Morency, connote la « force brute du continent américain » (Morency : 1994 : 183)? Un États-Unien, Stephen Peabody, pourchasse inlassablement l'Élan que décrit Langevin, à l'image d'Achab. Ainsi, tissant les métaphores entre *Moby Dick* et *L'Élan d'Amérique*, Morency voit dans l'archétype du « monstre blanc » le symbole des « puissances de vie qui habitent le continent, auxquelles s'opposent les forces destructrices de la civilisation prométhéenne » (Morency, 1994 : 184). Le réseau symbolique de la bête blanche s'embrouille dans *Lazy Bird*. Albee, comparé à « la licorne des publicités pour les appareils photo Olympus » (*LB* : 152), semble absorbé par l'hyperréalité. L'absence d'une force prométhéenne le pourchassant suggère de surcroît l'estompement de son altérité; autrement dit, le capitalisme américain, parvenu à dominer le monde, à imposer sa réalité et sa vision, ne ressentirait plus l'urgence de dominer une géographie qu'il possède. Albee, au contraire de ses homologues mythiques, devient un pur objet de *nostalgie* pour le coureur des bois rompu de ses assises symboliques et de sa destinée. La bête insaisissable ne lui révèle pas son secret, ainsi Bob demeure opaque à lui-même, prisonnier de ces photographies familiales floues qu'il traîne au fil de ses errances. Si *Moby Dick* racontait allégoriquement l'essor de la nation américaine et *L'Élan*

*d'Amérique*, dans une perspective québécoise, l'extinction du coureur des bois effectif et sa renaissance dans le symbolique, la résurgence de la bête blanche dans *Lazy Bird* tend à montrer la noyade de ce coureur des bois dans les symboles hollywoodiens.

Cette interprétation de *Lazy Bird* prend tout son sens dès lors qu'on s'attarde au réseau d'archétypes qui peuple la sphère intime de Bob. Parmi les symboles les plus persistants de l'américanité, on trouve notamment la figure du mâle en fugue (Bob Richard), de la bête fabuleuse (Albee), du compagnon indien (Charlie The Wild) et de la femme-machine-dominatrice « artificielle, mécanique, sans commune mesure avec les créatures vivantes, et surtout meurtrière » (Caillois, 1972 :71). Ce dernier symbole nous apparaît comme le plus singulier réinvestissement des archétypes américains dans *Lazy Bird*. Alors que Blanche savonne Antoine pour le délester de ses attributs de forestier dans *L'Élan d'Amérique* et que Marguerite érige un jardin potager autour de la cabane du « Dieu chasseur » de Jean-Yves Soucy, Bob Richard, coureur des bois rompu de la lignée, subit les harcèlements de « Misty », psychopathe tirée tout droit d'un film de Clint Eastwood.

### 3.8.2 « Misty » ou la lecture schizoïde du polar

Dès l'arrivée de Richard à Solitary Mountain, une auditrice le tourmente au téléphone en requérant incessamment la pièce « Misty » d'Erroll Garner, à l'image de la meurtrière du film *Play Misty for Me* (1971). *Lazy Bird*, de cette façon, crée une sorte de palimpseste de l'œuvre d'Eastwood; mais un palimpseste assumé, voire halluciné : avons-nous affaire à une *copycat* qui reproduit le film ou Richard s'invente-t-il ce scénario en raison de son obsession pour la culture de masse états-unienne?

Par ailleurs, le symbolisme éclatant de l'acteur américain Clint Eastwood mérite la même considération que celui de John Wayne que mobilise Yergeau dans *Conséquences lyriques*. Sharri Roberts (1997) associe volontiers les deux célébrités à la Frontière, elle-même entendue comme expression de la masculinité, de l'individualisme, de l'héroïsme et de l'agression. Selon sa lecture, la trajectoire d'acteur et de réalisateur d'Eastwood non seulement *reconduit* l'image du cow-boy de John Wayne, mais la *prolonge* en la transposant dans un nouveau régime symbolique : la route. Ainsi, elle



relève comment ses westerns et ses *road movies* promeuvent le même système de valeurs :

The frontier, the wide open spaces of the Ford/Wayne films, transforms into the road, a more current icon. American geography and history play much the same role here as in the Western, so that the image of the white-dotted line becomes a visual short-hand indicating a new start, endless possibility, and equal opportunity – the American Dream (Roberts, 1997: 52).

Eastwood, comme Wayne, incarne une sorte de parangon de l'expérience masculine américaine, une transposition admirable de ses ambitions mythologiques fondatrices. *Play Misty for Me*, dès le générique d'ouverture où Eastwood conduit une nuit entière dans les sillons des montagnes avec la pièce rock « Dirty Boogie » de Gator Creek en bande sonore, évoque déjà l'ambition d'Eastwood de se situer au cœur de cet imaginaire. L'ironie de l'identification de Bob Richard au personnage d'Eastwood saute aux yeux : l'orphelin albinos face à l'expression ultime du machisme états-unien et de la puissance hollywoodienne reflète le complexe d'infériorité de la collectivité québécoise à l'égard des États-Unis. Reste que la coïncidence va plus loin, compte tenu que Richard se projette entièrement dans le personnage de ce film : « *Play Misty for Me* était devenu une obsession » (LB : 33). C'est pourquoi, à partir de cet appel, Richard construit son propre simulacre d'énigme policière. Il importe ici d'expliquer l'ampleur de l'immersion dans l'hyperréalité de Bob Richard, tant toutes ses perceptions dérivent vers les icônes américaines. Le tableau 3.3 à l'Annexe III recense les 68 références intermédiaires uniques du roman (la majorité revient à plusieurs reprises), dont 60 tirées de la musique et des films états-uniens. De surcroît, non seulement ce nombre étonne, mais leur rôle illustre comment Richard, surface vide à l'image de Thomas G. Cusson, ne cesse de se projeter dans celles-ci.

Une telle surcharge de références se propage également jusqu'à l'architecture du livre. Un réseau intertextuel américain structure le paratexte. La dédicace par laquelle Michaud dédie son roman à Clint Eastwood, Jim Morrison et Charlie Parker invite à lire le roman comme un hommage à ces figures populaires, attirant en quelque sorte l'attention non plus vers l'intrigue, mais sur la participation de ces vedettes à l'imaginaire de l'œuvre. De même, l'auteure ajoute des citations anglaises de la poésie de Morrison dans l'en-tête de chaque chapitre. Les intertitres qui structurent le roman en quatre parties mobilisent aussi l'imaginaire routier : « I Premiers virages », « II. Bifurcations imprévues », « III. Dead Ends » et « IV. Dangerous Curves ». Ces évocations du parcours routier pourraient

d'ailleurs constituer une métaphore de l'acte de lecture policière, qui doit soumettre ses diverses hypothèses à une série de revirements et de blocages qui les valident ou les compromettent. Le paratexte évoque un roman typiquement postmoderne qui délaisserait l'illusion référentielle pour devenir une sorte de commentaire de lui-même et sur ses processus d'appropriation culturelle. *Lazy Bird*, malgré une trame policière apparemment claire, suppose donc un deuxième degré de lecture, que divers commentaires métatextuels viennent renforcer au fil de la narration. Ainsi, le narrateur mentionne : « Nous n'étions encore qu'au début de l'histoire, qu'au début du film » (*LB* : 103) et avoue candidement : « Mon problème, c'est que j'avais vu trop de films où l'hémoglobine coulait à flots et finissait par déteindre sur la réalité » (*LB* : 175). Ce portrait de Bob Richard en tant qu'obsédé de la culture de masse américaine, immergé dans une hyperréalité dans laquelle il ne sait départager le vrai du faux, mène le lecteur à remettre en question la réalité même du récit que Richard raconte, le convertissant peut-être en narrateur non fiable.

Ansgar F. Nünning (2005) affirme que la non-fiabilité, loin d'être immanente, réside dans un dynamisme entre les informations textuelles (indices linguistiques, décalages entre les actions narrées et les actions perçues comme réelles, inconstances dans la voix, tics de langage, conflits entre histoire et discours, etc.) et les informations conceptuelles extratextuelles qui se logent dans l'esprit du lecteur, particulièrement du point de vue psychologique et moral. À ces informations conceptuelles s'ajoute une expérience de lecture particulière aux romans policiers : le lecteur de polar, rappelons-le, demeure sceptique face aux informations que le texte transmet. Par conséquent, non seulement le lecteur est-il invité à découvrir l'identité de cette Misty, mais il doit aussi départager les menaces réelles des simples divagations de Richard. L'Annexe III propose deux tableaux (3.1 et 3.2) qui recensent les incidents et indices qui surviennent dans l'histoire tout en les liant aux suspectes potentielles. Cependant, l'interprétation de ces indices demeure, elle, ambiguë. Richard avoue lui-même déceler des indices partout, à l'image du lecteur de roman à énigme : « Depuis l'appel de Misty, je m'attardais à des détails qui m'auraient auparavant laissé indifférent » (*LB* : 50). Il scrute toutes les femmes pouvant ressembler à Misty : « Je cédaï à la paranoïa, mais j'avais de bonnes raisons pour ça » (*LB* : 102).

Le shérif Ed Cassidy lui-même ne peut s'empêcher d'évaluer les élucubrations de Bob dans son bureau à l'aune de ses expériences intermédiatiques. À propos de la théorie de Bob selon laquelle il existerait deux Misty, Cassidy la rejette sous prétexte qu'« il avait

lu *Le crime de l'Orient-Express*, lui aussi, et il s'était tapé [...] tout un tas de films dans lesquels on découvrait que le pervers, la femme aux charmes déroutants ou l'assassin n'était pas seul » (LB : 329). Au sujet de ces croisements médiatiques, le point de vue du shérif, qui voit dans Richard un coupable potentiel tentant de semer des fausses pistes, ne va pas sans rappeler *Le meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie, célèbre car narré à la première personne par le coupable lui-même. Michaud par ailleurs offre quelques indices qui renforceraient cette intuition. Richard ajoute lui-même : « Toutes les preuves liées à Misty, c'était moi qui les détenais, [...] Personne, à part un potentiel cadavre et moi, ne pouvait témoigner de l'existence de cette femme » (LB : 222). Il ajoute : « À ce rythme, j'avouerais bientôt des crimes que je n'avais pas commis » (LB : 273). Ces occurrences, maintenues jusqu'au décès de Lazy Bird où Cassidy l'abandonne comme suspect, montrent que Michaud exploite la non-fiabilité potentielle du narrateur pour montrer les effets pervers de l'hyperréalité. Le dernier chapitre du livre, en fin de compte, nous apprend que c'est le prédécesseur de Richard, Cliff Ryan, qui a orchestré sa propre disparition et a simulé son assassinat par cette « Misty droit surgie des limbes de la fiction » (LB : 410). La lecture des faits de Richard, contre toute attente, se confirme. Lorsqu'un tel roman policier déploie un espace, des personnages, même un langage, qui relève de l'hyperréalité, il n'y a rien d'étonnant à ce que la clé de l'énigme policière soit elle-même un simulacre.

Somme toute, *Lazy Bird* mobilise deux régimes de lectures concomitants; le premier, traditionnel, voit le lecteur endosser le rôle du détective qui soumet les signes et indices à un examen minutieux afin de découvrir, avant le protagoniste, le coupable. À cette régie typique du roman à énigme s'ajoute une seconde, régulée par les expériences intermédiatiques extrêmes du narrateur, où le lecteur doit, à l'image vraisemblablement de Richard lui-même, déceler le réel de la fabulation dans l'hyperréalité. L'entropie se manifeste puissamment ici en tant que *surcharge cognitive* et *débordement intermédiatique*. Que l'origine du Mal et de la violence, Misty, puise aussi ses origines dans la *copie* d'un acte lui-même *artificiel* illustre à merveille l'absence de distinction entre réel et fictionnel qui assaille l'univers de *Lazy Bird*.

Ceci dit, le dénouement entrevoit positivement l'avenir de Richard. Après avoir démasqué la complice de Ryan, Polly Jackson, il la pourchasse jusqu'au chalet où ses parents se sont enlevés la vie. Le retour au chalet hanté permet la convergence de l'intrigue policière avec la défaillance psycho-familiale de Richard. Lors de la bagarre, le

chalet prend feu, donnant ainsi une métaphore presque transparente si on associe ce chalet à la « Maison du Père ». Comme l'indique Morency (2001 : 211), la maison qui brûle connote généralement l'affaîssement de la mémoire collective. En ce sens, Richard, dans son combat victorieux contre Misty, anéantit non seulement son assaillante, mais également sa tare généalogique, tare omniprésente dans le roman où résonnent diverses défaillances maternelles face à des fils ou filles abandonnés : Norm Christopher ayant perdu son influence sur ses deux filles sans mère, Cassidy et sa fille instable Sarah, la mère absente de Tina ou de Mike, la relation de surprotection de June et Vera Fisher, l'amertume de Polly comme fille d'Angela et le déni de Freda Donnahue face au trépas abrupt de son fils Willy. Solitary Mountain, à l'image de Bob, vit une dégénération qu'on suppose produit ou résultat de l'environnement saturé d'informations.

Son départ de Solitary Mountain reflète son évolution chèrement payée. Tenté de retourner se terrer au motel – « dans ce lieu anonyme convenant parfaitement à ma condition » (LB : 377) – il choisit plutôt d'escalader la montagne pour y observer le village et broyer « la maquette représentant Solitary Mountain entre [s]es doigts » (LB : 379). Il associe Blossom Cottage, comme le chalet brûlé, au passé, qu'il compare à deux reprises à « une case blanche » (LB : 377 et 379). Le blanc, dans ces circonstances, incarne le nouveau désir de table rase. Malgré cette amertume, Richard conserve un *instinct d'enracinement* que même l'hyperréalité n'inhibe pas complètement, comme en font foi son statut d'héritier de Charlie The Wild, son désir d'adopter la jeune Lazy Bird et d'acheter Blossom Cottage. Paradoxalement, c'est en écoutant une chanson, « Where I'm From » de Shelby Lynne, qu'il laissera entrevoir ce rêve d'identification nationale et d'enracinement territorial :

C'est alors que je me rends compte que les quelques miles carrés à l'intérieur desquels j'ai grandi ne pourront être dévastés que par l'amnésie et que je me suis gouré sur toute la ligne en croyant qu'on peut couper ses racines sans s'amputer d'un organe vital. Le fait est que si on tranche avec des mains qui tremblent, on traîne derrière soi un rhizome terreux dans lequel on s'enfarge à la première chanson ou au premier coup de vent charriant un parfum d'épinette ou de cocotte roussie. [...] Je voulais retourner d'où je venais, vers un lieu de mon existence où le cinéma n'existait pas et dans lequel aucune Misty ne pouvait pénétrer (LB : 285).

Impossible ici d'ignorer l'allusion – voulue ou non – au « rhizome » que célèbrent Deleuze et Guattari. L'identité nationale, évoquée par la métonymie éternelle de la famille, surgit de la terre, puisque *refoulée* par l'abrutissement volontaire par la culture de masse, par l'abâtardissement involontaire des parents suicidaires, et Bob préserve néanmoins son

attachement au Québec où il retournera afin de refaire sa vie dans un chalet près de la rivière aux Bleuets semblable à celui de ses parents et à la cabane de Charlie, dépourvu des « fantômes » : « C'est un chalet sans passé, sans passé qui me concerne » (LB : 404). Ce nouveau lieu connote un contrat social paradoxal : il s'agit de renouveler son attachement à la terre natale, sans pourtant y vénérer le passé. La nation, si on en croit la trajectoire de cet orphelin albinos, même si elle garde lieu de cité, doit subir une cure de renouvellement nécessaire et périodique, au prix de s'enliser dans l'amnésie ou dans l'américanisation, deux figures de l'entropie (par destruction ou par saturation). Le destin de Bob Richard apparaît plus optimiste que celui de Thomas G. Cusson, voué à l'assimilation complète.

### 3.9 *Les failles de l'Amérique* : aux frontières du réel

Tandis que Bob Richard projetait sur Solitary Mountain, bled du Vermont affligé du « complexe de Kalamazoo », son obsession pour la culture de masse médiatique, on constate un mouvement inverse chez Thomas G. Cusson. Être de surface et coquille vide, ce dernier se laisse emplir de son environnement et le reflète. Ce phénomène pourrait s'expliquer par leur destination. Si Richard modèle Solitary Mountain à partir de ses lubies, Thomas G. Cusson, en Californie, se trouve dans l'épicentre de la culture de masse états-unienne. Aux frontières de l'oubli et de la mémoire, du réel et du virtuel, il subit en Californie les puissantes pulsions entropiques qui érodent toute nouvelle construction utopique. Santa Cruz, où il séjourne en 1989 pour compléter un doctorat en Histoire de la conscience, s'impose comme génératrice de récits extrêmes : reconfiguration totale des mœurs et de la morale, libération complète du corps, ultime chaos qui mène aux excès les plus divers. Éponge se laissant absorber par son environnement grâce à son musement incessant, Thomas devient un produit de la mythologie californienne, de la ville qu'il associe à un dédale.

#### 3.9.1 *California Dreamin' : utopies en vrac*

On connaît la fortune de la Californie dans l'imaginaire littéraire québécois. Nous avons déjà montré, à partir des recherches de Guido Rousseau<sup>144</sup>, que la Californie, dès les années 1850 associée à « l'or maudit », représentait dans l'imaginaire canadien tantôt une terre de luxe et de débauche, tantôt un appel de liberté. René Labonté, lisant les classiques québécois des années 1980, ajoute que la Californie « est devenue un lieu de repos ou de séjour pour intellectuel, un endroit qui permet de recommencer sa vie ou de refaire le plein d'énergie et la fin d'un voyage continental » (Labonté, 1989 : 312). Il traite de la transmutation de l'or matériel en « or spirituel » californien et voit San Francisco comme « la poubelle des rêves dorés » (1989 : 312) où le rêve confronte la réalité. Du côté américain, la Californie connote les mêmes rêves d'abondance et de liberté. *Grapes of Wrath* de John Steinbeck, qui dépeint l'émigration des paysans de l'Oklahoma vers ce soi-disant paradis providentiel californien où ils ne trouvent que les misères du capitalisme agricole, constitue l'exemple idoine de la confrontation entre la Californie rêvée et réelle. Inversement, la Californie chez Kerouac connote une échappatoire face à une vision de l'Amérique où dominent les relations contractuelles entre blancs fortunés. C'est pourquoi, du point de vue québécois ou états-unien, la Californie « est encore et toujours une *frontière*, c'est-à-dire une épreuve, une crise, une autocritique » (Mailhot, 2009 : 19). Il faut ajouter que sa position géographique marque également l'aboutissement de cette frontière effective. La présence de l'industrie cinématographique à Los Angeles inaugure en quelque sorte le passage de cette frontière réelle vers l'artificiel. De cette manière, la Californie, freinant l'élan de conquête, relègue le JE à l'implosion, la dislocation : « l'enlèvement quasi léthargique [*sloth*] où tout se démembré et se disloque [*« nothing is connected »*, Thomas Pynchon], entropie de l'espace, de la voix qui sur cet espace projetait un monde et du "je" qui paraît soudain n'avoir été qu'une passagère efflorescence » (Petillon, 1979 : 32). La Californie construit et balaie simultanément sa propre mythologie : elle génère et dégenère, mène le sujet errant vers sa propre entropie. En ces circonstances, quand Thomas G. Cusson aborde sa « nouvelle vie » californienne en brûlant un paquet d'allumettes sur les berges de Santa Cruz, le sort en est déjà jeté : ce récit d'errance et de renouvellement qu'il espérait ressasser se bute à son inéluctable aboutissement dans une terre qui depuis longtemps s'est laissé avaler par sa propre mythologie. L'environnement de Thomas montre bien l'immersion hyperréelle : même un haut-lieu de savoir comme l'Université répond aux préceptes du spectaculaire et du kitch.

---

<sup>144</sup> Voir la section 1.8.

Dès son arrivée à Santa Cruz, il perçoit son hyperréalité, évoquée par l'énumération de commodités tape-à-l'œil :

Des villes universitaires, j'en avais visité : elles sont sages et monotones. Interchangeables. Santa Cruz est différente. C'est une station balnéaire... Une ville touristique! Des maisons miniatures aux couleurs variées y côtoient des magasins de bord de mer offrant des bouées en forme de dinosaure ou de dauphin, des planches de surf ou des maillots de toutes les couleurs, des serviettes de plage criardes, des t-shirts aux motifs assortis, des cerfs-volants et de la crème glacée molle (FA : 19).

Ne traverse-t-il pas quotidiennement une immense fête foraine sur les berges pour se rendre sur le campus? Santa Cruz s'impose comme une manifestation de l'hyperréalisme tel que le présentait Umberto Eco, un monde de pacotille qui se sait copie d'un monde de pacotille. La ville de Santa Cruz où Thomas évolue reflète la même entropie de l'utopie postmoderne rationnelle. Une énumération de Thomas met en évidence le paradoxe de sa ville tiraillée entre sa façade socialiste et sa population :

Santa Cruz, douce et amicale, station balnéaire rose bonbon, avec son université à la fine pointe de la révolution socialiste, son maire homosexuel, sa communauté gaie, ses restaurants végétariens, ses cafés français, ses plages de nudistes et ses surfeurs, ce coin de paradis sur terre a été La Mecque des tueurs en série, des désaxés et des psychopathes (FA : 308).

Ces extrêmes constituent le noyau de sa réflexion sur l'Amérique. Les valeurs progressistes enrobent la ville du même artifice que les attractions touristiques stéréotypées. Même San Fransisco, ville reconnue comme centre progressiste par excellence des États-Unis, n'offre pas l'utopie promise. Thomas y erre, « à la recherche de pittoresque » (FA : 90), pour n'y trouver que le même béton, les mêmes gratte-ciel et édifices délabrés que dans toutes les villes :

[Les sans-abri afro-américains] m'ont donné l'impression d'être victimes d'une guerre qui n'avait jamais eu lieu, d'une guerre qu'ils avaient perdue, [...]. Juste à côté d'eux, indifférents à leur misère, des hommes d'affaires et des femmes en tailleurs déambulaient, une malette à la main. Ces deux groupes partageaient le même espace, mais ils vivaient dans des mondes qui, malgré leur contiguité, ne communiquaient pas (FA : 90).

Gervais réussit à proposer une critique somme toute commune du mode de vie américain – la richesse extrême des blancs cotoie la misère des afro-américains sans que personne ne remette le clivage en question – sans toutefois insister sur l'*altérité états-unienne*; au contraire, ici, il déconstruit le récit selon lequel San Fransisco abriterait le parangon de l'expérience libérale états-unienne. En d'autres termes, il livre une vision de l'Amérique qui

tient compte à la fois de sa nature réelle et des discours qui l'enveloppent, une critique « de l'intérieur », alors que pourtant il laisse la parole à un étranger québécois. C'est peut-être ce parti pris initial, *l'oubli* de l'origine, qui facilite cette immersion et cette proximité qui empêche toute comparaison. La visite avec sa colocataire de la célèbre librairie City Lights où la bande de la *beat generation* a sévi révèle aussi cette ambivalence à l'égard des États-Unis. Alors que « Jenny donnait l'impression d'être arrivée au paradis » (FA : 171), Thomas, indifférent à l'édition de « Howl » qu'elle veut se procurer, se vautre dans le récit de Robert Chase, tueur en série qui, selon son délire schizophrénique, pourchassait des extraterrestres, à l'image de Scott Howard dans *Conséquences lyriques*. Thomas dénature en quelque sorte le lieu providentiel où l'Amérique, dans les années 1950, s'est donné un nouveau mode de vie *beatnik*.

La petite cité universitaire qu'il habite incarne une synecdoque de l'Amérique académique de la contre-culture qui semble, elle aussi, bercée d'une sorte d'illusion (théoricienne). L'environnement universitaire où Thomas gravite en compagnie de ses camarades de classe et colocataires se présente comme une pépinière d'utopies de recommencement, créant une sorte d'hyperbole de toutes les théories intellectuelles progressistes de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle – « identité postcoloniale, féminisme généralisé, déconstruction et simulacre », énumère-t-il (FA : 28). Ainsi, Neil s'intéresse dans une perspective iconoclaste aux graffitis et autres formes d'urbanité telles le hip-hop et le *skate* : « Il y discernait les formes naissantes d'une mutation culturelle imminente. Une *nouvelle* contre-culture voyait le jour et nous en étions des témoins privilégiés » (FA : 69; nous soulignons). Duane, quant à lui, collectionne les livres de Derrida et de Fredric Jameson tout en initiant Thomas à l'art du « bondage », un rituel érotique où la suspension du corps en apesanteur par des cordes procure du plaisir. Hulya est une jeune femme turque qui, fuyant le patriarcat et l'intégrisme musulman de sa famille, s'exile clandestinement en Californie pour y compléter une thèse en études féministes. À cet inventaire de penseurs progressistes s'ajoutent Rikki et Kama qui s'intéressent aux études de genre. « L'être androgyne » (FA : 28) Kama, de par son exubérance caricaturale, attire l'ire de Thomas : « Il s'est présenté : Kama. Un seul nom. Pas camarade, ni karma, ni kamikaze. Non. Kama. *Un nom nouveau pour une identité nouvelle*. De son propre aveu, il fait partie des *QueerSkins* et travaille sur les identités transgénériques » (FA : 28; nous soulignons). Kama, subvertissant le mouvement des *skinheads* (généralement associé aux groupes suprématistes blancs dans la culture populaire, bien que l'identité *skinhead*



ne se résume pas à cette frange) en lui greffant une composante Queer, vise à « dépasser l'opposition et inventer de toutes pièces un genre *nouveau* » (FA : 29; nous soulignons). Kama déconstruit de par son être le récit patriarcal en lui opposant des vifs contrastes esthétiques et idéologiques. Il s'oppose à Thomas qui, lui, reste introverti et silencieux. L'aversion de Thomas pour Kama pourrait également s'exprimer par son androgynie. Selon le mémoire de Barbara Gagné sur l'androgynie (1986), tant Platon dans *Le Banquet* que Mircea Eliade dans *Mephistolétés et l'androgynie* (1962) voient l'androgynie comme un être qui réunit la polarité : « l'androgynie serait l'incarnation d'un personnage ancien, un être *originnaire* qui non seulement serait complet, parfait, mais qui contiendrait aussi en puissance toutes les possibilités » (Gagné, 1986 : 6). Thomas, hanté par sa dualité, ne peut que se sentir envieux face à ce symbole de la totalité. La relation de Thomas à l'androgynie se complexifie avec le personnage de Rikki qui, elle, complète une thèse « sur les identités sexuelles chez les *Cyborgs*, les organismes cybernétiques. [...] Ces êtres anthropoïdes n'existent pas encore, mais [...] leur création permet de *tout repenser* » (FA : 29; nous soulignons). Rikki, autrement dit, pousse l'androgynie à un autre niveau ontologique, où l'être humain entre en paix avec sa part cybernétique (éventuelle). Elle-même, au fil du récit, se transforme en être androgynie à la fois sexuellement et « cybernétiquement ». Elle tue le temps sur les machines du centre sportif, unissant « sa part mécanique et artificielle » afin de « faire corps avec son projet » (FA : 161-162). Lors du bal costumé d'Halloween, elle se déguise par ailleurs en « *Replicants* de *Blade Runner* » (FA : 71), film de Ridley Scott dans lequel des êtres artificiels se confondent avec des humains. Le cheminement des deux êtres androgynes et du reste de la bande tend à montrer que Santa Cruz favorise le dépassement des polarités et des identités traditionnelles au profit d'un réinvestissement rationnel et libérateur des paramètres de vivre-ensemble, le tout cependant avec une naïveté soulignée ironiquement par la répétition du champ sémantique de la « nouveauté » dans leurs discours rapportés indirectement. D'ailleurs, le statut d'étudiant studieux ennuyant de Kama en privé et l'association de Rikki avec un personnage de film de science-fiction populaire suggèrent la part d'artifice qui se cache derrière ces mouvements déconstructionnistes. Leur prolifération crée une sorte de surcharge cognitive : ce microcosme subversif foisonnant s'étoufferait-il sous ses propres intellectualisations? Les sorts funestes de Neil, tabassé par des voyous sur la plage, Duane, mort du sida, Hulya, menacée de déportation, évoquent l'érosion des constructions utopiques : tout se passe comme si le chaos, par les forces du destin, reprenait ses droits.

La propre utopie de Thomas, *Le Modulor*, obéit au même cheminement. Sa thèse porte sur la création de l'architecte français Le Corbusier qui mesure l'être humain et les habitations en fonction des proportions du nombre d'or ( $\varphi$ ), qui lui-même respecte le ratio entre les nombres consécutifs de la suite de Fibonacci<sup>145</sup>. Autrement dit, Thomas arrive en Californie afin de reconfigurer les proportions des systèmes d'habitation avec l'aide de symétries mathématiques<sup>146</sup> et ce, à partir de théories de l'Ancien Monde. Le Corbusier, face à la rigueur des hiérarchies trop humaines du Vieux Continent, préconise une recréation du monde selon les paramètres objectifs des nombres, désincarnés donc foncièrement justes. Ainsi, on ne s'étonne pas qu'au cœur de son utopie se trouve une révision de la Maison du Père où s'érige un système d'habitation rationnel et, apparemment, dépourvu d'ancrages mythologiques : « Il ne servait plus à rien de concevoir la maison en termes traditionnels de confort et de transmission d'un patrimoine, il fallait la concevoir comme un outil. [...] Elle devait devenir une machine à habiter [...]. Nous vivons dans des habitations fonctionnelles, où télévision, téléphone et appareils électroménagers se complètent » (*FA* : 43). Cette ambition toute prométhéenne concerne aussi la psyché humaine qu'il parvient à quantifier selon une échelle bicolore répartie sur une spirale de Fibonacci : « elle pouvait servir à rendre compte des méandres de l'esprit humain, partagé entre le désir [rouge] et la peur [bleu]. Il y avait là deux séries de boucles. [...] Les émotions devaient survenir là, dans les failles aux limites de ces plaques, dans leurs frictions et tremblements » (*FA* : 56). Thomas mobilise une telle géométrie afin d'équilibrer son environnement. Ainsi, il s'exile dans une sorte de remise à l'extérieur de la maison qu'il sous-loue. Il nomme sa nouvelle « machine à habiter » (*FA* : 22) l'Annexe qu'il reconfigure à la manière de l'architecte français : il la peint en rouge et bleu selon les préceptes du nombre d'or. Pourtant, dès les premiers instants, il se garde une échappatoire dans son Annexe utopique. Il découvre une mezzanine, qu'il surnomme l'alcôve. Sans cesse, dans l'alcôve, il dévoile ses fantasmes sur les filles qu'il croise sur le campus. L'amante imaginaire de Thomas, Usha, s'inspire de ces fantasmes. Elle partage la physionomie de Hulya (*FA* : 220), elle est dotée de « formes androgynes » (*FA* : 182), Thomas la contraint à des séances de « bondage » (*FA* : 235) et elle porte la même jupe

---

<sup>145</sup> La suite de Fibonacci est une suite de nombres entiers où chaque terme est la somme des deux précédents (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, etc.) et le rapport entre les entiers successifs se rapproche progressivement du ratio du nombre d'or (1,618). L'image I à l'Annexe III illustre le Modulor.

<sup>146</sup> Mentionnons que la forme elle-même du roman *Les failles de l'Amérique* respecte les principes de Le Corbusier. Dans une entrée de blogue intitulée « Le nombre des failles », Gervais explique comment, pour construire le roman, il a choisi de récupérer la suite de Fibonacci pour délimiter le nombre de caractères d'un chapitre afin que la forme elle-même reflète la logique de la série qui dynamise le roman. Si on interprète cette particularité en restant dans les paramètres de la fiction, elle nous révèle l'aspect *construit* du journal de Thomas, accentuant ainsi son artificialité.

« que portait Andrea Hoffman » (FA : 236), étudiante que Thomas a relaquée. Usha, à l'image de l'alcôve, sous-entend donc déjà les « failles » du raisonnement de Thomas : le désir et la peur débordent du cadastre de l'Annexe, envahissent les octets de l'ordinateur. Compte tenu de l'intérêt que Gervais porte aux récits apocalyptiques, à la fois dans *Gazole* et dans l'essai *L'imaginaire de la fin* où il analyse le Nouveau Testament de Jean, on ne s'étonne pas non plus que Usha représente aussi la figure de proue du « monde démonique » que Northrop Frye décrit, en s'appuyant sur l'image de Babylone dans *l'Apocalypse* :

The demonic erotic relation becomes a fierce destructive passion that works against loyalty or frustrates the one who possesses it. It is generally symbolized by a harlot, witch, siren, or other tantalizing female, a physical object of desire which is sought as a possession and therefore can never be possessed. The demonic parody of marriage, or the union of two souls in one flesh, may take the form of hermaphroditism, incest (the most common form), of homosexuality. The social relation is that of the mob, which is essentially human society looking for a *pharmakos* (Frye, 2006 : 138).

Les parallèles avec la société de Santa Cruz sautent aux yeux : les liaisons respectent le principe tribal davantage que les affiliations contractuelles, on y parodie le lien homme-femme traditionnel par le truchement de deux êtres androgynes et Usha, projection synthétique de la communauté de l'Université de Santa Cruz, incarne la grande prostituée, comme en témoignent les séances sexuelles abondantes entre Thomas et elle lors desquelles Thomas l'objectifie toujours davantage. La nature d'Usha, qui, comme Hulya, subit l'éducation très stricte de ses parents, nous intéresse aussi en raison de sa localité : elle habite au « Indian Inn » où Thomas et elle se rencontrent parfois pour forniquer. Même si le nom de famille d'Usha, « Patel », laisse supposer des origines en Inde, il semble que sa famille joue avec l'ambiguïté du terme « Indien », puisqu'un totem orne le motel. Ainsi, Usha, en plus d'incarner le réceptacle de ses fantasmes, devient en quelque sorte une reprise du mythe de la femme indigène libératrice qu'identifient Fiedler et Gilles De la Fontaine (1982). Mais voilà, Usha, ici, bien loin d'incarner le choc des civilisations, personnifie, à l'image de la Californie, une autre frontière. L'attrait de l'Indienne, parce qu'elle n'existe plus dans les terres domestiquées, se trouve sublimé dans l'imagination. Pire, il repose sur une double mésentente qui dénature le mythe : celle-ci se confond par une vulgaire homophonie avec l'Inde et elle se trouve affublée des mêmes caractéristiques que ses contemporaines. Reste que par cette projection, Thomas suggère qu'il conserve ses pulsions conquérantes; au monde abstraitement parfait de Le Corbusier se substitue, comme une pulsion freudienne, l'ambition soi-disant virile de coloniser et

domestiquer des femmes vues comme *objets* de désir ou de peur. Usha représenterait alors le nouvel Adam blanc conquérant qui sommeille en Thomas.

Ce surgissement de fantasmes sadiques dans l'alcôve et sur l'ordinateur prouve la faillibilité du Modulor, tant son cadastre échoue à atténuer les pulsions sexuelles de l'individu. De fait, Le Corbusier lui-même ne correspond pas à l'image de mécanicien utopiste qu'il projette. Rencontrant vers la fin du roman un éminent professeur, Paul Maçon, Thomas apprend « l'officieux » du voyage de Le Corbusier aux États-Unis. Cusson s'indigne que « l'incarnation du génie français [se soit] laissé séduire par une Américaine » (FA : 389). De surcroît, Maçon émet de vives réserves sur le Modulor en raison de l'aversion de Le Corbusier envers l'automobile. Nous citons un long passage de la tirade de Maçon, puisqu'il représente bien l'hérésie au cœur de la théorie de l'architecte :

Ses villes radieuses étaient de pures abstractions sans aucune réalité. Elles devaient surgir sur des terrains vagues et plats, se déployer selon des principes mathématiques stables. La voiture était le principal problème de l'Amérique, selon Le Corbusier. Elle défigurait les villes, les transformait en simples lieux de passage et banalisait les habitations, déclassées dans le cœur des citoyens. L'automobile, finit par dire Maçon, est la grande invention du XX<sup>e</sup> siècle. Or Le Corbusier, selon lui, ne savait pas conduire! Tout le problème était là. Il se méfiait de l'automobile parce qu'il ne la maîtrisait pas (FA : 391).

Son organisation rationnelle et machiniste du monde ne tenait pas compte, par biais personnel, d'un élément crucial de la vie en collectivité : sa part mythologique, puisque l'automobile loge au cœur de l'imaginaire états-unien. Comme l'explique Cynthia Dettelbach, l'automobile évoque un rêve de domination de la nature, de liberté, de succès, de jeunesse, qui se retrouve autant dans ses publicités les moins subtiles que dans les classiques littéraires (Dettelbach, 1976 : 5). Ainsi, Le Corbusier, dans son imagination, aurait omis un mythe fondateur. L'expérience collective, à l'image de l'alcôve dans l'Annexe, de la maîtresse de Le Corbusier ou de l'automobile dans la cité américaine, n'échappe jamais à son volet irrationnel. Tout modèle qui l'omet se résout à sa dégradation morale – l'entropie. Ces conclusions entraînent de graves conséquences sur la psyché de Thomas compte tenu de sa tentative de museler le symbole des avaries de son passé, Gabriel. Ainsi, au fur et à mesure que sa thèse s'embourbe, qu'il harcèle les jeunes femmes sur le campus, qu'il développe ses fantasmes de plus en plus sadiques avec la chimérique Usha, qu'il happe les routes en *vigilante*, se lézarde sa façade rationnelle. Être de désir et de peur débridées, Thomas *oublie* le système de censure

machiniste qu'il érige à partir de son autre machine, l'ordinateur. Ainsi, cet enclos qu'il s'est construit laisse progressivement pénétrer l'entropie, le chaos qu'il tentera désespérément de cerner en pourchassant la créature médiatique, John Feral, son double.

Somme toute, la communauté universitaire de Santa Cruz adopte des points de vue subversifs et utopiques afin de renouveler les conceptions traditionnelles de genre, de vivre-ensemble, d'urbanité et d'architecture. Elle dévoile l'envers des mythes nationaux qui excluent, tout en proposant, inconsciemment, des mythologies compensatrices qui ne se reconnaissant pas comme telles. Symbole suprême de la tentative rationnelle d'organiser un monde « purifié », le Modulor que Thomas brandit rappelle l'idée de Baudrillard selon laquelle l'Amérique correspondrait à une « utopie réalisée ». Cependant, aux lignes symétriques et aux proportions idéales du Modulor se substitue dans l'espace urbain de Santa Cruz une logique que Gervais lui-même désigne comme « la ligne brisée », c'est-à-dire chaotique, labyrinthique. En d'autres termes, l'entropie pousse l'édifice de Le Corbusier, sorte de « Maison des Pairs » postmoderne, vers l'écroulement, à l'image du tremblement de terre qui secoue Santa Cruz.

### 3.9.2 *Le chronotope du labyrinthe*

Dans cette seconde partie de l'analyse, il s'agira de montrer comment, au-delà des utopies universitaires, la Californie figure le pouvoir de l'entropie qui absorbe toute construction signifiante, avec une énergie apparemment proportionnelle à celle qui a été jadis déployée pour l'enrayer. L'entropie, dans *Les failles de l'Amérique*, à l'image de *Lazy Bird*, se développe à travers la métaphore du Mal et de la violence et, plus particulièrement, dans ce que nous nommerons, à partir des théories de Bertrand Gervais lui-même, le chronotope du labyrinthe.

Dans le second tome de sa trilogie sur les logiques de l'imaginaire contemporain, *La ligne brisée : labyrinthes, oubli & violence* (2008), Gervais lie le phénomène temporel de l'oubli à sa composante spatiale, le labyrinthe : « Si la mémoire est une ligne ininterrompue qui rattache le présent au passé, l'oubli est assurément une ligne brisée, et le tracé qu'il dessine est fait de segments disjoints, d'instant sans continuité, comme

dans un labyrinthe » (Gervais, 2008 : 11). Gervais recourt au mythe grec de Thésée afin d'exploiter le potentiel métaphorique du labyrinthe, en insistant sur l'oubli dont fait preuve le héros. Il oppose Thésée à Œdipe qui représenterait quant à lui le fardeau de la mémoire et de la culpabilité. De cette interprétation jaillissent les principaux attributs du labyrinthe, réceptacle et provocateur de l'oubli. La mise à mort du Minotaure, symbole de la bestialité et de la violence, occasionne un trou de mémoire et diverses fractures de conscience. Le labyrinthe, dans l'imaginaire contemporain, évoque « le sentiment d'impuissance face à un univers dont la complexité est en continuelle croissance, comme un labyrinthe infini qui paraît, de ce fait, inextricable » (Gervais, 2008 : 69). Par contre, le vertige ressenti face à ce dédale entraîne un effet pervers, à savoir une impossibilité grandissante de suivre le cheminement de Thésée et de tuer le Minotaure. Au contraire, selon Gervais, le sujet contemporain, dans le labyrinthe métaphorique *deviendrait* désormais lui-même le minotaure, plutôt que de fonder un monde nouveau. La violence serait symptomatique d'une crise de la conscience plutôt que d'un acte fondateur. D'où le lien avec l'oubli, puisque, selon Gervais, « l'être violent se consume tout entier dans son action qui ne laisse aucune place au langage et à la mémoire » (Gervais, 2008 : 144). Le labyrinthe inextricable, source de violence, se conçoit comme un *hic and nunc* qui, dans son acception négative, révèle « l'absence de transcendance, l'impossibilité de trouver une issue, et par conséquent, une fin » (Gervais, 2008 : 197). Bref, pour Gervais l'essayiste, il existe une corrélation claire entre la ritualisation de la violence, par sa mise en spectacle médiatique répétée, et les concepts d'oubli et de labyrinthe, qui traduisent un état de confusion du sujet contemporain et sa perte d'emprise sur le monde. Pour transférer les concepts de Gervais dans notre lexique théorique, nous pouvons extrapoler que l'entropie érode les liaisons traditionnelles – familiales, nationales, religieuses – menant à un monde complètement chaotique, caractérisé par l'oubli, épiphénomène d'une violence spectaculaire de laquelle l'individu ne sait se sortir. Licia Soares de Souza, dans « Les labyrinthes de la nouvelle violence urbaine dans les romans québécois » (2012), en vient aux mêmes conclusions. Sa lecture recourt également à l'essai de Gervais afin d'expliquer brièvement la présence du labyrinthe dans *Les failles de l'Amérique*. Son analyse cependant prend tout son intérêt lorsqu'elle extrapole l'imaginaire labyrinthique à l'œuvre d'autres romanciers québécois contemporains – Sylvain Trudel, Christian Mistral, Marie Gagnon et Henri Lamoureux, remarquant que, en général,

Ces personnages d'exclusion font fi des références qui indiquent l'inscription d'un sujet dans un espace, de l'enracinement dans une culture singulière. Les communautés

d'appartenance doivent à tout le moment être bousculées, et ce, probablement, à cause de l'absence de caractères combatifs d'un imaginaire nationaliste qui mettrait de l'avant des forces collectives de ralliement (Soares de Souza, 2012 : 13).

La lecture sociocritique de Souza lie donc l'émergence de la « ville labyrinthique » à l'essoufflement du nationalisme québécois, censé structurer en quelque sorte le rapport au monde du sujet québécois.

Nous avons déjà insisté sur l'expression chez Thomas Cusson du musement et de l'oubli. Le labyrinthe apparaît explicitement à plusieurs reprises dans son journal, dont nous énumérons les plus pertinentes :

Je n'ai réussi qu'à me perdre dans le *dédale* de la ville. Les rues traçaient de longues ellipses qui menaient à des culs-de-sac (FA : 16); Le *dédale* du quartier (FA : 233); Les rues forment un *dédale* où l'on se perd (FA : 397); Les routes ne sont pas droites, [...]. Elles bifurquent quand bon leur semble. Et les hommes qui les empruntent n'ont parfois d'humain que le nom. Ce sont des *bêtes*, des monstres, des bouchers (FA : 316); Je ne suis bien que dans cet entrelacs de voies qui sillonnent l'État, dans ce *labyrinthe* de nuit où je me perds, *oubliant* tout (FA : 423); Bientôt, je serai fait comme un rat dans un *labyrinthe* de laboratoire. [...] La *bête* m'attend. [...] Si seulement le *fil* qui me retenait n'était pas sur le point de lâcher, je me laisserais tomber (FA : 402); Il avait une tête de *taureau*, elle avait l'air d'une reine crétoise. Et *je me perdais* dans un entrelacs de pensées obscènes (FA : 399; nous soulignons).

Cette impressionnante énumération témoigne hors de tout doute que *Les failles de l'Amérique* font écho aux réflexions de la trilogie d'essais de Gervais. Dans tous ces exemples, le narrateur compare les rues, le quartier, la ville et les routes à un dédale et de nombreuses allusions à une bête, à un fil, à l'oubli, à la violence et même au taureau assurent l'intégration des mythèmes du labyrinthe à ses errances intellectuelles, son musement. Par conséquent, *Les failles de l'Amérique* déploient une allégorie plus ou moins explicite de la Californie, particulièrement de Santa Cruz, en tant que labyrinthe; labyrinthe représentant lui-même une métaphore du désordre, de l'entropie qui guette les sociétés contemporaines. L'expression ultime de ce chaos, c'est John Feral, ce tueur en série qui sévit sur les routes de la Californie et que Thomas contemple d'abord dans les tabloïds avant de le pourchasser.

Pour Gervais, qui lit *Zombi* de Joyce Carol Oates, « le tueur en série incarne une bestialité qui échappe à toute socialisation. [...] C'est le Minotaure intérieur, qui laisse transparaître le pervers sous le mondain, l'animal sous le social » (Gervais, 2008 : 154). Ce type particulier de meurtrier devient, dans l'imaginaire, rien de moins que l'architecte du labyrinthe. Pour le chercheur, les nombreuses représentations du tueur en série

comme démiurge opèrent une sorte de sublimation par laquelle le désordre du monde émanerait d'une raison supérieure, d'un être « capable de contrôler le chaos du monde et de le plier à sa guise » (Gervais, 2008 : 155). Ironiquement, le tueur en série apparaît comme une sorte de héros compensateur. D'ailleurs, l'idéalisation du comportement du tueur par Thomas renforce cette impression. Notant le numéro des routes où John Feral sévit, il s'extasie : « I-80, H-101, I-28, I-580, R-680, R-880; on dirait une série de Fibonacci » (FA : 130). Tout se passe comme si le tueur, parce qu'il recourt à la *série*, symbole rationnel et mathématique, pouvait endosser ce rôle d'architecte d'un nouveau monde, comme l'envers de Le Corbusier; rapprochement que Thomas ne dédaigne pas : « Ils sont leur propre chaîne de montage et les représentants du dernier âge de la machine » (FA : 398). Le tueur en série, dans cette optique, devient tout autant *produit* de l'âge de la machine que *producteur* du chaos originel qu'il incarne.

Au fil de son musement, Thomas ne cesse de tergiverser sur la corrélation significative entre l'emplacement géographique de la Californie et le nombre de tueurs en série : « Est-ce les conséquences de la Conquête de l'Ouest? » (FA : 179) À ces architectes du chaos, metteurs en scène du théâtre de la violence et de l'oubli, Thomas tente désespérément d'opposer une vision de la cité tirée du Modulor. En fait, la voiture, représentant l'échec de Le Corbusier, devient dans l'optique de Thomas le symbole même de la dégénérescence américaine. Ainsi, l'assertion selon laquelle la conquête de l'Ouest pourrait expliquer l'aboutissement des tueurs en Californie n'est pas si farfelue : non seulement la Californie produit-elle la mythologie du tueur via ses canaux de communication, mais elle relaie les mythes fondateurs de la nation américaine. L'automobile, symbole de virilité, d'individualisme, d'agression, convient parfaitement au tempérament du tueur en série. Thomas s'indigne notamment de la domination du paradigme des ingénieurs et des entrepreneurs qui auraient « dénaturé la ville » (FA : 279) en les configurant selon la logique de l'automobile. Nous voulons citer plusieurs passages assez longs, mais représentatifs de l'état d'esprit de Thomas qui reproche à l'Amérique de générer, par sa construction mythologique, le tempérament des tueurs :

Oui, nous sommes tous devenus américains. Mais c'est la mauvaise Amérique qui s'est imposée. Celle qui brûle ses ponts au fur et à mesure qu'elle s'avance. Qui construit n'importe comment. Qui s'improvise. Il n'y a pas de ville ou d'homme de demain, il n'y a que des travailleurs, engourdis dans leur voiture et leur routine. (FA : 103); Sommes-nous dans une crevasse de l'histoire [...] ? La violence, celle qui se lit dans les journaux à toutes les pages, en est le signe le plus clair. Toutes les formes de violence : de la plus évidente, celle des faits divers, à la plus subtile, les décisions économiques et les politiques internationales (FA : 278); Nous avons l'armée la plus



puissante du monde, mais on ne veut rien savoir de la guerre. [...] On veut la puissance, les signes de la puissance, le sentiment de la puissance, mais pas la violence sur laquelle elle a dû s'ériger. [...] Alors, petit à petit, comme notre appétit pour la violence reste toujours aussi grand, on a remplacé les images insupportables de la guerre et de la véritable violence par celles, amusantes et inoffensives, de la violence imaginaire (FA : 292).

Ces extraits montrent que Thomas transpose son questionnement sur l'origine californienne des tueurs au problème plus abstrait de la violence érigée en système à partir des États-Unis et de leur attitude face aux autres nations. En ce sens, la rhétorique de Thomas dénonce la violence institutionnalisée qui justifie certaines attitudes immorales et un système économique fondé sur l'exploitation de la majorité par les puissants. En somme, le comportement du tueur en série devient une sorte d'hyperbole née non seulement du mythe de l'Ouest, mais il est sanctionné par le tempérament états-unien et sanctifié par ce chaos érigé en norme.

À l'échec du Modulator se substitue donc chez Thomas un nouvel univers de référence, celui-ci paranoïaque. La figure du tueur en série dans *Les failles de l'Amérique* se complexifie grandement compte tenu que John Feral, de toute évidence, est une autre chimère. Ainsi, de sa « grammaire privée » du Modulator et de sa consommation malade des faits divers des tabloïds, naît la paranoïa de Thomas qui le mène progressivement au chaos et, par un ricochet non sans intérêt, à la re-connaissance de soi, dans une perspective oedipienne, comme nous l'avons proposé dans la section précédente. Tentons d'y voir plus clair. La chimère John Feral émane des élucubrations d'un journaliste sensationnaliste qui, à partir de faits divers, élabore le portrait d'un tueur en série sévissant sur les routes californiennes. Thomas et sa colocataire Kathryn se gavent des « faits sanguinolents » (FA : 33) du *San Jose Mercury News* et du *San Francisco Chronicle*. Ils se laissent séduire par l'éditorial de Jack Muller qui établit le profil psychologique de John Feral à partir de coïncidences. Muller s'impose comme un herméneute biaisé, puisqu'il a tout avantage à nourrir sa créature pour satisfaire le théâtre de la violence, au point où le lecteur perd contact avec la réalité : « Je ne lis plus comme d'habitude, les mots entrent directement dans un coin reculé de mon cerveau où ils s'entassent sans ordre » (FA : 294). L'émergence de Feral écarte complètement Thomas de sa thèse sur le Modulator et celui-ci se lance dans la lecture compulsive d'encyclopédies

sur les tueurs en série<sup>147</sup>. Il énumère au fil de ses recherches le parcours d'une pléthore de ceux-ci<sup>148</sup> dont la surenchère, à l'échelle du récit, rend bien compte de son propre délire<sup>149</sup>.

Sans cesse, il revient sur la coprésence du spectacle médiatique de la violence et de l'imaginaire routier. De ce point de vue, l'Amérique, en tant qu' « utopie réalisée », doit porter la responsabilité des tueurs. L'individu, parvenu à la limite de la Frontière, se transformerait en minotaure, puis en bête de foire. Le spectacle ritualisé de la violence dans les médias traduirait « une profonde insécurité face au monde et à ses significations » (Gervais, 2008 : 133). Plutôt que de servir de *catharsis*, ce spectacle, au contraire, *entretiendrait* le désordre inhérent du monde. L'attitude de Thomas et de Kathryn, où ils expliquent que « Feral est devenu pour nous une réalité, une menace véritable » (FA : 131), ou, plus loin, que « John Feral est une anomalie. Une obsession » (FA : 181), témoigne du rapport complexe que l'imaginaire contemporain entretient avec la violence, une « oscillation cardinale entre la fascination et la répulsion » (Gervais, 2008 : 153). Or, comme la répulsion demeure sujette à l'accoutumance, il faut augmenter la dose, sévir dans la surenchère.

D'ailleurs, même si, obligé par les autorités, Jack Muller doit avouer que « John Feral est une invention » (FA : 116), les lecteurs et Thomas persistent à croire Muller, voyant derrière cet aveu un *complot* des autorités afin d'étouffer la vérité :

Feral est une distraction. Un divertissement qui permet de détourner l'attention des masses et de leur faire oublier le triste état de leur situation économique et sociale. Feral est un outil de l'appareil d'État qui permet le maintien d'une aliénation salutaire... Je ne suis pas convaincu, c'est trop gros. En même temps, si ce n'est pas ça, qu'est-ce qui explique l'inertie des autorités? (FA : 262)

Un tel revirement exprime à merveille l'imaginaire états-unien de par lequel émerge la paranoïa. La créature médiatique de Jack Muller relève, en fait, de l'hyperréalité, dans sa définition la plus stricte : il est une copie de ce qui n'existe pas, à l'image d'Usha. Dans la même optique, Thomas remarque également la réification des tueurs en citant le développement des surnoms pour leur donner une image de marque : « The Buffalo

---

<sup>147</sup> Mentionnons par ailleurs que ces encyclopédies dominent complètement l'intertextualité du roman, qui ne sollicite que rarement, et souvent à partir d'allusions voilées, d'autres œuvres littéraires. Voir le tableau 3.8 à l'Annexe III pour les renvois intermédiaires dans *Les failles de l'Amérique*.

<sup>148</sup> Thomas propose des exposés détaillés notamment sur David Berkowitz, Paul Knowles, Randy Kraft, Henry Lucas/Ottis Toole, Ted Bundy, Charles Ng et Leonard Lake, John Gacy, Ed Kemper, John Frazier et Herbert Mullin.

<sup>149</sup> Une lecture plus délirante des *Failles des l'Amérique* pourrait voir dans les recherches de Thomas une *obsession de l'origine* compte tenu que la fin du récit entretient le doute sur sa correspondance avec John Feral.

Ripper, The Moors Murderer, The Freeway Killer, [etc.]. Lesquels parmi ces noms sont des marques déposées? *The Son of Sam*<sup>TM</sup>? *John Feral*<sup>TM</sup>? » (FA : 139) Il voit dans cette récupération commerciale un autre complot, celui-ci émanant des médias en manque de sensations et des policiers prêts à jouer le jeu afin d'attribuer à des tueurs leurs meurtres non-résolus. En d'autres termes, l'Amérique nourrit elle-même sa violence fondatrice à même l'hyperréalité qu'elle développe. Fasciné, Thomas cherche à identifier l'origine de cette violence, comme si cette nation vivait un « malaise profond » (FA : 34) ne pouvant s'expliquer que par des forces cosmiques, en l'occurrence la présence de la faille tectonique de San Andreas, « comme si la violence souterraine de la terre parvenait à s'exprimer dans cette brutalité inhumaine » (FA : 36). Toutefois, c'est l'imaginaire routier qui galvanise le plus la réflexion de Thomas. Nous citons ici un long passage qui synthétise admirablement la nature que Cusson attribue à la route, qui correspond aisément à celle que décrit Baudrillard quand il traite de « cette autoroute providentielle [qui] ne mène nulle part, mais où je suis en compagnie de tout le monde » (Baudrillard, 1980 : 54). Dans cet extrait, dont la prose erratique imite les associations arbitraires du museur, Thomas développe un lyrisme morbide de la route où s'unissent l'autoroute, la télévision, bref la machine, à la décrépitude morale du tueur, comme si l'Amérique, mirage de technologie de communications (l'automobile, l'écran), générait à même ses ambitions prométhéennes les conditions de son autodestruction :

Nous vivons dans l'insouciance. La télévision, l'ordinateur et l'auto. Nous regardons le monde à travers des vitres. L'écran, le pare brise et la fenêtre. Des machines à voir. Des machines à nous faire oublier que nous ne voyons rien. Machine, violence, brutalité et sexualité. C'est la logique à la base des John Feral de ce monde. Le territoire de chasse de Feral n'est pas la plaine ou la forêt, c'est l'autoroute, la voie rapide, l'asphalte noir. [...]. Le hasard frappe là où l'Amérique est la plus fragile, dans ses voies sillonnées par des familles et des femmes seules. La vitesse, l'obscurité, le froid, la musique diffusée par des stations de radio qui émettent à mille lieues à la ronde, les stations d'essence et les relais, mais surtout ce vide entre deux points, les interminables kilomètres qu'il faut accumuler pour se rendre quelque part. L'Amérique est un leurre. Et Feral est un addict. Une âme errante, voyageant de nuit, non pas pour se rendre quelque part, mais pour arpenter le territoire. Il est un être de la machine et de sa réalité. L'autoroute n'est pas un moyen, elle est une fin en soi, son propre univers, [...]. L'autoroute est sa vie, son quotidien, le lieu de toutes ses attentions (FA : 284).

Le réseau autoroutier américain, avec ses méandres et ses impasses, constitue bien sûr l'ultime métaphore du labyrinthe et Feral, ce fantasme médiatique, du Minotaure en lequel chacun se projette. La démarche de Feral, partie intégrante du chronotope du labyrinthe, caractérisé par un temps zéro, un éternel présent, et un espace routier, rappelle les propres errances de Thomas. C'est dans la série d'entrées intitulées *vigilante* que Thomas

révèle sa propre errance dans le labyrinthe, sa propre nature de minotaure. Sur les autoroutes où il joue à la victime potentielle afin d'appréhender le tueur, il insiste sur l'oubli qu'il ressent : « le passé, le futur, et le présent se dissout [...] » (FA : 424). Or, cette façade évoque une attitude bien plus complexe, puisque ces récits de *vigilante* sur les routes mettent en évidence plutôt le musement du tueur, avec le lyrisme routier que nous avons déjà montré.

Nous en venons à la dimension policière du récit. Le chronotope du labyrinthe, comme le fait remarquer Marion François (2005), correspond tout à fait au régime sémiotique du polar, compte tenu que le labyrinthe constitue à la fois une métaphore de la ville où le détective évolue et une métaphore de l'acte de lecture policière en tant que tel compte tenu des bifurcations et impasses auquel le lecteur de polar à énigmes est sujet<sup>150</sup>. Ainsi, le labyrinthe prend à la fois une dimension symbolique et cognitive dans le cadre du polar, bien qu'ici, *Les failles de l'Amérique* jouent davantage avec les codes du polar, comme dans *Lazy Bird*. Comme Bob Richard, Thomas endosse en quelque sorte le rôle de détective civil dont l'immersion dans l'hyperréalité états-unienne déteint sur toute l'enquête. En fait, tant Misty que Feral se distinguent par leur aspect ouvertement fictionnel. Or, alors que la paranoïa de Richard s'avère fondée, les élucubrations de Thomas projettent plutôt le blâme sur lui-même. Pour tout dire, il semble que Thomas soit un narrateur non fiable, ou peut-être simplement un narrateur opaque à lui-même souffrant d'un quelconque dédoublement de personnalité avec Gabriel, qui a fait des articles de Jack Muller une prophétie autoréalisatrice. Si John Feral n'existait pas avant que Muller ne connecte des coïncidences, l'obsession de Thomas lui a donné vie. De nombreux indices disséminés au cours de la « série des actes » tendent à appuyer l'hypothèse que Thomas, Gabriel et John Feral ne font qu'un. Le tableau 3.4 à l'Annexe III synthétise les nombreux passages à double entente et les preuves circonstancielles qui porteraient à assimiler Thomas à Feral. Le journal de Thomas, truffé de zones d'indétermination, se lirait alors comme une manière de couvrir ses pistes. « Thomas Cusson » s'impose alors comme un masque du tueur, ou encore comme une tentative ratée de réintégrer la civilisation de par l'utopie du Modolor. Par contre, il déclare en fin de récit : « J'ai tenté, sans succès, de remettre de l'ordre. [...]. Feral a gagné. Les forces du désordre l'ont emporté, comme elles l'ont toujours fait. Il n'y aura pas de ville radieuse, le Modolor n'est qu'une utopie sans avenir » (FA : 422). Redresseur de torts, justicier civilisateur, le nouvel Adam que Thomas

---

<sup>150</sup> Les intitulés des parties de *Lazy Bird* confondaient la route, le labyrinthe et la lecture policière de la même manière.

a tenté de conjurer se transforme en minotaure prisonnier du labyrinthe autoroutier; labyrinthe lui-même renvoyant aux failles de la soi-disant « utopie réalisée » états-unienne, où la Californie, symbole de l'aboutissement de la frontière, doit affronter sa finitude ou se substantialiser dans le virtuel ou le psychiatrique.

La condamnation de Thomas est interrompue par le tremblement de terre de Santa Cruz vers lequel chemine tout le récit, lui permettant de fuir vers la Vallée de la mort où il reviendra, renouvelé, afin de débusquer son ordinateur : « Il se demande si le désastre n'a pas été préparé à son intention. Comme si la violence qui l'avait minée ces derniers temps s'était exprimée, littéralement, dans ce tremblement de terre » (FA : 14). Cette correspondance, au tout début du récit, montre bien la volonté de donner au tremblement de terre une facette allégorique. Chaque partie du journal dans *Les failles de l'Amérique* se trouve intercalée d'un passage numéroté où le narrateur livre des citations d'auteurs classiques (Jean, Sénèque, Aristote, Thalès de Milet, Shakespeare, La Fontaine) et décrit les grands tremblements de terre de l'histoire, jusqu'à celui de Santa Cruz. Les citations et descriptions insistent sur l'aspect catastrophique de la situation par lequel la destruction d'édifices insinue la dégénération morale des habitants des villes. Ces descriptions deviennent dès lors une glose du texte principal, un moyen de filer la métaphore de la violence induite de manière « souterraine » dans une imagerie certes psychanalytique : « Le tremblement de terre détruit la certitude que la rationalité et la Providence pouvaient se lier pour bâtir un monde juste et équitable » (FA : 40), écrit-il à propos du tremblement de terre de Lisbonne.

Le temps, dans *Les failles de l'Amérique*, respecte une logique cyclique où se confondent cosmogonie et eschatologie dans le désastre du tremblement de terre. C'est pourquoi *Les failles de l'Amérique* se lisent presque comme une sorte de fable postmoderne, ou un conte postindustriel, tant les équivalences métaphoriques résonnent. Le temps cyclique du récit renvoie aussi à la métamorphose, au renouvellement de Thomas, dans la plus pure tradition du mythe américain de Jean Morency. En ce sens, *Les failles de l'Amérique* raconteraient une transformation : celle d'un étudiant au doctorat utopiste en tueur en série, celle d'un Québécois traumatisé en Américain, celle, en un mot, d'Œdipe en Thésée; le héros de mémoire et de culpabilité devenant un être de l'oubli, puis le minotaure à force de le pourchasser dans le labyrinthe chaotique des États-Unis. Le chronotope américain des *Failles de l'Amérique* diffère en ce sens de celui de *Lazy Bird*. Alors que Bob Richard oscille toujours entre l'enracinement et l'errance et que l'incendie

de la Maison du Père lui permet de se réconcilier avec sa terre originelle, le désordre de Thomas est complet : il n'a su se reconstruire un enracinement solide et le voici, dans les ruines des utopies américaines, à ressasser son journal, à tenter de se reconstruire « ce gratte-ciel qu'est [s]a vie » (FA : 422) à partir de miettes informatiques. *Les failles de l'Amérique*, en ce sens, véhiculent un message autrement plus pessimiste : l'entropie guette l'individu au point où celui-ci se perdra dans une forme de chaos cybernétique, dans un récit halluciné dont on ignore les contours, bref dans une hyperréalité aussi inextricable que le dédale de l'espace. Dans un monde saturé par le spectacle de la violence rituelle, il n'existerait plus d'issue sinon des utopies précaires, voire artificielles.

Ceci dit, l'oubli du Québec par Thomas atténue l'idée d'un *regard de l'étranger sur l'Autre états-unien*. Même si Gervais prophétise vouloir écrire un roman où le lecteur « lit du québécois, mais c'est de l'américain qu'il absorbe », il nous semble que *Les failles de l'Amérique* atteignent déjà cet idéal. Tout se passe comme si Thomas opérait une critique de l'intérieur de la société américaine, comme si, bref, Gervais nous signalait toute la proximité entre les univers de référence états-uniens et québécois, montrant que les *mêmes dangers* guettent l'ontologie des deux nations conjointes. Ce paradigme distingue certes Gervais, compte tenu qu'il refuse la dualité ou la hiérarchie entre les deux nations, même s'il conçoit leur altérité en vertu des origines québécoises du personnage principal. Ce regard sur la société du spectacle californienne se trouve relayé dans *Conséquences lyriques*.

### 3.10 *Conséquences lyriques* : une osmose

Nous avons orienté notre lecture de *Conséquences lyriques* sur le personnage de l'Auteur, en tant que Québécois exilé aux États-Unis, s'éprouvant comme orphelin. Par la suite, nous avons relevé comment le thème de l'orphelin structurait non seulement *Conséquences lyriques*, mais aussi tout l'imaginaire de Yergeau. Encore maintenant, nous reconduisons le biais selon lequel l'Auteur reste la seule source d'énonciation du récit et que le discours qu'il entretient sur l'Amérique émane de lui. Que cet Auteur corresponde ou non à Yergeau importe peu. Nous nous intéresserons ici aussi au croisement dans *Conséquences lyriques* entre le chronotope américain et l'hyperréalité par le truchement des artifices du polar. Notre lecture s'articulera en deux temps. D'abord, nous mettrons en

évidence, de manière pragmatique, la rhétorique paradoxale de l'Auteur à propos du « mirage américain » et sa relation avec le phénomène d'hyperréalité. En deuxième temps, puisque *Conséquences lyriques* s'affiche volontiers comme une *théorie du récit*, nous observerons comment les manipulations du roman et de la diégèse peuvent cerner un discours sur l'art et le savoir à l'ère de l'américanisation. C'est-à-dire que nous observerons comment les artifices autoreprésentatifs et parodiques de la forme de *Conséquences lyriques* parviennent à élaborer une *poétique du fait divers* qui traduirait le rapport singulier du sujet contemporain au monde, rapport ultimement tributaire d'une vision américano-centriste gavée des mythes populaires états-uniens. Ce regard sur le *récit* sollicitera dès lors l'entropie, puisque tout récit, tout mythe, n'échappe jamais à sa dissolution vers le désordre; en d'autres termes, *Conséquences lyriques*, déconstruisant en soi la forme romanesque et désamorçant inlassablement tout récit, fait montre d'entropie. Ces deux ramifications se recoupent dans le sens où, selon notre hypothèse de recherche, *Conséquences lyriques* rend compte d'un monde atomisé de par lequel l'individu, devenu pur consommateur délesté de ses ancrages traditionnels, en vient à se projeter dans la vidéosphère américaine et à pallier son néant spirituel par des *mythes* ou icônes folkloriques issus de la culture de masse américaine.

### 3.10.1 La virilité américaine et le débordement intermédiatique

Les représentations de la Californie chez Gervais et Yergeau (Santa Cruz en 1989 et Los Angeles en 2009) présentent une homologie saisissante. C'est pourquoi une lecture conjointe des *Failles de l'Amérique* et de *Conséquences lyriques* nous paraît aussi stimulante. La ville-île, de surcroît, dans un processus de transfictionnalité<sup>151</sup> rare en littérature québécoise, apparaît dans *L'île des pas perdus*, de Bertrand Gervais, exégète de Yergeau<sup>152</sup>. Dans *La mort de J.R. Berger*, Gervais pousse l'analogie plus loin en nommant le conducteur d'un tuk-tuk « Hier-Jo », en homophonie avec « Yergeau », avec qui les protagonistes rencontrent un certain « Charles Labonté », déguisé en ange comme Charles Hoffen dans *1999*, qui distribue des tracts révolutionnaires de « l'association anticapitaliste révolutionnaire de la ville-île » (Gervais, 2008b : 61, nous soulignons). Si

---

<sup>151</sup> Richard Saint-Gelais définit la transfictionnalité comme une occurrence où « des éléments fictifs sont repris dans plus d'un texte » (2007 : 5).

<sup>152</sup> Gervais lui consacre trois articles savants (2006a, 2006b et 2007). Les références complètes se trouvent à l'Annexe I, section VI.

notre interprétation assimile le Montréal de Yergeau à celui de Gervais dans sa fable transfictionnelle, nous sommes tenté de prolonger l'analogie : la Californie dominée par une idéologie des communications et une violence paranoïaque de Gervais dans *Les failles de l'Amérique* pourrait-elle être la *même* que celle de Yergeau?

En dépit de la fragmentation des points de vue, des niveaux de fiction enchâssés, de la polyphonie narrative ou des personnages éclatés, Yergeau conçoit un espace fictionnel américain relativement cohérent. De nombreuses descriptions de l'Amérique jalonnent le roman à l'image de celle-ci :

Ce coin de L.A. offre une vision généreuse et ineffable de l'Amérique. Le quartier est désert et les pavillons sont peints de couleurs délavées du paradis. De grosses jeeps et de vieilles Buick Impala semblent abandonnées aux coins des rues. Un palmier se dresse, qui s'abreuve à une source souterraine, mais ce qui s'illustre ici, c'est la capacité de ce non-lieu, de ce désert existentiel, d'être animé malgré tout de la puissance du rêve américain (CL : 36).

Le terme « désert » revient deux fois dans cet extrait. Le palmier solitaire qui s'abreuve dans les eaux souterraines connote également l'apparence désertique de l'endroit. Le « désert » se présente également dans sa dimension polysémique, puisque les automobiles sont abandonnées, ou désertées. Malgré ce champ sémantique du désert, ou de ce que Baudrillard qualifie de « sidération<sup>153</sup> », le « mirage » du rêve américain subsiste. Le terme de Guildo Rousseau prend alors un sens inattendu. Un mirage se définit dans son sens littéral comme une illusion qui mène un individu à confondre la diffraction des rayons du soleil dans des couches d'air chaud avec une étendue d'eau dans le désert. Le « mirage » américain est donc un sens illusoire qu'on superpose au non-lieu. On comprend mieux alors la métaphore des pavillons peints des « couleurs délavées du paradis » : le mirage ne peut rendre qu'une apparence de félicité paradisiaque, connotant de ce fait l'hyperréalité. Ce passage révèle admirablement la prose que Yergeau emploie pour évoquer l'Amérique. La juxtaposition d'images crée un effet kaléidoscopique. L'Amérique que décrit Yergeau appartient, comme celle de Baudrillard, au domaine de l'image et du cinéma. L'incipit du roman révèle également ce mode de composition qui respecte un principe d'énumération. On y décrit un tournage, installant d'emblée le texte dans le régime de l'artifice, de l'illusoire :

---

<sup>153</sup>« J'ai cherché l'Amérique *sidérale*, celle de la liberté vaine et absolue des *freeways*, jamais celle du social et de la culture – celle de la vitesse désertique, des motels et des surfaces minérales, jamais l'Amérique profonde des mœurs et des mentalités » (Baudrillard, 1980 : 10).



Le tournage s'est déplacé vers la banlieue de Los Angeles, dans un de ces quartiers éloignés du littoral où les centres commerciaux ressemblent à des ruines mayas. [...] On peut voir vingt vies par seconde défiler dans un état second. Les familles errent de boutique en boutique, s'associent un instant autour de bassins où des pièces de monnaie scintillent sous une eau limpide. Des offrandes au dieu de la chance et du rêve américain. Il y règne une puissante impression de tranquillité et de paix. Dans une vitrine, un mannequin au visage plâtré, au regard vide, ouvre les bras (CL : 11).

Dans ce passage admirable, les allusions au sacré abondent. Les mots « état second », « paix », « tranquillité » suggèrent un état de plénitude spirituelle. Les centres commerciaux, de ce point de vue, constituent un « temple moderne » érigé sur les ruines des civilisations amérindiennes, à l'image des sociétés américaines. Le mannequin, enfin, symbole par excellence de l'artifice, adopte une posture semblable à celle des statues de la Vierge devant les églises. Tous les éléments sémantiques et stylistiques de cette énumération concourent à unir ces réalités sous l'égide de la sacralisation du rêve américain, comme l'indique également la métaphore des « dieux du rêve américain ». La prose de Yergeau manifeste donc un vœu à peine implicite de raccorder la réalité consumériste à la spiritualité du mythe ethno-religieux. Les activités apparemment banales comme le magasinage prennent la forme de pèlerinages, de recueillement. En fait, la sacralisation et la ritualisation du *American way of life* est peut-être la métaphore filée la plus importante dans *Conséquences lyriques*.

En plus du pouvoir consumériste, Yergeau s'affaire à décrire le pouvoir du spectacle médiatique sur les individus, comme nous l'avons observé aussi dans *Lazy Bird* et *Les failles de l'Amérique*. Un technicien de son qui participe au tournage indique que « les gens ont un regard spirituel sur les êtres et les choses qui ont un lien à Hollywood » (CL : 14). Dans une même optique, la narration associe les acteurs et actrices à des « Immortels » qui transcendent les frontières de la réalité et du rêve; de la vie et de la mort : « Ils étaient à la fois dans la réalité, soulevant dans les airs un Oscar, et dans cette zone trouble où le miracle est possible » (CL : 14). Cet extrait suggère que les vedettes appartiennent à deux régimes de médiatisation : les fictions dans lesquelles elles prennent part et leur « réalité », qui n'en est pas moins une fiction, le « star système ». Baudrillard affirme que « le culte des stars n'est pas une figure seconde, mais la forme glorieuse du cinéma, sa transfiguration mythique, le dernier grand mythe de notre modernité » (Baudrillard, 1980 : 57). Doublement fictionnelles, les vedettes hollywoodiennes transgressent les frontières de la réalité et de la fiction. Le personnage de Simon Twins, mannequin déchu souffrant de bipolarité, qui est à la fois l'ami de l'Auteur, l'amant de l'auteure Kate Pratt et personnage de ses fictions, incarne bien cette

puissance du vedettariat. L'auteur l'introduit ironiquement, avec une adresse au lecteur : « Vous avez sans doute déjà vu Twins. [...] Je crois que l'on peut dire de Simon Twins qu'il appartient à l'histoire, au même titre que le Christ, Madonna et le Colonel Sanders. Au même titre que Mickey Mouse ou Nancy Reagan » (CL : 59). L'énumération de vedettes médiatiques insère Twins au sein d'une communauté de ces « immortels », sorte de panthéon contemporain où le Christ devient une figure de vénération médiatique parmi tant d'autres. Tout l'environnement de Twins obéit d'ailleurs à cette mystification médiatique. Les locataires d'un hôtel dont il est propriétaire semblent effectivement indissociables de leurs origines fictionnelles. Les visiteurs désirant louer une chambre ressemblent tantôt à des personnages de roman de Julien Green ou d'une pièce de Tchekov, tantôt à Puff Daddy – soulignons l'iconoclasme des allusions. Twins choisit d'ailleurs de louer sa chambre à Lukàs, un travesti qui a appris son anglais en écoutant la série télévisée *Dallas* dont la personnalité « semble être tirée d'un mauvais scénario » (CL : 178). Tout l'univers de Simon Twins repose sur des médiatisations culturelles.

Le principe de sédimentation des images se remarque par un autre type de procédé énumératif hyperbolique, que nous surnommerons un « forum des icônes » de la culture de masse états-unienne, comme celui que nous venons de recenser à propos de Simon Twins. Par le langage, Yergeau noue des réalités issues de divers domaines de la culture américaine qui dépeignent, encore, une sorte d'hyperréalisme, dans le sens où le langage évoque une communauté d'êtres de fiction. Cet artifice fait figure de principe fondateur de l'intertextualité iconoclaste de *Conséquences lyriques*. La sollicitation de ces icônes, loin d'être uniquement ludique, rend compte de l'obsession des individus à penser, aujourd'hui, en fonction des images qui les entourent, à l'instar de Bob Richard surtout mais aussi de Thomas Cusson. Par exemple, le narrateur insiste pour associer les figures de la culture populaire à des récits folkloriques : « [Les contes de fées] étaient formidables et offraient des possibilités infinies de renouvellement. L'imagerie de ces contes, châteaux ou villas somptueuses à Bel Air ou Malibu, les dinosaures du parc Jurassique et les géants qui s'affrontaient à WrestleMania, était toujours présente dans la vie de tous les jours. Certains se plaisaient même à raconter ces histoires de la même manière. Les plaisirs de la nostalgie sont inépuisables » (CL : 205). Que penser de l'assertion du narrateur qui présente ces spectacles comme un « plaisir nostalgique » ? Notons d'ailleurs l'utilisation du plus-que-parfait pour insister sur l'obsolescence des contes : « Il y avait eu une époque où des contes étaient racontés aux petits enfants » (CL : 205). Dans ce

paradigme, les mythes ne peuvent exister que sur le mode ironique, comme en témoigne cette récupération parodique du célèbre incipit du conte merveilleux : « Il était une fois, à Los Angeles, un homme qui poursuivait des Extraterrestres » (CL : 205). Le récit de Scott est vécu sur le plan de la nostalgie d'un monde uni selon des certitudes métaphysiques désormais caduques. La médiatisation de son histoire trahit cette nostalgie des récits aux fonctions cathartiques qui, semble-t-il, ne peuvent plus remplir leurs fonctions.

L'intertextualité débridée de Yerger mobilise également de nombreux symboles de l'idéal masculin américain. À John Wayne dont nous avons traité précédemment s'ajoute un autre célèbre héros masculin devenu politicien, Arnold Schwarzenegger. L'Autrichien incarne à merveille l'idéal de masculinité, de puissance et d'agressivité militariste que veulent projeter certains films hollywoodiens. Par conséquent, il n'est pas surprenant que la narration exploite l'image de Schwarzenegger dans l'un de ses « portraits de l'Amérique ». L'énumération qu'on trouve dans le chapitre intitulé « Arnold Schwarzenegger roule dans son Hummer H2H » rend compte d'une Amérique décadente à l'ère de la mondialisation et des changements climatiques. Ce chapitre, dont nous citons un long passage, ressemble davantage à un poème en prose qu'à un extrait de roman :

L'exportation des produits asiatiques à destination des marchés de l'électronique a subi une légère baisse durant cet été et les compressions de personnel en Thaïlande et en Malaisie ont jeté à la rue des familles entières. Ford a fait sensation avec son nouveau modèle de VUS aux lignes tendues et à la proue marquée par une calandre de métal chromé. Des larges dépressions tropicales se sont formées le long des côtes du Pacifique. [...] Des îlots thermiques enveloppent les grands centres du sud de la Californie. Des touristes japonais se photographient sur Hollywood Boulevard : des spectres numériques dans une toile du Greco. Sous la grande arche crayeuse à l'entrée des studios de Universal, une petite fille danse. Arnold Schwarzenegger roule dans son Hummer H2H doté d'un moteur à hydrogène sur l'autoroute 405 Nord vers un vignoble de Sacramento (CL : 85).

Ce collage de clichés (dans les deux sens du terme) construit une image de l'Amérique autour d'un lexique plutôt homogène : l'industrialisation, l'automobile, la route, la destruction de l'environnement qu'engendrent ces phénomènes, le règne de l'image et l'émergence des pays asiatiques dans l'économie de marché asymétrique. Plus loin, une énumération semblable évoque la mondialisation du mode de vie américain qu'engendre cette idéologie. L'énumération, encore une fois, crée un effet d'amplification; dans ce paradigme, la réalité sert une surconsommation globalement assumée. À l'échelle de la phrase, ce procédé rhétorique suggère aussi l'hybridité générique, en lui donnant un effet intermédiaire, comme s'il s'agissait d'une transcription du « zapping » :

Les imitations des vêtements de Paris ou de Milan dans les manufactures obscures de l'Inde ou du Pakistan, les boîtes d'allumettes, les feux d'artifice, les bracelets, le café de la Côte d'Ivoire, les prostituées de l'ancienne Europe de l'Est, le bonheur à la chaîne, les robots japonais qui exécutent les plus complexes chorégraphies dans les usines d'assemblage de General Motors (CL : 116).

La libre circulation des marchandises et des capitaux engendre une déshumanisation, comme en témoigne cette insertion de la prostitution parmi ces biens de consommation. Cette intrusion rappelle la « désacralisation » et « resacralisation » du Christ ramené au même niveau sémiotique que le Colonel Sanders. Il faut donc comprendre que, pour Yergeau, les États-Unis persistent à se montrer selon les images traditionnelles de la virilité, des finances et du patriarcat.

Toutefois, le soin porté à créer de tels collages langagiers pour attirer l'attention sur une (ou « la ») réalité américaine se bute toutefois à un discours préfabriqué, cette « américanisation de l'extérieur » qu'opèrent les penseurs européens. Cette capacité à ironiser et à jouer avec le discours anti-américain distingue Yergeau. De nombreux slogans caricaturaux dans le texte désignent l'Amérique au singulier (plutôt que « les États-Unis »), pour souligner son caractère monolithique. Il formule des lieux communs dans des phrases à présentatif ou des phrases non-verbales que la publicité utilise régulièrement. Le tableau 3.5 à l'Annexe III recense les divers procédés caricaturaux à ce sujet où dominent les sophismes et formules creuses : « L'Amérique, ça ressemble à un grand supermarché » (CL : 307). Sur le plan de l'énonciation, il ne peut s'agir que d'une argumentation volontairement démagogique tant elle semble exagérée, dérisoire, comme si le discours anti-américain lui-même revêtait la même novlangue que le marketing. Le récit enchaîne ces banalités pour montrer ironiquement leur vacuité. Toute la structure du texte annule sa capacité à dire la vérité. C'est pourquoi il est difficile de ne pas y voir une ironie grimpeuse qui contamine tout le discours « américanisant » du texte. Une telle exagération invite à voir l'Amérique autrement que par l'ornière des stéréotypes anti-américains traditionnels qui ont cours depuis les années 1840. Davantage qu'une dénonciation au premier degré, l'Amérique que décrit Yergeau semble plutôt assumer à la fois ses fictions glorieuses internes (Hollywood) et la rhétorique emphatique de crise externe (la supériorité morale compensatrice). La posture de l'Auteur, scénariste blasé à L.A. qui laisse des créatures médiatiques états-uniennes s'immiscer dans son récit, entretient alors un discours intéressant sur l'américanisation. Alors que Bob Richard s'imaginait animer une communauté imaginaire de mélomanes et que Thomas G. Cusson

consommait les tabloïds, l'Auteur apparaît comme *participant* à ce manège en tant que scénariste.

Bref, à partir de son portrait hyperbolique des États-Unis où se joignent la sacralisation des icônes médiatiques et leur propre carnavalisation par l'ironie, Pierre Yergeau dépeint le paradoxe d'attraction et de répulsion du « mirage américain » qui se retrouve dans toute l'histoire de la collectivité québécoise. Le chronotope américain où évolue sa constellation de personnages se conçoit selon une esthétique de la sédimentation : accumulation de personnages rocambolesques, d'avatars de la virilité, bref de mythes nationaux états-uniens traditionnels. Le sacré et le rituel passés laissent place à une sacralisation du présent perpétuel, un élan d'autosatisfaction matérialiste qui condamne l'individu à la sublimation de ses désirs par le biais des supports médiatiques. À l'échelle du livre, l'abondance des références intermédiatiques qui pénètre le roman de l'Auteur évoque la relation osmotique entre les cultures internationales et américaines. Enfin, la rhétorique démagogique qu'il mobilise pour parodier l'Amérique, selon notre lecture, se retourne contre elle-même : si exagérée, elle invite un lecteur attentif à s'en méfier. Cette méfiance guidera également notre lecture des procédés autoreprésentatifs qui encadrent le chronotope de *Conséquences lyriques* : multipliant les mises en abyme et jeux transfictionnels, l'architecture du roman incite à mobiliser l'ironie et le paradoxe comme des principes fondateurs de lecture et de compréhension.

### 3.10.2 La tyrannie du mythe, la nécessité du mythe

Comme Gervais et Michaud, Yergeau récupère le chronotope policier en relation avec les États-Unis. Deux intrigues policières se chevauchent selon deux niveaux fictionnels dans *Conséquences lyriques* : d'abord, les meurtres du chasseur d'ovnis Scott Howard sur lesquels enquêtent les policiers Phil et Octavia; ensuite, la « Mort de l'Auteur » qu'il prophétise lui-même. Ces décès demeurent étonnamment cohérents, compte tenu des liens étroits qui existent entre le personnage conceptuel du détective (qu'incarnaient à leur manière Cusson et Richard) et une *théorie du récit*. Dans son essai *La recherche de*

*l'histoire*<sup>154</sup> (1998), Pierre Yergeau développe la métaphore du détective privé pour rendre compte de sa vision de la littérature. Le détective synthétise les rôles du narrateur, du lecteur et du critique. Dans le premier cas, « alter ego du narrateur, le détective a pour fonction première de retrouver une histoire perdue » (Yergeau, 1998 : 14). Or, dans une œuvre fragmentée comme celle de Yergeau, le lecteur lui-même doit endosser le rôle du détective privé. Devant le chaos d'informations, de phrases et de paragraphes concomitants mais pas nécessairement unis par le sens, c'est à lui de reconstruire une histoire. Enfin, le critique, lecteur doté d'une mission particulière, inaugure à l'image du détective le règne de l'ordre, du « Logos » (Yergeau, 1998 : 74). Filant la métaphore, Yergeau s'interroge aussi sur l'abondance de personnages de détectives privés dans les fictions modernes. Pour lui, une telle mise en scène de l'acte herméneutique illustre ce nouveau paradigme où l'individu, dépourvu d'ancrages suffisants pour délimiter la réalité du faux ou pour orienter son destin, doit tracer lui-même sa voie. Mais bien sûr, une telle liberté ne peut mener qu'à une perte de contact avec la réalité : « L'activité du détective, et de l'écrivain, est de l'ordre de la paranoïa » (Yergeau, 1998 : 109). Il existe donc une sorte d'équivalence cognitive entre le détective, le lecteur, l'interprète et le museur de Gervais, équivalence doublée d'une correspondance métaphorique entre le polar, la ville et le labyrinthe. En ce sens, les États-Unis évoqueraient, pour ces textes, un parangon de la contemporanéité et de la confusion qu'elle engendre.

Cette même confusion se conçoit à même l'architecture fictionnelle des récits. Le tableau 3.6 à l'Annexe III recense certains des passages les plus exemplaires de procédés métatextuels qu'on trouve dans *Conséquences lyriques*. La classification de ceux-ci s'inspire des propositions de Janet M. Paterson dans *Moments postmodernes dans le roman québécois* (1993). Parmi les procédés énumérés, la mise en scène de la mort de l'auteur attire le plus l'attention. Cet assassinat peut se comprendre au sens métaphorique, c'est-à-dire comme une « mort de l'auteur » selon la perspective que suggère Roland Barthes. Cette mort indique spécifiquement que le lecteur doit prendre le relais en tant que créateur de sens. Si ce point de vue n'étonne plus personne aujourd'hui, Yergeau suggère en revanche un objet littéraire qui pousse cette posture jusqu'à ses limites, en la mettant en scène. Ainsi, dans *Conséquences lyriques*, comme en témoignent les dédoublements, les frôlements des diverses sphères parallèles, les mises en fiction

---

<sup>154</sup> Ces réflexions sont issues d'une publication antérieure disponible en ligne : Pierre-Paul Ferland, « Une littérature d'enquête (*La recherche de l'histoire* de Pierre Yergeau) » *Le Crachoir de Flaubert* [en ligne]. <http://www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca/2013/11/une-litterature-denquete/> [2013].

d'autres fictions, les transgressions des niveaux de fiction, chaque composante narrative traditionnelle (espace-temps, personnages, action) est susceptible de se trouver fictionnalisée selon un autre point de vue. D'où cette nouvelle conception du récit en tant que « conséquence lyrique », étrange euphémisme selon lequel tout récit naît relativement à l'expression singulière d'un sujet. La « conséquence lyrique » semble exclure la « cause », laissant apparemment ce soin au sujet lui-même qui devient responsable de projeter sa signification sur le chaos universel qui l'entoure. L'entrevue que l'Auteur donne au Critique pour le *Figaro* explique ce projet en soulignant que l'être humain se laisse désormais guider par ces « conséquences lyriques » plutôt que la vérité : « Les fictions deviennent significatives lorsqu'elles sont ancrées dans leur époque et qu'elles utilisent le même mode de gestion du savoir » (CL : 302). C'est pourquoi les procédés métatextuels de *Conséquences lyriques* servent une réflexion non seulement sur la création, mais sur notre manière de percevoir notre destin et notre univers dans un contexte d'américanisation. De même, bien que les procédés autoreprésentatifs attirent l'attention sur leur propre matérialité, l'Auteur, dans son entrevue, désire dépasser la lecture ludique : « Ce n'est pas une réflexion sur le romanesque, mais sur la vie. Nous devenons tous prisonniers de la logique d'un récit que nous avons mis en branle! » (CL : 304) L'Auteur mentionne explicitement la « conséquence » de notre propension à nous projeter dans divers récits : la paranoïa. Et nous en revenons, par un détour plus ou moins inattendu, au chronotope de l'entropie. Ce que Yergeau semble alors suggérer en situant son récit dans une Amérique américanisée par l'image hollywoodienne elle-même responsable de la production d'une mythologie de la surconsommation et de l'artifice (rappelant les théories d'Adorno, Barthes et Eco sur la culture populaire), c'est notre propre aliénation collective par le grand récit hollywoodien; c'est notre américanisation par entropie. En absence de mythologie locale, la conscience dérivera vers les schèmes préconstruits de l'industrie du mythe. Ajoutons que les seules références québécoises du texte – le scénariste québécois et Céline Dion – renvoient précisément à cette participation consentie du Québec à ce spectacle globalisé et à cet empire de l'homogène. La description de la voix de Céline Dion ne laisse pas de doute quant à son aliénation : « Sa voix fragmentée rappelait les voix que l'on entendait dans les paradis artificiels. [Céline Dion] avait un corps d'androïde. Le matin, lorsqu'elle se réveillait, elle mettait des lunettes noires avant d'ouvrir les rideaux parce qu'à Las Vegas c'était déprimant le matin lorsque les néons ne clignotaient pas comme des bombes à fragmentation ou des feux d'artifice... » (CL : 144) « Artificiel », « androïde », « feux d'artifice » : tout, chez Céline

Dion, relève de la déshumanisation. Sa situation, à Las Vegas, royaume ultime de l'hyperréalité pour Baudrillard, ajoute à cette impression.

Quoiqu'il en soit, la paranoïa prend la forme d'une projection de la conscience individuelle, à la manière de Bob Richard se percevant pourchassé par Misty ou de Thomas Cusson pourchassant la chimère de John Feral sur les routes. Mais *Conséquences lyriques* fait éclater le cadre de référence et la paranoïa affecte le microcosme du roman. Qu'on s'attarde aux pérégrinations de Scott Howard, de l'enfant ou de Gene, leurs quêtes se butent inévitablement à leur nature illusoire. De surcroît, ces personnages, selon le point de vue qu'on adopte, deviennent tantôt des créatures du roman *Lyrical Consequences*, sorte de collage de faits divers signé Kate Pratt; ou des personnages de *Conséquences lyriques*, le roman d'un auteur québécois qui avait été chargé d'adapter le texte de Pratt pour la télévision. Il y a donc à la racine de ce texte un paradoxe narratif qui indique la vacuité de l'artifice du « récit » comme moyen de saisir le monde.

Le fait divers devient le principe structural du rapport à l'espace et au temps du microcosme de *Conséquences lyriques*. Rappelons que le paradigme du rhizome de Deleuze et Guattari critique précisément toute verticalité, toute institution du savoir linéaire : le rhizome se développe dans l'instant. Le fait divers, rapidement consommé, lui aussi connote le présent. « L'histoire s'est arrêtée soudainement. STOP! Il n'y a plus que des faits divers ou les accidents diplomatiques, des actions terroristes et des dommages collatéraux » (CL : 52), mentionne ironiquement l'Auteur. Le temps de *Conséquences lyriques* appelle ainsi à l'idée de « fin de l'Histoire », à l'oubli. C'est bien là la nature de la poétique du fait divers que développe Kate Pratt au cours du roman. Pourchassant les histoires sordides qui surviennent dans les bas-fonds de Los Angeles, elle raconte celles-ci dans un journal. Insistons sur le verbe raconter, puisque « Selon Kate Pratt, le fait divers est à première vue un événement d'une totale insignifiance par son excès de sens » (CL : 38). Si les non-lieux, pour Mario Bédard, « ne se caractérisent pas par une absence de sens, mais bien par un excès de sens » (2002 : 60), le fait divers pourrait correspondre par analogie à un « non-événement ». Un tel « non-événement », pour signifier, est assujéti à sa mise en récit. Le désir de Pratt de relayer ces « brefs moments d'illumination dans la vie de gens égarés de l'harmonie universelle » (CL : 39) ne se rapporterait-il pas dès lors à un emprisonnement du temps dans un cadastre, une projection compensatoire qui crée le « récit » paranoïaque que développe l'individu en l'absence de mythes collectifs



structuraux. Le fait divers comporte un capital mythologique clair, comme en témoigne cette réflexion de Pratt : « les faits divers [...] avaient tendance à se regrouper sous certains archétypes » (CL : 63). C'est pourquoi l'entreprise de Pratt participe, selon elle, à rien de moins que l'édification du grand récit américain :

Elle est persuadée que Los Angeles – et la Californie – représente le cœur spirituel des États-Unis d'Amérique, le lieu où les grands récits se construisent, où la production des mythes et de la pornographie se côtoient pour dessiner la réalité politique du pays. Le pouvoir des fantasmes hollywoodiens a succédé au pouvoir des dieux (CL : 187).

L'association des « grands récits » hollywoodiens au « mythe » et au « pouvoir des dieux » suggère de nouveau leur caractère sacré. Ironie du sort, c'est Pratt elle-même qui deviendra la victime de ce grand récit qu'elle a mis en branle après avoir publié un article sur deux immigrants mexicains ayant aperçu un ovni en écoutant un tube de Céline Dion à la radio. Kate Pratt en tire une nouvelle, intitulée « Céline Dion est une Extraterrestre » qui paraît dans le *Los Angeles Literary Quarterly*, puis devient l'objet du roman *Lyrical Consequences*, ensuite adapté au cinéma par l'Auteur. Mais c'est à partir de ce spectacle que Scott Howard prend contact avec elle, à titre de témoin, et l'assassine.

Le récit de Scott Howard intègre (et parodie) le plus significativement la logique du récit et la paranoïa qui résulte du cadastre. Scott Howard, élu parmi les hommes, traque et assassine des Extraterrestres de la communauté « Ummite<sup>155</sup> » dans les rues de Los Angeles pour sauver la terre d'une invasion. Sa paranoïa, comme on l'a vu, émerge de l'abandon de son père. À l'adolescence, il s'immerge dans le web où il découvre de nombreux sites de conspirations et de théorie du complot de la CIA qui confirment sa mission. Le narrateur souligne avec ironie : « une fois qu'il aurait découvert sa raison de vivre, [abattre les Extraterrestres qui avaient envahi la ville de Los Angeles], son passé allait prendre forme » (CL : 30). Dans le régime de l'oubli et du présent perpétuel, ce commentaire souligne le nouveau régime symbolique du contemporain, où le passé n'est pas objet de vénération mais un matériel informe à partir duquel façonner le devenir. Réinterprétant sa vie à l'orée de son destin, les événements se réinscrivent dans un nouveau récit totalisant. C'est donc dire que Howard agit en herméneute de son propre parcours existentiel : le destin du héros n'est pas ici reçu d'une autorité supérieure, mais

---

<sup>155</sup> Ce nom, qui comporte la sonorité [mit] (« mythe »), réfère à un canular populaire instauré dans les années 1960 par José Luis Jordán Peña. Ce dernier envoyait des lettres dactylographiées provenant prétendument d'une civilisation issue de la planète « Ummo ».

créé intrinsèquement par l'individu selon une autorité absente. Le récit de Scott Howard, de fait, intériorise le récit adamique civilisateur tout en le rendant dérisoire.

L'odyssée meurtrière de Scott Howard nous renseigne sur l'américanisation selon deux perspectives. D'un point de vue diégétique, sa paranoïa montre la détresse de l'individu dans un monde où règne l'hyperréalité. Saturé d'informations, le sujet reproduit les schèmes mythologiques préfabriqués de l'industrie culturelle et rejoue une version dégénérée de la geste du nouvel Adam. La Frontière qu'il habite, dans sa propre psyché schizophrénique, le repousse dans un récit halluciné digne d'Hollywood. Du point de vue de la narration, cette *saturation* se trouve figurée par divers procédés énumératifs hyperboliques. L'Auteur ne cesse de nommer à satiété des marques, des vedettes, des personnages de la culture populaire américaine au point où l'énumération déborde des paramètres du récit pour prendre une autonomie parallèle. L'hyperréalité subjugué toute vie intérieure, toute régie du savoir : du trop-plein d'informations émerge un chaos moral et discursif indomptable. Qu'il s'agisse de Scott Howard pourchassant les extraterrestres, Kate Pratt tentant d'en tirer une nouvelle ou l'Auteur voué à scénariser le recueil de faits divers de Pratt, *Conséquences lyriques* montre les limites des mythes.

### 3.11 Récapitulation : une américanisation consentie

Nous avons tenté de montrer, au cours de cette lecture des romans de l'américanisation, comment se matérialisait le chronotope de l'entropie dans des romans québécois dont l'action se déroule aux États-Unis, le tout afin de réfléchir au rapport que les écrivains et la population entretiennent avec la toute-puissante nation voisine. Nous avons postulé que les États-Unis, pour les Québécois, renvoyaient à une constellation thématique relativement restreinte – liberté, science, violence, divertissement de masse, culture-monde américanisée – qui se manifestait par l'entremise du concept d'hyperréalité, entendu comme une perception du monde embrouillée par une saturation d'informations telle que l'individu ne parvient plus à distinguer le réel du simulé. Nous avons montré les liens explicites entre l'hyperréalité et l'industrie culturelle états-unienne afin de mettre de l'avant une hypothèse que nous avons vérifiée dans les trois romans emblématiques sélectionnés : l'intertextualité et la mise en scène de la consommation (abusives) de la

culture médiatique états-unienne révèlent la conscience d'un individu en perte de repères culturels, nationaux et familiaux. Pour rendre compte de cette perte de contact avec la réalité, nous avons montré comment les personnages des romans à l'étude en venaient à *fabuler* leur appartenance au monde selon des paramètres téléologiques et moraux tirés droit d'un récit hollywoodien. Le chronotope états-unien des romans de l'américanisation, par conséquent, décrit une immédiateté, un oubli systématique, dans un espace artificiel. Son entropie, quant à elle, s'exprime par une *déchéance morale menant à la violence*. Bref, si nous complétons notre interprétation allégorique, *la pénétration du chronotope américain précipite le sujet québécois contemporain déjà en perte de repères vers l'abîme dépravée d'une culture saturée de sa propre mythologie qui, ayant perdu contact avec la réalité, se dissout dans le chaos*. Le désarroi identitaire des sujets québécois semble complet et il gravite naturellement vers le trou noir états-unien sans qu'aucune force d'attraction inverse n'intervienne. La mobilisation du chronotope du polar, associé à la mythologie canonique hollywoodienne, construit de toutes pièces par un détective-narrateur non fiable évoque cette contamination. Ce discours sur l'hégémonie médiatique et mythologique des États-Unis, par ailleurs, n'échappe pas à une certaine tradition, celle de la rhétorique de la « supériorité morale et spirituelle canadienne-française ». Mais, dans la plupart des romans de l'américanisation contemporains, il ne s'agit plus de châtier le migrant ou d'encenser le retour du fils prodigue régénéré après son voyage salutaire aux États-Unis, mais de montrer que l'exil états-unien entraîne une *fascination* envers un appareil mythologique qui n'est pas tout à fait étranger; fascination qui, de surcroît, *prend racine* dans le *déracinement* des sujets québécois qui ne sont que *des Américains parmi les autres*.

### III. Fictions de la Franco-Amérique : l'archipel retrouvé

Dans *Le fantasme d'Escanaba*, François Paré atteste que « le Québec actuel ne pourra saisir sa véritable américanité que le jour où il prendra acte du récit diasporal qui l'habite » (2007 : 171). Cette assertion s'inscrit dans le sillage de ses réflexions des *Littératures de l'exiguïté*, où Paré critique la volonté québécoise d'oublier les

communautés canadiennes pendant la Révolution tranquille<sup>156</sup>. Selon Paré, le Québec demeurerait toujours emprisonné dans la « verticalité » du nationalisme moderne, niant ainsi la présence francophone au-delà de sa frontière nationale, refusant « l'itinérance identitaire et [...] la coprésence des cultures sur l'ensemble du continent américain » (2007 : 165). La présence de communautés francophones hors-Québec constituerait, en fait, pour les Québécois, un étrange aveuglement (volontaire) : en les enterrant vivantes et les brandissant comme des exemples d'extinction et d'assimilation, les Québécois se priveraient de leur récit diasporique pourtant enraciné dans leur histoire et témoignant de leur spécificité culturelle.

Les fictions de la Franco-Amérique explorent ces zones d'ombre de la mémoire canadienne-française. Qu'il s'agisse de triturer l'histoire nationale ou de redécouvrir le « refoulé » canadien-français, la mémoire québécoise semble enfermer les sujets-archivistes qui veulent développer un autre chronotope américain à l'échelle continentale. Les personnages des fictions de la Franco-Amérique, qui endossent le rôle conceptuel de l'archiviste, s'affairent donc à *détruire* un chronotope pour lui en substituer un autre. Cette destruction, toutefois, ne germe pas nécessairement d'une volonté d'assassiner les Pères fondateurs, mais plutôt d'adapter l'imaginaire québécois à un monde en pleine transformation dont les signes – envahissants – menacent d'avaloir la référence nationale. Si les romans de l'américanisation rendaient compte de l'oubli que génère le chronotope de l'entropie en regard de la saturation d'informations émanant des États-Unis, les fictions de la Franco-Amérique proposent de pallier cette entropie du récit national québécois avec un nouveau récit, celui de la Franco-Amérique.

### 3.12 L'archiviste et le roman historique

Par une volonté iconoclaste propre aux esthétiques postmodernes, les romans contemporains s'amusent généralement à récupérer des éléments de la culture populaire afin de les greffer à la forme romanesque. Alors que les romans de l'américanisation recyclaient le polar, les fictions de la Franco-Amérique mobilisent le chronotope du roman

---

<sup>156</sup> « Les littératures nationales instituent donc, en marge d'elles-mêmes, les lieux fantasmatiques de leur propre amuissement, de leur propre extinction comme langage, leurs propres espaces d'exiguïté. Que les cultures francophones hors-Québec aient joué ce rôle pour l'institution littéraire québécoise ne fait aucun doute » (Paré, 1992 : 31).

historique, sous-genre romanesque particulièrement populaire au Québec<sup>157</sup>. Cependant, ils transgressent le roman historique canonique en dévoilant ses procédés.

Georg Lukács, lisant Walter Scott, rappelle que l'émergence du roman historique au XIX<sup>e</sup> siècle en Europe coïncide avec les révolutions bourgeoises qui ont induit un « sentiment de l'histoire » (2000 : 32) aux individus. Le roman historique, en récupérant les conventions du roman réaliste des Lumières, permet alors de revivre l'histoire selon « les mobiles sociaux et humains qui ont conduit les hommes à penser, sentir et agir précisément comme ils l'ont fait dans la réalité historique » (Lukács, 2000 : 43-44). À l'impératif d'exactitude s'ajoute la présence d'éléments fictionnels assurant une intrigue parallèle (généralement amoureuse). C'est donc par « la juxtaposition de ces deux histoires (officielle et privée), et peut-être aussi par l'intermédiaire du mouvement entre elles, que le lecteur découvre [...] l'histoire » (Walsh, 1988 : 501). Le roman historique, dans sa forme canonique, entretient une double illusion fictionnelle : celle du passé reproduit fidèlement et l'ajout de protagonistes fictifs qui *vivent* une intrigue *et* les événements historiques sans toutefois y intervenir.

Certes, le roman historique repose sur une illusion et une manipulation non seulement de l'historien, mais de l'écrivain par la suite. C'est pourquoi, pour Brian McHale, dans *Postmodernist Fiction*, tous les romans historiques, même les plus traditionnels, violent les frontières ontologiques entre réalité et fiction. Les romans historiques traditionnels tentent de supprimer de telles ambiguïtés par diverses manœuvres: « they do so by tactfully avoiding any contradiction between their version of historical figures and the familiar facts of these figures' careers, and by making the background norms governing their projected worlds conform to accepted real-world norms » (McHale, 1987: 16). Fredric Jameson partage ce point de vue dans *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Pour Jameson, le lecteur valide les événements historiques présentés en fonction de la connaissance « officielle » qu'il détient de l'histoire et ainsi évalue le degré d'exactitude du travail de recherche du romancier qui présente une histoire fictive à l'intérieur d'une tranche de temps historique. Mais le postmodernisme renverse la dynamique de cette dialectique: c'est désormais les connaissances antérieures du lecteur qu'on questionne. Il s'agit ici de remettre en cause l'autorité du savoir que livrent les manuels d'histoire. Si l'histoire factuelle devient elle aussi une interprétation, voire une

---

<sup>157</sup> Plusieurs best-sellers québécois empruntent cette forme, pensons à Arlette Cousture et les *Filles de Caleb*, *La trilogie du bonheur* de Marie Laberge ou encore aux sagas de Louis Tremblay-D'Essiambre ou de Michel David.

fiction, le roman peut prétendre lui aussi à livrer une exploration valide de l'histoire nationale.

Régine Robin traite du « roman mémoriel » pour définir un type de texte par lequel « une société pense son passé en le modifiant, le déplaçant, le déformant, s'inventant des souvenirs, un passé glorieux, des ancêtres [...] ou, au contraire, luttant pour l'exactitude factuelle » (Robin, 1989 : 48). Il s'agit d'un ensemble de techniques de manipulation du passé assimilable à ce que Bakhtine nomme « l'inversion historique<sup>158</sup> » que les groupes emploient afin de se créer une mémoire collective présente qui saisit le réel dans une logique de la représentation où la science cède le pas au mythe; l'explicatif, au récit; l'historique, au légendaire. C'est donc avouer que le roman mémoriel traditionnel obéit aux impératifs de la narration. On se trouve dans tous les cas dans l'impossibilité de dire le réel. C'est pourquoi Robin privilégie des romans qui fracturent ouvertement l'illusion référentielle à laquelle se soumettent les historiens. Plutôt qu'un instrument de construction d'une fierté nationale, Robin cherche dans l'écriture des « hors-lieux » « ce nouveau regard sur l'histoire qui n'est ni du roman historique, ni de l'histoire romancée, ni de l'histoire esthétisée en essai, ni de l'histoire avec une écriture d'auteur » (Robin, 1989 : 195).

Janet M. Paterson, quant à elle, consacre un chapitre entier de son texte *Moments postmodernes dans le roman québécois* à la question de l'Histoire. Celle-ci définit le roman historique postmoderne comme un texte dans lequel le discours de l'Histoire « est soumis à une remise en cause fondamentale à l'intérieur même de la fiction » (1993 : 54). Les fictions de l'archiviste mettent en place ce questionnement par le truchement de la mise en abyme. À l'intérieur même d'une fiction qui se veut un récit familial, nous observons le travail d'un historien amateur qui dresse sa propre généalogie avec une subjectivité analogue à celle des historiens « professionnels », mais celle-ci complètement assumée. Autrement dit, avec le personnage conceptuel de l'archiviste, il ne s'agit plus de reconstituer, par les divers effets de réalisme historique énumérés, une période historique, mais plutôt de *dévoiler le travail menant à la connaissance historique, connaissance immanquablement lacunaire et ouverte à l'interprétation, autrement dit sujette à un travail pour contrer son chaos intrinsèque.*

---

<sup>158</sup> « L'on représente comme ayant déjà été dans le passé ce qui, en réalité, peut ou doit se réaliser seulement dans le futur » (Bakhtine, 1978 : 294).

Mais comment décrire cette histoire dite « officielle »? Comme les exemples mentionnés précédemment le suggèrent, nous assimilons cette histoire à celle que véhiculent les manuels scolaires, qui respectent des exigences d'un programme ministériel et connaissent une diffusion massive auprès des futures générations de penseurs : « Les contenus des manuels sont ainsi perçus comme des transpositions tout à fait fidèles du discours officiel et ont un poids aussi important que ce discours » (Lefrançois, Éthier, Demers, 2011 : 76). Les didacticiens de l'histoire David Lefrançois, Marc-André Éthier et Stéphanie Demers remarquent que l'Histoire demeure relativement près d'une conception intuitivement académique, c'est-à-dire qu'elle se concentre sur les personnages officiels qui détiennent le pouvoir politique, les explorateurs, les grands événements qui circonscrivent des périodes politiquement déterminées. Karine Cellard, retraçant le contenu des manuels scolaires de littérature québécoise de 1918 à nos jours, remarque quant à elle une sorte de téléologie nationaliste et moderniste : « La vulgate littéraire apparaît comme une construction mémorielle fortement ancrée dans la problématique identitaire, clé de voute dont le caractère structurant est révélé entre autres par l'importance symbolique accordée au triple passage qui transforme les "Canadiens" de la Nouvelle-France en "Canadiens français" puis en "Québécois" » (Cellard, 2011 : 326). D'un point de vue spatial, elle remarque aussi que, contrairement à la tautologie des historiens des années 1960 sur le statut géographique du corpus, « les histoires littéraires contemporaines s'entendent sur une définition institutionnelle du corpus fondée sur le découpage territorial de la communauté politique » (Cellard, 2011 : 329). Dans ces circonstances, l'Histoire nationale telle que véhiculée dans les manuels de littérature québécoise obnubile la dimension diasporique de la société québécoise. Nous pourrions nous risquer à désigner une telle conception comme un « chronotope officiel du Québec moderne ».

Bref, si on conçoit le « roman historique » comme un récit d'aventures utilisant comme arrière-plan une histoire officielle reproduite *fidèlement* tant dans l'intégrité de son discours que dans la peinture des mœurs, une *parodie postmoderne* du roman historique, comme les fictions de l'archiviste le proposent, cherchera à extirper le métarécit national de ces paramètres figés non pas nécessairement pour les renouveler, mais plutôt pour les *dévoiler*. L'Histoire officielle, quant à elle, reste liée au paradigme de la Révolution tranquille qui renferme le champ sémantique de la modernité, de l'État politique québécois, de la quête d'émancipation collective, synthétisés admirablement dans le

célèbre slogan « Maîtres chez nous ». Il faut comprendre que cette histoire, qu'on y adhère ou non, demeure un mythe projecteur de l'identité québécoise, au même titre qu'a pu l'être le mythe du Nord ou, bien avant, celui des explorateurs tel que le relate Bernard Andrès (2007). L'archiviste, dans ces circonstances, ne fait plus office d'aède qui relate les triomphes des héros nationaux; au contraire, il se bute à l'immensité du récit qu'il remet en question. L'archiviste, plutôt que de combattre l'entropie, l'entretient, parfois malgré lui :

L'individu qui prend conscience du caractère imaginaire, voire fictif, du discours relatant ses origines à travers une interprétation et une représentation continuiste de son histoire collective et personnelle doit repenser son appartenance au monde à partir de la seule certitude qui s'offre à lui, soit la réalité de son propre présent (Thibeault, 2008 : 46).

Le chronotope de l'entropie qu'habitent les archivistes des fictions de la Franco-Amérique conteste le récit national québécois au profit d'une référence continentale. La quête de l'archiviste vise par conséquent à contester l'Histoire officielle en lui greffant sa part d'ombre, mais aussi à enrichir la connaissance du soi dans une dynamique interculturelle. Jimmy Thibeault résume ces objectifs en traitant de l'impératif de « revisiter » le passé historique par le biais du regard de l'Autre : « L'éclatement des grands récits, la remise en question de l'objectivité des discours institutionnels et l'accessibilité à un certain discours historiographique autre – marginalisé par les institutions au pouvoir – permettent désormais aux individus de *revisiter* les mythes fondateurs et le discours des origines » (Thibeault, 2008 : 28).

### 3.13 La diaspora québécoise : une spirale de Fibonacci

Jean Morency (2008) désigne le phénomène littéraire de recrudescence des questionnements sur l'identité francophone en Amérique comme le « retour du refoulé canadien-français » qu'il identifie entre autres chez les écrivains Michel Tremblay, Jacques Poulin, Nicolas Dickner, Guillaume Vigneault et Marie Gagnier. Le Québec de la Révolution tranquille, en tournant le dos à l'identité canadienne-française, a rejeté un « vaste mouvement historique et social qui a vu la collectivité canadienne-française occuper une grande partie du continent et développer une culture caractérisée, entre autres, par une relation particulière à l'espace nord-américain et par une remarquable mobilité géographique » (2008 : 28). Ce rejet est d'autant plus étonnant qu'il correspond à



la prise en charge de l'américanité de la société québécoise dans le discours des intellectuels; le patrimoine canadien-français aurait dès lors été rejeté pour une autre « vision » de l'Amérique, celle, perçue comme plus moderne, des États-Unis. Or, en recréant le « fantasme » de l'Amérique française par l'intermédiaire de leurs romans, les écrivains rêveraient toujours de l'époque bien ancienne où les Canadiens jouissaient d'un continent entier. Si, comme l'indique Benoit Doyon-Gosselin, « à la perte ou à la difficulté de se trouver un lieu réel, l'écrivain répond alors par la mise en scène d'un monde fictionnel » (2008 : 7-8), ce « continent perdu » devenu « archipel retrouvé » à travers les romans québécois incarne bel et bien « le fantasme d'Escanaba », c'est-à-dire « le lieu fantasmé de tous les recommencements identitaires dans l'espace diasporique francophone en Amérique » (Paré, 2007 : 28). En fait, le Canada français ne se rapporte pas uniquement à l'expérience de la mobilité géographique, mais aussi à l'expérience de la liminarité et de la précarité.

Puisque ce territoire imaginaire, la « Franco-Amérique », pluraliste et continental, ne reçoit que bien peu de reconnaissance institutionnelle et qu'il ne possède aucune existence politique, on ne s'étonne pas que les spécialistes se rabattent sur les métaphores pour le décrire et, comme nous le verrons, ce lyrisme appelle bien sûr à son aboutissement fictionnel. Parmi les métaphores, notons celle d'Étienne Rivard selon qui « l'identité métisse du Canadien ressemble à un *gène récessif* » (Rivard, 2008 : 306; nous soulignons). Rivard ajoute ensuite que la métaphore de la *trajectoire* « permet d'illustrer, d'une part, le mouvement (géographique et identitaire) qui anime les réalités franco et métisse en Amérique et, d'autre part, leur rapport à un *centre de gravité*, soit la vallée du Saint-Laurent et l'Acadie » (Rivard, 2008 : 295; nous soulignons). François Paré, récupérant en quelque sorte la métaphore de la trajectoire, associe ce mouvement à une spirale de Fibonacci<sup>159</sup> de par laquelle le centre demeure sans renier les aires ouvertes, autonomes, qui s'éloignent : « Dans leurs espaces respectifs, les systèmes périphériques n'y sont pas des banlieues mortifères, mais bien de fragiles avancées vers une différenciation toujours plus grande, toujours plus *cajune*, toujours plus risquée » (Paré, 2007 : 145). En ce sens, l'imaginaire diasporique, expression historique d'un cosmopolitisme fondateur de l'itinéraire du coureur des bois, s'opposerait à la conception

---

<sup>159</sup> La spirale de Fibonacci constitue une figure où se superposent des carrés dont la longueur de côté respecte la suite de Fibonacci (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13...). Un quart de cercle joignant le sommet de chaque carré, de manière à créer une courbe consécutive, produit cette figure. Le rapport entre les rectangles qui se forment par la superposition des carrés respecte le nombre d'or.

nationale de l'Histoire. *Nikolski*, roman dans lequel les jeunes protagonistes fuient les déterminismes originels, propose une illustration retentissante de ce phénomène à partir de personnages issus de la diaspora québécoise qui convergent vers l'origine de cette spirale.

### 3.14 *Nikolski* : territoires apocryphes

Au chapitre précédent, nous avons réfléchi au statut particulier des trois personnages de *Nikolski* en regard de leurs origines. Après avoir proposé une lecture de la structure du roman selon laquelle le « narrateur sans nom » aurait pu créer Joyce et Noah à partir des fragments de son imagination en leur transposant ses propres angoisses, nous nous sommes concentré sur le rapport du trio avec la figure paternelle de Jonas Doucet, nomade invétéré. Nous avons établi que ce trio, que l'harmonie du langage narratif unit en une « mythologie familiale » (Proulx, 2009 : 81), vivait un conflit avec ses déterminismes originels. Les paramètres de sédentarité et de nomadisme, autrement dit, prenaient une connotation en fonction des parents et non pas d'attributions immanentes. Nous nous sommes aussi penchés sur le succès phénoménal du roman, tant du point de vue de la critique que du public, afin de suggérer l'hypothèse que *Nikolski* soit parvenu à incarner, en quelque sorte, l'esprit du temps (*zeitgeist*).

Nous poursuivons cette synthèse des divers écrits sur *Nikolski* en tentant d'unir les lectures de Bell (2010), Langevin (2008) et Otis (2009) sur les régimes de lecture qui gouvernent le roman aux analyses de nature sociocritique que proposent Toonder (2011), Thibeault (2011), Proulx (2009) et Cousineau (2007). Vu la prégnance de l'imaginaire américain dans *Nikolski*, le chronotope du roman semble relativement établi, voire canonisé. La spatialité de *Nikolski* attire surtout l'attention. Nous retracerons cette géographie selon l'organisation en « cercles concentriques » que dégage Obergöker (2012), en procédant des marges, ces « lieux de mémoire de l'identité (franco) canadienne » (Obergöker, 2012 : 58-59) vers le centre, la librairie S.W. Gam au cœur de Montréal, ville providentielle qui permet tous les recommencements et braconnages.

Quant au temps, nous le lierons, dans la tradition des fictions de l'archiviste, au statut du document, de l'imprimé, bref du savoir historique matériellement archivé.

Le chronotope américain de *Nikolski* remplit les angles morts des discours canoniques nationaux contemporains, canadiens ou québécois. Avec ses personnages d'orphelins logés dans les marges de l'histoire, dans des territoires liminaux et diasporiques, Dickner prend le parti pris d'un récit compensatoire des oubliés afin de réunir, selon une polyphonie culturelle (et historique), une communauté en palimpseste des nations fondatrices. L'écriture parvient, en ces circonstances, à imposer une nouvelle mythologie de la Franco-Amérique face à un territoire cloisonné selon des paramètres administratifs en voie de disparition. À ce sujet, Biron (2005 : 15), Cousineau (2007 : 49) et Harel (2005 : 145) rapprochent tous les trois *Nikolski* de *Volkswagen blues*, le classique de l'américanité québécoise où il s'agit de reprendre contact avec l'historique francophone du continent. Pour Harel, qui traite aussi des fictions de Pierre Yergeau et de Louis Hamelin, ces « fabulations nous permettent de remodeler nos paysages identitaires » (2005 : 153) par le truchement de l'être de la marge (parasitaire) qui traverse les territoires. Thibeault (2011) propose de fait que ce discours de la marge réinterprète « un discours historiographique et mythique usé par les anciennes idéologies nationales » en faveur des « "récits" multiples des individus qui ont parcouru le continent depuis son origine » (2011 : 282). Pour décrire ce travail de narration, Thibeault utilise la métaphore du « réseau des destinées individuelles » (Thibeault, 2011 : 310); ce paradigme du réseau, associable au rhizome, se trouve aussi chez Proulx (2009 : 4-5), Tremblay (2011 : 134) et Malinovskà (2010 : 188) qu'elles associent à la fois à la construction du roman, à la spatialité et aux liens qui unissent les membres de la famille. Le régime sémiotique du réseau ou du rhizome s'oppose à la linéarité du récit (le roman en tant que tel, l'arbre généalogique, mais aussi l'Histoire nationale), plaçant ainsi le roman de Dickner sous l'égide de la tabularité, de l'hypertextualité comme moyen d'être-au-monde : qu'on traite de l'acte de lecture effectif ou de l'acte herméneutique auquel les personnages se convient dans le roman, l'*accumulation* de connaissances qu'il faut classer, inventorier, interpréter et qualifier gouverne l'univers de *Nikolski*. Ce parti pris pour les marges et les constructions identitaires périphériques ouvre « un dialogue constant avec les différentes figures d'altérité qui habitent le territoire » (Thibeault, 2011 : 317). Les archivistes de *Nikolski* ne cherchent pas tant à faire flamber les écritures, lois et manuels qu'à l'amender « grâce à cette malléabilité du temps historique et à cette absence marquée des

frontières » (Thibeault, 2011 : 301) que propose le récit diasporique. Dans un même ordre d'idées, Tremblay (2011 : 123) traite d'un temps « pré-national, celui de la dispersion canadienne-française avec lequel a rompu l'avènement du Québec moderne » tandis que Cousineau l'associe davantage à un espace « au-delà des frontières nationales » (Cousineau, 2007 : 5). Bref, le chronotope de *Nikolski*, selon les chercheurs, conserve une cohérence ahurissante : tous insistent sur son caractère périphérique, anhistorique, paratopique; souple, rhizomatique, indéterminé. Les personnages, parce qu'orphelins, évoluent selon une logique associative d'accumulation du sens, sens envers lequel ils éprouvent une liberté interprétative sans borne, mais néanmoins déterminée par l'incessante quête originelle. L'espace marginal qu'habitent ces personnages, autrement dit, relève de l'entropie du discours national. Leur quête, quant à elle, chercherait à réinjecter de l'énergie afin de combattre le chaos des origines embrouillées : cartographier l'espace continental inviterait toujours à réinventer le récit originel. Ce récit des marges mobilise, à travers Jonas Doucet, deux peuples canadiens fondateurs négligés : les Métis et les Acadiens.

L'odyssée de Noah se comprend en relation avec ses origines métisses. À ce sujet, le nom « Riel » pourrait à première vue renvoyer à Louis Riel, martyr des Métis francophones de l'Ouest après sa pendaison aux mains du gouvernement canadien. Or, contrairement à ce père fondateur du Manitoba, Noah désire avant tout fuir : le patronyme (ou plutôt le matronyme dans le cas de Noah) se révélerait-il ironique? Certes, le récit de la jeunesse de Sarah dénonce les injustices qu'ont subies les Indiens aux dépens de l'État canadien. Celle-ci épouse un blanc et perd son statut de « subtilité administrative » (*N* : 29). Cet euphémisme traduit ironiquement l'hypocrisie des dispositions étatiques : comment un formulaire bureaucratisé peut-il prétendre déterminer l'identité, l'ontologie, d'un individu? L'*Indian Act* semble pour Sarah une abjection, comme en témoigne le vocabulaire connoté de la narration :

Elle ne laisserait jamais une poignée de fonctionnaires décider si elle était Amérindienne ou non. Certes, son arbre généalogique comptait quelques ramifications francophones, mais au-delà de trois générations on n'y trouvait que de vieux Indiens nomades, sédentarisés à coup de traités puis parqués sur d'innombrables réserves aux noms exotiques : Sakimay, Peepeekisis, Okanese, Poor Man, Star Blanket, Little Black Bear, Standing Buffalo, Muscowpetung, Day Star, Assiniboine (*N* : 30).

Nous voyons bien ici un autre exemple de la poétique de la liste typique de Dickner. La cohabitation de termes anglais et de termes autochtones dans cette énumération suggère d'ailleurs une sorte d'amointrissement de ces derniers, comme si l'anglais en venait à

dominer l'identité amérindienne elle-même. Ainsi, nous voyons là l'envers du mythe de « l'amour dans les grands bois » qu'évoquait Leslie Fiedler. Selon ce mythe, qui regroupe les figures de Pocahontas et de Sacawajea, la vierge indienne purifie le gentilhomme et lui amène le salut. Or, ici, nous remarquons que c'est le patriarcat blanc qui corrompt l'indienne et que cette corruption mime celle que fait subir l'État canadien aux Indiens : le patriarcat, symbole de la Loi et du document, en l'occurrence de l'*Indian Act*, impose la sédentarité aux Indiens en tant que principe de domination. Nous avons déjà expliqué comment cette exclusion des Indiens a présidé au développement de la Frontière aux États-Unis et il semble que le Canada ait emprunté une route similaire. Mais Sarah Riel, comme la citation précédente l'indique, possède aussi une ascendance canadienne-française. Autrement dit, Dickner ne loge pas les Canadiens français au sein de cette branche de l'*Indian Act*. Le nom connoté de Riel combiné à ces origines évocatrices nous pousse à postuler que, pour le narrateur de *Nikolski*, les Canadiens français partagent une vision du territoire analogue à celle des Amérindiens, et qu'ils se sont adonné au métissage. Emmanuelle Tremblay, interprétant la place surnaturelle des aïeux de Noah dans *Granpa*, ajoute : « Le télescopage du passé et du présent confère en sus une signification politique à l'existence de Noah. En effet, ce simple effet esthétique permet de rappeler l'épisode d'une violence fondatrice du Canada d'est en ouest, ou cette part d'oubli qui est nécessaire à la construction de la mémoire nationale » (2011 : 132). En ce sens, Dickner conjure à merveille l'imaginaire du coureur des bois tout en lui donnant un antagoniste de taille : l'État canadien de langue anglaise. Si Noah, avec sa boutade, se disait « réfugié politique » (*N* : 88) en tant qu'Albertain à Montréal, ses ancêtres délocalisés dans des réserves s'apparentent eux aussi à des membres d'un camp de réfugiés. Bref, Dickner ne pose pas la question du nationalisme à travers les ornières traditionnelles du « Québec souverain » ou du « Canada uni » : pour lui et pour la famille de Noah, toute entreprise étatique anéantit par le haut les tentatives d'habiter le territoire propres aux Canadiens français et aux Indiens.

Quant aux origines acadiennes de Jonas et de Joyce, la narration qualifie ce peuple de « sédentaires têtus que les Britanniques avaient déportés aux quatre coins des colonies américaines : Massachussets, Caroline, Georgie, Maryland, New York, Pennsylvanie, Virginie » (*N* : 30). Le territoire états-unien fait ici une de ses seules apparitions dans le roman – si on exclut le village de Nikolski en Alaska. Ces états énumérés sont des terres d'asile liées à l'expérience traumatique de la déportation.

Toutefois, la lignée de Jonas apparaît comme une « irréductible » famille canadienne-française qui choisit de s'établir à Tête-à-la-Baleine. Pour Thibeault, cette origine révèle le contrat identitaire que se donnent les trois personnages parents de Jonas, celui de reconfigurer leur présence au continent en fonction de la Franco-Amérique. Cette ambition se dévoile notamment à partir des cartes géographiques, métaphores de leur présence au monde : « Tout se passe comme si ces cartes étaient incomplètes puisqu'elles ne renvoient à aucune signification permettant de saisir l'espace, et que la réalité qu'elles tentent de représenter se trouvait en marge de la représentation officielle du continent » (Thibeault, 2011 : 289).

Dickner, sans doute conscient d'une telle surenchère de l'imaginaire canadien-français, ajoute : « Noah aimait le contraste entre les deux versants de sa généalogie, le paradoxe d'être à la fois descendant des réserves et de la déportation » (*N* : 30). L'expérience francophone du continent ne peut faire abstraction, de ce point de vue, de l'héritage migratoire et métis que le mythe du coureur des bois incarne à merveille. À ce sujet, un des seuls passages du roman faisant état de l'Histoire du Québec permet d'attribuer une valeur symbolique particulière à la figure de Jonas Doucet en regard de son identité culturelle. Ainsi, de retour de son périple autour du monde en navire pendant deux décennies, Doucet ressent l'étrangeté du Québec qu'il retrouve :

Pendant son absence, le Québec avait été secoué tour à tour par la mort de Maurice Duplessis, la Crise d'Octobre, la modernisation de Montréal, l'Exposition universelle et la révolution sexuelle. Ce qu'il découvrit n'avait rien à voir avec la vie de marin ou l'effervescence industrielle des ports – et surtout pas avec le Québec de ses souvenirs, lequel se résumait à quatorze années de misère dans un microscopique village de la Basse-Côte-Nord (*N* : 32).

Cette citation, apparemment jamais récupérée par la critique, nous apparaît pourtant cruciale pour apprécier le discours culturel latent du roman. Jonas Doucet incarne, un peu comme Jack Kerouac, ce rejeton du Canada français traditionnel que la modernisation du Québec exclut. Le retour de Jonas – pour ne pas dire le « retour du refoulé canadien-français » – indique la persistance de cette culture traditionnelle; le nomadisme que Jonas sème comme s'il s'agissait d'une part de l'ADN collectif de la communauté canadienne-française, qui résonne chez ces figures de la marginalité tels les Acadiens et les Amérindiens, montre bien la part d'ombre des identités civiques modernes : c'est ce nationalisme québécois ayant sevré les liens avec les communautés de la Franco-Amérique; c'est ce nationalisme canadien ignorant la part française et indienne de ses

origines; c'est l'hégémonie états-unienne qui anéantit la diversité culturelle au profit d'une communauté de consommateurs homogène.

Si l'idée du parti pris envers les communautés marginalisées par l'histoire nationale reste assez commune dans le discours des chercheurs, peu se sont penchés sur la référence états-unienne qui existe pourtant en filigrane de *Nikolski*. Ce roman, en plus des pointes ironiques que nous avons relevées au chapitre précédent, entretient un sous-texte relativement polémique à l'égard du système économique, amoral et déshumanisé, qui recrache les individus comme des déchets. Par exemple, lorsque Joyce trouve un cadavre dans les ordures, la narration ironise : « Sans doute une employée jetée aux ordures lors de réductions de personnel » (*N* : 228). Cet univers inhumain, dans *Nikolski*, existe par et pour la télévision, véritable appareil de propagande publicitaire traitant l'Histoire comme un fait divers. Par exemple, lorsque Noah zappe, « le flash d'information de 16 heures interrompt les *publicités* » (*N* : 193; nous soulignons) et il voit défiler des nouvelles sur la guerre civile en Bosnie puis un topo sur une action militante de son directeur de thèse, Thomas Saint-Laurent, « image-choc immédiatement suivie d'une *publicité* analgésique » (*N* : 194; nous soulignons). La télévision semble un simple appareil publicitaire visant à néantiser les événements politiques mondiaux majeurs. À la fin du roman, à l'aéroport, Noah regarde le canal de nouvelles continues CNN que le narrateur qualifie de « cocktail d'information et de publicité entrecoupé de cotes boursières » (*N* : 289). Quelque temps plus tard, chez son ami Maelo, il suit le développement d'inondations au Venezuela sur leur poste télévisé, répétant l'exaspération à l'endroit de la publicité, cette fois-ci à l'aide d'une énumération où la dernière proposition crée un effet ironique : « Sur toutes les fréquences, il n'y a que coulées de boue, réfugiés et dentifrice antitartre » (*N* : 297). Banlieue, télévision, consommation et déchets semblent appartenir au même régime symbolique qui anéantit la diversité culturelle ou biologique. D'ailleurs, Dickner montre bien comment les États-Unis se situent au cœur de cette chaîne inhumaine lorsque Noah déchiffre pêle-mêle les dizaines de prospectus publicitaires empilés devant sa porte pendant son absence :

Disponible pour un temps limité, Offre spéciale jusqu'à épuisement des stocks, Collection Automne-Hiver 1995, Obtenez 15\$ de rabais sur présentation de ce coupon, Produit des États-Unis, Prix en vigueur durant la semaine du 12 septembre 1995, Aucun Dépôt, Aucun Frais de Crédit, Rabais de 15% sur tous nos articles, Catégorie A, Première Qualité, Vente d'entrepôt, Vêtements jusqu'à 70% de rabais, Grande liquidation à 99¢ (*N* : 191).

La novlangue publicitaire s’immisce continuellement dans une pléthore de documents publicitaires qui envahissent l’espace romanesque. Les quelques passages hétérolinguistiques<sup>160</sup> du roman insistent sur le lien entre l’anglais et la consommation de masse :

Today : fish n’ chips, dessert, beverage, \$3,95 (N : 40) Orange Florida Louisiana Nashville Pineapple Yams Mexico Avocado Manzananas Juicy Best of California Farm Fresh Category No. 1 Product of USA (N : 81) How to win friends and influence people Want to earn more money? Stop Your Hair Loss Now! Lose 30 Pounds in 30 Days, Guaranteed! Increased Sexual Potency! Hot Casino Action – Try For Free! Brand New – Just Launched – Be First! (N : 232)

Pris individuellement, ces slogans accrocheurs ne révèlent absolument rien. Leur accumulation, cependant, comme chez Yergeau, évoque la saturation publicitaire à laquelle sont soumis les sujets nord-américains contemporains : cette litanie de messages contradictoires est, ultimement, rendue vide de sens à force de répétitions. Outre cette critique assez convenue du mode de vie capitaliste, toutefois, se trouve un indice géographique remarquable : « Produit des États-Unis »/ « *Product of USA* ». Les États-Unis, par leur identification en tant que seul repère d’où pourrait émaner un tel flux d’inanités, représentent dans *Nikolski* ce négatif imparable : l’hôte et l’origine d’un mode de vie destructeur pour la planète et pour l’intégrité des pays sous-développés. Un graffiti hétérolinguistique nous renseigne également sur la cohabitation des idées politiques avec cette publicité : « *Punk’s not dead, !Viva Zapata! Et Perdez trente livres en trente jours* – messages essentiels de la civilisation nord-américaine. » (N : 135) Le commentaire ironique attire l’attention sur la réification et la commercialisation des slogans révolutionnaires, comme si l’engagement politique se résumait à ses symboles. Plus révélateur encore, le narrateur évoquerait le pouvoir de néantisation des *identités nationales* par l’hégémonie commerciale états-unienne. Par exemple, la rhétorique publicitaire indigeste phagocyte les réflexions sur les catastrophes au Venezuela ou sur la guerre civile en Bosnie. Plus loin, lors d’un appel anodin, une téléphoniste répond à Noah en novlangue bilingue : « Hi-bonsoir-comment-puis-je-vous-aider-how-can-I-help-you? » (N : 294) Il reste surpris de cet accent « ni québécois, ni états-unien, ni latino-américain, mais une espère d’amalgame originaire de partout et de nulle part à la fois [...]. Une entité sans accent, sans nationalité et sans revendications syndicales » (N : 294). Cette dernière énumération complétée d’une proposition antithétique (les revendications) illustre

---

<sup>160</sup> Nous avons relevé quelques mots espagnols dans les conversations entre les personnages –« Dale », « Claro » (N : 103); Es cierto? No! (N : 218); et une conversation avec Bernardo en français avec des interjections en espagnol (N : 243) – mais ces occurrences ne dépassent pas le niveau de la phrase.



l'antagonisme apparent entre les ancrages territoriaux et l'économie de marché où triomphent des attributs homogénéisants.

Bref, le chronotope de *Nikolski* se situe en marges absolues – à la fois du nationalisme québécois, de l'histoire canadienne et de l'hégémonie états-unienne. Satellitaires, les personnages créent des liens basés sur le compagnonnage selon la logique du rhizome davantage qu'institutionnelle. La mémoire et les origines ayant évacué leur existence ou aliéné leurs projets d'avenir, ils doivent reconstituer leurs récits personnels dans une cité ouverte à toutes les nouveautés – Montréal –, mais où cette nouveauté demeure *recyclée*, c'est-à-dire recrée à partir de textes antérieurs. Le chronotope de *Nikolski* ne peut se comprendre sans cet apport essentiel du *document*.

#### 3.14.1 Une mémoire de papier

La mémoire collective officielle s'appuie sur des documents légaux – cartes géographiques, actes notariés, contrats de mariage, baptistaires, etc. Le narrateur, Noah et Joyce, malgré leur nature périphérique, agissent tous les trois comme des archivistes qui contestent l'autorité de ces documents pour leur substituer un chemin de papier liminaire, officieux, mais adapté à leur sensibilité et à leurs expériences. Les trois personnages, à Montréal, habitent un lieu intime où ils dresseront leur propre collection mnémonique et identitaire à partir de documents recyclés. Toonder associe les appartements de Joyce et Noah ainsi que la librairie à des espaces de la « liminalité » (2001, 23). La liminalité correspond à une « île personnelle » caractérisée par la solitude, l'éloignement et surtout sa capacité à *faire rêver*, à renvoyer à un ailleurs. C'est pourquoi Noah et Joyce surchargent leurs chambres de babioles et d'artéfacts dépourvus de valeur institutionnelle.

Noah, à son arrivée dans sa chambre vide, s'extasie d'abord de son immensité. Celui qui « n'a jamais possédé un espace à lui tout seul » (*N* : 91) s'affaire aussitôt à le meubler avec des affiches et cartes postales à l'effigie de poissons. Dans ce lieu d'intimité où se sédimentent les revues et livres, il se reconfigure une identité, un récit. Dès qu'il cherche à ranger, « il se heurte aux lois de l'entropie. La matière résiste, lutte contre le vide. Chaque babiole semble soudain remplir une fonction vitale » (*N* : 152). La référence directe à l'entropie montre hors de tout doute la nature de « grammaire privée » qui

s'établit dans l'intimité de Noah où les artefacts de papier créent un espace et une mémoire complémentaires à son nomadisme originel. Cet espace reflète la propre gestion du savoir de Noah qui s'appuie dès son enfance sur la consultation de cartes routières.

L'appartement de Joyce lui aussi renvoie à ce principe de l'île personnelle alors qu'elle s'y bâtit un univers virtuel à partir d'ordinateurs recyclés qui s'empilent, que Toonder nomme « l'espace liminaire de l'informatique » (Toonder, 2011 : 21). La narration traite quant à elle de « sa petite île Providence personnelle » (N : 86) Dans ce « bazar » (N : 123) se joignent des « aïeux légendaires » (N : 125), c'est-à-dire ses ordinateurs rapiécés qu'elle nomme en fonction de pirates célèbres à qui elle cherche à ressembler : William Kidd (#43) Barberousse (#42) Edward Teach (#37) Samuel Bellamy (#03), etc. C'est à partir de ces ordinateurs artisanaux qu'elle parvient à habiter une nouvelle communauté de hackers, celle-ci transnationale et basée non plus sur des attachements territoriaux, mais sur une même passion. La langue d'ailleurs oscille entre « argot tarabiscoté des îles Caïman, espagnol télégraphique de Mexico, japonais elliptique d'Osaka, sans oublier le pittoresque anglo-russe d'un certain Dimitri » (N : 232). L'absence de la langue véhiculaire par excellence de ce réseau, l'anglais, traduit l'impératif de liminarité que Joyce érige en principe communautaire. Malgré l'attachement qu'elle développe, son imminente arrestation la force à remettre en perspective ses socialités : « Elle se tourne vers l'ordinateur dans l'espoir d'y trouver un point d'ancrage, une certitude, mais le charme s'est rompu : sur l'écran, les mots ne s'adressent plus à elle » (N : 233). Cette communauté d'emprunt, en d'autres termes, ne semble pas lui conférer un ancrage empathique suffisant afin de remplacer sa carence originelle, d'où sa fuite en fin de roman, contrairement à Noah qui se fixe.

La librairie d'où pourrait émerger tout le récit de *Nikolski* représente aussi cet espace liminaire duquel germe un récit identitaire. Le narrateur décrit son emploi avec un champ lexical du sacré, celui-ci s'apparentant à une « vocation [où] le silence incite à la méditation, [où] le salaire relève du vœu de pauvreté [et où les] outils de travail tiennent du minimalisme monastique » (N : 23). Ce lieu désordonné lui pose l'ultime défi de l'archiviste, celui de combattre l'entropie qui affecte le livre en voie de désuétude. L'inventaire de la librairie, avec sa majorité de livres dormant dans un caveau surnommé « l'Enfer », désorganise les collections et abolit les hiérarchies. Cohabitent encyclopédies et littérature triviale, à l'image de l'intertexte hétéroclite de *Nikolski* lui-même, comme en témoigne le tableau 3.7 à l'Annexe III qui recense les divers renvois intermédiaires du

roman. L'inventaire est constitué « de frontières invisibles, de strates, de dépotoirs, d'enfers désordonnés, de vastes plaines sans points de repère apparents » (N : 24). Ce vocabulaire développe ce que Proulx désigne comme une « folklorisation de l'écrit », concept défini comme :

Le changement sémantique par lequel certaines informations autrefois fondamentales concernant l'identité des individus ou la culture d'une société, notamment l'Histoire, sont employées comme s'il ne s'agissait que de « détails pittoresques sans signification profonde » comme le laisse entendre la définition du Robert sous l'entrée « folklore » (Proulx, 2009 : 45).

Les archives, à ce moment, perdent leur autorité et deviennent un objet ludique entre les mains de celui qui sait les bricoler. Ces sources, oscillant entre le dépotoir, la bibliothèque et la bouquinerie, entre mémoire, oubli et recyclage, représenteraient l'impossibilité « de tout s'approprier, de tout *fixer* » (Proulx, 2009 : 52). Obergöker (2012 : 67), dans un même ordre d'idées, montre les liens symboliques évidents entre la temporalité de *Nikolski* (de 1989, la chute du Mur de Berlin, à 1999, fin du monde annoncée et essor de l'Internet) et cette transition médiatique de l'imprimé vers le virtuel. En outre, le Livre, entendu comme monolithe, laisse la place à un autre mode de représentation, le « livre à trois têtes », passage de l'unitaire au fragmentaire qui témoigne d'un « déséquilibre déployé sur le plan même de la relation au monde que permet le langage dans ses formes stabilisées que sont l'écriture et le livre » (Gervais, 2009 : 40). Proulx traite du régime de « l'archéolecture » ou de « l'aucto-lecteur » pour décrire cette posture emblématique de l'individu contemporain « dont l'habitat virtuel est un amalgame de nomadisme culturel et de sédentarité physique et qui s'inscrit dans une communauté choisie, et non plus dans la famille où la nature l'a assigné à naître » (Proulx, 2009 : 59). C'est pourquoi la quête de l'archiviste se concentre désormais sur le déchet à recycler.

Les chercheurs ont effectivement attribué de nombreuses propriétés aux déchets en lien avec la communauté : métaphore d'une « collection » afin d'assurer la transmission générationnelle (Bell, 2009 : 50), du « déchet mnémonique » (Proulx, 2009 : 53), de la « communauté enfouie » (Malinovskà, 2010 : 189) de « vestiges identitaires » (Cousineau, 2007 : 79) ou d'une « possibilité » des liens familiaux (Boisclair, 2008 : 282). Pour notre part, il s'agit de voir les déchets comme une temporalité officieuse qui traduit le désir de dévoiler l'envers des mythes nationaux canoniques au profit d'une reconstruction individuelle de la mémoire refoulée du nomadisme canadien-français. Ce processus s'observe d'abord chez Joyce, qui recrée les pirates avec ses ordinateurs recyclés dans

les déchets domestiques de la société de consommation nord-américaine saturée, mais surtout chez Noah qui devient un archéologue spécialiste des déchets des communautés autochtones. Sa démarche s'oppose au cours d'Edmond Scott, anthropologue universitaire qui « donnait imperturbablement le même cours depuis 1969, présentant le panorama des Algonquins, des Sioux et des Nootkas comme une collection de poissons morts » (N : 127). Les Amérindiens apparaissent comme un fait d'histoire peu curieux et l'idée de suivre ce cours lui donne l'impression de « commettre une inexprimable trahison envers ses origines amérindiennes » (N : 128). Thomas Saint-Laurent, son éventuel directeur de maîtrise, le prend sous son aile en lui proposant une recherche sur le terrain à l'Île Stevenson afin de découvrir des vestiges de clans nomades. Il s'agit, encore une fois, de ranimer les zones obscures de la mémoire collective par le biais des déchets, symbole de l'oubli, de l'entropie, des ruines de la civilisation. La mémoire et l'oubli se confondent : c'est pourquoi on assiste à un renversement sémantique où le déchet parvient à instituer une mémoire probante qui fait défaut aux livres sédimentés et folklorisés. Si tant Thibeault (2011 : 310), que Tremblay (2011 : 133) et Cousineau (2007 : 26) insistent sur le pouvoir identitaire des cartes géographiques chez les protagonistes, il faut comprendre que le *récit* qui les entoure importe davantage que leur contenu friable. En somme, le *temps* de *Nikolski* se déroule (ou s'accumule) dans les strates de papier des librairies et des sites d'enfouissement à partir desquels il faut recycler un récit identitaire. Du point de vue spatial, l'aménagement d'un lieu d'intimité engendre une « grammaire privée », c'est-à-dire un nouveau mythe originel afin de contrer son sentiment d'abandon par l'histoire officielle et afin de renouer, en quelque sorte, avec le nomadisme ancestral tantôt des Amérindiens, tantôt de l'Acadien errant fixé à Nikolski Jonas Doucet. Ce processus de réinvention identitaire, il faut le noter, se déploie à partir d'un espace unique : la ville de Montréal, dont les propriétés cosmopolites s'opposent hors de tout doute à l'homogénéité publicitaire que renvoient les États-Unis.

La ville de Montréal constitue le centre culturel indéniable de la province de Québec et, en un sens, le centre à partir duquel les lieux périphériques de la Franco-Amérique se positionnent. Cette ville multiethnique « constitue un espace d'inscription de l'altérité où migrent les identités » (Tremblay, 2011 : 133). Pour Thibeault, « parce qu'ils n'ont pas accès à sa représentation géographique, [cette ville] est restée vierge dans leur imaginaire » (Thibeault, 2011 : 296). Autrement dit, Montréal n'existe pas en tant que temple de la mémoire québécoise (d'héritage français), mais plutôt comme une *tabula*

*rasa*, véritable laboratoire où se métissent et se fondent les identités postmodernes. Joyce, y arrivant, se sent « seule à Babylone » (*N* : 79) et, voyant les déchets, ressent un « sentiment d'abondance » (*N* : 81). Noah vit le même choc culturel avec l'urbanité. Le livreur s'intéresse aux emboîtements communautaires de la ville qu'il compare à divers bibelots et jouets issus d'horizons culturels divers. Pour la décrire, « il faudrait plutôt un mobile, un mikado, une matryochka – voire un emboîtement de modèles réduits : une Petite Italie qui contient une Petite Amérique latine, qui contient une Petite Asie, qui contient un Petit Port-au-Prince, sans oublier un Petit San Pedro de Marcoris. Pour la première fois de sa vie, Noah commence à se sentir chez lui » (*N* : 110). Les symboles usuels de la consommation de masse – déchets, itinérants, morts, anonymat – côtoient un creuset interculturel où évoluent diverses « tribus » multiethniques selon la perspective du village global : « Ce qui s'exprime dans ce *sensualisme local*, c'est l'affirmation d'une solidarité de base qui unit ceux qui habitent dans un même lieu. [...] L'autorité locale, celle qui n'est pas une délégation du pouvoir central, est toujours tempérée par la *proximité*, dans tous les sens du terme » (Maffesoli, 1979 : 16). Les identités nationales et ethniques, en quelque sorte, reprennent de leur pertinence lorsqu'elles se vivent selon le paradigme migrant de l'exil et de la marge. À Montréal, Noah et Joyce entrent en contact avec un de ces migrants, Maelo, d'origine sud-américaine, un « immigrant réticent » (*N* : 97) devenu « colonisateur » (*Id.*). Il organise des « jutoto » qui deviennent une tradition du dimanche lors de laquelle ils dansent, boivent et discutent à propos de politique et des Caraïbes, fondant ainsi une socialité basée sur des attrait sensoriels et une sorte d'enrobage identitaire gravitant autour des legs culturels sud-américains. Maelo assume pleinement son rôle civilisateur, stipulant qu'« un immigrant peut être égaré, confus, réticent, épuisé, exploité, [...] – mais jamais il ne doit s'abaisser à être orphelin » (*N* : 99). L'éthique du braconnage de Simon Harel devient évidente. Il faut, en quelque sorte, occuper clandestinement le territoire nord-américain dit impérial (américanisé) et canadien/qubécois (sclérosé de son histoire exclusive) en compagnie d'une poignée de migrants pour refaçonner une identité plus empathique au détriment de la référence officielle (de *papiers* – contrats, actes notariés, lois, publicités, etc.). Joyce, quant à elle, ne semble pas endosser le rôle du braconnier, mais plutôt celui du caméléon, comme en témoigne son affection pour la plie : poisson qui « maîtrise le mimétisme au plus haut degré » (*N* : 187). Cet art de la transformation, au pouvoir métaphorique identitaire clair, se matérialise à travers les vols d'identités qu'elle effectue à partir des papiers officiels rendus aux ordures.

Au sein de cette communauté liminaire se trouve également Arizna, jeune militante aux appartenances géographiques aussi floues que celles de Noah : « Elle a quitté Caracas très jeune, s'installant successivement à New York, Paris, Bruxelles, Madrid et Montréal, au gré des fonctions de son grand-père » (N : 145). Ses recherches participent aussi au paradigme communautaire exilé, réfléchissant aux relocalisations dans l'Extrême-Arctique, phénomène que Noah associe à « la déportation acadienne à l'envers » (N : 142). Dickner reconstitue ici habilement la mosaïque anthropologique de l'Amérique qui se trouve aux récifs des mythologies officielles blanches, françaises et anglaises : les cultures autochtones, sud-américaines, caribéennes, métisses, acadiennes; la Franco-Amérique qu'il échafaude relate une autre Amérique, celle-ci s'élaborant sur les ruines de l'ancienne, ses montagnes de déchets, qui semble naître simultanément à l'imaginaire de la fin décelable en filigrane du roman : tremblements de terre au Venezuela, déluges à Montréal, chute du monde ancien pour le « nouvel homme ». La signification du nom « Noah », en fonction de son origine biblique, devient alors transparente.

La naissance de Simòn, l'enfant impromptu d'Arizna et de Noah, permet en quelque sorte de boucler la boucle en ce qui a trait à notre lecture de *Nikolski*. Isabelle Boisclair a déjà consacré un article qui montre comment le statut de père de Noah se fonde sur une démarche existentialiste : « c'est à force de s'occuper de l'enfant qu'il devient le père, et non parce qu'il en détient le titre qu'il s'occupe de l'enfant » (Boisclair, 2008 : 282). Ajoutons qu'Arizna refuse d'admettre sa paternité, malgré une ressemblance évidente : Simòn a « les yeux chipeweyan » (N : 208) de Noah. Au lieu de se réfugier derrière un test d'ADN, Noah préfère en fait « se figoler une petite paternité quotidienne » (N : 222), citation que reprennent autant Boisclair (2008 : 282) que Proulx (2009 : 42). Ainsi, comme l'explique Emmanuelle Tremblay, Noah « réinvestit la fonction symbolique du père en assumant les legs familiaux de la migration et du métissage » (2011 : 133). L'orphelin parvient à se faire père en vertu de ses actions, certes, mais aussi grâce à sa capacité à raconter. Le volet de Noah en tant que *conteur* a échappé à la critique, malgré l'intérêt de ce rôle. Toonder (2001 : 19), résumant comment Noah invente des fables en prétendant étudier le peuple des Garifunas dans les archives de la ville où la majorité des documents ont disparu dans un incendie, montre comment la narration insiste sur ce rôle de *conteur* plutôt que d'*historien*. « La vie de Noah sur cette île se résume en somme à raconter des histoires » (N : 225), affirme le narrateur. « L'affligeante épopée des Garifunas » sur laquelle prétend travailler Noah, en raison des archives lacunaires, obéit à

ses propres fabulations. Les récits de Noah insistent néanmoins sur la résilience et l'hybridité de ce peuple. « Ni tout à fait autochtones ni tout à fait esclaves » (N : 223), on déporte les Garifunas de Saint-Vincent mais ils conservent néanmoins leurs origines : « Personne, pas même les plus grands ethnologues, ne comprend bien le subtil mécanisme grâce auquel ces orphelins ont pu, malgré les déracinements et l'exil, préserver leur identité » (N : 225). Comment interpréter cette résistance atavique, sinon comme un reflet de l'odyssée franco en Amérique? Malgré les déportations, les enfermements, les exils, les minorisations, les francophones d'Amérique, métissés, occupent néanmoins une place dans l'imaginaire continental et dans l'histoire, place qu'il convient de réanimer non pas par l'histoire, mais par la magie de la parole du conteur. Nous en arrivons donc au fondement de l'acte de l'archiviste, qui rejoint également la parole de l'orphelin telle qu'analysée au chapitre précédent : l'archiviste instrumentalise l'histoire pour la mettre au service d'un nouveau paysage identitaire qui obéit aux affres de la fiction – puisque toute histoire nationale repose sur une mythologie, un récit, il s'agit désormais de *jouer* avec les récits afin d'en créer un qui puisse convenir aux individus multiples qui peuplent le continent maintenant. L'archiviste atteint sa pleine efficacité quand il délaisse l'exactitude factuelle et lorsqu'il prend les rênes de la *fiction*. C'est pourquoi le roman peut nous entretenir autant d'un pan oublié de l'identité nord-américaine. Ce même mécanisme de fabulation de l'archiviste fonctionne pleinement chez Jean-François Chassay.

### 3.15 Le Nouveau Monde de Charles Bodry : traitement de canal

La démarche de l'archiviste s'articule en deux temps qui respectent une logique cyclique : génération de l'entropie pour dévoiler les mythologies officielles en tant que récits subjectifs incomplets, puis création d'une « grammaire privée », qui dégage une *nouvelle vérité* sur l'expérience continentale franco-américaine, nouveau récit qui se sclérosera progressivement. Dans le chapitre précédent, nous avons déjà assimilé Charles Bodry à un « Judas » face à l'histoire. Au lieu de se projeter dans le récit du « premier homme », le nouvel Adam, le Judas *trahit* les socles identificatoires traditionnels; or, l'acte même de trahir revient à admettre la légitimité de ces récits. C'est pourquoi Charles hait sa patrie. Les allégeances collectives de Charles, du reste,

demeurent complexes, voire paradoxales : il rejette autant le patriotisme écervelé que l'individualiste désancré, comme si les deux attitudes relevaient de la même paresse intellectuelle; le patriote se complaisant dans le mythe national et l'hédoniste, dans sa propre médiocrité. Ses préoccupations identitaires, quant à elles, se reflètent dans son vœu de sonder la mémoire collective. Il s'agit, en fait, d'un mouvement dialectique : extirper l'individu du paradigme historique documenté pour mieux le réintégrer à sa collectivité. Sa vision concentrique des identifications, où il se sent appartenir à la fois à la civilisation francophone d'Amérique et à l'humanité entière, *recycle* le chronotope de l'Amérique française en le libérant de ses assises coloniales.

L'archiviste en tant que Judas se manifeste par le biais d'un processus systématique de *carnavalisation* de l'Histoire collective. Par ce processus, Chassay donne à voir une expérience historique canadienne qui transcende la poétique historique au profit de la culture populaire. C'est pourquoi nous proposons d'examiner comment la commémoration de la généalogie fictive du narrateur réinvente par divers procédés comiques l'histoire de l'Amérique francophone, de sa fondation à nos jours. Ce renversement se manifeste à la fois dans la trame narrative qui mêle histoire et fiction et dans l'utilisation du comique burlesque, voire grossier, pour dépeindre les mœurs des habitants de la Nouvelle-France souvent associés à la dévotion et à la continence ainsi que pour remettre en question le rôle des femmes dans les sphères privée et publique.

Ce voyage à travers une *autre* Amérique irradie de Montréal, ville avec laquelle Bodry entretient une relation passionnelle. Comme l'explique Nareau, Montréal se distingue par son histoire cosmopolite et sa situation aux *confluences* des grands événements historiques et de l'histoire domestique tragique de la lignée des Beaudry : « Montréal, à la fois autochtone, française, britannique, canadienne et québécoise est une ville des Amériques, prise dans un maelström d'événements historiques locaux, coloniaux, nationaux et continentaux » (Nareau, 2007 : 98). Pourtant, le Montréal qu'habite Charles Bodry, contrairement à la *terra nova* qu'expérimentaient les personnages de *Nikolski*, reste marqué par l'histoire. Jean Beaudry, y errant, remarque des « éléments architecturaux propres à la Nouvelle-France » (TS : 233). Montréal mobilise le passé français d'Amérique, plutôt qu'incarner une île composite où se renouvellent les appartenances de migrants et exilés. Montréal se rapporte aussi à l'intimité de Charles. Michel Nareau, observant l'imbrication des histoires domestiques et officielles, mentionne justement que « les événements politiques et culturels [...] deviennent alors des histoires



de famille » (Nareau, 2007 : 101). La famille, encore une fois, se révèle comme métaphore de la patrie.

Malgré son affection pour l'errance urbaine, Bodry élabore ses recherches de sa maison sur le bord de la rivière des Prairies à partir de sources hétéroclites, notamment les carnets de Jean I<sup>er</sup> retranscrits par Jean Beaudry IV (imprimés par Joseph Guibord) : « Dans quelle mesure Jean Beaudry IV avait-il *fictionnalisé* un manuscrit où la part de délire ne cessait de surprendre? », se demande Charles (*TS* : 350; il souligne). Il reçoit aussi le carnet de Jean IV bis pour le récit de la seconde lignée. Connaissant le stratagème qui avait gouverné le document de la famille Dupont dans *Les ponts*, ces sources apparaissent fantaisistes. Le « don de préscience » (*TS* : 111) par lequel Jean Beaudry I<sup>er</sup>, lors de l'acte sexuel, imagine le canal de Lachine et l'International Waterway Louisiana Canal, apparaît comme une projection du biographe davantage qu'une réelle capacité de prémonition. Pourtant, l'authenticité des documents ne pose pas problème. Charles ajoute que ce récit obéit aux préceptes civilisateurs nationaux et ethnocentristes de la classe dominante : « Chacun réécrit l'Histoire à sa manière. Sinon, les Amérindiens, pour prendre un exemple, n'auraient jamais été aussi longtemps idiots et méchants avant de devenir aussi profondément idiots et gentils » (*TS* : 50). Bref, les récits fabulés ou soi-disant réels conservent chacun des failles que ces derniers n'assument pas. Comme les archivistes de *Nikolski* qui s'appuyaient sur des documents recyclés et virtualisés, Charles Bodry consulte un document apocryphe sur lequel il exerce ses libertés créatives. De cette manière, il refaçonne les assises historiques de l'Amérique en y insérant la figure carnavalesque d'une famille franco-américaine qui vit une relation conflictuelle avec l'histoire. À partir des références astronomiques, intertextuelles, scientifiques, mythologiques et mathématiques; à partir du document officiel et du croisement des histoires privées et publiques, Bodry conçoit une Amérique foisonnante qui ne cesse de remettre ses fondements épistémologiques en cause.

Le compte-rendu du roman par Frances Fortier, à propos de ce processus de mise à distance des récits officiels, traite d'une « ironie assumée » (Fortier, 2006 : 135). La chercheuse encense aussi la capacité de la narration à exprimer le foisonnement du monde et à se laisser guider par le langage, les personnages intratextuels, les discours doxiques ou savants ou « une image rabelaisienne » (*Id.*). Ce renvoi attire notre attention compte tenu que le chronotope des *Taches solaires*, à notre sens, véhicule – en toute modestie – des ambitions similaires à celles du romancier français de la Renaissance. En

examinant la lecture de Rabelais par Bakhtine, le concept de carnivalesque attire notre attention. Le carnaval naît selon Bakhtine de toute organisation politique : pour survivre, la civilisation établit des Lois qu'elle entérine selon une mythologie officielle. Une telle organisation nécessite une exclusion de certains traits de caractère qui surgissent lors de festivités non officielles. Au Moyen Âge et à la Renaissance, les spectacles de jongleurs et de curiosités, les *fabliaux* et farces, l'usage du juron et du scatologique, le grotesque et le comique corporel participent de la construction d'une culture officieuse qui *parodie* activement les festivités officielles, austères, tournées vers le passé sacralisé et légitimé selon les interprétations religieuses et l'organisation politique. L'intégration du carnivalesque dans la fiction permet non seulement d'éclairer une réalité méconnue, celle des classes populaires, mais de « reconstituer un monde spatio-temporel approprié, un nouveau chronotope pour un monde nouveau, harmonieux, global, pour de nouvelles formes de relations humaines » (Bakhtine, 1978 : 314). Le recours aux éléments carnivalesques permet des *voisinages imprévus* afin de contester les liens « établis et confirmés par la tradition » (Bakhtine, 1978 : 315).

Le carnivalesque, dans *Les taches solaires*, génèrerait donc un chronotope officieux de l'Amérique française selon deux modalités que nous associons d'une part à « l'effet Forrest Gump » et, d'autre part, à une contestation des mœurs dans l'Histoire. L'effet Forrest Gump s'apparente à cette technique narrative de par laquelle l'écriture réinvente « les mythes et légendes locaux qui interprètent l'espace par l'Histoire » (Bakhtine, 1987 : 335). Nous nommons cet artifice romanesque en référence au film de 1994 réalisé par Robert Zemeckis, adaptation libre du roman de Winston Groom (1986). Ce lauréat de six Oscars, dont celui du meilleur film, raconte les péripéties d'un simple d'esprit de l'Alabama qui, malgré ses limites intellectuelles, parvient à rencontrer des personnages marquants de l'histoire des États-Unis du XX<sup>e</sup> siècle, à devenir millionnaire et à s'imposer comme un phénomène de la culture populaire. Gump, incarné par Tom Hanks, prend part à des événements historiques tels que les protestations de George Wallace contre la déségrégation, la guerre au Viet Nam, le mouvement des Black Panthers et le scandale du Watergate. « L'effet Forrest Gump » comporte deux articulations qui génèrent la parodie : d'une part, il engendre un effet de distanciation et d'autre part, un détournement de la trame narrative. Le décalage entre la vision naïve de Gump et la gravité des circonstances crée le comique de distanciation et incite à reconsidérer la réalité historique, d'une manière qui rappelle vaguement le théâtre

brechtien. Dans ce cas, le changement de vision propose une focalisation plus large, plus détachée du contexte, qu'on pourrait qualifier d'enfantine, pour constater l'absurdité de certains conflits ou pratiques. Alors que l'inconscience relative de Gump permet de percevoir les conflits, guerres, scandales et mouvements idéologiques à travers un prisme de naïveté, la surconscience, les « visions prémonitoires » et l'intelligence géniale des Beaudry transcendent les faits historiques. « L'effet Forrest Gump » se manifeste également dans son effet de détournement selon un procédé narratif particulier, à savoir *l'intervention d'un personnage de fiction qui modifie une cause reconnue d'un événement historique tout en maintenant ses conséquences sociales*. Par exemple, Gump agit par mégarde comme l'informateur qui révèle le scandale du Watergate, il enseigne à Elvis Presley les pas de danse célèbres qu'il effectuera au Ed Sullivan Show, invente le "Smiley" et l'expression "Shit happens" et il investit dans la société Apple dans les années 1980. Beaudry, comme nous le verrons, interviendra dans la suite causale des événements historiques fondateurs du récit historique canadien français, les détournant de leur origine connue ou remplissant les blancs que la science historique ne peut expliquer par souci d'exactitude objective.

L'attitude des Beaudry face aux événements historiques attire d'abord l'attention. Les recherches généalogiques de Charles débutent avec Jean Beaudry I<sup>er</sup>, son ancêtre qui a immigré de Paris vers Montréal en 1755 avec le projet de reproduire un chef-d'œuvre de la civilisation européenne dans le Nouveau-Monde, le canal du Midi. Le projet messianique de Jean Beaudry, construire un canal, le place au-delà des contingences historiques telles que les guerres, les actes et les traités, que la narration tourne généralement en dérision. La métaphore du canal en tant que modèle d'appréhension du territoire du Nouveau Monde révélerait aussi une certaine forme d'américanité, puisque Deleuze et Guattari opposent l'arbre-racine au rhizome-canal : « l'un agit comme modèle et comme calque transcendants, même s'il engendre ses propres fuites; l'autre agit comme processus immanent qui renverse le modèle et ébauche une carte » (Deleuze et Guattari, 1976 : 59). Le canal cherche à happer un territoire non cartographié, voire à le cartographier lui-même. Il ne s'agirait pas dès lors de reproduire un chef-d'œuvre de l'ancien monde, comme Le Modulor de Thomas Cusson, mais plutôt une des manifestations premières de la modernité telle qu'elle se développe chez les Lumières : « Le canal de navigation [est] une grande machine construite avec de l'eau, qui sillonne le territoire et se distingue par [son] étonnante unité de conception [...] malgré la variété des

territoires traversés » (TS : 29), ajoute Charles. Jean Beaudry véhicule un projet utopique ancré dans une perspective moderniste, donc plus proche du « Nouveau Monde ». Jean Beaudry ne magnifie pas la France monarchique de l’Ancien Régime, mais Pierre-Paul Riquet, entrepreneur mégalomane qui offrait des conditions de travail étonnamment progressistes à ses ouvriers. Or, lors de sa traversée, ses idées préconstruites –une proto-américanisation de l’extérieur via le mythe du sauvage?– se dessoudent. Il se désole que les lieux ne correspondent pas aux récits lyriques de Jacques Cartier, de Marie Morin et du père de Charlevoix. La mythologie de l’Amérique comme Eldorado ou comme terre de renouvellement s’estompe: « L’Amérique se présente comme une évidence, un lieu de confrontation politique réel, qui n’a plus rien d’un pur fantasme » (TS : 46). La sauvagerie, la nature et l’immensité du continent semblent émaner d’un temps zéro et la présence européenne dans le Nouveau Monde a bel et bien mis en branle l’Histoire hégélienne qui aurait précédé le canal-rhizome que Jean Beaudry voulait façonner.

Alors que Jean Beaudry réalise l’impossibilité de construire un canal après la capitulation française, il simule sa mort par une fausse attaque contre 17 900 soldats anglais et fuit en Louisiane, malgré la grossesse de son épouse Josephte, qui engendre un fils, lui aussi ingénieur, que le narrateur nomme plus loin Jean Beaudry II bis. Son épouse, Josephte, transforme son « défunt » mari en un héros patriotique. Quelque neuf années plus tard, Jean Beaudry se remarie et engendre Jean Beaudry II, branche Louise-Angéline. Lorsque Jean Beaudry II bis découvre la supercherie de son père, il l’assassine. Jean Beaudry II venge ensuite son père en assassinant Jean II bis, et ainsi de suite, de père en fils. À la toute fin du roman, Charles révèle sa place dans la lignée. Une fille de Jean VI bis naît en 1942 : la mère de Charles, qui épouse Jean VII : « Je suis donc, moi, Charles Bodry, [...] produit de deux lignées d’assassins » (TS : 352). Clarifions cette chaîne d’assassinats générationnels avec deux tableaux récapitulatifs. Le tableau 3.7 à la page suivante illustre l’ensemble de la généalogie des Beaudry. Les “a” (pour “assassinat”) et les “n” (pour “naturel”) suivant le nom du personnage indiquent la cause de leur décès. Le tableau 3.8 situé en dessous quant à lui indique comment chacun des Beaudry tire profit d’un événement historique pour procéder au meurtre de son demi-frère.

**Tableau 3.7 : Généalogie des Beaudry dans *Les taches solaires* de Jean-François Chassay**

Jean Beaudry Ier (1732-1832) a	
<i>(Branche Louise Angéline)</i>	<i>(Branche Josephite)</i>
Jean Beaudry II (1769-1837) a	Jean Beaudry II bis (1760-1834) a
Jean Beaudry III (1808-1852) a	Jean Beaudry III bis (1799-1845) a
Jean Beaudry IV (1829-1875) a	Jean Beaudry IV bis (1820-1869) a
Jean Beaudry V (1869-1937) a	Jean Beaudry V bis (1848-1917) a
Jean Beaudry VI devenu Bodry (1900-1999) n	Jean Beaudry VI bis (1880-1959) n
Jean Bodry VII (1937-1995) n	Jean Beaudry VI bis a une fille, qui épouse Jean Bodry VII et engendre Charles
Charles Bodry (1974- )	

Légende :

a → assassiné

n → mort naturelle

**Tableau 3.8 : Chaîne d'assassinats de Jean Beaudry par Jean Beaudry dans *Les taches solaires* de Jean-François Chassay**

Meurtre	Victime	Assassin	Moyen	Fait historique
1	Jean Beaudry Ier	Jean Beaudry II bis	Noyade dans la rivière des Prairies	Aucun (7 juin 1832)
2	Jean Beaudry II bis	Jean Beaudry II	Étranglement au cimetière où leurs deux femmes reposent	Épidémie de choléra (1832)
3	Jean Beaudry II	Jean Beaudry III bis	Noyade dans un puits	Révolution des Patriotes (1837)
4	Jean Beaudry III bis	Jean Beaudry III	Noyade dans une cuve de bière	Avènement de la brasserie Ekers (1845)
5	Jean Beaudry III	Jean Beaudry IV bis	Noyade dans un seau d'eau	Incendie du 8 juillet 1852
6	Jean Beaudry IV bis	Jean Beaudry IV	Noyade dans la rivière des Prairies	Inondation du canal Lachine (1869)
7	Jean Beaudry IV	Jean Beaudry V bis	Noyade dans un sac de pluie	L'affaire Joseph Guibord au cimetière Côte-des-Neiges (1875)
8	Jean Beaudry V bis	Jean Beaudry V	Noyade dans le bleu de méthylène	Première Guerre mondiale (1917)
9	Jean Beaudry V	Jean Beaudry VI bis	Noyade dans la rivière des Prairies	Crise économique, Deuxième Guerre mondiale (1937)

Tout se passe comme si l'histoire donnait des prétextes aux Jean Beaudry pour passer à l'acte. Ceci dit, ces meurtres que Charles Bodry rattache à sa généalogie ne deviendraient-ils pas plutôt un prétexte pour raconter plus d'un siècle de l'histoire coloniale? D'un point de vue de l'énonciation, il semble clair que le projet de Bodry (et de Chassay) relève d'un tel désir d'opérer une coïncidence entre des événements-clés de l'histoire de Montréal et la création d'une généalogie fictive. Du point de vue diégétique, un tel effet d'accumulation ne va pas sans créer un comique ironique: cette série d'assassinats invraisemblables toujours situés dans un contexte particulier de l'histoire de Montréal ne peut que briser toute conception de ce récit comme reflet de l'Histoire telle qu'elle s'est passée. Difficile, dans un tel contexte, de postuler les Beaudry comme des *témoins* de l'histoire. À la manière de Gump, les Beaudry deviennent des *acteurs* des faits historiques qui basculent vers la fiction.

Le narrateur dément toujours le pouvoir des faits historiques sur le destin de son aïeul alors qu'il se trouve en Louisiane. Beaudry senior refuse de réagir à la vente de la Louisiane le 3 septembre 1762 par Louis XV: « Comme toujours, Jean, que l'importance de son destin situait au-dessus des contingences politiques par trop mesquines, ne prit pas la peine de réagir. Espagnol, Français, Portugais, Hollandais, les canaux transcendent ces clivages régionaux » (TS : 120). L'attachement de Jean Beaudry, verbomoteur notoire, réside dans la langue plutôt que dans de quelconques ententes politiques. Soulignons d'ailleurs que, parmi les Louisianais, une famille retient l'attention de Beaudry de par ses similarités avec son caractère transhistorique. Louise-Angéline Asselin, sa deuxième femme, déjoue les interprétations reconnues quant à propos d'un peuple francophone d'Amérique d'une importance fondamentale : les Acadiens. Louise-Angéline est issue d'une famille acadienne déportée en 1755. Contrairement à l'imaginaire historique traditionnel, cette déportation, surnommée le « Grand Dérangement », ne traumatise pas cette famille:

Ils aimaient le nom de cette ville [La Nouvelle-Orléans], fondée en 1712, qui leur rappelait la France de plus en plus lointaine de leurs ancêtres de plus en plus anciens. Il tombait moins de neige que là où ils habitaient auparavant. La chaleur moite qui régnait leur plaisait. Décidément, la dispersion des Acadiens leur apparaissait comme une très bonne chose. ... Le seul problème tenait à ce qu'ils ne pouvaient manifester cette joie d'une manière flagrante auprès des autres Acadiens exilés dans la région, qui commencèrent à arriver en nombre important vers 1763 et 1764, au lendemain du traité de Paris, car, à part eux, personne ne voyait de raison de vénérer Charles Lawrence (TS : 113-114).

Ce cas particulier contredit l'histoire reconnue. Il sert non seulement à mettre en relief la spécificité des Asselin, mais aussi peut-être à tempérer quelque peu l'association courante entre la déportation et la souffrance de tout un peuple. Chassay invite, rien de moins, à déconstruire la mise en récit de l'événement traumatique fondateur de la communauté acadienne. Pour conquérir Louise-Angéline Asselin, que Beaudry rencontre dans son nouveau lieu d'adoption, il organise un tournoi d'insultes, où la grivoiserie prend un pouvoir rassembleur symbolique pour élever la Louisiane au sein des communautés franco-américaines reconnues: « Entourée par des anglophones, achetée par des Espagnols, la Louisiane devait faire la démonstration que la richesse des insultes témoignait de la vitalité d'une langue, en l'occurrence ici le français » (TS : 123). Grâce à la grivoiserie et au langage vulgaire, les Beaudry mettent en valeur une langue dans le registre carnavalesque: le français prend sa richesse dans ses expressions vernaculaires.

Jean Beaudry, son fils Jean Beaudry II et son fils « bâtard » Jean Beaudry II bis (de la branche Josephte), modifient également le fil des événements, créant un effet parodique de détournement. Par exemple, avec la fin de la Louisiane française qui coïncide avec le décès de Louise-Angéline, la famille Beaudry (Jean, Jean II, Marie, son épouse et leurs deux enfants) choisit de retourner dans la dernière enclave francophone d'Amérique: la province de Québec. Grâce à leur expédition, ils influencent la toponymie américaine: « En août, l'expédition pénètre en territoire amérindien après avoir vu les rivières Gasconnade, Petite Bonne Femme, Mine, Deux Charretiers, des Moines, Grande Rivière, Charbonnière, Bénite, Platte, Arkansas, des Grenouilles » (TS : 187). Cette énumération met en valeur les lieux américains qui recèlent, par leur dénomination, des traces de la mémoire canadienne francophone. Pendant ce voyage, le quintet rejoint ensuite Meriwether Lewis et William Clark<sup>161</sup>. Le narrateur se permet d'ailleurs de corriger les faits à ce sujet:

Aucune des études sur l'expédition Lewis-Clark, qui traversa le continent de Saint-Louis au Pacifique en passant par les territoires inconnus de l'Ouest, ne mentionne la curieuse présence parmi le corps expéditionnaire d'un vieil homme de 70 ans, de son fils, de la femme de celui-ci, et de leurs deux jeunes enfants (TS : 186).

Plus loin, le narrateur suggère que Lewis a eu une aventure avec Marie qui aurait influencé la prose de son journal de bord. Le périple des Beaudry à travers l'Amérique

---

<sup>161</sup> Richard Hétu, dans *La route de l'Ouest* (2002), réécrit l'épopée de Lewis et Clark selon les lois du roman historique traditionnel en tentant de mettre en valeur le rôle clé qu'ont joué leur guide canadien, Toussaint Charbonneau, et sa femme indienne, Sacagawea, personnages que l'archiviste Bodry ignore ou remplace par sa famille.

s'achève par une chute de Beaudry I<sup>er</sup> qui freine une escarmouche entre les Autochtones et les membres de l'expédition trois jours avant que l'Histoire ne fasse état d'un contact entre les expéditionnaires et les six chefs missouris et ottos. Les Beaudry deviennent donc des acteurs de l'histoire officielle de l'Amérique qui servent dans ce cas à redonner une certaine place aux francophones dans un des grands récits fondateurs de la nation américaine. Mentionnons d'autres exemples de ces détournements qui mettent les Beaudry au cœur des origines francophones du continent : dès son arrivée, Jean Beaudry senior harcèle Gaspard Chaussegros de Léry, l'ingénieur responsable de la construction des remparts de Québec et de Montréal, pour obtenir son expertise architecturale: « la légende veut que la mort de l'ingénieur, en 1756, un an après l'arrivée de Beaudry, ait été causée largement par le harcèlement de celui-ci » (TS : 70). Les actions de Beaudry se répercutent également jusqu'au présent. La manière de s'exprimer de Beaudry, qui utilise à outrance l'adjectif « extrême », a influencé l'argot des Montréalais plus de 150 ans après sa mort.

C'est cependant dans le récit qui entoure la construction du canal de Lachine que « l'effet Forrest Gump » en tant que stratégie de détournement se fait le plus ressentir. Le récit historique parodique de Chassay prend tout son sens quand Jean Beaudry et son fils de la branche Josephite participent à sa construction. Leur intervention donne au canal une toute nouvelle origine historique. Un récit abracadabrant justifie l'insertion de Jean II bis dans cette entreprise:

En 1812, le 18 juin, les États-Unis d'Amérique, [...] déclarent la guerre. Ralph Henry Bruyeres ne cesse de se démener, de la frontière du Haut-Canada à celle du Bas-Canada. Au début de 1813, il ordonne à l'officier et ingénieur militaire d'origine allemande, Friedrich DeGaugreben [...] de construire une casemate à Prescott, qu'on nommera le fort Wellington. DeGaugreben y effectue un travail de merde, ce que constatera *de visu* Bruyeres [...] Il en gardera contre l'ingénieur allemand [...] une dent. La guerre, aussi bien que le développement des techniques d'ingénierie, faisait remonter à la surface l'idée d'évaluer la possibilité de construire un canal au Sud-ouest de l'île. Bruyeres eut le temps d'apprendre qu'on allait confier à l'ingénieur DeGaugreben le soin d'effectuer les levées préliminaires. [...] Bruyeres demanda que cet ingénieur incompetent soit surveillé par Jean Beaudry. [...] Les choses se passèrent à telle enseigne que DeGaugreben quitta le Bas-Canada dès la fin de l'année 1815 pour ne plus y revenir et s'éteindre, quelques années plus tard, à Cassel en Allemagne, sans doute encore épuisé par la hargne, les cris, le mépris et le cynisme de Jean Beaudry (TS : 240-241).

On remarque comment la fiction parvient à remplir les interstices des faits officiels. La rivalité entre Bruyeres et l'ingénieur qui justifie l'entrée en fonction de Beaudry semble être une construction du narrateur. Une visite dans le *Dictionnaire biographique du Canada en*



*ligne* nous apprend, dans sa biographie de DeGaugreben, que ce n'est pas Bruyeres, mais Christopher Alexander Hagerman qui constate le médiocre travail de l'ingénieur allemand: « Hagerman passa par là en novembre et nota que le fort Wellington, nom qu'on avait donné à l'ouvrage, [...] avait été "très mal construit" par DeGaugreben et qu'il "se délabr[ait] très rapidement" ». Le biographe de l'ingénieur, George Karl Raudzens, explique ainsi l'échec de DeGaugreben dans le *Dictionnaire biographique du Canada en ligne* :

Si DeGaugreben en fit moins qu'on ne l'espérait, ce fut peut-être parce que, pour lui, la construction du canal de Lachine ne correspondait à aucun besoin militaire, et peut-être aussi parce que les quelques ingénieurs du Haut et du Bas-Canada étaient surchargés de travail à cause de leurs fonctions dans d'autres services, comme DeGaugreben et les capitaines Samuel Romilly et Matthew Charles Dixon le firent remarquer à Mann en juin<sup>162</sup>.

L'hypothèse de l'historien semble à peine moins conjecturale que la proposition du romancier. Voilà donc une démonstration claire de la mise en place de « l'effet Forrest Gump » dans *Les taches solaires*. D'une part, le texte comble des zones d'indétermination que le travail d'historien, soumis à la factualité et au besoin de preuves matérielles, ne peut expliquer. D'autre part, le texte manipule certains faits pour les asservir au récit dans une stratégie de détournement. Le comique provient justement de cette contamination du réel par le fictionnel, qui révèle le réel comme la construction subjective qu'il est. Le même travail de parodie de l'Histoire apparaît dans la relecture des mœurs que propose Bodry.

### 3.15.1 Les mœurs débridées

Le comportement des Beudry dans la sphère privée déjoue les déductions des manuels d'histoire et conteste, par un comique carnavalesque, une certaine impression d'homogénéité des mœurs et mentalités des individus francophones d'Amérique. Cette utilisation d'un comique burlesque, voire grossier, permet à Beudry d'éloigner sa vision de la Franco-Amérique des stéréotypes historiques en rapport aux mœurs et, surtout, à l'image des femmes. À ce sujet, les passages les plus hilarants du roman concernent la vie sexuelle de Jean Beudry senior. Non seulement le parti pris de Charles Bodry pour la

---

<sup>162</sup> Toutes les informations relatives à cet épisode proviennent de : George Karl Raudzens, « DeGaugreben, Friedrich », dans *Dictionnaire biographique du Canada en ligne. Volume VI (1821-1835)*. [http://www.biographi.ca/fr/bio/degaugeben\\_friedrich\\_6F.html](http://www.biographi.ca/fr/bio/degaugeben_friedrich_6F.html) [Texte original datant de 1987. Site consulté le 16 octobre 2014].

sphère intime des colons s'éloigne de l'histoire « traditionnelle », mais son exposition des comportements sexuels débauchés entre les époux tranche avec une vision plus convenue du passé selon laquelle nos ancêtres agissaient en phase avec la morale catholique qui cantonnait l'acte sexuel à la simple reproduction. Bodry va même jusqu'à affirmer que les pratiques hétéroclites touchent l'ensemble de la Nouvelle-France: « Pour ramener ce sentiment généralisé dans la colonie au couple formé par Jean et Josephthe, disons que le carcan de la religion s'assouplissait lorsque le lit conjugal se trouvait à proximité. Josephthe n'avait jamais connu d'hommes mais ne demandait qu'à apprendre » (TS : 75). Josephthe, de surcroît, revendique sa part de plaisir, au lieu de s'enfermer dans un quelconque stéréotype d'épouse dévote: « elle demandait peu de choses à la vie: un mari bien membré et aimant, la santé pour elle et ses futurs enfants, voilà qui lui suffisait » (TS : 78). Bodry brise également les tabous quant à des pratiques qui ont été peu associées à la Nouvelle-France, la sodomie et la fellation:

[Jean] n'eut pas de problème à la convaincre que la sodomie ne pouvait conduire à la naissance de loup-garous. Tout aussi pédagogue et convaincant, mais plus hypocrite, il parvint aussi à la persuader que, pour favoriser la naissance d'une fille, ce qu'elle désirait par-dessus tout, avaler le foudre de l'homme aidait grandement, et que la façon la plus efficace et la plus rapide d'y parvenir consistait à prendre la queue dans sa bouche et à actionner le membre de manière régulière (TS : 76).

Le récit détaillé des positions sexuelles qu'adopte le couple, sorti tout droit du *kama sutra*, rajoute au décalage entre la perception traditionnelle des mœurs d'antan et le portrait débridé que dresse Bodry. Le doute s'installe. Comment se déroulaient les rapports sexuels, réellement? La fiction, d'une manière plus pernicieuse, c'est-à-dire par le doute, contamine la réalité. Même l'épouse de Jean Beaudry II, Marie, manifeste des préférences sexuelles atypiques, notamment en ce qui a trait au lieu de copulation. « Parmi les phénomènes qu'elle méprisait le plus dans la civilisation, on comptait ce dégoût pour la sexualité, obsession des religions ainsi que des bigots et bigottes qui en faisaient la promotion » (TS : 178). C'est pourquoi ils font l'amour en plein air et, plus tard, à Montréal, ils pratiqueront « l'amour ouvert ». Le narrateur met l'accent sur une nouvelle zone d'indétermination dans notre compréhension de l'histoire: comment pénétrer dans la sphère intime de ces colons dont l'histoire a été racontée avant tout par l'élite cléricale de leur époque?

Cette nouvelle représentation des femmes rompt évidemment avec le patriarcat ambiant de la Nouvelle-France, mais aussi avec une certaine tradition relative à la perception du rôle des femmes dans les romans de l'américanité par laquelle les hommes

incarneraient la pulsion dionysiaque que les femmes éteignent ou attisent. Les femmes des *Taches solaires* vivent elles-mêmes cette pulsion dionysiaque. Par ailleurs, plus loin dans la généalogie des Beaudry, trois chapitres débutent par la phrase « Une femme s'ennuie et rêve de partir » (TS : 268, 276 et 280). Ces femmes, épouses et sœurs des Jean Beaudry obsédés par leurs fraticides, sentent le besoin de s'exprimer, de voyager, de découvrir l'Amérique ou l'Europe. Plus tard, Louise-Angéline Beaudry deviendra une journaliste suffragette, partisane du manifeste du *Refus Global*. Au-delà des procédés comiques, grâce à Louise-Angéline, Charles Bodry présente une voix féminine issue de la Franco-Amérique. C'est d'ailleurs à cette conclusion qu'il en vient à la fin du roman, où une des nombreuses digressions du narrateur sert à (r)établir la nature de son projet. L'italique pour mettre en évidence l'expression « bon vieux temps » révèle le sarcasme de ses propos:

Ah! Le mythe des mères aimantes du *bon vieux temps*, quand elles étaient pures, douces, fermaient leurs gueules et ne travaillaient pas à l'extérieur. Bon, on ne le dit pas comme ça. Mais l'auréole. Le cancer de la nostalgie, du *bon vieux temps* du bon vieux Québec régional. Mais voilà une autre question. Une autre Histoire, une autre conception de l'Histoire. Je ne cherche pas à embellir le présent ou à mépriser le passé. Je sais seulement que ceux qui affirment que "le niveau baisse", que la culture s'en va à vau-l'eau, que les jeunes ne savent plus rien, que les gens ne savent plus travailler, que les gens n'ont plus d'éthique, eh bien, je sais seulement que ceux qui disent cela sont des imbéciles (TS : 355).

Les épouses déçues par leurs maris cherchent à se libérer du patriarcat ambiant de leurs époques respectives. En donnant à ces femmes des traits qu'on associait typiquement aux hommes (une forte libido, un attrait pour le voyage), Chassay dément le mythe des femmes canadiennes-françaises qu'on associe surtout à la maternité. C'est pourquoi l'entreprise de Chassay se compare à celle de Rabelais : le roman propose une nouvelle vision du monde, de l'humain, où la parole sert à contester les vérités institutionnelles établies, à générer de l'entropie contre les documents officiels.

La fin de la malédiction des Beaudry paraît à première vue contradictoire. Jean Beaudry VI, qui apprend l'inceste entre sa tante et son père, change son patronyme pour « Bodry ». Or, sa dépression (et la pulsion meurtrière atavique) s'estompe après l'émeute de mars 1955 qui réagissait à la suspension de Maurice Richard. La narration associe clairement le hockeyeur à un « symbole du petit peuple canadien-français et de cette culture française qui survit ici en Amérique, malgré les embûches, celles-ci allant de la puissance culturelle, démographique et économique de l'anglo-saxon pays voisin, jusqu'aux tempêtes de neige qui empêchent les voitures de démarrer » (TS : 345).

Maurice Richard, autrement dit, galvanise le mythe de la survivance. Par ce soulèvement, la malédiction des Beaudry se résout simultanément avec la glorification symbolique du peuple canadien-français. Tout se passe comme si l'antagonisme avec l'histoire nationale générerait les fratricides en série. Ce rapport tendu à l'histoire canonique pourrait révéler une situation d'interdépendance avec le sujet incapable à la fois de s'en émanciper ou de la glorifier aveuglement. En somme, face au chronotope américain, Charles Bodry adopte la seule posture qui convient à un scientifique : le doute systématique, le scepticisme; pourtant, ce devoir de lucidité demeure redevable du fardeau historique, puisque la naïveté de celui qui se croirait le nouvel Homme apte à tout reconstruire constitue aussi un leurre. Une tirade de Charles résume cet état d'esprit :

Nous sommes, chacun d'entre nous, un immense réseau de récits, nous participons à des masses d'événements historiques, nous explosons sans cesse au cœur d'une formidable narration qui refuse de s'éteindre, [...]. Mais il faut accepter l'humiliation — humiliation pour certaines, ce n'est certes pas mon cas — de se refuser à soi-même pour accepter que notre petit moi n'a de valeur qu'à travers les autres. (TS : 360)

L'Histoire et le mythe national restent des récits sujets à l'acte narratif éminemment subjectif. Pourtant, Charles incite ses contemporains à relever le défi de la référence collective. L'humilité qu'il prescrit ne s'attaque pas qu'aux hédonistes obtus comme « Carl », mais aussi, dans une moindre mesure, à l'oubli performatif que préconisent les caméléons et braconniers. Il ne s'agit donc pas tant d'établir un nouveau chronotope transnational, que de *rétablir* le chronotope historique malmené par sa propre entropie; chronotope qui doit néanmoins demeurer instable et poreux, au risque de se scléroser. Alors que les orphelins de *Nikolski* fuient les déterminismes originels, Charles Bodry se réconcilie avec le sens de la filiation. À partir d'une métaphore tirée du titre du roman, il se réjouit d'une théorie scientifique selon laquelle « les taches qui parviennent à ombrer le soleil ne puissent fonctionner de manière isolée » (TS : 361). Si le soleil, dans la majorité des mythologies anciennes, incarnait le symbole par excellence du legs, de la civilisation et de la vie, ces « ombres », ces « taches solaires » en réseau qui l'obscurcissent périodiquement s'assimilent non seulement à l'idée que les destins des parties sont liés, mais aussi à celle que la mythologie fondatrice bénéficie de se donner à voir ses propres zones d'ombre non pas pour éclater, mais pour régénérer son rayonnement. Ces considérations toutefois, chez Raymond Bock, évoquent davantage la tragédie que l'exaltation du créateur.

### 3.16 *Atavismes* : le testament national

Au chapitre précédent, notre démonstration s'est concentrée sur la présence du thème de la filiation familiale dans les six histoires de pères et de fils contemporains d'*Atavismes*. La question de l'héritage et de la transmission se vivait avec un certain pessimisme : les narrateurs-pères angoissés cherchent, tant bien que mal, à imprégner leurs fils de leur identité; processus que les narrateurs-fils n'ont pas vécu, ceux-ci se cantonnant dans divers faux récits ou artéfacts encombrants pour maintenir une mémoire familiale fragile. Cette même insécurité se répercute sur les histoires à teneur historique du recueil. Le chronotope de ces histoires d'*Atavismes* ratisse les confins de l'Histoire de l'Amérique française, où chaque narrateur s'érige en archiviste témoin de son époque. Pour certains, il s'agit de raconter avant de s'éteindre, posture impossible. Pour d'autres, contemporains, il faut retourner vers ces documents, ces témoignages, et en extirper la part de mensonge et de fabulation.

Ces processus de déconstruction systématique de l'Histoire, lorsque lus à l'échelle du livre *Atavismes*, donnent à voir un projet d'auteur cohérent : revisiter la mémoire nationale, par l'allégorie de la filiation; interroger la mécanique de la transmission, le déterminisme du passé; s'en libérer : « Tous ces pères, tous ces fils, tous ces premiers venus, instigateurs d'une lutte immémoriale contre les éléments, la nature, le territoire immense, l'hostilité de ses habitants; et enfin tous ces derniers combattants, héritiers de ces combats menés – et inachevés – par les ancêtres dessinent [...] l'horreur et le tourment de la filiation » (Langevin, 2012 : 93). Dans cette optique, la forme discontinue du livre illustre en elle-même ce principe. L'Histoire se présente en fragments racontés par divers personnages à l'intérieur de récits autonomes afin de montrer l'impossibilité de la ressasser de manière linéaire : « il y a une reconnaissance implicite de l'impuissance de saisir la totalité par le modèle de compréhension du récit téléologique. Et peut-être est-ce ce sentiment d'impuissance qui pousse le narrateur vers cet irréalisable projet de vouloir tout saisir en consignait tous les fragments comme autant d'informations narratives », comme l'écrit Anne-Marie Clément dans sa thèse pourtant sur la discontinuité narrative (2005 : 131). Cette appréhension du temps rejoint le paradigme du rhizome de Deleuze et Guattari : « Le rhizome est un système acentré, [...], sans mémoire organisatrice [...] » (Deleuze et Guattari, 1976 : 60-62). Cet éclatement se remarque par-dessus tout du point de vue temporel, alors que cohabitent les registres contemporain, historique, uchronique

(« Carcajou », « Une histoire canadienne »), d'anticipation (« Effacer le tableau ») et fantastique (« Le ver » et « Le voyageur immobile »). À partir d'un tel rassemblement de registres, le recueil insiste non pas seulement sur sa volonté de scinder la ligne du temps selon des points de vue pluriels, mais une volonté de l'envahir, la troubler, par les artifices de la fiction.

Malgré ce travail de fragmentation, reste que des indices incitent à considérer *Atavismes* comme davantage qu'un recueil d'histoires à résonances thématiques. Non seulement le chronotope y apparaît se perpétuer – le Québec historique –, mais de nombreuses allusions lient les histoires entre elles dans un monde fictionnel unique : plusieurs nouvelles mentionnent des bêtes sauvages américaines<sup>163</sup> ou l'imaginaire catholique<sup>164</sup>. Bock insère enfin des allusions métatextuelles, par exemple lorsque le narrateur d'« Eldorado » aperçoit un homme « insuffisamment vêtu en tenant un bijou de cuivre dans la main » (A : 80), qui est le protagoniste du « Voyageur immobile ». Dans « Effacer le tableau », les révolutionnaires se servent de la mémoire du docteur Pothier, sujet frauduleux d'« Une histoire canadienne », pour s'encourager. Enfin, François, le père dépressif de « Le pont », réfléchit aux liens d'amitié dispersés entre les autres narrateurs :

L'archiviste qu'on ne voit presque plus depuis qu'il se dit malade [« Le voyageur immobile »], l'écrivain de la gang qui n'a jamais rien écrit et dont on ne sait rien depuis qu'il a suivi sa blonde dans l'Ouest [« Dauphin »], le fils d'avocat devenu simpliste volontaire, casanier, rapailleur de cochonneries [« Peur pastel »] (A : 140).

D'un point de vue des théories de la fiction, ces indices prouvent que les histoires d'*Atavismes* se déroulent dans un univers fictionnel partagé. Ce monde fictionnel se donne à lire en quelque sorte comme l'envers du monde historique (le chronotope) québécois tel que le véhiculent les manuels d'histoire. À l'utopie québécoise se substitue non pas une dystopie, mais une entropie : un univers en voie d'effritement que les personnages tentent, par l'acte d'écriture, de maintenir en vie. C'est pourquoi le document, à l'instar du certificat de propriété que retient le narrateur dans « Le ver » comme bouclier alors que sa demeure ancestrale s'écroule sur lui, prend une telle importance dans *Atavismes*. Si le récit prototypique de l'entropie américaine est celui d'une destruction, d'une table rase, les personnages résistent désespérément à son inéluctable arrivée.

---

<sup>163</sup> Le carcajou et le raton laveur dans les nouvelles éponymes; la chouette dans « L'appel »; le loup dans « Eldorado »; l'ours, le morse, le phoque et le caribou dans « Le voyageur immobile »; l'ours et le castor dans « L'autre monde ».

<sup>164</sup> Caïn et le Diable dans « Eldorado »; le Diable dans « L'Appel ».

### 3.16.1 Raconter une Histoire

Dans ces circonstances, l'acte d'écriture devient performatif : écrire sa vie, son passé, c'est attester son existence. Or, à l'image de l'entropie qui guette toute histoire nationale, tout mythe, l'écriture, matériau de sens et d'organisation, échappe aux protagonistes. Messier souligne, à juste titre, que le recueil s'ouvre sur une « affirmation des plus programmatiques » (Messier, 2012 : 36), c'est-à-dire la profession de foi en l'écriture de l'archiviste de la bande de révolutionnaires : « Pour moi, ça doit passer par les mots » (A : 11). L'écrivain doit consigner leur épopée afin de participer à « l'histoire avec un grand H » (*Id.*) qu'il refuse d'embellir. Or, à la fin du recueil, Messier dénote un tout autre message : « Peine perdue. Les mots font autre chose » (A : 229), affirmation qu'il interprète comme la manifestation d'une désillusion : « quand il s'agit de représenter le réel (historique, familial ou autre), les mots font immanquablement défaut » (Messier, 2012 : 36). Les narrateurs-JE d'*Atavismes* éprouvent l'histoire nationale et familiale comme un *récit*. Cette attitude se rapproche de la genèse de l'Amérique telle qu'énoncée par Petillon, selon qui l'écrivain entretient une relation paradoxale avec le document :

1° l'Amérique est une terre nue, sans marques ni repères, et pour la familiariser, m'y habituer, je dois projeter sur cet écran blanc le cadastre de mes fictions;

2° l'Amérique est un chaos de détails, un tohu-bohu monstrueux de faits bruts et neufs que mes fictions anciennes ne parviennent pas, sans craquer, à englober ou mettre en perspective; tout est à commencer (Petillon, 1979 : 113).

Outre l'allégorie désormais étayée entre famille et Histoire se développe un autre réseau de correspondances, celles-ci entre le Livre, le document historique et la civilisation, autre avatar de la Maison du Père. Autrement dit, les apories historiques qu'invente Bock proposent que l'Histoire, par ses lacunes scientifiques ou par bête propagande, s'érige en mythe davantage qu'en savoir. Les narrateurs, témoins et archivistes, prennent contact avec une autre réalité, une autre mémoire, celle-ci envahie de ces « faits bruts et neufs » dont traite Petillon. Dans l'histoire intitulée ironiquement « Une histoire canadienne » – où le déterminant indéfini « un » vient justement brouiller la définition de « l' » Histoire avec déterminant défini –, un doctorant en histoire écrit une lettre de détresse à son directeur de recherche pour lui souligner une découverte affolante : le Dr Arthur Pothier, martyr de la Révolte des patriotes consacré par l'ouvrage *Nos héros, notre passé* que David-Olivier Durand a publié en 1883, aurait assassiné le cocher qui l'a dénoncé aux autorités britanniques. Cette déchéance du héros national atteint une dimension familiale compte

tenu que la dernière ligne de l'histoire nous apprend que le signataire des lettres se nomme Jean-Marc Pothier et qu'il cherche à « trouver comment rendre justice à la mémoire de [s]on ancêtre » (A : 120). Le projet initial de Jean-Marc – démontrer que les Anglais ont utilisé la torture pour obtenir des aveux des patriotes – s'inscrivait dans le canon manichéen traditionnel de l'histoire de la Révolte; d'où son désarroi face à sa découverte : « il me prend l'envie de tout arrêter, de remettre ma démission au département, de changer de nom » (A : 107). Cette volonté de se dérober aux faits s'explique en fonction de la prégnance de la mémoire nationale et générationnelle dans l'identité de Pothier : plutôt tout renier qu'émettre la vérité déshonorante. Les rationalisations (au sens psychologique) qu'il emploie se concentrent d'abord à décrier l'idée même de l'héroïsme patriotique : « on érige des statues aux politiciens, aux militaires, aux poètes, quand ce sont eux qui agissent avec le moins de sagesse, qui tuent pour le tracé d'un pays sur une carte, qui inventent des mythes nationaux seulement pour la rime » (A : 107-108). L'artiste, dans cette dernière diatribe, se réduit à ses propriétés de propagandiste : les mythes nationaux, dépourvus de signification profonde, deviennent des jeux de langage mis au service des politiciens et militaires. En plus d'attaquer la finalité nationale de toute Histoire et le rôle de l'artiste dans la cité, il remet en question la fiabilité des documents et du travail d'historien, censé percevoir la vérité sous les strates de propagande : « Notre rôle, me paraît-il souvent, est de le combler d'impressions au goût du jour. Qu'en est-il de l'objectivité qui devrait guider nos observations? » (A : 111) L'historien, au mieux, reste aveuglé par sa propre subjectivité; au pire, il est un suppôt aveugle des idéologues du temps. Quoiqu'il en soit, il suffit d'une lettre privée obtenue d'un distant cousin pour ébranler non seulement les connaissances de Pothier, mais tout son être. La présence du document apocryphe, officieux, projette l'historien dans le nihilisme, voire la nostalgie, contrairement à Charles Bodry qui réinvestit l'apocryphe de sa propre subjectivité assumée.

Les deux histoires uchroniques mettent en scène le document d'une autre manière. Dans « Carcajou », un jeune écrivain relate les tribulations d'une bande de terroristes qui rejouent les événements de la Crise d'Octobre, mais 25 ans plus tard<sup>165</sup>. L'attitude des terroristes montre comment un appui aveugle sur l'histoire entraîne des conséquences fatales. Ainsi, alors qu'ils maintiennent le ministre prisonnier, ils écoutent de la musique et boivent, tout en rebutant « une maudite chanson à répondre féministe » (A : 19). Ce

---

<sup>165</sup> Le narrateur spécifie que les graffitis du FLQ n'« effraient plus personne depuis vingt-cinq ans » (A : 17) et ils écoutent le groupe punk québécois Grimskunk, fondé au milieu des années 1990.



sarcasme suggère une attitude nationaliste patriarcale. Plus probant, les terroristes que Bock dépeint proposent une lecture victimaire de l'histoire politique québécoise. Le monologue d'un de ces révolutionnaires, dénué de ponctuation et de plus en plus vulgaire, consolide diverses figures historiques connues selon un argumentaire démagogique :

La déportation, la Conquête, les subsides, les masques de démocratie, tout y est passé, avec une insistance à la fin sur les saloperies plus récentes. Jason s'est défoulé sur les mesures de guerre, sur le maudit Trudeau du crisse, puis sur Mirabel, [...], toute cette belle gang de crosseurs qui se votent des lois à leur goût sur le dos des pauvres petits dupes du Québec dont on rogne le territoire traité après traité depuis Mathusalem, et si aujourd'hui c'est plus le territoire c'est les compétences provinciales qu'on envahit puis l'esprit des enfants avec des drapeaux mur à mur payés sur notre bras des torchons dont l'emblème lui-même a été volé à la société Saint-Jean-Baptiste et l'hymne national c'est pareil pauvre Calixa pauvre Basile s'ils avaient su je vous jure les tripes du pays en sont témoins depuis que la guenille est hissée à Ottawa c'est plus de l'eau c'est du sang qui coule de tous les érables qu'on entaille chaque année c'est pour ça la couleur qu'ils ont choisie les tabarnacs c'est quoi ta couleur préférée toé je m'en vas t'en faire moé des concessions en veux-tu des compromis dans l'honneur et l'enthousiasme mon câlisse ? (A : 20-21; sic)

La teneur irrationnelle de sa logorrhée est amplifiée par la syntaxe défaillante. Les enjeux de la déportation acadienne, de la réduction du territoire de la province de Québec et de l'appropriation canadienne anglaise de l'hymne national, du drapeau et de la dénomination « canadienne » dominant l'argumentaire des terroristes. Les symboles nationaux, dans ces circonstances, éveillent les pulsions violentes. L'assassinat ultime du ministre, dans l'économie de l'histoire, montre que l'histoire se répète, comme si vingt-cinq années d'histoire politique n'étaient parvenues à faire évoluer la conscience nationale québécoise. L'entreprise de Bock se distancie notablement de celle de Louis Hamelin qui, avec *La constellation du lynx* (2012), visait à « combler » avec la fiction certains trous laissés par l'histoire limitée; avec son uchronie, Bock donne certes à entendre les voix et justifications qu'un terroriste du FLQ aurait pu préférer – la fiction prenant le relais de l'Histoire – mais le basculement temporel *commente* le processus de commémoration lié à ces événements historiques traumatisants. Cette insistance sur le récit du jeune écrivain de la bande laisse alors perplexe : pourquoi ressasser une histoire qui s'est déjà produite 25 ans auparavant et qui, de surcroît, s'est soldée par un échec? Alors qu'Hamelin imaginait – à partir de sources documentées et de témoignages, faut-il ajouter – un vaste complot politique pour mater la rébellion felquiste, Bock semble dépeindre les révolutionnaires non pas comme des héros romantiques victimes de l'Histoire (écrite par les vainqueurs, comme le dit la sagesse populaire), mais justement comme des individus se projetant dans cette fiction héroïque victimaire.

Ce processus d'auto-sacralisation victimaire par le locuteur révolutionnaire se répercute ailleurs dans le recueil. Davantage un récit d'anticipation qu'une uchronie, bien qu'on l'imagine aisément se dérouler dans le même univers fictionnel que « Carcajou », « Effacer le tableau » reprend les motifs du terrorisme nationaliste et de la mémoire québécoise. Dès l'incipit, la narration insiste sur la dimension esthétique du projet des terroristes de dérober au musée le patrimoine artistique québécois français : « Si cette échappée avait été mise en scène, on aurait salué le génie esthétique de Bernatchez et Lalonde, leur habileté à diriger des figurants [...] » (A : 151). Malgré la similitude des moyens violents avec leurs homologues terroristes de « Carcajou », la composition multiethnique du groupuscule diffère, suggérant une persistance du nationalisme culturel québécois dans un contexte d'immigration. Cependant, leur quête reste orientée vers la mémoire de la population francophone : le narrateur relate que l'immigration des « Canaméricains » a entraîné la minorisation des francophones du Québec, ceux-ci devenant « Québécois français » à « majorité simple » et les terroristes cherchent à sauvegarder les artefacts ancestraux. Après une bataille de balles meurtrière, le commando parvient à ne sauver qu'un seul tableau, d'Edwin Holgate, peintre montréalais anglophone. Leur ridicule réussite expose leur biais intrinsèque. Ainsi, les œuvres d'art, représentant des « documents » qui témoignent du patrimoine québécois, se retrouvent d'abord enfermées dans des salles commanditées par des compagnies boursières transnationales, puis déchetées par les mitraillettes; image pessimiste de la culture nationale s'il en est une. Si les protagonistes de « Carcajou » se voyaient comme des actants de l'Histoire en répétant dérisoirement les actes de leurs prédécesseurs, le commando d'« Effacer le tableau », lui, ne se leurre pas sur sa place dans l'Histoire : « Cela se résume à une affaire personnelle, un défi d'orgueil, de dignité, car de toute manière l'histoire fera d'eux des traîtres et des terroristes » (A : 151). De toutes les manières, on remarque chez ces révolutionnaires une nostalgie envers un métarécit national héroïque : l'écrivain consigne les faits et gestes de sa bande en détails, la chef Lalonde professe des discours émouvants aux troupes. À ce sujet, Marie Parent affirme que cette manière d'énoncer l'histoire « retourne plutôt la violence contre le sujet qui la profère, le passage à l'acte est saboté de l'intérieur, puisque le discours semble griser le sujet, l'avalier, le mener vers sa propre disparition plutôt que vers l'avènement d'un ordre nouveau » (2012, en ligne).

Le protagoniste du « Voyageur immobile » ressent cette même désillusion face à l'Histoire nationale québécoise lorsqu'il participe, grâce à son talisman lui permettant de voyager dans le temps, aux équipées de Joseph Elzéar Bernier dans l'Arctique. Il constate les pillages et la contrebande d'art Inuit. Déçu par l'acte unilatéral par lequel Bernier « avait énoncé la loi, dicté les frontières, et [...] dessiné les cartes dans la capitale » (A : 210), il déplore le discours du colonialisme « qui maquille et fait des héros de personnages médiocres » (A : 211). Il cite également l'hypocrisie de Jacques Cartier qui multipliait les maladresses diplomatiques auprès des Amérindiens ou encore le fait que des pêcheurs basques occupaient le Labrador bien avant lui.

« L'autre monde », quant à elle, donne la parole à un coureur des bois qui insiste sur l'usage de violence par Champlain afin de repousser les Autochtones. Cette vive attaque face au héros découvreur se répercute dans l'histoire « Eldorado », dont l'intitulé révèle non sans cynisme toute l'ironie qui a présidé au développement de l'Amérique française. La « mémoire longue », dotée de mythes et de héros, se révèle comme telle : une fiction exclusive, ethnocentrique, baignée de sang, que les documents officiels légitiment. Comme Jean Beaudry senior traversant l'Atlantique qui constate que la colonie ne reflète pas les récits fabuleux de Marie Morin, les protagonistes d'« Eldorado » éprouvent la misère du continent : famines, scorbut, gestion lacunaire et cupide de Cartier et Roberval. Narré par l'unique aumônier de la colonie, « Eldorado » peint l'Amérique comme une terre de désenchantement, de crime, de violence : « Ce pays en entier est la terre de Caïn, les forêts luxuriantes et les sols arables ne sont qu'un maquillage du Diable pour nous attirer dans ses rets » (A : 74-75). Le narrateur insiste sur la composition peu héroïque de la colonie où se joignent les « repris de justice, putains, hommes de métier, matelots » (A : 76) démunis face au despotisme du « vice-roi » Roberval usant de ses pouvoirs pour régler des histoires de fornication et tuant impunément. Ce qu'il considérait d'abord comme un « pays virginal [...] où l'homme purifié de ses péchés pourra repartir à neuf » devient un « lieu infesté » (*Id.*) qui reconduit la perversion européenne. Le champ sémantique de l'horreur domine le vocabulaire de l'histoire. Par exemple, des oiseaux étranges « cavent » (A : 77) les yeux et « décharnent » (*Id.*) les barbes des victimes de Roberval, tandis que d'autres souffrent de « la crève et la diarrhée » (A : 78). Le scorbut irrite les gencives, les dents tombent et « les viscères remontent infects dans [leur] gorge » (A : 79). Le sang « gicle » (A : 80) à la moindre escarmouche et « des querelles éclatent pour des racines, des carcasses de rats des champs et de petits volatiles dont le

gel a stoppé la putréfaction » (*Id.*). L'invention d'un tel témoignage révèle la part d'ombre, celle de la quotidienneté, de la colonisation. Si, dans les histoires précédentes, les documents retrouvés ternissaient la mémoire de personnages héroïques et d'événements fédérateurs du récit national québécois, « Eldorado » déconstruit, de surcroît, un personnage fondateur de l'imaginaire national et américain, le pionnier.

Ce même processus se retrouve dans la nouvelle « L'appel » (au titre lui aussi ironique) qui traite de la colonisation du Nord au XIX<sup>e</sup> siècle. Cette histoire raconte la déchéance de Rose-Aimée et de Baptiste venus défricher une terre à Ville-Marie, dans le Témiscamingue, sur la frontière actuelle entre le Québec et l'Ontario. Baptiste, optimiste, aborde la départ avec le lexique mythique du pionnier qui réunit la foi catholique, le « destin » et l'attrait de recréer la civilisation dans le monde sauvage : « Un Nord vierge, qu'on transformerait en éden d'abondance. Ce n'était ni un choix ni un sacrifice : son destin suivait son cours, sa foi le résignait au bonheur » (A : 179). La rhétorique de la narration, qui focalise alors sur les pensées de Baptiste, rappelle la naïveté initiale de l'aumônier d'« Eldorado ». De ce point de vue, Baptiste véhicule l'imaginaire du pionnier que décrit Louise Vigneault. Il se perçoit comme un de ces « héros exemplaires de cette cosmogonie renouvelable » (Vigneault, 2007 : 281). Cependant, l'entreprise du couple tourne au cauchemar alors qu'arrive l'hiver. Désespérés et nostalgiques de la terre paternelle, le couple se chamaille et fait tomber une lampe à l'huile qui enflamme leur rustre chaumière. Le symbolisme de la maison paternelle qui brûle, tel que décrit précédemment à propos de *Lazy Bird*, renvoie à l'échec d'un modèle de civilisation et à la disparition de la mémoire collective. Leur échec peut aussi se lire par l'entremise de la métaphore filée de la forêt qui constitue, selon Maurice Lemire (2003 : 31), une image première de la réalité canadienne. Lors de leur traversée initiale, la narration décrit une forêt archaïque, mystérieuse, à la limite du surnaturel, emplie d'un grouillement « soudain », « inquiétant », qui « fourmillait » (A : 184). Cet endroit où les coureurs des bois récoltaient des « contes effrayants, de[s] formules magiques et de [la] médecine algonquine » (A : 183) impose sa propre réalité, celle-ci tirée des « légendes où, loin d'elle, s'ébattaient les feux follets et les Sauvages » (*Id.*). Le chemin de fer apparaît d'ailleurs à Rose-Aimée comme une « cicatrice », métaphore selon laquelle la forêt possède un corps. Cette personnalisation de la forêt persiste alors qu'elle finit par « avaler » (A : 185) Baptiste. En fait, vu son omniscience, ses attributs surnaturels, son légendaire, la forêt s'impose comme un monstre, une bête fantastique. L'échec de la

domestication se comprendrait alors comme un crime d'*hubris* tiré droit d'un récit homérique. Ceci dit, l'entreprise des jeunes mariés semblerait vouée à l'échec compte tenu justement de leur négation de la possibilité du nomadisme inhérente à la démarche du pionnier. De fait, Vigneault mentionne que le pionnier, au Canada, comme nous l'avons mentionné d'ailleurs dans notre premier chapitre, a été récupéré par l'idéologie de la survivance. Contre une « coexistence dialectique créatrice » (Vigneault, 2007 : 298) de la Frontière aux États-Unis, la colonisation du Nord au Canada devenait l'otage du discours officiel et de l'historiographie, comme l'a démontré Morissonneau. « Sa part nomade, conclut Vigneault, se trouvait dénigrée et réduite à une connotation antihéroïque, et ce, malgré le vif intérêt que la culture populaire manifestait à son endroit » (2007 : 298). Le pionnier s'en trouvait réduit à ses attributs de résistance et de stabilité au détriment de son potentiel transgresseur. C'est pourquoi Baptiste et Rose-Aimée, cantonnés dans cette perception officielle, ne pouvaient qu'échouer. Par contre, il serait faux de percevoir l'entreprise de Bock comme une célébration du nomadisme franco-américain. Au contraire, la narration insiste aussi sur ses lacunes.

### 3.16.2 « *Maganer* » le coureur des bois

Contrairement à « L'appel » et à « Eldorado », le titre de l'histoire « L'autre monde » n'apparaît pas ironique. Cette histoire où un coureur des bois agonisant relate le massacre du fort Frontenac et du campement environnant par des Tsonnontouans présente bel et bien l'envers du Nouveau Monde, c'est-à-dire le destin funeste du coureur des bois, sans toutefois sacrifier l'aspect extatique de cette condition. De cette façon, Bock propose un portrait nuancé du personnage mythique dans son incarnation primordiale (plutôt que dans ses transpositions métaphoriques postérieures). À première vue, le narrateur ressent sa condition avec exaltation. Satisfait de liberté, de fêtes arrosées et de faveurs des indiennes, le coureur des bois s'exclame : « coureurs des bois depuis des lustres, pour toujours qu'on s'était dit » (A : 28). Il oppose directement le mode de vie sédentaire, abordé péjorativement – s'« enjurer dans un enclos où il pousse plus de roches que de patates » (A : 29) – aux coutumes indiennes, par exemple l'animisme, auxquelles les voyageurs s'assimilent comme « des fils adoptifs » (*Id.*). Cette comparaison hautement significative rejoint la perception du coureur des bois en tant qu'orphelin.

Dans ce récit qui ressemble à une lettre d'adieu, le narrateur, à trois reprises, souligne que son compatriote Gagnon « ne regrette rien » (A : 28, 29 et 32) et il ajoute lui aussi à deux reprises : « Je ne regrette rien » (A : 34); « je ne regrette certainement pas ma petite cache dans les fourrés même si le bras commence à me donner envie de crier » (A : 30). Si on considère que le narrateur projette ses pensées dans celles de son ami scalpé, comment interpréter ces cinq occurrences où il avoue ne rien regretter? Par cette litanie, qui tente-t-il de convaincre sinon lui-même? Scander sa satisfaction se rapprocherait alors des discours grisants de la révolutionnaire Lalonde ou du récit des terroristes de « Carcajou » : l'acte de parole performatif justifie le choix; raconter prime sur expérimenter. C'est pourquoi la satisfaction qu'il répète semble suspecte, d'autant plus qu'il la ressasse devant un abominable carnage. Il observe les « corps enchevêtrés » (A : 27) qu'il décrit avec le même champ lexical de l'horreur qu'on pouvait trouver dans « Eldorado ». Par exemple, il se trouve entouré de « restes charcutés » (A : 32) : les assaillants tranchent la jugulaire du Père Dupas et la langue de leur compagnon Kalikonak tandis qu'un sorcier tire sur la jambe à moitié arrachée d'un autre. Son camarade voyageur, Gagnon, gît, « sa grande bouche fendue jusqu'aux clavicules » (A : 31), tandis que le narrateur prétend « lire dans ses pensées puisque [il] voi[t] ce qui en sort, de son crâne » (A : 28) après avoir l'entendu « craquer comme une branche sèche » (A : 34) et vu ses côtes s'enfoncer « comme une courge qu'on écrase » (A : 34). À ce vocabulaire charnel rendu horrible notamment grâce aux comparaisons sensorielles se superpose un autre champ sémantique attribuable celui-ci aux assaillants, qui s'apparentent, comme dans « L'appel », aux forces surnaturelles issues de la forêt. Il assimile les Tsonnontouans à des « ogres aux poitrines larges comme des troncs de chêne » (A : 27). Les pillards attaquent tantôt « comme une horde de loups » (A : 32), tantôt une « furie à tête de renard » (A : 33) surgit; un guerrier, la loutre géante, se vautre sur le cadavre de Gagnon « en grondant comme un ours » (*Id.*). Les comparaisons deviennent ici des métaphores, comme pour exprimer la communion entre les agresseurs et la nature; union qui se métabolise au sein de la faune environnante : « des chouettes hululent malgré le matin, des dindes sauvages gloussent à plein goitre en écorchant les peaux pour le suif » (*Id.*). Une autre comparaison et une autre métaphore renforcent cette métaphore filée, affirmant que le raid se vit « comme si tous les arbres de la forêt s'abattaient en même temps sur nos corps ramollis » (A : 32) et par lequel « les gourdins ne se mettent à pleuvoir sur les os » (*Id.*). Bref, l'invasion des Indiens peut se voir, de manière allégorique, comme une revanche de la nature contre l'homme blanc, à l'image de ce que vivent les colons de

« L'appel » et d'« Eldorado ». Pourtant, le coureur des bois nomade n'est-il pas censé communier avec la nature? Il semble alors que ce surgissement surnaturel de la forêt ne puisse s'expliquer que par la métaphore de l'entropie par laquelle le chaos reprend ses droits inéluctables sur toute entreprise humaine.

Si on étend cette interprétation allégorique à l'ensemble du recueil, nous pourrions avancer que la nature, dans *Atavismes*, utilisée comme comparant, contribue à désagréger les constructions signifiantes de la civilisation, la mémoire matérielle (le document, l'artéfact patrimonial) en tête de liste. Il ne s'agit donc pas que d'un effet de réalisme – les narrateurs s'inspirant de l'univers qu'ils voient comme comparant – mais d'un échafaudage allégorique contribuant à créer un effet de sens catastrophique. La forêt (et la nature) exprimerait l'entropie de manière explicite dans la nouvelle « Le ver » analysée au chapitre précédent. Messier préfère quant à lui étendre la figure du coureur des bois à l'ensemble des protagonistes du recueil : « Les coureurs des bois de Bock, en effet, auront beau se promettre mutuellement qu'ils resteront toujours solidaires, la forêt infinie les isole toujours plus. Et ils se retrouvent presque toujours seuls pour braver les périls de la nature » (Messier, 2012 : 30-31).

Cette tension avec l'environnement s'exprime elle aussi par la métaphore de l'entropie. En fait, lue dans cette optique, l'entropie s'impose comme principe structurant d'*Atavismes*. L'espace d'énonciation des histoires rend compte de la difficulté des personnages à maintenir le « cadastre » où leurs fictions peuvent se déployer : « à trop vouloir maîtriser l'environnement autour de lui, dans l'optique de se bâtir un pays digne de ce nom, l'homme courrait à sa perte », conclut par ailleurs Messier (2012 : 31). De même, les articles d'Anne Caumartin et de Francis Langevin dressent chacun la topographie de l'action et parviennent à d'identiques conclusions : les narrateurs se situent dans des lieux clos<sup>166</sup>, « *en état de siège* » (Caumartin, 2012 : 102; elle souligne), à partir desquels ils se défendent « contre les envahisseurs, contre le temps qui passe, contre l'effacement de la mémoire, contre la dissolution ou la disparition » (Langevin, 2012 : 92). Le chercheur associe ces lieux à une métaphore filiale, devenant le symbole du fardeau à transmettre. Caumartin, dans un même ordre d'idées, affirme que « le rayonnement, l'habitation du territoire par les différents sujets est inversement proportionnelle au potentiel rayonnement

---

<sup>166</sup> Un campement (« L'autre monde » et « Eldorado »), un appartement (« Dauphin », « Peur pastel », « Raton »), une maison reçue en héritage (« Le ver » et « Le voyageur immobile »), une maison rustre (« L'appel »), une chambre d'hôpital (« Chambre 130 »), une planque (« Effacer le tableau »).

symbolique des filiations en question » (Caumartin, 2012 : 108). Pour filer la métaphore militaire qu'utilise Caumartin, concluons que les protagonistes d'*Atavismes* battent en retraite face au désordre du monde qui s'impose à eux : l'histoire nationale, le Québec, l'Amérique française s'écroulent comme les récits qu'ils ont toujours été. Reste à déterminer l'attitude de ces hommes, derniers remparts de leur idée de civilisation, posture qui se révèle dans les récits contemporains, particulièrement « Le pont » et « Dauphin ».

Cette dernière nouvelle relate la rupture amoureuse du protagoniste avec sa conjointe. Le couple s'était installé au Manitoba pour qu'elle poursuive sa carrière d'enseignante. À partir de son appartement à Montréal, en pleine tempête de neige, il contemple son passé étalé au milieu du salon, rumine les misères de son exil dans les Prairies. Alors que celle-ci s'épanouit auprès de ses collègues et élèves, le narrateur peine à se trouver un emploi et se sent nostalgique du paysage québécois. Leurs attitudes opposées se manifestent notamment par leurs expéditions dans les environs. Elle jouit du « grand dépaysement » (A : 56) dont elle rêvait en feuilletant les revues *National Geographic* en compagnie de ses collègues que le narrateur nomme péjorativement les « aventuriers North Face », en référence à la marque de vêtements de plein air de luxe. Le narrateur les délaisse en raison de leur naïveté face au territoire, comme s'ils ignoraient la charge historique des lieux qu'ils ne fréquentent que pour s'y prendre en photo. En revanche, le narrateur entretient un rapport obsessif avec l'histoire du territoire. Dès l'annonce de son départ, il fouille les atlas, admire la carte de l'Amérique du Nord : « Pays arbitraires. Peinture à numéro. Tout était à l'endroit. J'appréciais la planète telle que je la connaissais depuis mon enfance : un grand carton bleu où sont tracées des formes, toujours les mêmes » (A : 42). Ce regard sur la carte, qui rappelle bien sûr *Nikolski*, montre la surcharge de *connu* du monde : à quoi bon explorer un territoire déjà colonisé? Il lui faut admirer une autre carte, celle-ci centrée au pôle nord, pour embrouiller ses repères : « Je pensais à la Renaissance, à une *terra incognita* inimaginable, aux contours flous, peuplée de cyclopes mangeurs d'hommes. Pourtant, cette carte montrait un monde d'invention contemporaine. Je ne reconnaissais pas le Québec » (A : 41). Le narrateur cherche de l'inconnu, or il décèle sur sa route « un centre commercial modèle nord-américain » (A : 42) et des développements résidentiels « dont les plans provenaient visiblement d'un entrepreneur de Terrebonne » (A : 43). Le commerce transnational atténue le dépaysement. À l'instar des protagonistes de *Document 1* (2012) de François Blais, le narrateur expérimente le continent par procuration, par support médiatique,



désillusionné par la possibilité d'y découvrir quoi que ce soit de nouveau, de rejouer la geste cosmogonique de l'Amérique. Pas étonnant qu'il déprécie son odyssee lorsqu'il parvient à destination, se percevant comme un piètre émule de La Vérendrye (A : 43). Le narrateur ressent de la nostalgie face à son environnement archi-connu, prévisible. Les plaines, en outre, n'apportent pas de propriétés régénératrices. Il les qualifie de « trop arables pour résister » (A : 42) aux éléments alors qu'il regrette les arbres et les montagnes laurentiennes. Ces plaines, autrement dit, semblent motiver la sédentarité, où il a été facile « d'y semer des graines européennes » (*Id.*). L'interprétation des narrateurs d'*Atavismes* en fonction de la figure du coureur des bois que propose Messier permet de comprendre le malaise du narrateur face à un endroit domestiqué, à faible entropie, d'où les Indiens et Métis ont été exclus aisément : bref, rien pour satisfaire le coureur des bois qui sommeille en lui.

Son seul salut lui provient de Heather, une collègue à son boulot au supermarché, qui lui permet de renouer avec son identité canadienne-française, lui qui « sédimente depuis des centaines d'années dans le limon de la vallée du Saint-Laurent » (A : 48). Elle parle « le français de là-bas, celui des femmes, que sa mère a sauvé de sa grand-mère, cassé, cru » (A : 47) et son bagage inclut les cultures irlandaises, ojibwé, ukrainienne et canadienne-française, alliage qui le séduit. Face aux plaines connues, colonisatrices; à l'environnement américanisé commercialement; aux voyages superficiels et photogéniques, la rencontre avec Heather apparaît comme un catalyseur interculturel qui permet au narrateur de renouer avec son passé diasporique. La scène d'amour inévitable avec Heather se déroule dans une grange où il affirme, badin comme Chassay, montrer « les dessous du terroir » (A : 51). Contrairement aux *Taches solaires*, l'histoire ne cherche pas à explorer le non-dit du terroir, mais plutôt, selon notre lecture, à évoquer une union entre le sujet québécois et son identité diasporique oubliée. Par contre, la liaison s'étiole, ne laisse pas de traces durables. Le narrateur se dit lui-même « antidéterministe apathique » ou « existentialiste passif » (A : 48), c'est-à-dire qu'il croit que de rares décisions peuvent influencer toute une vie : « On rencontre quelqu'un, on hésite un peu, mais on s'engage sur la foi d'une simple émotion, ou pire, d'un orgasme, au point de changer de maison, de famille » (*Id.*). Son repli vers Montréal témoigne de l'échec de ce changement existentiel. Il conserve de Heather qu'un « morceau dérobé » (A : 54) afin de partir vers le vide, le lointain, comme si le contact avec une représentante de la communauté française d'Amérique ranimait l'instinct du coureur des bois. Hélas,

l'aboutissement dans le petit logement montréalais évoque, avec pessimisme, un retour à l'inertie. Alors que le père angoissé de « Peur pastel » réclamait le retour de liens communautaires, le célibataire de « Dauphin », lui, se laisse ensevelir sous la neige, qu'il compare d'ailleurs à un sablier (A : 55), métonymie du temps. Si l'entropie croît avec le temps, comme le croient les physiciens, on peut alors interpréter cette neige qui aplatit son paysage comme l'accumulation de désordre, d'*informations* du monde extérieur; les souvenirs sur le plancher de l'appartement ne constituent alors que des bribes existentielles; le voyage identitaire dans l'Ouest, rien de plus qu'un autre récit raté.

Cette tyrannie de l'hiver et de la neige traverse le recueil. On en trouve d'abord des mentions anecdotiques, par exemple ces allusions à une famille en guerre contre l'hiver dans « Le pont » (A : 137), à Charles qui doit préparer ses fenêtres pour l'hiver dans « Une histoire canadienne » (A : 113) ou encore les hivernages difficiles des explorateurs dans « Le voyageur immobile ». D'autres mentions, comme dans « Dauphin », structurent le rapport à leur environnement des personnages. L'hiver « triste et froid » (A : 123) provoque l'enfermement des parents de « Raton ». L'hiver change la vision du bloc à appartements dans « Peur pastel » (A : 61). Les tristes événements de « L'autre monde » se déroulent à la fin de l'automne tandis que le narrateur d'Eldorado spécifie que « L'hiver a achevé le peu d'humanité que les repentants avaient recouvrée » (A : 79). Enfin, dans « L'appel », une Rose-Aimée désespérée s'enfonce dans l'hiver à la fin de l'histoire, après l'incendie de la demeure paternelle. L'hiver, comme la forêt et sa faune, apparaît aux protagonistes du recueil comme une force surnaturelle indomptable qui happe l'humanité, exacerbe sa violence. À l'opposé, les hommes cloîtrés tentent de préserver leurs « Maisons », ces « grammaires privées » dont traite Pétilion. Le sujet oscille « entre deux limites, l'intégration : tout se tient, et la désintégration : tout se défait [*hold/shift, drift*] » (Pétilion, 1979 : 199). C'est pourquoi *Atavismes* s'impose comme une grande fiction de l'américanité qui mobilise le chronotope de l'entropie tout en lui greffant une sensibilité et surtout un lexique québécois.

*Atavismes* parvient aussi à lier habilement l'entropie au personnage emblématique de l'Orphelin. Les correspondances entre famille et chronotope se manifestent avant tout dans le personnage de François, professeur d'histoire blasé devant la vacuité des manuels scolaires qui médite son suicide sur un pont à Saint-Jérôme. En classe, il ressasse des informations sur l'intendance de Jean-Talon, la démographie, l'économie de la Nouvelle-France, « des faits élémentaires que les élèves pourraient très bien chercher

sur Internet, sans son aide » (A : 137). L'enseignant devient un perroquet apte à donner des informations factuelles, pourtant François rêverait de transmettre un récit qui se rapproche davantage de la littérature, du témoignage singulier à partir duquel interpréter le passé. Nous citons une longue énumération de la réalité telle que François la rêve; la présence de données sensorielles sur les couleurs, les textures, les odeurs, les goûts crée un effet de synesthésie propre à évoquer une réalité outrepassant le factuel pour devenir fiction, évocation plutôt qu'information :

Il voit des Micmacs et des Canadiens indifférenciés dans leurs fourrures, les cheveux au milieu du dos, il voit un gentilhomme dans un salon de portraits, qui sent la vanille, qui boit du chocolat en se faisant sucer par son esclave abénaquise. Il voit du fretin en robe noire, terrifié par les démons qui surgissent des tréfonds infernaux du Nouveau Monde pendant que des cardinaux bagués d'or jouent du coude dans les palais, quelque part dans la civilisation. Il voit des enfants sauvages, de sang ou de mœurs, qui ont une haleine d'ail des bois ou de menthe, selon ce qu'ils ont trouvé durant leurs aventures. (A : 137)

Pourtant, malgré la fictionnalité de ces invocations, on remarque un microcosme du Nouveau Monde révélateur : les luttes de pouvoir s'y développent par le biais des figures ecclésiastiques et le rôle complexe des Canadiens auprès des Indiens se définit mieux qu'à partir de données documentées. Comme le spécifie le narrateur, ces images sensorielles – c'est-à-dire, paradoxalement, concrètes – créent un portrait plus juste que celui des manuels où les élèves « voient des blocs de texte, des illustrations d'Indiens à plumes, des listes de dates dans des encadrés de couleur et, dans le coin de chaque page, un petit bonhomme cul-de-jatte qui porte un tricorne et parle en aphorismes » (A : 138). L'appréhension de François se clarifie : l'historien ne cesse d'hésiter entre le document pour étayer la mémoire longue d'Amérique et son désir d'expérimenter. C'est le dilemme entre l'archiviste et l'homme des bois : « L'un enfoui dans ses vieux papiers et ses écritures, l'autre surgissant de l'Ouest dans un cri sauvage » (Petillon, 1979 : 147).

L'enseignant, comme le Père d'ailleurs, agit comme dépositaire et transmetteur de la mémoire nationale; toutefois, cet homme dépressif s'interroge sur l'utilité du savoir à partir, encore, d'une fiction, celle-ci de Borges à propos d'un personnage mort « de s'être souvenu de tout » (A : 142). Devant cette reddition de la mémoire, François préfère s'imaginer devenir une goutte d'eau qui explorerait le monde selon le cycle des bassins hydrographiques et de la pluie. L'histoire se termine sur une longue énumération dans laquelle il s' imagine explorer le monde de cette manière, où il insiste encore sur l'aspect sensoriel de l'expérience, spécifiant qu'« il glisserait le long des hanches des plus jolies

Tahitiennes tout juste nubiles, au même moment où il passerait d'une bouche à l'autre lors d'un premier baiser adolescent, sans fin, malhabile et emporté, quelque part dans les rousseurs d'Irlande » (A : 145-146). Liant dans ces énumérations le Groenland, l'océan Indien, le Grand Désert de Victoria, une favela de Rio, le marathon de Tunis, l'Ouzbékistan, Londres, les Innus, etc., le narrateur cherche, par le symbole évident de l'eau, à *purifier* le regard de l'historien obstrué par le cadastre national : il s'agit dès lors d'explorer non plus le continent, mais la planète entière, au nom d'une redécouverte. Le monde devenu saturé d'informations ne peut se réinvestir de sens que dans la perspective fantastique de l'élément primordial qui irrigue les rêves et se trouve au cœur des entreprises humaines, l'eau. En ce sens, « le pont » où se trouve François devient un écho inverse du « canal » que créaient furieusement les Jean Beaudry. Si le canal représente l'ultime métaphore civilisatrice, l'eau qui se désenclave dans les fantasmes de François reprend ses droits sur l'homme; l'entropie, scandée de manière prophétique par l'accumulation d'énumérations et le réassemblage d'un microcosme sensoriel planétaire, redonne à l'homme une valeur primordiale.

Par contre, comme en témoigne l'odyssée du « Voyageur immobile », la mise en récit reste une obsession pour l'humain. Alors que François fantasmait sa dispersion (*drift*) dans les méandres planétaires, le voyageur pourvu de son talisman cherche à réorganiser l'histoire continentale pour s'y reloger, « recapturer l'origine », pour reprendre l'expression de Petillon (1979 : 35). Le talisman, en outre, parvient à réaliser le fantasme de François, c'est-à-dire montrer « l'histoire, petite, grande, négligée, mais surtout véritable » (A : 214). Les recherches du voyageur s'orientent autour de son artefact lui-même, afin de déterminer son origine. Il fouille les documents et « récits traditionnels » (A : 222) plutôt que les historiographies jugées « linéaires et déterministes » (*Id.*). Il se découvre des camarades voyageurs dans les contes inuits qu'il collectionne et lit compulsivement. Les différentes versions de la légende de Nukungasik – par laquelle le porteur de l'« œil du voyageur » visite les anciens pour leurs conseils en chasse – le mènent aux mythes vikings qui mentionnent l'artéfact. Ces épopées revigorent le savoir traditionnel et le folklore, devenu une source d'information fiable. Derrière le mythe se logerait une vérité couverte d'allégorie. Le talisman, œil, devient alors la métaphore de la fiction en elle-même : par l'œil de la fiction, le voyageur parvient à d'autres fictions qui expliquent son monde, mais aussi le monde de la fiction. Or, son obsession pour le voyage dans la fiction l'isole, et son refuge devient auto-suffisant, une « grammaire privée » elle aussi

génératrice de ses propres fabulations. Ici, l'archiviste devient, à l'image du détective, celui qui crée le mystère (de l'origine) davantage qu'il ne le résout. Certes, l'Histoire obéit au récit et elle omet une part de réalité que la fiction peut combler, mais la léthargie du voyageur relève les périls de la fiction qui se replie sur elle-même, tourne à vide, se nourrit elle-même, à l'image même de la propagande nationale. C'est alors que l'œil, générateur et métaphore de la fiction, nourrit sa propre entropie : elle recrée une hyperréalité parallèle. Raconter, se raconter obéit nécessairement « à la nécessité obsessionnelle de sauver, de préserver n'importe quoi de l'oubli, de colliger, de corriger, de dénuder, fébrilement » (A : 230). Ainsi, même si, à première vue, l'archiviste parvient à retracer les méandres du récit national vers des contrées imprévues et oubliées telles que le nord inuit ou la Scandinavie, reste que l'objet magique en tant que tel invite à la prudence face à l'adhésion à ce paysage identitaire.

C'est pourquoi *Atavismes*, à la fois dans son appréhension du lien familial et dans celle de l'Histoire de l'Amérique française, se lit comme un livre pessimiste, angoissé, non pas uniquement en raison de « l'art de la défaite » qu'y a relevé Christian Desmeules, mais surtout par la vacuité des systèmes d'ordres proposés. Le récit de la famille, salutaire pour Charles Bodry, ne trouve pas son écho chez Bock où les personnages contemplant l'entropie qui avale toutes leurs constructions signifiantes, traditionnelles comme potentielles. *Atavismes* témoigne d'une collectivité en perte de repères, aux mythes épuisés, qui éprouve une nostalgie ou une angoisse existentielle face au désordre de l'entropie, à l'image de cette famille dopée par le discours colonial mais insuffisamment préparée pour l'hiver dans « L'appel ». À force de nier le mythe, semblerait-il qu'il ne reste que l'imploration d'un nouveau monde telle que la vit le père de « Peur pastel », aussi futile soit-elle.

### 3.17 Le développement durable

Notre lecture des fictions de la Franco-Amérique à partir de la métaphore du personnage conceptuel de l'archiviste cherchait à décrire les mécanismes de déconstruction et de construction de la mémoire et de l'espace québécois dans sa dimension continentale. Les personnages des fictions emblématiques à l'étude

endossaient les rôles de témoins et d'historiens consultant diverses sources documentaires officielles et officieuses à partir desquelles ils affrontaient l'Histoire nationale. Le chronotope québécois officiel se mesurait donc à l'élaboration d'une « grammaire privée » du personnage-archiviste-JE. L'entropie se manifestait selon ces deux optiques : érosion et désordre du « chêne » que constituait la mémoire nationale; repli ou renfermement du « roseau »/« rhizome » qu'habitait l'archiviste. Qu'à cela ne tienne, le chronotope privé que les archivistes développent se lit comme un palimpseste du chronotope officiel maintenu par les mythes fondateurs nationaux. Ainsi, il s'agit toujours de réinvestir les mythes reconnus, particulièrement le personnage emblématique du coureur des bois, ne serait-ce que pour les transgresser. Dans le cas particulier de *Nikolski*, les personnages marginalisés par l'historiographie canadienne officielle, qu'ils soient nomades canadiens-français, métis ou acadiens, choisissent de se rabattre sur un chronotope personnel qu'ils *recyclent* à partir de sources écrites devenues obsolètes. La « folklorisation de l'écrit » exprime alors le changement de régie du savoir vers le numérique, devenu, par la métaphore de la communauté de hackers de Joyce, la porte d'entrée sur un monde marginal opérant selon la logique du rhizome, à hiérarchie horizontale, fondé sur des communautés d'intérêt. La transmission familiale et collective se vit désormais en marge des instances officielles : vécue, elle n'a plus besoin de traces écrites pour subsister. Le chronotope des *Taches solaires* obéit aussi à ce cycle de l'eschatologie et de la cosmogonie : par la magie du langage et de l'humour grotesque du carnaval, Charles Bodry réimagine le chronotope officiel grâce à l'évocation de sa famille qu'on devine fictive. Mais contrairement aux personnages de *Nikolski* qui festoient sur les ruines de la Maison du Père, Charles Bodry invite à consentir à la référence collective, à la projection du JE dans les toiles innombrables de récits qui l'entourent, tout en préservant sa lucidité. Les aventuriers d'*Atavismes*, bien qu'ils partagent ce besoin net d'éroder le chronotope officiel des manuels scolaires en redonnant vie, par la fiction, aux zones d'ombre de l'histoire, préservent leurs doutes : toute mythologie, collective ou personnelle, reste sujette à l'entropie. Spectateurs davantage qu'acteurs de la chute de leur monde, ils cherchent désespérément des ancrages collectifs dans les projections fictionnelles : bande de terroristes qui collectionnent les histoires ou les peintures, familles qui se contentent des peurs, pères qui s'imaginent ailleurs.

Restent des correspondances entre les œuvres : persistance de l'interrogation sur l'origine, quête d'un *récit* qui jaillit des objets et qui pourrait réintroduire une nouvelle idée

de vivre-ensemble dans un chronotope québécois qu'on devine sclérosé. Ces récits, qui comportent tous une foule de personnages éparpillés dans l'espace et le temps, imitent à merveille la poétique de cet « archipel retrouvé » qu'est la Franco-Amérique, ce récit compensateur qui « tente de résoudre sur le plan des représentations une aporie constatée dans le réel » (Andrès, 2007 : 230), à savoir l'absence de certitude à propos de la pérennité des communautés francophones en Amérique doublée d'une méfiance atavique à l'égard des « faiseurs » d'histoires et de mythes qui promeuvent le mythe de la survivance. C'est pourquoi cette configuration, ce « fantasme d'Escanaba », reste douce-amère, bien qu'elle s'inscrive dans une perspective d'avenir transnationale.

Le chronotope diasporique qu'habite l'archiviste se développe dans les marges du chronotope originel canonique duquel il se sent aliéné. Il devient possible de mettre en relation son expérience de l'espace-temps avec celle de l'autre personnage conceptuel développé précédemment, le détective. Ce dernier, projeté dans la ville états-unienne, se laisse imprégner de ses propriétés labyrinthiques : *oubli* des origines, *violence* fondatrice et un sentiment de *paranoïa* face à un métarécit qui l'enveloppe (l'hyperréalité vue comme saturation des icônes médiatiques états-uniennes folklorisées). L'archiviste, en revanche, obsédé par le document, veut « retrouver l'origine dans les strates d'un texte où elle se perd dans la nuit de temps » (Petillon, 1979 : 158). Étouffé par les documents officiels attestant une identité monolithique, il génère l'entropie qui fera éclater le récit national. Le détective se laisse diluer dans le trou noir de la culture-monde, devenant proie aux soucis paranoïaques qui se superposent à sa réalité, alors que l'archiviste déchire les documents qui condensent l'information communautaire afin de la redéployer à l'échelle de l'immensité. Reste que la *fabulation* se trouve au cœur de leurs appréhensions de l'espace-temps : enfermement dans l'accumulation d'histoires et d'Histoires, embrouillages originels, destinée à réécrire sur une page blanche. Il s'agit toujours, en somme, de ce besoin de reconstituer son existence à partir d'un *récit* cohérent, même si celui-ci relève de l'illusion.

C'est pourquoi le détective et l'archiviste n'incarnent pas tout à fait des sémiologues, mais surtout des conteurs. Ils (se) racontent leur histoire : soit s'inventer une place dans les histoires des autres, celles vastement diffusées, imprégnées du folklore états-unien devenu mondialisé par défaut; soit s'imprégner de leur propre histoire nationale, malgré sa part de fabrication intrinsèque qu'ils dévoilent. D'un côté : dissolution, oubli, projection dans la mythologie de l'Autre dans laquelle ils se fondent; de l'autre :

surcharge de la mémoire menant à son évacuation, failles de l'histoire, désir de la modeler aux ambitions folles de l'archiviste démiurge, nouveau folklore tantôt mélioratif (Dickner, Chassay), tantôt dépressif (Bock). Persistent une litanie de questions similaires : territoire, histoire, origines, rapport aux exclus canadiens-français ou à l'empire états-unien. En filigrane se loge peut-être la question fondamentale de l'américanité québécoise, celle de la spécificité culturelle des Québécois : par rapport à la métropole française, par rapport à son voisin américain, par rapport à l'autre solitude canadienne et, de plus en plus, par rapport à un monde transfrontalier, transnational.



## Conclusion

Une collectivité minoritaire, un peu coincée, incapable de concrétiser ses grandes visions et ambitions, qui n'arrive pas à faire entrer ses rêves dans l'espace trop restreint qu'elle occupe sur le continent; en somme, une nation à l'étroit (Bouchard, 2000 : 180).

On pourrait multiplier les exemples narratifs, dans la littérature elle-même ainsi que dans son exégèse, de cette tendance à lire dans l'Amérique la figure de Janus. Autant dans l'identification trouble de l'artiste à son hégémonie symbolique que dans la portée émotionnelle du point d'origine. Sous plusieurs aspects programmatiques, l'Américain est divisé, porteur de deux grandes visions de lui-même et de sa patrie, étrangement réconciliables (Grenier, 2009 : 108).

Ce travail visait à mettre en relief la dimension américaine de l'identité québécoise à partir de l'examen de sa littérature nationale contemporaine. Une telle étude se situait dans le cadre conceptuel des études sur l'américanité, entendue dans sa variété québécoise. Le concept d'américanité, comme nous l'avons montré, cherche à décrire les spécificités sociologiques des sociétés du Nouveau Monde selon des perspectives nationales et transnationales, cette dernière s'intéressant particulièrement au concept de transferts inter- et intracontinentaux. S'inspirant des réflexions de Gérard Bouchard sur les « collectivités neuves », notre réflexion a proposé que l'américanité puisse se comprendre comme un état d'esprit caractéristique des individus et collectivités d'origine européenne s'étant transplantés sur le continent à l'époque de la colonisation. L'américanité définissait alors un *processus* par lequel les individus des collectivités neuves du continent *construisaient un imaginaire collectif original* selon des modalités de *continuité* ou de *rupture* avec la métropole européenne. L'américanité québécoise décrirait la trajectoire particulière de l'imaginaire national de cette collectivité d'origine française, devenue canadienne, puis, selon son évolution particulière, canadienne-française et enfin québécoise. Il devient donc possible et nécessaire de décrire l'américanité québécoise en

fonction de la relation des Québécois envers la France, métropole culturelle<sup>167</sup>, mais aussi avec les autres collectivités américaines ayant connu des parcours comparables. La question des États-Unis, devenus une superpuissance des technologies, des communications, de la culture, apporte une nuance supplémentaire à l'américanité québécoise compte tenu de leur importante influence. En fait, selon notre argument énoncé en introduction, nous croyons que la teneur des échanges (unidirectionnels) entre le Québec et les États-Unis a été longtemps minimisée en raison de la peur de « l'américanisation », phénomène pessimiste qui agite le spectre de l'acculturation, de l'homogénéisation et de l'assimilation et motive une attitude de « repli stratégique » dont les autres collectivités francophones d'Amérique ont fait les frais. Par conséquent, penser l'américanité au Québec demeure une question controversée, puisqu'elle suppose une ouverture face à une nation au pouvoir démesuré.

Pour étayer notre hypothèse selon laquelle les imaginaires québécois et états-uniens se sont développés dans une relation de familiarité, notre premier chapitre proposait une comparaison diachronique de l'évolution de la conscience nationale du Québec et des États-Unis. Il s'agissait non seulement de montrer la place importante des États-Unis dans l'histoire des idées, de l'art et de la prise de conscience nationale au Québec, mais aussi de prouver que les deux nations partageaient une certaine *vision* du monde commune ancrée dans les origines du continent, bien que délimitée par une attitude opposée face à la violence notamment. Comme l'explique Gérard Bouchard, « l'américanité est bel et bien un alignement, mais sur la réalité profonde, composite, du Québec, et non pas sur la culture des États-Unis — bien qu'elle en fasse partie elle aussi, de toute évidence, et massivement » (2002, en ligne). En somme, l'américanité québécoise vise à rendre compte de la manière dont le Québec, en tant que société du Nouveau Monde, s'est développé une conscience identitaire particulière tirée du rapport singulier des individus à l'espace, au temps et à la collectivité qui se manifeste par l'entremise d'un imaginaire national irrigué d'une part par son attitude de rupture ou de continuité par rapport à la France, d'autre part par l'influence majeure des États-Unis avec qui il partage une perception fondamentalement originale du continent. Cette perception qui traverse les collectivités américaines, elle s'exprime par l'entremise du mythe

---

<sup>167</sup> Dans un contexte postcolonial, cette question de la spécificité de la culture québécoise (et des diverses cultures canadiennes-françaises) peut désormais s'étendre à l'ensemble des communautés francophones. Si la langue française peut caractériser la collectivité québécoise en Amérique, il nous semble qu'au sein du vaste ensemble de la francophonie mondiale, ce soit son américanité qui lui permette de s'y distinguer.

américain tel que Jean Morency l'a décrit. Ce mythe de renouvellement connaît toutefois des réinvestissements nationaux divers, à la fois dans une perspective spatiale (géographique) et temporelle (historique).

## I. Mythes et nations

Dans un vœu de poursuivre la réflexion de Morency, la sociocritique du mythe a constitué notre approche de lecture du corpus québécois. Inspirée des recherches sur le mythe social de Gérard Bouchard qui suppose que les sociétés se soudent autour d'un récit fondateur duquel germe un attachement communautaire irrationnel, cette démarche opérait le mouvement inverse de celle de Morency. Alors que *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique* mobilisait les corpus états-unien du XIX<sup>e</sup> siècle et québécois du XX<sup>e</sup> afin de mettre en évidence un invariant transnational de l'américanité, nous avons plutôt cherché à montrer comment ce mythe se transformait selon les appropriations nationales. Au mythe américain transnational s'*ajoutaient* donc des mythes d'origine et des mythes fondateurs nationaux. Nous avons établi ces récits prototypiques aux contextes des États-Unis et du Québec dans notre premier chapitre. Ainsi, si l'Orphelin, personnage conceptuel à partir duquel nous avons interprété le *personnage américain* dans notre second chapitre, se comprend comme un personnage fondamentalement américain, on en trouve des échos particuliers aux États-Unis, avec le nouvel Adam, et au Québec, avec le Coureur des bois. Dans un cadre épistémologique restreint à l'américanité québécoise, nous nous sommes donc concentrés sur les mythes fondateurs du Québec, dont le Coureur des bois et le Nord. Il s'agissait pour nous d'explorer l'évolution de la représentation des mythes fondateurs de la nation québécoise à l'époque contemporaine. Vu leur permanence dans l'imaginaire, l'observation de ces métamorphoses pouvait nous renseigner sur l'évolution sociologique des appartenances collectives des Québécois vers et après l'essor de la mondialisation. Nous avons ensuite constaté comment la littérature, à notre époque, s'acharne à déconstruire ces mythes nationaux, soit en les oubliant, les rejetant, ou, enfin, en les recyclant, phénomènes significatifs des appartenances collectives des écrivains eux-mêmes. Notre recherche a permis de mettre en valeur le décalage croissant entre les littératures qui *jouent* avec les mythes officiels, ou les *déjouent*, pour leur donner une signification nouvelle, bien que les écrivains semblent conscients de la *nécessité* du mythe compte tenu du désarroi de certains énonciateurs déracinés. Le mythe fondateur, en tant qu'outil d'analyse, permet donc de mettre en

évidence les caractéristiques de l'imaginaire collectif des sociétés de manière dynamique. Il constitue aussi un pont idéal entre l'esprit du temps, le tempérament particulier d'une époque, la teneur innommable de l'expérience, et la littérature en tant que matériau d'expression. La littérature, surtout le roman, parvient à saisir ces mythes, leur « *champ symbolique* » (Bouchard, 2007 : 410), et expérimenter avec leur symbolisme. Se développe alors une relation complexe, souvent conflictuelle, entre littérature, mythe fondateur et nation à partir de laquelle s'expriment les identités collectives.

Deux décennies après l'ouvrage de Morency, une telle mise à jour de la réflexion sur l'américanité québécoise s'imposait. Depuis 1995, avec les travaux de Bouchard, Lamonde, Nepveu et Côté notamment, l'américanité est devenue une notion sociologique forte, pluridisciplinaire. Notre étude des mythes fondateurs se distingue également des recherches plus récentes de Morency qui a développé, avec Jimmy Thibeault, le concept de « franco-américanité » qui définirait l'expérience du Nouveau Monde par les Canadiens français (incluant les Québécois) qui s'inscrirait dans le prolongement plus direct avec la geste du coureur des bois : la mobilité géographique et le métissage dominant cette conception transnationale de l'expérience francophone d'Amérique. La « franco-américanité » poursuit dans le sillage des travaux de Louder, Waddell, Morrisset et de Paré, qui cherchent à raconter l'odyssée diasporique des francophones en Amérique. Un des deux sous-ensembles romanesques que nous dégageons, les « fictions de la Franco-Amérique », s'inscrit pleinement dans cette mouvance où se conjuguent des « romans de l'espace » dans lesquels les individus retracent et réinventent leurs origines, des « romans de la mémoire » qui ressassent l'expérience du Canada français traditionnel, puis des « romans (néo)régionalistes » qui explorent les frictions entre les localités excentrées francophones – qui jonglent entre la survivance et la créolité – avec la culture anglo-américaine. Par contre, l'américanité québécoise ne peut faire abstraction de la rupture survenue dans les années 1960 entre le Québec et sa diaspora, reléguée à la minorisation par les penseurs de l'époque. Autrement dit, dans une perspective strictement québécoise, la « franco-américanité » a été (ou est encore) une réalité refoulée, enfouie par l'histoire moderne de la Révolution tranquille, que la littérature peut exploiter. En ces circonstances, comme nous l'expliquons dans notre premier chapitre, il ne faut pas s'étonner que la création du terme « américanité » au Québec coïncide avec la sécession du « Canada français »; à bien des égards, se dire « américain » revenait à l'affirmation d'une québécoité qui soit autonome par rapport à la France certes, mais surtout par

rapport au reste du Canada (français et anglais). Gérard Bouchard ne compare-t-il pas lui-même l'américanité contemporaine à un potentiel « déversoir symbolique de vieilles aspirations politiques jusqu'ici tenues en échec » (2002, en ligne)? Quelle que soit la teneur politique qu'on choisisse de donner à l'américanité québécoise, reste que cette notion obéit à une évolution propre, donc à des réappropriations mythologiques particulières du patrimoine imaginaire francophone d'Amérique hybridé avec celui des États-Unis qui ont toujours constitué un relais important. La mythologie nationale québécoise existe, formée selon la démarche de l'américanité des collectivités du Nouveau Monde; ce fait demeure, qu'on promeuve ce « métarécit » ou qu'on le conteste.

## **II. Américanité et littérature : sur les traces d'un Volkswagen...**

L'américanité, en littérature québécoise, demeure un thème dominant, comme en font foi les quelque cinquante romans de la route publiés au Québec au cours des trente-cinq dernières années, sans compter tous les romans qui mobilisent l'imaginaire de coureur des bois et du pionnier que nous avons énumérés en bibliographie. Même si nous avons postulé l'essoufflement thématique (la saturation de stéréotypes sexuels, notamment) de ce courant, reste que la fascination des créateurs envers ce canevas routier identitaire témoigne d'un désir de poursuivre une tradition thématique incontournable. L'imaginaire routier demeurerait, dans tous les romans à l'étude, tant dans le corpus primaire que secondaire, une donnée majeure. À cette spatialité continentale s'ajoutait une nouvelle attention envers la temporalité : l'Histoire, le retour du Canada français traditionnel refoulé. Un phénomène grandissant en littérature québécoise contemporaine s'y ajoute, à savoir l'intertextualité avec la culture de masse américaine, encore perçue avec une certaine méfiance.

Nous avons choisi de regrouper les œuvres littéraires selon deux tendances qui témoignent de la dualité de l'américanité québécoise. Pour faire écho à la citation de Daniel Grenier mise en exergue de cette conclusion, on pourrait également comparer l'américanité québécoise à Janus : tiraillée entre sa fascination et sa répulsion envers les États-Unis; entre ses origines (canadiennes) françaises vouées au mouvement continental et la protection de son identité; entre une américanisation consentie et les risques de la

marge franco-américaine, la collectivité québécoise reste, d'abord et avant tout, ambivalente. Les « romans de l'américanisation » abordent les États-Unis selon une perspective québécoise, généralement à partir du récit prototypique de l'étranger québécois qui jette un regard (méfiant) sur l'empire états-unien, sans toutefois proclamer son étrangeté, comme s'il appartenait lui-même à cette nation. Les « fictions de la Franco-Amérique », quant à elles, cherchent à créer, en palimpseste des mythologies officielles, un espace symbolique de contiguïté où les individus renoueront avec le métissage et l'hybridité du coureur des bois, en cohérence avec l'imaginaire diasporique de « l'archipel retrouvé » que constitue la Franco-Amérique et ce, sans nier le risque inhérent à une telle démarche. Ces deux courants regroupent chacun quelques dizaines d'œuvres écrites dans les quinze dernières années.

Ces deux tendances essaient du voyage de Jack Waterman et de Pitsémine dans *Volkswagen blues*. En 1994, Morency voyait bien comment le texte de Poulin constituait l'expression la plus achevée de l'américanité québécoise. Maintenant 30 ans après la publication du classique de Jacques Poulin, il est indéniable que les personnages des fictions québécoises aient suivi sa piste spatiale et temporelle. À la fois détective à la recherche de son frère criminel en cavale et archiviste qui fouille les origines françaises du continent, entrant de surcroît en contact avec la brutalité des États-Unis dont les Autochtones ont fait les frais, l'écrivain Jack Waterman incarne bien le prototype du héros américain québécois. Fouillant les livres et le territoire américain avec sa compagne métisse, avant de retourner au Québec, il enrichit sa communauté d'un nouveau récit hybridé. Ainsi se profilent les deux tendances dominantes que nous avons dégagées. Malgré leur apparente divergence, les « romans de l'américanisation » où un détective entre en contact avec l'univers médiatique violent des États-Unis et les « fictions de la Franco-Amérique » dans lesquelles l'archiviste réécrit le récit des frontières émergent de la même conscience d'un sujet québécois réfléchissant à son étrangeté non seulement par rapport à l'Autre états-unien, mais par rapport au Soi québécois d'origine française. Ainsi, l'histoire de l'américanité québécoise telle qu'observée dans ses manifestations littéraires atteint un nœud avec *Volkswagen blues*, roman qui synthétise les ambitions continentales du Québec : entre l'obsession de l'origine et la projection vers un territoire qui le dépasse et sur lequel il ne détient aucune prise; entre repli stratégique et déploiement *cajun* pouvant se confondre avec une dilution. Bouchard associe ce dilemme au phénomène « d'insularité structurelle » (2002), c'est-à-dire que le Québec demeurerait,

comme l'indique la première citation en exergue, une « nation à l'étroit » étouffant dans son enclave provinciale, en quête de « lieux de débordement » (Bouchard, 2002, en ligne).

### **III. Une nation à l'étroit : appropriations, orphelins, entropie**

Le premier chapitre a dressé l'historique de ces divers relais, lieux de débordement à partir desquels la collectivité québécoise cherchait à se projeter dans un récit mythique. Qu'il s'agisse de l'idéalisation de l'Amérique française, des revendications annexionnistes, de l'immigration, du parisianisme ou du courant américain, de la colonisation du Nord, de la nord-américanité de la Révolution tranquille, de la Francophonie ou de la Franco-Amérique, l'insécurité identitaire des Québécois force la création de récits compensateurs. Inversement, l'extirpation de la minorisation vécue à la Révolution tranquille génère un autre désir de débordement : une claustrophobie du sujet à l'intérieur d'un territoire aux frontières étanches; doublement hermétiques, en fait, compte tenu des frontières canadiennes qui continuent d'exercer leur pouvoir elles aussi. L'américanité québécoise, dans ces circonstances, ne peut s'expliquer que par ce processus sous-jacent d'appropriation symbolique du territoire continental. Cette appropriation trahit un *désir*, une *projection*. Le territoire continental du débordement, en littérature québécoise contemporaine, se rapporte à ce double sentiment d'insécurité et de claustrophobie. Alors que les « romans de l'américanisation » mettent en évidence le dilemme de fascination et de répulsion ressenti envers les États-Unis, les « fictions de la Franco-Amérique » transcendent la poétique historique traditionnelle du nationalisme québécois post-Révolution tranquille. La littérature, tantôt responsable de créer ou d'inhiber ces débordements symboliques, tantôt de rendre compte de leurs apories, ne peut s'empêcher de refléter ou d'orienter ces mouvements.

Un principe demeure commun, voire corollaire, à la volonté de débordement, dans le contexte contemporain : la saturation. Qu'ils visitent des États-Unis cybernétiques ou qu'ils triturent l'Histoire nationale, les romanciers s'attaquent à l'opacité des signes, à leur sédimentation : l'inertie du mythe nourrie par le temps. Les nations, manufacturières de mythes, comme toute forme de collectivité par ailleurs, exercent un pouvoir de civilisation

presque ou inconsciemment coercitif et la littérature, quant à elle, dévoile les masques en donnant vie aux mythes. Rappelons que, à partir des travaux de psychanalyse de Freud et Jung, de l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss et de la mythanalyse de Gilbert Durand, nous avons postulé que le *mécanisme* de socialisation par le mythe demeurerait similaire entre les cultures : les récits mythiques racontent le passage exemplaire de l'état de *nature* à l'état de *civilisation*, métamorphose exprimée généralement dans une polarité entre le jour et la nuit, la civilisation et la sauvagerie, l'homme et la femme, la culture et la nature, la hiérarchie et le chaos, l'ordre et le désordre, etc. La nation consoliderait son unité en générant un récit de la communauté affrontant un « bouc émissaire », synecdoque de l'altérité. Toute communauté exige la séparation entre le Soi et l'Autre, c'est son essence même. Les fictions de l'américanité, en ce sens, se logent aux franges du mythe : elles les perçoivent de l'extérieur, se revêtant des attributs des fictions de la culture populaire qu'elles carnavalescent. Et, comme les fêtards masqués du mardi gras ou les braconniers de Simon Harel, elles errent dans le cadastre national du Québec ou des États-Unis, absorbant, assimilant, dévorant les mythes pour mieux les recracher, avec des succès divers.

C'est pourquoi le personnage conceptuel de l'Orphelin préserve sa richesse dans le contexte américain. Le mythe américain nous a appris que le principe d'eschatologie et de cosmogonie gouvernait la pensée du continent. L'Orphelin, dénué de son encombrante généalogie, pouvait se reconstruire une lignée dans le Nouveau Monde, *transformer* la vie et l'homme. Aux États-Unis, le nouvel Adam s'est imposé comme agent civilisateur, doté d'une sorte de morale infuse. Cet idéal adamique, rempart solitaire contre la sauvagerie, se présente dans les fictions à l'étude sous les traits du cow-boy, puis du détective ou du *vigilante* qui s'immisce dans la cité. Or, la *saturation* de l'espace médiatique américain, qui s'exprime par l'entropie, empêche cette réincarnation du nouvel Adam de repousser la Frontière, celle-ci souffrant d'une surcharge de connu. Se rabattant sur l'ultime frontière, psychiatrique, cette réincarnation sombre dans la paranoïa, au point de se réinventer un ennemi, une geste mythologique afin de soi-disant refonder la civilisation. C'est Bob Richard pourchassant une Misty tirée droit de son obsession pour les films américains, c'est Thomas Cusson sur les routes californiennes qui joue au justicier mais qui agit en tueur, c'est Scott Howard qui tue des innocents parce qu'il veut nettoyer la terre des extraterrestres. La violence, le *spectacle* de la violence, ressassée dans les faits divers et la vidéosphère, glorifiée, contamine les Québécois Richard et Cusson. Le voyageur



québécois de *Conséquences lyriques*, lui, participe à la mascarade comme scénariste. Mais cette perte de repères, cette chute dans le désert du « mirage américain » dont l'histoire traverse les siècles au Québec et au Canada, n'est rendue possible que par un phénomène symptomatique des changements accélérés de notre époque : l'oubli. L'orphelinat des personnages des romans de l'américanisation se vit comme une tragédie, dans tous les sens du terme. C'est parce qu'ils se sentent aliénés de leur origine culturelle oubliée ou refoulée que Richard, Cusson et l'Auteur consentent à la mascarade états-unienne. Ces romans mettent donc en relief l'asymétrie des relations entre le Québec et les États-Unis. Fatalistes, ils semblent résignés à ce que les communications américaines percent les esprits les plus résistants. Ce discours est manifeste du point de vue de l'énoncé. Par contre, du point de vue de l'énonciation, il faut remarquer la revendication de l'américanité d'Andrée A. Michaud et de Bertrand Gervais; il faut aussi admirer les habiles constructions romanesques que constituent les trois « romans de l'américanisation » à l'étude. En fait, si nous prenons Gervais au mot et que nous lisons ces textes comme des « romans américains écrits par des Québécois », on perçoit la *fascination* des romanciers pour cette culture populaire porteuse de la mythologie états-unienne. Si l'énoncé raconte une acculturation, l'énonciation nous montre au contraire des créateurs en pleine possession de leurs moyens qui critiquent leur monde de l'intérieur sans reconduire de rapport de force entre les nations, sans la condescendance de la formule de « coca-colonisation » que rendait Jacques Godbout. Les traces des États-Unis dans leurs créations ne se limitent pas à des références superficielles; au contraire, autant Gervais que Michaud et Yergeau mobilisent une écriture en phase avec les ambitions des romanciers états-uniens, « occupés à définir leur place et leur légitimité dans cet immense réseau de sens que sont les États-Unis d'aujourd'hui » (Grenier, 2009 : 115).

Tout mythe est voué à la saturation. L'odyssée nationale du Québec dans les fictions de la Franco-Amérique n'y échappe pas. Les protagonistes de *Nikolski*, des *Taches solaires* et d'*Atavismes* vivent un orphelinat personnel et social. La métaphore fondatrice de notre second chapitre, à savoir que la famille et la maison représentent la nation, dévoile des orphelins aliénés par le passé, qui cherchent à fuir les atavismes, ou qui éprouvent une angoissante liberté face à un monde dépourvu d'ancrages communautaires. La résurrection – par le recyclage – de l'espace franco-américain, logé dans l'angle mort de l'Histoire, s'explique par ce besoin de *forer* les strates de la mémoire sclérosée, métaphorisée également par le Livre, métaphore lui-même, à l'instar de la

Maison du Père, de la civilisation. L'américanité des fictions de la Franco-Amérique renoue avec le patrimoine du coureur des bois. Elle récuse l'enclave laurentienne où s'embourbe la mythologie québécoise; elle pousse, comme un rhizome, dans les anfractuosités de la société commerciale américaine, dans les dépotoirs où s'accumulent les mythes caduques. En ce sens, l'américanité québécoise est « synonyme de rupture, d'errance, de non-lieu, qui engendrerait selon certains un vide culturel, selon d'autres une dynamique de création, d'innovation » (Bouchard, 2002, en ligne). L'Orphelin exprime ce rapport à un monde saturé, gouverné par son entropie. Il fantasme une filiation ou déconstruit ses ascendances accablantes : il se reconstruit une mythologie personnelle, pas totalement indépendante de son horizon culturel originel. Dans son monde, tout signifie, aucune hiérarchie entre les informations ne permet de dénouer le désordre. Les États-Unis diffusent un succédané mythique, dilué dans le divertissement de masse. Ils imposent une hyperréalité qui contamine l'individu rendu paranoïaque, incapable de discerner la réalité de la fiction. L'Orphelin cherche à créer des liens de compagnonnage avec les communautés enfouies sous les strates de la mémoire nationale étouffante, les *oubliés* du récit officiel américain (et québécois). Hostile au culte de la mémoire, risquant la complaisance dans l'éternel présent, il entretient la confusion sur l'héritage à recevoir et à transmettre. L'univers idéal du coureur des bois qui erre sur le continent, se mesurant à la nature, se métissant avec l'Indien, continue d'exercer une fascination inconsciente, au point où les personnages imitent sa trajectoire dans un monde qui n'a plus rien à voir avec l'Amérique française telle que les Canadiens du Nouveau Monde la vivaient.

C'est dans cette optique que se distinguent les personnages plus récents de Jack Waterman. Rappelons que l'écrivain lègue son minibus à Pitsémine pour lui laisser le loisir de redécouvrir l'Amérique, tandis qu'il retourne au Québec, régénéré. Sauf l'exception de Bob Richard, qui voit le chalet de ses parents suicidés brûler avant de retourner s'installer au Québec, le « retour » chez soi est devenu impossible pour les personnages contemporains. Malgré son retour, Richard compose avec le deuil de sa vie rangée après le meurtre de son amie Lucy Ann. Thomas Cusson, lui, semble condamné à revivre sa lente chute dans la conscience du tueur en série, si on se fie à la structure cyclique des *Failles de l'Amérique*. Le microcosme de *Conséquences lyriques* s'écroule sur lui-même, dans le labyrinthe de la fiction et des mises en abyme desquelles tout récit emprisonne. Les pères et fils d'*Atavismes* luttent contre un récit qu'ils sont incapables de lire ou d'écrire tandis que la nature s'affaisse sur eux. Le narrateur-libraire et Joyce fuguent. Seuls les

heureux pères Charles Bodry et Noah, qui se sont libérés des fantômes qui les hantaient, semblent aptes à sauver l'espèce humaine du déluge d'informations que l'entropie génère. Les succès de ces deux personnages dévoilent deux attitudes complémentaires à adopter face à ce que Thibeault nomme le « désenchantement des repères identitaires traditionnels » (2008 : 300). Noah, racontant à son fils l'épopée fictive des Garifunas, crée de toutes pièces un nouveau paradigme identitaire inspiré néanmoins de la *résilience* des francophones d'Amérique. Bodry, qui endosse le rôle d'archéologue de Noah, réinvente sa généalogie tout en *recyclant* l'histoire nationale. Pour ces derniers l'attachement communautaire, voire national, peut encore se porter garant de sens; l'adhésion lucide au mythe collectif, que Bouchard (2003) associe à la « candeur », reste possible pour Charles Bodry, qui résiste à la tentation de la table rase. Les origines, alors, ne conditionnent pas un « Même identitaire »; elles servent de matériau à l'individu qui la « (re)contextualise selon la réalité qu'[il] vit dans l'ici et le maintenant » (Thibeault, 2008 : 309). L'américanité, pour les personnages, mais aussi pour les écrivains, évoque un rêve paradoxal d'appartenance et d'affranchissement envers la collectivité – la nation (québécoise, états-unienne), la Maison, le Livre, l'Histoire. Le voyage spatio-temporel sur le continent trahit une obsession du temps zéro, des origines, cette *terra incognita* d'où la parole du JE peut précéder l'entropie pour raconter, créer, son propre « Nouveau Monde » à l'aune de ses expériences, de son ici-maintenant traversé par ses insécurités et ambivalences, son héritage accablant dont il n'ose se débarrasser totalement.

#### **IV. Terminus : anthropophagie médiatique et régionalité**

La première décennie des années 2000 pourrait marquer la fin de ce cycle des « grands romans américains » conçus, à l'image de *Volkswagen Blues*, sur cette *exploration* de l'histoire du fait francophone en Amérique, de la mémoire des Indiens, sur le voyage physique d'Est en Ouest et le voyage livresque dans la culture du continent. Certes, l'œuvre de Catherine Leroux semble s'inscrire directement dans le sillage des fictions à l'étude. *La marche en forêt* (2011) relate, sous la forme de la courtepoinette, les grandeurs et misères d'une famille québécoise issue d'une aïeule coureuse des bois qui aboutit aux États-Unis où elle participe à la Guerre de sécession. Son esprit rebelle, atypique pour son genre, se dissipe dans les comportements de ses descendants dont

certaines cherchent à retracer leurs origines. Ce roman s'inscrit pleinement dans les « fictions de la Franco-Amérique » en vertu de cette obsession de l'origine, métaphorisée habilement par la forêt qui envahit l'espace du roman, avec les *racines* sur lesquelles les errances des membres de cette famille butent. La féminisation du coureur des bois enrichit le mythe d'une nouvelle sensibilité, le transgresse, la « sauvagerie » appartenant à cette femme qui abandonne ses enfants pour partir à l'aventure. Son roman suivant, *Le mur mitoyen* (2013), adopte encore une fois une forme fragmentée où se superposent les récits d'un jeune vagabond québécois et de sa mère à Bathurst; d'un frère et d'une sœur au chevet de leur mère mourante en Californie; du premier ministre du Canada et de sa femme québécoise; tous trois liés par un accident de train survenu en Louisiane. Ce roman unit thématiquement les trames grâce à un questionnement sur la filiation, alors que les personnages apprennent à vivre avec divers désordres génétiques. La filiation, pour Leroux, comme nous l'avons entrevu dans *La marche en forêt*, ne s'impose pas de soi. À une époque où les notions de famille et de communauté se modifient en vertu à la fois des progrès scientifiques et de la mondialisation, les liens apparaissent de plus en plus comme un travail que comme une essence validée par l'ADN: « À présent, les villes vivent au ras du sol, peuplées d'êtres qui effleurent la géographie plus qu'ils ne l'habitent. Les lieux où une tradition séculaire liait les gens à leurs terres sont devenus des paysages transitoires qui rappellent à Ariel les agglomérations du désert américain où rien ne semble jamais prendre racine » (Leroux, 2013 : 255). La nord-américanité qui se manifeste dans *Le mur mitoyen* met en réseau des individus en déroute génétique, en dégénération, comme pour montrer une sorte d'universalité de la quête identitaire, du désir d'appartenance et de reconnaissance de l'Orphelin adopté qui se sent étranger dans sa propre famille, dans son propre pays.

Les « romans de l'américanisation », ayant atteint un niveau de réussite remarquable avec Gervais, Michaud et Yergeau, s'estompent de la production subséquente. Récemment, mentionnons la publication de *Métis Beach* (2014) de Claudine Bourbonnais qui raconte l'ascension d'un scénariste québécois aux sommets de Hollywood dans les années 1960 qui s'inscrit dans la tradition de ces regards de l'étranger québécois sur le système médiatique états-unien. On trouve certes les nombreux romans de la route qui explorent encore les États-Unis, tels *Les États-Unis du vent* (2014) de Daniel Canty ou encore *Un vélo dans la tête* (2013) de Mathieu Meunier, qui donnent dans le romantisme kérouacien. Ces romans de la route transaméricains côtoient désormais les

voyages d'Est en Ouest canadiens. Marie-Christine Lemieux-Couture, avec *Toutes mes solitudes!* (2012); Pascale Bourassa, avec *À l'ouest* (2012) et Guillaume Berwald, avec *Edmonton* (2013), proposent des *bildungsroman* où le sujet québécois en déroute, féminin ou masculin, se découvre une fois parvenu dans les riches provinces de l'Ouest canadien. Cet intérêt renouvelé pour le Canada anglais se trouve aussi chez Dominique Fortier qui, avec *Du bon usage des étoiles* (2008), propose de faire revivre l'équipée mythique des navires *Erebus* et *Terror* dans l'océan Arctique à partir de l'été 1845. Il s'agirait, dans ces circonstances, non pas seulement d'habiter, par les artifices de la fiction, un événement marquant de l'Histoire impériale britannique et du Canada, mais surtout de s'approprier un mythe fondateur d'une collectivité américaine et de l'enrichir d'une nouvelle sensibilité en donnant la parole aux femmes laissées derrière par l'expédition et en insérant à la trame épique des extraits non littéraires tel que des partitions ou des recettes. Avec *La porte du ciel* (2011), Fortier explore néanmoins les États-Unis d'après la Guerre de sécession, livrant un regard sévère sur la violence de ce pays qui a vu naître le KKK et où les prisons poussent comme des champignons. Ce « roman de l'américanisation », comme les deux romans de Catherine Mavrikakis (*Le ciel de Bay City* et *Les derniers jours de Smokey Nelson*), comme *Quelque part en Amérique* (2012) d'Alain Beaulieu et *Frontières* (2013), pièce de théâtre d'Isabelle Hubert, opèrent un changement majeur à ce courant : le « regard du Québécois » sur les États-Unis se déplace strictement sur le plan de l'énonciation. Du point de vue diégétique, nous assistons à un regard *de l'intérieur* sur la société américaine *par des Américains*, et non plus des Québécois. La métamorphose des Québécois en *french-speaking americans* serait-elle devenue complète? Qu'on pense à ce regain d'intérêt pour le Canada (français et anglais) ou à ce regard immersif posé sur les États-Unis, le délaissement de la centralité québécoise apparaît manifeste. Autrement dit, il semble bien que la déconstruction du nationalisme québécois moderne centré sur la vallée laurentienne, telle que vue dans les romans à l'étude, ait réussi. Tout se passe comme si les créateurs québécois, plus confortables dans leur identité culturelle ou lassés par le québecocentrisme, osent désormais l'étrangeté complète<sup>168</sup>. Leur nord-américanité,

---

<sup>168</sup> Une querelle récente dans *Le Devoir* témoigne de ce phénomène. Le critique littéraire nationaliste Louis Cornélius exprimait son exaspération face aux « nouveaux exotiques » qui se complairaient dans « la production de chromos exotiques pour touristes littéraires » (Voir Christian Desmeules, « Les nouveaux exotiques », dans *Le Devoir*, 27 septembre 2014). En réplique, Hélène Frédérick, écrivaine québécoise vivant à Paris et auteure de *La poupée de Kokoschka* (2010) – situé à Munich en 1918 – et *Forêt contraire* (2014) – situé au Québec –, rétorque avec un texte intitulé « Contre la conception rétrograde de la littérature » (*Le Devoir*, 11 octobre 2014) où elle affirme que « les œuvres qui resteront, qu'elles soient du Québec ou d'ailleurs, n'ont que faire des frontières identitaires ».

devenue un fait davantage qu'une revendication, les autoriserait-elle alors à participer de manière intégrante aux débats sociaux transnationaux?

Cette éclipse de la référence québécoise patente se manifeste aussi dans l'intertexte des romans à l'étude. Les tableaux 3.3 et 3.7 à 3.11 de l'Annexe III recensent les références intertextuelles dans les six romans du corpus. Les références à des œuvres littéraires québécoises se comptent sur les doigts de la main : Réjean Ducharme et Élise Turcotte dans *Lazy Bird*; Monique Proulx dans *Les taches solaires*; Hubert Aquin dans *Les failles de l'Amérique*; Damase Potvin dans *Nikolski* et aucune allusion ni dans *Conséquences lyriques*, ni dans *Atavismes*. Seule cette dernière œuvre propose des références à la culture québécoise, sous la forme d'une énumération de douze peintres québécois dans l'histoire « Effacer le tableau » et de groupes rock populaires québécois dans « Carcajou ». Sur les quelque 200 références recensées dans les romans à l'étude, qui couvrent surtout la musique et le cinéma états-uniens ainsi que les grands classiques littéraires – mais aussi les marques de commerce, la télévision, les encyclopédies, etc. –, nous ne dénombrons donc que quatre mentions d'écrivains québécois : 2% des renvois. Pis encore, ces renvois prennent la forme d'allusions savantes : un pastiche de l'incipit de *Prochain épisode* et un intertitre ambigu (« Trou de mémoire ») dans *Les failles de l'Amérique*; une figure de style inspirée du titre « le sexe des étoiles » dans *Les taches solaires*; du simple « name-dropping » dans *Nikolski* et *Lazy Bird*. On ne trouve aucun hommage à des écrivains québécois consacrés : Victor-Lévy Beaulieu, Anne Hébert, Michel Tremblay, Jacques Ferron, Marie-Claire Blais, etc. Même Gabrielle Roy, que Paré (2007) et Morency (2009) décrivent comme une figure emblématique de l'américanité, ne reçoit qu'une mention rapide dans *Nikolski*. Le sort de *Volkswagen blues*, omis dans les six romans, rend encore plus perplexe.

Ces statistiques sur les références intertextuelles invitent à deux grandes interprétations. La citation permet au narrateur de se situer dans le monde et à l'écrivain, de se positionner dans ce que nous pourrions nommer, à l'instar de Casanova, « la république mondiale des lettres ». Pour utiliser le lexique bourdieusien, citer permet d'accaparer du capital symbolique, de rendre compte d'un *héritage littéraire*. À l'échelle de l'œuvre, elle réinvestit les mots d'un autre d'une nouvelle sensibilité. Pour les auteurs érudits du corpus, ayant tous bénéficié d'une formation universitaire en lettres, l'omission de textes québécois ne peut s'expliquer par l'ignorance. Sur le plan littéraire, cette absence indique un déni de la tradition littéraire québécoise au profit surtout d'auteurs

américains, mais aussi de références plus universelles comme Dante, Shakespeare, Borges ou Rimbaud. La littérature québécoise bénéficierait peut-être d'une reconnaissance suffisante pour que les écrivains ne se sentent plus obligés d'épauler leurs camarades selon la démarche de la « *communitas* », hiérarchie horizontale de pairs (Biron, 2000). En outre, les écrivains québécois contemporains, dans leurs entrevues et dans les renvois intertextuels de leurs œuvres, privilégient la culture états-unienne – *autant lettrée que populaire*. Doit-on voir dans cette démarche la preuve d'une aisance identitaire acquise au Québec ou, au contraire, une sorte de réaction au discours nationaliste – un refoulement? – perçu comme « vieux jeu »? De ce point de vue, les écrivains, comme les personnages de leurs fictions, clameraient leur appartenance à la planète, tout en se disant américains. Ces positions rejoignent les réflexions de François Ricard à propos de la « normalisation » de la littérature québécoise qui, déliée de sa finalité nationale (et indépendantiste), aurait réalisé un « rattrapage » lui permettant de résonner avec les œuvres autonomes de son époque qui n'auraient comme sujet que la littérature elle-même. La prépondérance sidérante d'allusions à la culture populaire et médiatique mondiale mais surtout états-unienne appuierait cette vision, dans le sens où la littérature ne porterait non pas seulement sur elle-même, mais sur la culture en tant que telle. Cette optique rejoint le texte que Dickner publie sur le site web « Cousins de personne » selon lequel les Québécois, comme toutes les collectivités du globe, vivrait en périphérie, « satellitaire » de la culture de masse états-unienne. En ces circonstances, la culture états-unienne, et sa mythologie, se comprendrait comme une nouvelle courroie de transmission du discours occidental, comme le sont toujours les mythologies gréco-romaines. L'américanisation, mouvement planétaire, engendrerait les mêmes attitudes partout.

Que l'identité québécoise se *décentralise* dans les réflexions des écrivains et des personnages qu'ils créent ne fait aucune doute. Ce portrait manque toutefois de nuance. Comme l'explique Jimmy Thibeault, citant Jean-Pierre Warnier, l'humanité est « une formidable machine à produire de la diversité culturelle<sup>169</sup> ». La thèse de Thibeault se conclut avec le constat selon lequel l'horizon identitaire originel préserve un certain pouvoir de médiation des nouveaux réseaux d'interactions sociales tout en leur offrant un dénominateur commun essentiel :

---

<sup>169</sup> Jean-Pierre Warnier, *La mondialisation de la culture*, Paris, Éditions de la Découverte, 2003 [1999], p. 20. Cité dans Thibeault, 2008 : 310.

S'il est possible d'établir des réseaux de communication entre une multiplicité d'individus dans un espace donné, avec les caractéristiques historiques, géographiques et culturelles qui s'y rattachent malgré tout, c'est qu'il existe nécessairement, entre ces individus, un dénominateur commun qui donne son véritable sens à la collectivité (Thibeault, 2008 : 310-311).

Permettons-nous d'extrapoler. L'identité ne fonctionnerait pas par remplacement, ni par soustraction, encore moins selon un trajet rectiligne doté d'un « terminus » correspondant à l'exclusion de toute appartenance préalable, mais plutôt comme une addition sous forme de cercles concentriques au centre desquels persiste la référence locale et, dans le cas des Québécois, nationale. Le recyclage des mythes nationaux dans les œuvres à l'étude montre qu'une sensibilité québécoise travaille toujours les écrivains, de même que les personnages : réinventer le coureur des bois ou le chronotope national, c'est admettre leur emprise, ne serait-ce que de manière latente. De même, si on ne peut contester que la perspective de l'américanisation homogénéisante inquiète toutes les nations du globe, elle semble vécue différemment au Québec en raison de son *intimité* avec les États-Unis. Les textes québécois réfléchissent à l'américanisation de la même manière que le font les écrivains états-uniens : de l'intérieur, comme un dissident, avec un rapport trouble aux États-Unis, celui de se sentir y appartenir tout en voulant s'en émanciper. Le rapport des écrivains avec la science, la technologie, la machine (l'ordinateur, l'automobile) dans les romans à l'étude témoigne de cette proximité.

La relativisation de l'identité nationale québécoise moderne semble se poursuivre dans la production récente. Celle-ci accentue certaines esthétiques présentes dans les deux ensembles romanesques dominants que nous avons mis en évidence. Comme nous l'avons proposé, le *récit de voyage*, bien qu'il demeure populaire chez les jeunes écrivains qui ne cessent de recycler le canevas du roman de la route pour inaugurer leur carrière, se distancie de sa destination obligée des États-Unis. Les États-Unis apparaissent, quant à eux, dans des romans où des citoyens les critiquent de l'intérieur, sans que l'écrivain ne médiatise ses visées avec un narrateur québécois. Ceci dit, dans ce paradigme immobile, les « romans de l'américanisation » connaissent leur transformation la plus prometteuse à travers l'ensemble que nous pourrions désigner comme des « romans anthropophages ». Véritable prolongement de l'absorption de Thomas Cusson, Bob Richard et de l'Auteur (Pierre Yergeau) dans l'hyperréalité états-unienne, ces nouveaux personnages contre-attaqueraient en absorbant les États-Unis à même leur domicile, leur ville, leur quartier ou leur ordinateur. Il s'agirait d'un renversement notable. Rappelons que Melançon, citant Flavio Aguiar, propose une distinction entre l'anthropophagie culturelle brésilienne et



québécoise : « Comme image, [l'anthropophagie] renvoie à une tactique culturelle pour qui la meilleure défense est l'agression: dévorer ce que nous avons devant nous pour le faire "nôtre". Tandis qu'au Québec la préoccupation culturelle la plus constante a été défensive: celle de ne pas être dévoré » (1990 : 80). À l'époque actuelle, pourtant, la boulimie de la culture états-unienne, déjà présente dans les romans à l'étude mais encore source d'inquiétude, permet une telle appropriation du monde médiatique dominé par les États-Unis. Cette attitude apparaît notamment dans *Charlotte Before Christ* (2012) d'Alexandre Soublière, mais aussi de manière prodigieuse dans *1984*, trilogie d'Éric Plamondon parue entre 2011 et 2013. Le premier roman, *Hongrie-Hollywood Express*, est consacré au nageur devenu Tarzan Johnny Weissmuller; le second, à l'écrivain américain Richard Brautigan mort comme Weissmuller en 1984; le troisième, au magnat de l'informatique Steve Jobs qui a révolutionné l'informatique avec la publicité de son MacBook en 1984. Ces trois figures sont liées non seulement par cette année charnière, mais par leur parcours migratoire truffé d'excès, de théâtralisation, de médiatisations. Gabriel Rivages, alter ego de Plamondon, explore la mythification des personnages médiatiques tout en montrant les résonances de ceux-ci sur sa propre famille et son fils qui grandit sous ses yeux. Construits comme une suite de fragments non liés, les textes égrainent les informations selon une logique hypertextuelle : les extraits d'encyclopédie côtoient les poèmes, les extraits de journaux, écrits apocryphes, descriptions de films, de publicité, de pièces musicales, citations entières de Wikipédia, mimant le processus de compréhension du monde fragmenté d'internet. Ces résonances s'accroissent avec diverses réflexions sur la *machine* et les communications, le narrateur livrant le fruit de ses recherches sur ce que nous pourrions nommer, en nous inspirant de Jean-François Chassay, les « fils, lignes et réseaux » qui unissent les technologies de communication : de l'imprimerie au téléphone, vers l'ordinateur et l'arme à feu et l'automobile, Plamondon explore les grandes inventions qui ont marqué l'imaginaire américain et qui ont rendu possible la mythification des personnages en qui il se projette. Ainsi se conjuguent en quelque sorte les grandes orientations de l'américanité québécoise : fascination envers la culture populaire et scientifique des États-Unis, obsession du document, de l'archive, et quête de la filiation familiale telle qu'éprouvée par Rivages envers son fils. Rivages, dévorant derrière son ordinateur les informations sur Weissmuller, Brautigan et Jobs, inaugure peut-être cette tendance anthropophage où les États-Unis deviennent assimilés par le narrateur mégalomane derrière son écran d'ordinateur, plutôt que l'inverse, où la puissance médiatique et technique des États-Unis avale l'individu. Cette attitude montre aussi que la

transition vers l'hyperréalité a été réalisée, sans les effets désastreux prophétisés par la rhétorique du « mirage américain ».

Ce point de vue apparaît aussi dans *Document 1* (2012) de François Blais. Ce dernier texte met en scène deux jeunes désœuvrés qui happent l'Amérique du Nord de leur domicile de Grand-Mère en Mauricie à partir de logiciels de cartographie ou encore de la base de données en ligne sur les délinquants sexuels. Sans savoir s'expliquer pourquoi, ils échafaudent une arnaque auprès du Conseil des Arts du Canada afin d'explorer *de visu* la ville de Bird-in-Hand, en Pennsylvanie. Tess spécifie que « les progrès dans les transports et les communications ont rendu le voyage banal. Aujourd'hui, tout le monde peut aller partout, ou, à défaut, tout le monde peut mémérer ce qui se trame à Rio de Janeiro ou à Fort Myers [...] » (Blais, 2012 : 64). Le périple providentiel à Bird-in-Hand relaté dans le sous-genre du récit de voyage, à une époque où Wikipédia fournit tous les renseignements désirés sur les us et coutumes des lieux, n'apporte plus la possibilité de renouvellement identitaire, même pour un lecteur vivant le voyage par procuration. D'où l'intérêt des périples automobiles extatiques du duo à l'intérieur de leur région, la Mauricie, se substituant au voyage procrastiné aux États-Unis qui ne surviendra jamais. Dans un monde transnational où s'établit une « culture-monde » gouvernée par les États-Unis, « dans l'univers incertain, chaotique, atomisé de l'hypermodernité, montent ainsi les besoins d'unité et de sens, de sécurité, d'identité communautaire » (Lipovetsky, 2006 : 92). Au dépaysement souhaité à Bird-in-Hand se substitue le *repayement* de la région natale, nouvel univers communautaire de proximité en palimpseste à la fois de la nation (québécoise ou canadienne) *et* de l'idéal postmoderne transnational.

Cette transition vers le local témoigne de la métamorphose potentielle du second ensemble des fictions à l'étude, les « fictions de la Franco-Amérique ». Les fictions à venir semblent progressivement se concentrer (et non se replier) sur la région, sur la localité, comme Poulin qui raconte la vie de Jack Waterman revenu dans le Vieux-Québec dans ses derniers romans. Les titres *Arvida* (2011) de Samuel Archibald, *La fiancée américaine* (2012) d'Éric Dupont, *Dixie* (2013) de William S. Messier ou le diptyque *Scotstown* (2008) et *Cranbourne* (2012) de Fabien Cloutier décrivent des régions québécoises avec l'imaginaire frontalier. Ces localités se situent dans des points de friction entre le Canada traditionnel, celui du folklore (pas toujours catholique) et des aïeux; et les États-Unis. Leur américanité se remarque alors dans l'hybridation des mythologies fondatrices. D'ailleurs, si les romans à l'étude ont davantage privilégié le personnage mythique du Coureur des

bois, il serait intéressant d'observer le traitement réservé à son complément, l'habitant, dans ces fictions qui héritent de la tradition du roman régionaliste.

*Bondrée* (2014), le plus récent roman d'Andrée A. Michaud, qui explore l'impact du meurtre d'adolescentes sur une communauté de vacanciers située sur la frontière entre le Maine et le Québec, s'inscrit dans cette lignée. Le nom de la ville, francisation de « Boundary », origine du déserteur Pierre Landry devenu homme des bois qui « hante » encore les lieux lors de la série de meurtres en 1967. Ce retour vers les origines, vers des localités vraisemblablement plus ancrées dans les traditions, dénoterait non pas un désir de préserver une spécificité culturelle forte, mais de proposer une reconfiguration fictionnelle du terroir et ainsi concevoir un espace localisé de réception, d'absorption, de la culture planétaire. À l'essoufflement du national se substituerait un regain d'intérêt envers le local. Certes, la transculturalité, de plus en plus manifeste dans les urbanités, entraîne une reconfiguration de l'espace social selon les « dynamiques contemporaines liées à la société des savoirs en créant du nouveau par l'expansion des identités relationnelles aboutissant à des images de soi plurielles » (Imbert, 2009 : 38). Cependant, il semble qu'un mouvement concomitant à ces dynamiques se développe par lequel le local ou le régional agissent comme médiateurs entre l'individuel et le pluriel. Ce choix de réinvestir le régional afin d'y relancer un imaginaire local pourrait peut-être s'assimiler à ce que Bouchard décrivait comme le « pari risqué de la candeur » (2004 : 47), celui de rétablir un enracinement lucide, rationnel, une « nouvelle pensée du lieu et du lien » (Bouchard, 2004 : 46) appuyée sur une certaine part de mythologie.



# Bibliographie

## Corpus d'étude

BOCK, Raymond, *Atavismes*, Montréal, Le Quartanier, 2011.

CHASSAY, Jean-François, *Les taches solaires*, Montréal, Boréal, 2006.

DICKNER, Nicolas, *Nikolski*, Québec, Alto, 2005.

GERVAIS, Bertrand, *Les failles de l'Amérique*, Montréal, XYZ, 2005.

MICHAUD, Andrée A., *Lazy Bird*, Montréal, Québec/Amérique (Coll. « Tous continents »), 2009.

YERGEAU, Pierre, *Conséquences lyriques*, Montréal, Québec/Amérique (Coll. Littérature d'Amérique), 2010.

## Corpus secondaire

BOCK, Raymond, *Rosemont de profil*, Montréal, Le Quartanier (Série « Nova »), 2013.

BOURBAKI, Alexandre, *Traité de balistique*, Québec, Alto, 2006.

CHASSAY, Jean-François, *Sous pression*, Montréal, Boréal, 2010.

\_\_\_\_\_, *Laisse*, Montréal, Boréal, 2007.

\_\_\_\_\_, *L'angle mort*, Montréal, Boréal, 2002.

\_\_\_\_\_, *Les ponts*, Montréal, Leméac, 1995.

\_\_\_\_\_, *Obsèques*, Montréal, Leméac, 1991.

DICKNER, Nicolas, *Le romancier portatif*, Québec, Alto, 2011.

\_\_\_\_\_, *Tarmac*, Québec, Alto, 2009.

\_\_\_\_\_, « Vous êtes ici/ You are here », dans XYZ. *La revue de la nouvelle*, n° 88, 2006, p. 35-43.

\_\_\_\_\_, *L'encyclopédie du petit cercle*, Québec, L'instant même, 2000.

- DICKNER, Nicolas et Dominique FORTIER, *Révolutions*, Québec, Alto, 2014.
- GERVAIS, Bertrand, *Comme dans un film des frères Cohen*, Montréal, XYZ, 2010.
- \_\_\_\_\_, *La mort de J. R. Berger*, Montréal, XYZ (Coll. « Romanichels »), 2009.
- \_\_\_\_\_, *Le maître du château rouge*, Montréal, XYZ (Coll. « Romanichels »), 2008.
- \_\_\_\_\_, *L'île des pas perdus*, Montréal, XYZ (Coll. « Romanichels »), 2007.
- \_\_\_\_\_, *Gazole*, Montréal, XYZ (Coll. « Romanichels »), 2001.
- \_\_\_\_\_, *Ce n'est écrit nulle part. Récit de voyage*, Montréal, Triptyque, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Oslo*, Montréal, XYZ, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Tessons*, Montréal, XYZ, 1998.
- MICHAUD, Andrée A., *Bondrée*, Montréal, Québec/Amérique (Coll. « Tous Continents »), 2014.
- \_\_\_\_\_, *Rivière tremblante*, Montréal, Québec/Amérique (Coll. « Littérature d'Amérique »), 2011.
- \_\_\_\_\_, *Mirror Lake*, Montréal, Québec/Amérique (Coll. « Littérature d'Amérique »), 2006.
- \_\_\_\_\_, *Le pendu de Trempe*, Montréal, Québec/Amérique (Coll. « Littérature d'Amérique »), 2004.
- \_\_\_\_\_, *Le ravisement*, Québec, L'instant même, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Les derniers jours de Noah Eisenbaum*, Québec, L'instant même, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Alias Charlie*, Montréal, Leméac, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Portraits d'après modèles*, Montréal, Leméac, 1991.
- \_\_\_\_\_, *La femme de Sath*, Montréal, Québec/Amérique (Coll. « Littérature d'Amérique »), 1987.
- YERGEAU, Pierre, *La cité des vents*, Québec, L'instant même, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Les amours perdues*, Québec, L'instant même, 2004.

- \_\_\_\_\_, *Banlieue*, Québec, L'instant même, 2002.
- \_\_\_\_\_, *La désertion*, Québec, L'instant même, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Du virtuel à la romance*, Québec, L'instant même, 1999.
- \_\_\_\_\_, *La recherche de l'histoire : essai*, Québec, L'instant même, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Ballade sous la pluie*, Québec, L'instant même, 1997.
- \_\_\_\_\_, *L'écrivain public*, Québec, L'instant même, 1996.
- \_\_\_\_\_, *1999*, Québec, L'instant même, 1994.
- \_\_\_\_\_, *La complainte d'Alexis le Trotteur*, Québec, L'instant même, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Tu attends la neige, Léonard?*, Québec, L'instant même, 1992.

#### **Œuvres mentionnées et connexes**

- ANCTIL, Gabriel, *Sur la 132*, Montréal, Hélio trope, 2012.
- ANDRÈS, Bernard, *Le trouble-fête*, Montréal, Leméac, 1986.
- ARCHAMBAULT, Gilles, *Le voyageur distrait*, Montréal, Alain Stanké, 1981.
- ARCHIBALD, Samuel, *Arvida*, Montréal, Le Quartanier, 2011.
- AUDET, Noël, *Frontières ou Tableaux d'Amérique*, Montréal, Québec/Amérique (Coll. « Littérature d'Amérique »), 1995.
- BARCELO, François, *Le voyageur à six roues*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2003 [1991].
- \_\_\_\_\_, *Pas tout à fait en Californie*, Montréal, Éditions Libre expression (Coll. « Zénith »), 2002 [1992].
- \_\_\_\_\_, *Ailleurs en Arizona*, Montréal, Éditions Libre expression (Coll. « Zénith »), 2002 [1991].
- \_\_\_\_\_, *Nulle part au Texas*, Montréal, Éditions Libre expression (Coll. « Zénith »), 2002 [1989].

- BEAULIEU, Alain, *Quelque part en Amérique*, Montréal, Druide, 2013.
- BEAULIEU, Victor-Lévy, *Monsieur Melville*, Montréal, Boréal (Coll. « Compact »), 2011 [1978].
- \_\_\_\_\_, *Oh Miami, Miami Miami*, Montréal, Éditions du Jour, 1973.
- \_\_\_\_\_, *Jack Kérouac. Essai-poulet*, Montréal, Éditions du Jour, 1972.
- BERWALD, Guillaume, *Edmonton*, Montréal, XYZ, 2013.
- BIGRAS, Julien, *Ma vie ma folie*, Montréal, Boréal Express, 1983.
- BEAUGRAND, Honoré, *Jeanne la fileuse*, Montréal, Fides, 1980 [1888].
- BLAIS, François, *Document 1*, Québec, L'instant même, 2012.
- BOURASSA, Pascale, *À l'ouest*, Montréal, Les Éditions de La Grenouillère, 2012.
- BOURBONNAIS, Claudine, *Métis Beach*, Montréal, Boréal, 2014.
- BROSSARD, Nicole, *Le désert mauve*, Montréal, L'Hexagone, 1987.
- CANTY, Daniel, *Les États-Unis du vent*, Saguenay, La Peuplade, 2014.
- CARON, Louis, *Il n'y a plus d'Amérique*, Montréal, Boréal, 2002.
- CARRIER, Roch, *Petit homme Tornade*, Montréal, Alain Stanké, 1996.
- CLOUTIER, Guillaume, *American épopée*, Montréal, Éditions de Ta mère, 2006.
- COLLECTIF, *Québec Kérouac Blues*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1989.
- DESROCHERS, Alfred, *À l'ombre de l'Orford*, Sherbrooke, La Tribune, 1929.
- DESROSIERS, Léo-Paul, *Les engagés du Grand Portage*, Montréal, Fides (Coll. « Bibliothèque québécoise »), 1988 [1938].
- \_\_\_\_\_, *Nord-Sud*, Montréal, Fides, 1980 [1931].
- DUPONT, Éric, *La fiancée américaine*, Montréal, Éditions Marchand de feuilles, 2012.
- FORTIER, Dominique, *Du bon usage des étoiles*, Québec, Alto, 2008.



\_\_\_\_\_, *Les portes du ciel*, Québec, Alto, 2011.

GÉRIN-LAJOIE, Antoine, *Jean Rivard, le défricheur suivi de Jean Rivard, économiste*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993 [1862, 1864].

GOBEIL, Pierre, *L'Hiver à Cape Cod*, Québec, Le Hamac, 2011.

\_\_\_\_\_, *Dessins et cartes du territoire*, Montréal, L'Hexagone, 1993.

GODBOUT, Jacques, *Une histoire américaine*, Paris, Seuil, 1986.

GRANDBOIS, Alain, *Né à Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1994 [1933].

GROULX, Lionel (Alonie de Lestres), *L'appel de la race*, Montréal, Fides, 1956 [1922]

\_\_\_\_\_, *Les rapailages*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2004 [1916].

GUÈVREMONT, Germaine, *Le Survenant*, Montréal et Paris, Fides, 1962 [1945].

HAMELIN, Louis, *Le joueur de flûte*, Montréal, Boréal (Coll. « Compact »), 2001.

\_\_\_\_\_, *La rage*, Montréal, Québec/Amérique, 1989.

HARVEY, Jean-Charles, *Les demi-civilisés*, édition critique par Guildo Rousseau, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde »), 1988 [1934].

HAWTHORNE, Nathaniel, *La lettre écarlate*, Paris, Flammarion, 1982 [1850].

HÉBERT, Anne, *Les fous de Bassan*, Paris, Seuil, 1982.

HÉMON, Louis, *Maria Chapdelaine*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994 [1916].

HENRIE, Maurice, *Une ville lointaine*, Québec, l'Instant Même, 2001.

HÉTU, Richard, *La route de l'Ouest*, Montréal, VLB éditeur, 2002.

HUBERT, Isabelle, *Frontières*, Québec, L'instant même, « L'instant scène », 2013.

JACOB, Suzanne, *Fugueuses*, Montréal, Boréal, 2005.

JASMIN, Claude, *Éthel et le terroriste*, Montréal, Alain Stanké, 1982.

\_\_\_\_\_, *Pleure pas, Germaine*, Montréal, Typo, 1989 [1965].

KEROUAC, Jack, *Sur la route et autres romans*, édition établie et présentée par Yves Buin, traductions de Jean Autret [et al.], Paris, Gallimard (Coll. « Quatro »), 2003.

LALONDE, Robert, *Le dernier été des Indiens*, Paris, Seuil, 1982.

LANGEVIN, André, *L'Élan d'Amérique*, Montréal, Cercle du livre de France, 1972.

LAPIERRE, René, *L'été Rebecca*, Paris, Seuil, 1985.

LAROCHELLE, Luc, *Fugues en sol d'Amérique*, Montréal, Leméac, 2006.

LARUE, Monique, *Copies conformes*, Montréal, Boréal (Coll. « Compact »), 1998 [1989].

\_\_\_\_\_, *Les faux-fuyants*, Montréal, Québec/Amérique (Coll. « QA Compact »), 2002 [1982].

LEFEBVRE, Louis, *Table rase*, Montréal, Boréal, 2004.

LEMIEUX-COUTURE, Marie-Christine, *Toutes mes solitudes!*, Montréal, Éditions de Ta mère, 2012.

LEROUX, Catherine, *La marche en forêt*, Québec, Alto, 2011.

\_\_\_\_\_, *Le mur mitoyen*, Québec, Alto, 2013.

LÉVEILLÉ, J. R., *Le soleil du lac qui se couche*, Saguenay, La Peuplade, 2013 [2001].

MARINEAU, Michèle, *Cassiopee*, Montréal, Québec/Amérique, 2002.

MELVILLE, Herman, *Moby Dick*, traduction de Lucien Jacques, Joan Smith et Jean Giono, Paris, Gallimard (Coll. « Folio classique »), 1997 [1851].

MESSIER, William S., *Dixie*, Montréal, Éditions Marchand de feuilles, 2013.

\_\_\_\_\_, *Épique*, Montréal, Éditions Marchand de feuilles, 2010.

\_\_\_\_\_, *Townships*, Montréal, Éditions Marchand de feuilles, 2009.

MEUNIER, Mathieu, *Un vélo dans la tête*, Montréal, Le Marchand de feuilles, 2013.

MONETTE, Madeleine, *Petites violences*, Montréal, Quinze, 1982.

- MARCHAND, Jacques, *Le premier mouvement*, L'Hexagone, 1987.
- MASSEY, Isabel, *Berg en sursis*, Montréal, Les Quinze, 1990.
- MAVRIKAKIS, Catherine, *Les derniers jours de Smokey Nelson*, Montréal, Hélio trope, 2011.
- \_\_\_\_\_, *Le ciel de Bay City*, Montréal, Hélio trope, 2008.
- MEUNIER, Stéfani, *Ce n'est pas une façon de dire adieu*, Montréal, Boréal (Coll. « Compact »), 2008 [2007].
- MORALI, Laure, *Traversée de l'Amérique dans les yeux d'un papillon*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2010.
- PLAMONDON, Éric, *1984 : Pomme S*, Montréal, Le Quartanier, 2013.
- \_\_\_\_\_, *1984 : Mayonnaise*, Montréal, Le Quartanier, 2012.
- \_\_\_\_\_, *1984 : Hongrie-Hollywood Express*, Montréal, Le Quartanier, 2011.
- POISSANT, Alain, *Heureux qui comme Ulysse*, Montréal, Les Éditions Sémaphore, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Vendredi-Friday*, Montréal, Garamond/du Roseau, 1988.
- POITRAS, Marie-Hélène, *Griffintown*, Québec, Alto, 2011.
- POULIN, Jacques, *L'homme de la Saskatchewan*, Montréal, Leméac/Babel, 2011.
- \_\_\_\_\_, *La tournée d'automne*, Montréal, Leméac/Babel, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Volkswagen Blues*, Montréal, Leméac/Babel, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Les grandes marées*, Montréal, Leméac, 1986 [1978].
- PRONOVOST, André, *Appalaches*, Montréal, Boréal, 1992.
- PYNCHON, Thomas, *Gravity's Rainbow*, New York, Penguin Books (Coll. « Deluxe »), 2006 [1973].
- \_\_\_\_\_, *The Crying of Lot 49*, New York, Harper Collins, (coll. « Perennial Modern Classics »), 2006 [1965].
- RACINE, Rober, *Là bas tout près*, Montréal, L'Hexagone, 1997.

- RINGUET, *Trente arpents*, édition critique par Jean Panneton, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde »), 1991 [1938].
- ROBERTSON, Ray, *What Happened Later*, Toronto, Thomas Allen Publisher, 2007.
- ROY, Gabrielle, *De quoi t'ennuies-tu, Evelyne? Suivi de Ely! Ely! Ely!*, Montréal, Boréal, 1988.
- SAVARD, Félix-Antoine, *Menaud, maître-draveur*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992 [1937].
- SÉGUIN, Marc, *Hollywood*, Montréal, Leméac, 2012.
- \_\_\_\_\_, *La foi du braconnier*, Montréal, Leméac, 2010.
- SOUBLIÈRE, Alexandre, *Charlotte Before Christ*, Montréal, Boréal, 2012.
- SOUCY, Gaétan, *Music-Hall!*, Montréal, Boréal, 2002.
- SOUCY, Jean-Yves, *Un dieu chasseur*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1976.
- TACHÉ, Joseph-Charles, *Forestiers et voyageurs*, Montréal, Boréal (Coll. « Compact »), 2002 [1863].
- THÉRIAULT, Yves, *Agaguk*, Montréal, Typo, 1993 [1958].
- TOEWS, Miriam, *Les Troutman volants*, traduit de l'anglais par Lori Saint-Martin et Paul Gagné, Montréal, Boréal, 2009 [2008].
- TREMBLAY, Lise, *La pêche blanche*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2001 [1994].
- TREMBLAY, Michel, *La traversée du continent*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 2007.
- TROTTIER, Yves, *Nevada est mort*, Montréal, Hurtubise, 2010.
- TURGEON, Pierre, *La première personne*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992 [1980].
- TWAIN, Mark, *Les aventures de Huck Finn*, traduit de l'anglais par William Little Hughes, Montréal, Bibliothèque électronique québécoise [tirée de Paris, Bibliothèque nouvelle de la jeunesse], 1884.

\_\_\_\_\_, *Les aventures de Tom Sawyer*, traduit de l'anglais par François de Gail, Montréal, Bibliothèque électronique québécoise, 1876.

VIGNEAULT, Guillaume, *Chercher le vent*, Montréal, Boréal (Coll. « Compact »), 2001.

\_\_\_\_\_, *Carnets de naufrage*, Montréal, Boréal (Coll. « Compact »), 2000.

VÉZINA, Michel, *Sur les rives*, Montréal, Coups de tête, 2009.

\_\_\_\_\_, *La machine à orgueil*, Montréal, Québec/Amérique (Coll. « Littérature d'Amérique »), 2008.

\_\_\_\_\_, *Asphalte et vodka*, Montréal, Québec/Amérique (Coll. « Littérature d'Amérique »), 2005.

WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass*, [eBook], Project Gutenberg, 1998 [1855-1891].

## Études<sup>170</sup>

ADORNO, Theodor W., *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, compilation dirigée par J.M. Bernstein, Londres, Routledge, 1991.

ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*, traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974 [1947].

ANDRÈS, Bernard, « D'Iberville et le mythe d'une Amérique française », dans BOUCHARD, Gérard et ANDRÈS, Bernard [dir.], *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec/Amérique (Coll. « Essais et documents »), 2007, p. 205-239.

\_\_\_\_\_, «La littérature québécoise à Voix et images: créneau ou ghetto?», *Voix et images*, 35, hiver 1987, p. 303-312.

ARCHIBALD, Samuel, « Le néoterroir et moi », *Liberté*, vol. 53, n° 3, (295) 2012, p. 18-26.

AUDET, Noël, « Le roman québécois d'Amérique », *les Deux Rives*, n° 1, 1984, p. 34-35.

AUDET, René et Richard SAINT-GELAIS, « L'ombre du lecteur: interaction et lectures narrative, policière, et hyperfictionnelle », *Mosaic : a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, Winnipeg, vol. 36, n°1, mars 2003, p. 35-44.

BACHELARD, Gaston, *Poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France (Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine »), 1970.

---

<sup>170</sup> Les écrits portant sur les six auteurs à l'étude se trouvent recensés à l'Annexe I.

\_\_\_\_\_, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France (Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine »), 1957.

\_\_\_\_\_, *L'air et les songes : essai sur l'imagination en mouvement*, Paris, José Corti, 1943.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du Russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard (Coll. « Tel »), 1978.

\_\_\_\_\_, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BARTHES, Roland, *Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

\_\_\_\_\_, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

BAUDRILLARD, Jean, *Amérique*, Paris, Grasset (Coll. « Livre de poche – biblio essais »), 1986.

\_\_\_\_\_, *Simulacres et simulations*, Paris, Éditions Galilée, 1981.

BAUDOIN, Charles, *Le triomphe du héros : étude psychanalytique sur le mythe du héros et les grandes épopées*, Paris, Plon, 1952.

BAUDOIN, Réjean, « Rapport Québec-Amérique », *Possibles*, vol. 8, n° 4, été 1984 (« L'Amérique invouable »), p. 45-57.

BEAUSOLEIL, Claude, *Les livres parlent*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, (Coll. « Estacades »), 1984.

BELLEAU, André, *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal Express, 1986.

BERND, Zilà, « Le nouveau-né : Mythe et contre-mythe dans les littératures des Amériques », dans BOUCHARD, Gérard et ANDRÈS, Bernard [dir.], *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec/Amérique (Coll. « Essais et documents »), 2007, p. 23-47.

\_\_\_\_\_, « Américanité : les transferts du concept », *Interfaces Brasil/Canadá*, Porto Alegre, vol.1, n° 2, 2002.

BIRON, Michel, DUMONT, François et NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.

BIRON, Michel, *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, PUM (Coll. « Socius »), 2000.

BLETON, Paul, « Un modèle pour la lecture sérielle », *Études littéraires*, vol. 30, n° 1, 1997, p. 45-55.

BOCK, Raymond, « Mélange de quelques uns de mes préjugés », *Liberté*, n° 295, 2011, p. 7-16.

BOCK-CÔTÉ, Mathieu, *La dénationalisation tranquille. Mémoire, identité et multiculturalisme dans le Québec postréférendaire*, Montréal, Boréal, 2007.

BOIVIN, Aurélien, « La littérature québécoise : une littérature de l'Amérique », *Québec français*, n° 154, 2009, p. 60-65.

BOUCHARD, Gérard, « Le mythe. Essai de définition », dans BOUCHARD, Gérard et ANDRÈS, Bernard [dir.], *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec/Amérique (Coll. « Essais et documents »), 2007, p. 409-425.

\_\_\_\_\_, « Américanité : un débat mal engagé », vol. 4, n° 2, printemps-été 2002 [en ligne]. <http://www.revueargument.ca/article/2002-03-01/206-lamericanite-un-debat-mal-engage.html> [Site consulté le 16 octobre 2014].

\_\_\_\_\_, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 2000.

\_\_\_\_\_, *La nation québécoise au futur et au passé*, Montréal, VLB éditeur, 1999.

BOUCHARD, Gérard et ANDRÈS, Bernard, « Introduction », dans BOUCHARD, Gérard et ANDRÈS, Bernard [dir.], *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec/Amérique (Coll. « Essais et documents »), 2007, p. 11-22.

BOUCHARD, Gérard, et LAMONDE, Yvan, [dir.], *La nation dans tous ses états. Le Québec en comparaison*, Montréal, Harmattan, 1997.

\_\_\_\_\_, *Québécois et Américains: la culture québécoise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Saint-Laurent, Fides, 1995.

BOURQUE, Paul-André, « L'américanité du roman québécois », *Études littéraires*, vol. 8, n° 1, avril 1975, p. 9-19.

BRÛLÉ, Michel, « Les impacts du cinéma américain sur le cinéma et la société québécoise », *Sociologie & sociétés*, vol.8, n°1, avril 1976, p. 25-41.

BRUNEL, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

BUREAU, Luc, *Entre l'Éden et l'Utopie. Les fondements imaginaires de l'espace québécois*, Montréal, Québec/Amérique (Coll. « Dossiers documents »), 1984.

CAILLOIS, Roger, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938.

CAMPBELL, Joseph, *Le Héros aux mille et un visages*, traduit de l'américain par H. Crès, Paris, Robert Laffont, 1978.

CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

CELLARD, Karine, *Leçons de littérature. Un siècle de manuels scolaires au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011.

CHARBONNEAU, Robert, *La France et nous : réponses à Jean Cassou, René Garneau, Louis Aragon, Stanislas Fumet, André Billy, Jérôme et Jean Tharaud, François Mauriac, et autres*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1947.

CHASSAY, Jean-François, « De la littérature comme savoir. *texte écrit dans le cadre du colloque « Portrait de l'artiste en intellectuel: enjeux, dangers, questionnements » les 26 et 27 octobre 2012, à l'Université Laval* », *Le crachoir de Flaubert* [en ligne].

<http://www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca/2012/12/de-la-litterature-comme-savoir> [Site consulté le 16 octobre 2014].

\_\_\_\_\_, *Dérives de la fin : sciences, corps & villes*, Montréal, Le Quartanier, 2008.

\_\_\_\_\_, *Fils, lignes, réseaux. Essai sur la littérature américaine*, Montréal, Liber, 1999.

\_\_\_\_\_, *L'ambiguïté américaine. Le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ, 1995.

\_\_\_\_\_, *Le jeu des coïncidences dans La Vie mode d'emploi de Georges Perec*, LaSalle, Hurtubise HMH, 1992.

CHASSÉ, Paul-P., « Les Poètes franco-américains de la Nouvelle-Angleterre, 1875-1925 », Québec, Thèse de doctorat, Université Laval 1968, 472 f.

CLÉMENT, Anne-Marie, « Formes et sens de la discontinuité dans la prose narrative québécoise contemporaine », thèse de doctorat, département des littératures, Université Laval, 2005, 253 f.

COHAN, Steven, REA ARK, Ina [dir.], *The Road Movie Book*, London, Routledge, 1997.



COLOMBANI, Jean-Marie, « Nous sommes tous Américains », *Le Monde*, 13 septembre 2001, p. 1.

COSSETTE, Isabelle et MORENCY, Jean, « De Poe à Melville et Crémazie: l'imaginaire de la fin et la naissance de la littérature en Amérique du Nord », dans CHASSAY, Jean-François,

CÔTÉ, Jean-François et GERVAIS, Bertrand [dir.], *Edgar Poe. Une pensée de la fin*, Montréal, Liber, 2001, p. 93-107.

CÔTÉ, Jean-François et TREMBLAY, Emmanuelle [dir.], *Le nouveau récit des frontières dans les Amériques*, Québec, Les Presses de l'Université Laval (Coll. « Americana »), 2005.

CÔTÉ, Jean-François, « Au-delà des frontières. Sur la route du cosmopolitisme de Jack Kerouac », dans Jean Morency, Jeanette Den Toonder et Jaap Lintvelt [dir.], *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Nota Bene, 2006, p. 269-298.

\_\_\_\_\_, « Littérature des frontières et frontières de la littérature : de quelques dépassements qui sont aussi des retours », *Recherches sociographiques*, vol. 44, n° 3, 2003, p. 499-523.

\_\_\_\_\_, « L'identification américaine au Québec : de processus en résultats », dans CUCCIOLETTA, Donald, [dir.], *L'américanité et les Amériques*, Sainte-Foy, Éditions de l'IQRC, 2001, p. 6-28.

\_\_\_\_\_, « Le renouveau du grand récit des Amériques : polyphonie de l'identité culturelle dans le contexte de la continentalisation », dans CUCCIOLETTA, Donald, CÔTÉ, Jean-François et LESEMANN, Frederic [dir.], *Le grand récit des Amériques: polyphonie de l'identité culturelle dans le contexte de la continentalisation*, Sainte-Foy, Les Éditions de l'IQRC, 2001, p. 9-40.

\_\_\_\_\_, « Le roman de la Nord-Américanité, entre André Langevin et Paul Auster », dans Jaap Lintvelt, Richard Saint-Gelais, Will Verhoeven et Catherine Raffi-Bérout [dir.], *Roman contemporain et identité culturelle en Amérique du nord*, Québec, Nota Bene (Coll. « Littérature »), 1998, p. 83-106.

COTNAM, Jacques, « La prise de conscience d'une identité nord-américaine au Canada français (1930-1939) », dans Gilles Dorion et Marcel Voisin [dir.], *Les grands voisins. Actes du colloque belgo-canadien des 24, 25 et 26 novembre 1983*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1984, p. 63-79.

\_\_\_\_\_, « Americans Viewed Through the Eyes of French-Canadians », *Journal of Popular Culture*, Vol. 10, n° 4, printemps 1977, p. 784-796.

CUCCIOLETTA, Donald, CÔTÉ, Jean-François et LESEMANN, Frederic [dir.], *Le grand récit des Amériques: polyphonie de l'identité culturelle dans le contexte de la continentalisation*, Sainte-Foy, Les Éditions de l'IQRC, 2001.

DE LA FONTAINE, Gilles, « Le mythe de l'Iroquoise dans le conte écrit de la Mauricie », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 3 (hiver-printemps 1982), p. 63-75.

DE LA GARDE, Roger et Line ROSS, « Les médias et l'industrialisation de la culture », dans Claude Savary [dir.], *Les Rapports culturels entre le Québec et les États-Unis*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1984, p. 267-320.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Rhizome*, Paris, Minuit, 1976.

DESTREMPES, Hélène et Jean MORENCY, « Américanité et modernité dans le cycle du Survenant », *Voix et Images*, vol. 33, n° 3 (99), printemps-été 2008, p. 29-40.

DETTELBACH, Cynthia Golomb, *In the Driver's Seat. The Automobile in American Literature and Popular Culture*, Westport, Greenwood Press, 1976.

DICKNER, Nicolas, « Cet endroit qui ressemble à un terminus », *Cousins de personne* [en ligne]. <http://www.cousinsdepersonne.com/2013/02/cet-endroit-qui-ressemble-a-un-terminus/> [Site consulté le 15 octobre 2014].

DION, Robert, « Let's Talk English Here. Les représentations de l'anglais dans *Copies conformes* et *Volkswagen blues* », dans Barbara Bucheneau et Annette Paatz (dir.), *Do the Americas have a Common Literary History*, Francfort / Berlin / Berne / Bruxelles / New York / Oxford / Vienne, Peter Lang (Interamericana), 2002, p. 427-447.

\_\_\_\_\_, « La France et nous après la Seconde Guerre mondiale. Analyse d'une crise », *Voix et Images*, vol. 13, n° 2, (38) 1988, p. 292-303.

DORION, Gilles, « Petit Homme Tornade de Roch Carrier : le métissage des mythes et des cultures », *Voix et Images*, vol. 25, n° 1, (73) 1999, p. 176-189.

DOYON, Nova, « Le rôle de la presse dans la constitution du littéraire au Bas-Canada et au Brésil au cours du premier XIX<sup>e</sup> siècle. Vers la formation d'une culture nationale dans les collectivités neuves des Amériques », Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2007.

DOYON-GOSSELIN, Benoît, « Pour une herméneutique de l'espace : l'œuvre romanesque de J.R. Léveillé et France Daigle », thèse de doctorat en études littéraires, Moncton, Université de Moncton, 2008.

DUPONT, Louis, « L'américanité québécoise : portée politique d'un courant d'interprétation » dans CUCCIOLETTA, Donald, [dir.], *L'américanité et les Amériques*, Sainte-Foy, Éditions de l'IQRC, 2001, p. 48-63.

\_\_\_\_\_, « L'Américanité in Québec in the 1980's : Political and Cultural Considerations of an Emerging Discourse », *The American Review of Canadian Studies*, vol. 25, n° 1, printemps 1995, p. 27-52.

\_\_\_\_\_, « Entre sensibilité et discours : structuration et signification de l'américanité québécoise », thèse de doctorat en Géographie, Ottawa, Université d'Ottawa, 1993.

\_\_\_\_\_, « L'américanité québécoise ou la possibilité d'être ailleurs » dans Dean Louder [dir.], *Le Québec et les francophones de la Nouvelle-Angleterre*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1991, p. 187-200.

DUPUIS, Gilles et Klaus Dierter ERTLER, « Introduction », dans Gilles Dupuis, Klaus-Dierter Ertler [dir.], *À la carte Le roman québécois (2006-2010)*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, p. 11-12.

DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International (Coll. « L'Ile Verte »), 1979.

\_\_\_\_\_, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1984 [1969].

ECO, Umberto, *De Superman au surhomme*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1993.

\_\_\_\_\_, *La guerre du faux*, traduit de l'italien par Myriam Tanant, avec la collaboration de Piero Caracciolo, Paris, Grasset, 1985.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

\_\_\_\_\_, *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard (Coll. « NRF »), 1959.

\_\_\_\_\_, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard (Coll. « NRF »), 1957.

ÉMOND, Maurice, « Approches thématique et mythocritique », *Québec français*, n° 65, 1987, p. 88-91.

EMERSON, Ralph Waldo, « Self-Reliance », dans *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson vol. II*, New York, AMS Press, 1968 [1841].

FERLAND, Pierre-Paul, « La Franco-Amérique dans *Les taches solaires* de Jean-François Chassay: du carnivalesque à l'effet Forrest Gump », *Quebec Studies*, n° 53, hiver-printemps 2012 p. 91-109.

\_\_\_\_\_, « "Les voyages forment la jeunesse" : mythe américain et rite initiatique dans le roman de la route québécois contemporain », *Québec français*, n° 164, 2012, p. 38-41.

\_\_\_\_\_, « Cette grand-mère qui refuse de mourir. *La fiancée américaine* d'Éric Dupont », *Salon Double*, [en ligne]. <http://salondouble.contemporain.info/lecture/cette-grand-mere-qui-refuse-de-mourir> [2014] [Site consulté le 16 octobre 2014].

\_\_\_\_\_, « Un mythe canadien? *Du bon usage des étoiles* de Dominique Fortier », *Salon Double*, [en ligne]. <http://salondouble.contemporain.info/lecture/un-mythe-canadien> [Site consulté le 16 octobre 2014].

\_\_\_\_\_, « Mettre le savoir en jeu. *Traité de balistique* d'Alexandre Bourbaki », *Salon Double*, [en ligne]. <http://salondouble.contemporain.info/mettre-le-savoir-en-jeu> [Site consulté le 16 octobre 2014].

\_\_\_\_\_, « Chassez la famille... *La marche en forêt* de Catherine Leroux », *Salon Double*, [en ligne]. <http://salondouble.contemporain.info/chassez-la-famille> [Site consulté le 16 octobre 2014].

\_\_\_\_\_, « Marqueuse de parole. *Griffintown* de Marie-Hélène Poitras », *Salon Double*, [en ligne]. <http://salondouble.contemporain.info/lecture/marqueuse-de-parole> [Site consulté le 16 octobre 2014].

\_\_\_\_\_, « Combattre le cliché par le cliché. *Hollywood* de Marc Séguin », *Salon Double*, [en ligne]. <http://salondouble.contemporain.info/lecture/combattre-le-cliche-par-le-cliche> [Site consulté le 16 octobre 2014].

\_\_\_\_\_, « Une non-lecture de *On the road. What Happened Later* de Ray Robertson », *Salon Double*, [en ligne]. <http://salondouble.contemporain.info/lecture/une-non-lecture-de-on-the-road-0> [Site consulté le 16 octobre 2014].

\_\_\_\_\_, « Américains après tout. *Quelque part en Amérique* d'Alain Beaulieu », *Salon Double*, [en ligne]. <http://salondouble.contemporain.info/lecture/americains-apres-tout> [Site consulté le 16 octobre 2014].

\_\_\_\_\_, « Ceci n'est pas un roman sur le chiac. *Pour sûr* de France Daigle », *Salon Double*, [en ligne]. <http://salondouble.contemporain.info/ceci-n-est-pas-un-roman-sur-le-chiac> [Site consulté le 16 octobre 2014].

\_\_\_\_\_, « *Roadkill. La foi du braconnier* de Marc Séguin », *Salon Double*, [en ligne]. <http://salondouble.contemporain.info/lecture/roadkill> [Site consulté le 16 octobre 2014].

\_\_\_\_\_, « Le revitalisation d'une ville américaine parmi tant d'autres. *Arvida* de Samuel Archibald », *Salon Double* [en ligne]. <http://salondouble.contemporain.info/la-revitalisation-dune-ville-am-ricaine-parmi-tant-dautres> [Site consulté le 16 octobre 2014].

\_\_\_\_\_, « Alias Clint Eastwood. *Lazy Bird* d'Andrée A. Michaud », *Salon Double*, [en ligne]. <http://salondouble.contemporain.info/lecture/alias-clint-eastwood> [Site consulté le 16 octobre 2014].

\_\_\_\_\_, « Entre nomadisme et sédentarité : une herméneutique des espaces fictionnels américains dans *Carnets de naufrage* et *Chercher le vent* de Guillaume Vigneault », mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec, 2010.

FIEDLER, Leslie A., *Le retour du Peau-Rouge*, Paris, Seuil, 1971.

FREUD, Sigmund, *Totem et tabou*, traduit de l'allemand par Dominique Tassel, Paris, Points, 2010 [1910-1914].

\_\_\_\_\_, *Introduction à la psychanalyse*, traduit de l'Allemand par le Dr. S. Jankélévitch, Paris, Éditions Payot, 1962 [1916].

FRYE, Northrop, *Collected works of Northrop Frye 22. Anatomy of criticism : four essays.*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2006 [1957].

GAGNÉ, Barbara, « L'androgynie psychique chez Carl Gustav Jung », mémoire de maîtrise en philosophie présenté à l'Université Laval, Québec, 1986.

GANNON, Maire, « Comparaisons de la criminalité entre le Canada et les États-Unis », *Juristat Canadian Centre for Justice Statistics*, Statistique Canada, No 85, vol. 21. [en ligne]. <http://www.publications.gc.ca/Collection-R/Statcan/85-002-XIF/0110185-002-XIF.pdf> [Site consulté le 9 janvier 2014].

GAUVIN, Lise, « Il était une fois dans l'Ouest : les *road novels* québécois », dans Lucie Hotte [dir.], *(Se) Raconter des histoires. Histoire et histoires dans les littératures francophones du Canada*, Sudbury, Éditions Prise de parole (Coll. « Agora »), 2010, p. 599-618.

GÉLINAS, Marie-France, « Quête identitaire et américanité : Étude de trois héroïnes en terre états-unienne dans le roman québécois contemporain », mémoire de maîtrise en études littéraires, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2008, 120 f.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982.

GERVAIS, Bertrand, « Améryville : prolégomènes », *Ceci n'est écrit nulle part* [en ligne]. <http://blogue.nt2.uqam.ca/cenestecritnullepart/2011/07/21/ameryville-prolegomenes/> [Publié le 21 juillet 2011. Consulté le 16 juin 2013].

\_\_\_\_\_, « Habiter l'événement : Les *Failles* et le 11 septembre 2001 », *Ceci n'est écrit nulle part* [en ligne]. <http://blogue.nt2.uqam.ca/cenestecritnullepart/2010/11/08/habiter-l%E2%80%99evenement-les-failles-et-le-11-septembre-2001/> [Publié le 8 novembre 2010. Consulté le 16 juin 2013].

\_\_\_\_\_, *L'imaginaire de la fin : temps, mots & signes. Logiques de l'imaginaire – tome III*, Montréal, Le Quartanier (Coll. « Erres essais »), 2009.

\_\_\_\_\_, *La ligne brisée : labyrinthes, oubli & violence. Logiques de l'imaginaire – tome II*, Montréal, Le Quartanier (Coll. « Erres essais »), 2008.

\_\_\_\_\_, *Figures, lecture. Logiques de l'imaginaire – tome I*, Montréal, Le Quartanier (Coll. « Erres essais »), 2007.

\_\_\_\_\_, « Les terres dévastées de Pierre Yergeau : 1999 et la théorie des sphères parallèles », *Voix et Images*, vol. 32, n° 1, (94) 2006, p. 117-132.

\_\_\_\_\_, « Entrevue avec Bertrand Gervais », dans *Gazole*, dossier d'accompagnement présenté par Claude Gonthier et Bernard Meney, Montréal, XYZ (Coll. « Romanichels plus »), 2005.

\_\_\_\_\_, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ Éditeur, 1998.

GILBERT-LEWIS, Paula, « Literary Relationships Between Quebec and the United States: a Meagre Reciprocity », *Essays on Canadian Writing*, n° 22, été 1981, p. 86-110.

GRENIER, Daniel, « The Great American Navel: Le Grand Roman Américain et le langage approprié », mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009, 126 f.

GUEDON, Jean-Claude, « Science, technique, américanité et littérature au Québec », dans *Que pense la littérature?*, Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises, coll. « Paragraphes », n° 8, 1992, p. 119-145.

GUILLEMETTE, Lucie, « Parole d'adolescente et quête identitaire. Les possibles de l'Amérique dans les romans pour la jeunesse de Michèle Marineau », dans Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt [dir.], *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Nota bene, 2006, p. 111-128.

\_\_\_\_\_, « Littérature québécoise et expérience continentale: américanité et/ou américanisation? », *L'action nationale : pour célébrer la fête nationale*, vol. 90, n° 6, juin 2000, p. 51-65.

\_\_\_\_\_, « L'espace américain dans *L'été Rebecca* de René Lapierre, *Une histoire américaine* de Jacques Godbout et *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert », Thèse de doctorat, Toronto, University of Toronto, 1990.

HAMEL, Réginald, HARE, John et Paul WYCZYNSKI, *Le Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Bibliothèque et Archives nationales du Québec [en ligne]. <http://services.banq.qc.ca/sdx/dalfan/> [Site consulté le 5 octobre 2011].

HAREL, Simon, « La chasse gardée du territoire québécois : 4. à la manière des tagueurs... », *Liberté*, vol. 47, n° 3, (269) 2005, p. 137-161.

\_\_\_\_\_, « La chasse gardée du territoire québécois : 3. braconnages identitaires », *Liberté*, vol. 47, n° 1, (267) 2005, p. 110-128.

\_\_\_\_\_, « La chasse gardée du territoire québécois : 2. un Québec palimpseste », *Liberté*, vol. 46, n° 4, (266) 2004, p. 105-117.

\_\_\_\_\_, « La chasse gardée du territoire québécois », *Liberté*, vol. 46, n° 3, (265) 2004, p. 73-87.

\_\_\_\_\_, *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueuil, Le Préambule, 1989.

HARVEY, Louis-Georges, *Le printemps de l'Amérique française : américanité, anticolonialisme, et républicanisme dans le discours politique québécois, 1805-1837*, Montréal, Boréal, 2005.

\_\_\_\_\_, « Le mouvement patriote comme projet de rupture », dans BOUCHARD, Gérard et LAMONDE, Yvan [dir.], *Québécois et Américains: la culture québécoise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Saint-Laurent, Fides, 1995, p. 85-112.

HÉBERT, Chantal, *Analyse comparée des modèles représentatifs du burlesque québécois et américain*, Thèse de doctorat en études théâtrales, Université Laval, Québec, 1984.

\_\_\_\_\_, *Le burlesque au Québec : un divertissement populaire*, Ville La Salle, Hurtubise HMH, 1981.

HOBBS, Sandra, « L'Autochtone dans *Le dernier été des Indiens* de Robert Lalonde : ou comment passer de la grande à la petite noirceur », *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*, n° 41, 2010, p. 231-252.

HODGSON, Richard et Ralph SARKONAK, «Deux hors-la-loi québécois: Jacques Godbout et Jacques Poulin», *Québec Studies*, 8, printemps 1989, p. 27-36.

IMBERT, Patrick, « Francophonies minoritaires : de l'homogène enraciné à la transculturalité de la société des savoirs », dans Patrick Imbert [dir.], dans *Américanité, cultures francophones canadiennes et société des savoirs*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2009, p. 15-66.

\_\_\_\_\_, « Introduction », dans Patrick Imbert [dir.] *Américanité, cultures francophones canadiennes et société des savoirs*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2009, p. 7-14.

\_\_\_\_\_, « Les trois R – ruptures, routes et réussite – dans les Amériques : entre l'oubli et la promesse », dans BOUCHARD, Gérard et ANDRÉS, Bernard [dir.], *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec/Amérique (Coll. « Essais et documents »), 2007, p. 139-172.

JAMESON, Fredric, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.

JONES, Richard A., « Le spectre de l'américanisation », dans Claude Savary [dir.], *Les Rapports culturels entre le Québec et les Etats-Unis*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1984, p. 145-166.

JUNG, Carl Gustav, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, traduit de l'allemand, préfacé et annoté par le D<sup>r</sup> Roland Cahen, Paris, Gallimard, 1964 [1933].

\_\_\_\_\_, *Les racines de la conscience : études sur l'archétype*, traduit de l'allemand par Yves le Lay, Paris, Buchet/Chastel, 1971 [1954].

\_\_\_\_\_, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles. Analyse des prodromes d'une schizophrénie*, préface et traduction d'Yves Le Lay, Paris, Georg, 1996.

\_\_\_\_\_, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, translated by R.F.C. Hull, Princeton, Princeton University Press, 1968.

\_\_\_\_\_, *Un mythe moderne. Des «Signes du ciel»*, préface et adaptation du D<sup>r</sup> Roland Cahen, Paris, Gallimard, 1961.

\_\_\_\_\_, *Problèmes de l'âme moderne*, préface du D<sup>r</sup> Roland Cahen, traduit de l'allemand par Yves Le Lay, Paris, Éditions Buchet/Chastel-Corrêa, 1960.



KWATERKO, Józef, « Clivages, ex-centricité, nomadisme : l'identité culturelle et l'imaginaire de l'espace dans le roman québécois », dans Jaap Lintvelt et François Paré [dir.], *Frontières flottantes. Lieu et espace dans les cultures francophones du Canada/Shifting Boundaries. Place and space in the francophone cultures of Canada*, Amsterdam/New-York, Rodopi, 2001, p. 147-159.

LABONTÉ, René, « Québec-Californie : la Californie à travers la fiction littéraire québécoise », *The French Review*, vol. 62, n° 5, avril 1989, p. 803-814.

LACASSE, Germain, « Intermédialité, deixis et politique », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 85-104.

LACOURCIÈRE, Luc, « L'étude de la culture : le folklore », *Recherches sociographiques*, vol. 3, n° 1-2, 1962, p. 253-262.

LANGUIRAND, Jacques, « Le Québec et l'américanité », *Études littéraires*, vol. 8, n° 1, 1975, p. 143-157.

LANGEVIN, Francis, « Filiations et régionalité dans trois fictions québécoises contemporaines », dans Sylviane Coyault, Francis Langevin et Zuzana Malinovska [dir.], *Histoires de familles et de territoires dans la littérature québécoise actuelle*, Prešov, Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis [Département de langue et littérature françaises de l'Institut de philologie romane et de philologie classique de la Faculté des Lettres de l'Université de Prešov], 2012, p. 83-99.

\_\_\_\_\_, « La régionalité dans les fictions québécoises d'aujourd'hui. L'exemple de *Sur la 132* de Gabriel Anctil », dans *temps zéro*, n° 6, 2013 [en ligne].  
<http://tempszero.contemporain.info/document936> [Site consulté le 24 avril 2013].

\_\_\_\_\_, « La régionalité chez Hervé Bouchard, Éric Dupont et François Blais », dans Zuzana Malinovska [dir.], *Cartographie du roman québécois contemporain*, Prešov, Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis [Département de langue et littérature françaises de l'Institut de philologie romane et de philologie classique de la Faculté des Lettres de l'Université de Prešov] (Monographia), 2010, p. 36-53.

\_\_\_\_\_, « Un nouveau régionalisme ? De Sainte-Souffrance à Notre-Dame-du-Cachalot, en passant par Rivière-aux-Oies (Éric Dupont, Sébastien Chabot et Christine Eddie) », *Voix et images*, vol. XXXVI, n° 1 (automne 2010), p. 59-77.

\_\_\_\_\_, « Enjeux et tensions lectorales de la narration hétérodiégétique dans le roman contemporain », thèse de doctorat en études littéraires, Université du Québec à Rimouski, Rimouski, 2008.

LAMARCHE, Marcolin Antonio [et al.], *Notre américanisation; enquête de la Revue dominicaine (1936)*, Montréal, L'Œuvre de presse dominicaine, 1937.

LAMONDE, Yvan, « Américanité et américanisation. Essai de mise au point. », *Globe. Revue Internationale d'études québécoises*, vol. 7, n° 2, 2004, p. 21-29.

\_\_\_\_\_, *Allégeances et dépendances: l'histoire d'une ambivalence identitaire*, Québec, Éditions Nota bene, 2001.

\_\_\_\_\_, *Ni avec eux ni sans eux: le Québec et les États-Unis*, Québec, Nuit blanche (Coll. « Terre américaine »), 1996.

\_\_\_\_\_, « L'ambivalence historique du Québec à l'égard de sa continentalité : circonstances, raisons et signification », dans BOUCHARD, Gérard et LAMONDE, Yvan [dir.], *Québécois et Américains: la culture québécoise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Saint-Laurent, Fides, 1995, p. 61-84.

\_\_\_\_\_, « American Cultural Influence in Quebec: A One-Way Mirror », dans Alfred O. Hero et Marcel Daneau [dir.], *Problems and Opportunities in US-Quebec Relations*, Boulder (Colorado) et Londres, Westview Press (Coll. « Westview Special Studies in International Relations »), 1984, p. 106-126.

\_\_\_\_\_, « Un voisin qui fait écran: le cinéma au Canada et au Québec et les États-Unis », dans *Les grands voisins. Actes du colloque belgo-canadien des 24, 25 et 26 novembre 1983*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1984, p. 227-249.

LAMONTAGNE, André, « Du modernisme au postmodernisme : le sort de l'intertexte français dans le roman québécois contemporain », *Voix et Images*, vol. 20, n° 1, (58) 1994, p. 162-175.

LAPIERRE, René, *Écrire l'Amérique*, Montréal, Les Herbes rouges, 1995.

\_\_\_\_\_, « L'américanité du roman québécois », *Liberté*, vol. 32, n° 4, (190) 1990, p. 39-43.

LAPLANTE, Robert, « Ouvrage recensé : Chantal HÉBERT, *Le burlesque au Québec. Un divertissement populaire* », *Recherches sociographiques*, vol. 24, n° 1, 1983, p. 144-147.

LAROCHE, Maximilien, « Mythe, géographie et histoire dans les Amériques » dans BOUCHARD, Gérard et ANDRÈS, Bernard [dir.], *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec/Amérique (Coll. « Essais et documents »), 2007, p. 114-137.

\_\_\_\_\_, *Dialectique de l'américanisation*, Québec, Université Laval, Département des littératures, coll. « Essais », n° 8, 1993, 312 p.

\_\_\_\_\_, « Américanité et Amérique », *Urgences*, n° 34, 1991, p. 88-99.

\_\_\_\_\_, *La découverte de l'Amérique par les Américains : essais de littérature comparée*, Québec, Université Laval, 1989.

\_\_\_\_\_, «La littérature québécoise face à la littérature latino-américaine», suivi d'un débat avec Irlemar Chiampi, Italo Caroni, Diva Barbaro Damato, Leyla Perroné-Moises, Flavio Aguiar, Maria Aparecida Santili et Fernão Mourão, *Études littéraires*, 16:2, août 1983 («Regards du Brésil sur la littérature du Québec»), p. 185-201.

\_\_\_\_\_, «L'américanité ou l'ambiguïté du je», dans *Études littéraires*, Vol. 8, n° 1, avril 1975 («Littérature québécoise et américanité»), p. 103-128.

LAVOIE, Yolande, *L'Émigration des Québécois aux États-Unis de 1840 à 1930*, Québec, Conseil de la langue française, Direction des études et recherches 1981.

LE BEL, Pierre-Mathieu, « De la surface aux réseaux : nouvelles spatialités du polar montréalais », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 50, n° 141, 2006, p. 515-522.

LEFRANÇOIS, David, ÉTHIER, Marc-André et Stéphanie DEMERS, « Jalons pour une analyse des visées de formation socio-identitaire en enseignement de l'histoire », dans Marc-André Éthier, Jean-François Cardin et David Lefrançois [dir.], *Enseigner et apprendre l'histoire : Manuels, enseignants et élèves*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2011, p. 59-94.

LELAND, Marine, « Quebec Literature in Its American Context », dans David Staines [dir.], *The Canadian Imagination. Dimensions of A Literary Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1977, p. 188-225.

LEMIRE, Maurice, *Le mythe de l'Amérique dans l'imaginaire « canadien »*, Québec, Nota Bene (Coll. « Essais critiques »), 2003.

\_\_\_\_\_, « Jeanne la Fileuse. Ouvrage recensé : Honoré Beaugrand, Jeanne la Fileuse. Épisode de l'émigration franco-canadienne aux États-Unis. Édition présentée et préparée par Roger LeMoine, [Montréal], Fides, [1980], 312 p. », *Québec français*, n° 40, 1980, p. 58.

LE MOYNE, Jean, *Convergences*, Montréal, HMH, 1961.

LETOURNEAU, Jocelyn, *Passer à l'avenir. Histoire, mémoire et identité dans le Québec d'aujourd'hui*, Montréal, Boréal, 2000.

LÉVI STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Librairie Plon, 1958.

LEWIS, R.W.B., *The American Adam : innocence, tragedy and tradition in the nineteenth century*, Chicago, University of Chicago Press, 1958.

LINTVELT, Jaap, « Le voyage identitaire aux États-Unis dans le roman québécois », dans Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt [dir.], *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Terre américaine », 2006, p. 55-86.

LIPOVETSKY, Gilles et Hervé JUVIN, *L'occident mondialisé : controverse sur la culture planétaire*, Paris, Grasset (Coll. « Nouveau collège de philosophie »), 2010.

LIPOVETSKY, Gilles et Sébastien CHARLES, *Les temps hypermodernes*, Paris, Le livre de poche (Coll. « Biblio-essais »), 2006.

LOUDER, Dean et WADDELL, Éric [dir.], *Franco-Amérique*, Québec, Septentrion, 2008.

LOUDER, Dean, MORISSET, Jean et WADDELL, Éric [dir.], *Vision et visages de la Franco-Amérique*, Québec, Septentrion, 2001.

LOUDER, Dean [dir.], *Le Québec et les francophones de la Nouvelle-Angleterre*, Sainte-Foy, Les presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 1991.

LUKACS, Georges, *Le roman historique*, Paris, Payot, 2000 [1965].

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

MAILHOT, Laurent, « Volkswagen Blues, de Jacques Poulin, et autres "histoires américaines" du Québec », *Œuvres et critiques*, vol. 14, n° 1, 1989, p. 19-28.

\_\_\_\_\_, « Classiques canadiens 1760-1960 », dans *Études françaises*, vol. 13, n° 3-4, octobre 1977 (« Petit Manuel de littérature québécoise »), p. 263-278.

MAFFESOLI, Michel, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1988.

\_\_\_\_\_, « L'Espace de la socialité », dans Michel Maffesoli *et al.*, *Espaces et imaginaire*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1979, p. 15-28.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris, Armand Colin, 2004.

- MAJOR, Robert, *Jean Rivard, ou l'art de réussir : idéologies et utopie dans l'œuvre d'Antoine Gérin-Lajoie*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1991.
- MARCOTTE, Gilles, « Découvrir l'Amérique », *Liberté*, 90, Vol. 15, n° 6, novembre-décembre 1973 (« Roman des Amériques »), p. 102-106;
- MARIENSTRAS, Élise, *Les mythes fondateurs de la nation américaine : essai sur le discours idéologique aux États-Unis à l'époque de l'indépendance, 1763-1800*, Paris, F. Maspero, 1976.
- MARION, François, « Roman policier contemporain, labyrinthe d'une enquête, labyrinthe d'une écriture », dans Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [dir.], *Errances*, cahier 13 (Coll. « Figura »), p. 77-89.
- MARTEL, Marcel, *Le deuil d'un pays imaginé. Rêves, luttes et déroute du Canada français*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1997.
- MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1963.
- MAVRIKAKIS, Catherine, « Trahir la race : portrait de l'intellectuel québécois en Judas », *Liberté*, vol. 50, n° 1, (279) 2008, p. 35-44.
- MAXWELL, Amélie, « Le mythe américain du *self-made man* dans les littératures francophones du Canada : apprivoiser le changement et s'approvisionnant aux déplacements », dans *Américanité, cultures francophones canadiennes et société des savoirs*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2009, p. 111-144.
- MCHALE, Brian, *Postmodernist fiction*, Londres et New York, Routledge, 1987.
- MELANÇON, Benoit, « La littérature québécoise et l'Amérique. Prolégomènes et bibliographie », *Études françaises*, vol. 26, n° 2, 1990, p. 65-108.
- MÉNARD, Jean-Sébastien, « Une certaine Amérique à lire : la Beat Generation et la littérature québécoise », thèse de doctorat en études littéraires, Montréal, Université McGill, 2007.
- \_\_\_\_\_, « Sur la langue de Jack Kerouac », *ACQL Papers* [en ligne].  
<http://canlit.ca/acql/1> [Site consulté le 10 juillet 2012].
- MESSIER, William S., « Les sentiers battus : quelques notes sur le coureur des bois », *Liberté*, vol. 53, n° 3, (295) 2012, p. 27-37.
- \_\_\_\_\_, « Le *tall tale* revisité : oralité, réalisme et réalité en littérature américaine », Montréal, mémoire de maîtrise déposé à l'Université du Québec à Montréal, 2010.

MIRAGLIA, Anne-Marie, « Le récit de voyage en quête de l'Amérique », *Dalhousie French Studies*, vol. 23, automne-hiver 1992, p. 29-34.

MORENCY, Jean, *La littérature québécoise dans le contexte américain*, Québec, Nota Bene, 2012.

\_\_\_\_\_, « L'image de la maison qui brûle : figures du temps dans quelques romans d'expression française du Canada », *@analyses* [En ligne], Dossier Identité et altérité, mis à jour le 10/03/2011, <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1783>. [Page consultée le 31 août 2011]

\_\_\_\_\_, « Les fictions de la Franco-Amérique : une autre américanité? », transcription électronique d'une conférence prononcée le 25 octobre 2010 dans le cadre de l'inauguration du Centre suisse d'études sur le Québec et la francophonie (CEQF) [en ligne]. <http://www.unifr.ch/ceqf/blog/wp-content/uploads/Conf%C3%A9rence-Morency.pdf>

\_\_\_\_\_, « Romanciers du Canada français : Gabrielle Roy, Jacques Poulin, Michel Tremblay, Roch Carrier », dans Lucie Hotte et Guy Poirier (dir.), *Habiter la distance. Études en marge de La distance habitée*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2009, p. 147-163.

\_\_\_\_\_, « Dérives spatiales et mouvances langagières : les romanciers contemporains et l'Amérique canadienne-française », *Francophonies d'Amérique*, n°26, 2008, p. 27-39.

\_\_\_\_\_, « Les tribulations d'un mythe littéraire américain : l'odyssée continentale d'*Évangéline*, poème de Longfellow », dans BOUCHARD, Gérard et ANDRÉS, Bernard [dir.], *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec/Amérique (Coll. « Essais et documents »), 2007, p. 349-367.

\_\_\_\_\_, « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec », dans Jean Morency, Jeanette Den Toonder et Jaap Lintvelt [dir.], *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Nota Bene, 2006, p. 17-34.

\_\_\_\_\_, « Perdus dans l'espace-temps : figures spatio-temporelles et inconscient diasporal dans les romans de France Daigle, Jean Babineau, Daniel Poliquin et Nicolas Dickner », dans PAQUET, Martin et SAVARD, Stéphane, *Balises et références. Acadies, francophonies*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 487-511.

\_\_\_\_\_, « Du centre vers les marges : l'expérience des frontières dans le roman américain et québécois », dans Jean-François Côté et Emmanuelle Tremblay [dir.], *Le nouveau récit des frontières dans les Amériques*, Québec, Les Presses de l'Université Laval (Coll. « Americana »), 2005, p. 145-160.

\_\_\_\_\_, « L'américanité et l'américanisation du roman québécois. Réflexions conceptuelles et perspectives littéraires », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 7, n° 2, 2004, p. 31-58.

\_\_\_\_\_, « L'invention de Jack Kérouac au Québec », *Acadie 1604-2004*, Neve Romania 29 – 2004.

\_\_\_\_\_, « L'expérience des frontières dans le roman américain, d'hier à aujourd'hui », *Québec français*, n° 130, 2003, p. 22-24.

\_\_\_\_\_, « 25 ans de présence américaine dans le roman québécois », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 52, 2002, p. 197-208.

\_\_\_\_\_, « Le mythe du grand roman américain et le "texte national" canadien-français », dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde [dir.], *La nation dans tous ses états. Le Québec en comparaison*, Paris/Montréal, Harmattan, 1997, p. 143-158.

\_\_\_\_\_, « Deux visions de l'Amérique », *Études françaises*, vol 33, n° 3, 1997, p. 67-77.

\_\_\_\_\_, « L'errance dans le roman québécois », *Québec français*, n° 97, 1995, p. 81-84.

\_\_\_\_\_, « Les modalités du décrochage européen des littératures américaines », dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde [dir.], *Québécois et Américains: la culture québécoise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Saint-Laurent, Fides, 1995, p. 159-173.

\_\_\_\_\_, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique : de Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit blanche, coll. « Terre américaine », 1994.

\_\_\_\_\_, « Ouvrage recensé : Victor-Laurent Tremblay, *Au commencement était le mythe. Introduction à une mythanalyse globale avec application à la culture traditionnelle québécoise à partir de quelques textes romanesques représentatifs*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1991 », *Tangence*, n° 38, 1992, p. 121-123.

MORENCY, Jean et Jimmy THIBEAULT, « Dany Laferrière : la traversée du continent intérieur », *Voix et Images*, vol. 36, n° 2, (107) 2011, p. 7-13.

MORENCY, Jean, Jeanette DEN TOONDER et Jaap LINTVELT [dir.], « Introduction », dans *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Nota bene, coll. « Terre américaine », 2006, p. 5-13.

MORENCY, Jean et Joël BOILARD, « La filière américaine. La contribution des migrants canadiens-français et de quelques Franco-Américains d'origine aux processus de diffusion

de la littérature états-unienne au Québec », dans Yves Frenette et Martin Pâquet [dir.], *Les parcours de l'histoire*, Québec, PUL, 2002, p. 327-344.

MONTPETIT, Raymond, « Culture et milieu de vie: l'espace urbain à Montréal », *Écrits du Canada français*, n° 58, 1986, p. 132-141.

\_\_\_\_\_, « L'autre culture québécoise. La croissance de l'américanité dans la culture québécoise de masse », *Critère*, n° 35, printemps 1983, p. 133-145.

MORIN, Michel, *L'Amérique du Nord et la culture. Le territoire imaginaire de la culture t. II*, LaSalle, Hurtubise HMH (Coll. « Brèches »), 1982.

MORISSONNEAU, Christian, *La terre promise, le mythe du nord québécois*, Montréal, Hurtubise, 1978.

MORISSET, Jean et WADDELL, Éric, *Amériques*. Montréal, l'Hexagone, 2000.

MUSSO, Pierre, « Américanisme et américanisation : du fordisme à l'hollywoodisme », *Quaderni*, n° 50-51, printemps 2003, p. 231-247.

NAREAU, Michel, « Transferts culturels et sportifs continentaux. Fonctions du baseball dans les littératures des Amériques », thèse de doctorat en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008.

\_\_\_\_\_, « *Les taches solaires* de Jean-François Chassay », dans Gilles Dupuis, Klaus-Dieter Ertler [dir.], *À la carte Le roman québécois (2000-2005)*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2007, p. 87-106.

\_\_\_\_\_, « Le Nord indéterminé et intertextuel dans les oeuvres de Lise Tremblay, Élise Turcotte et Pierre Gobeil », Joël Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [dir.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, (Coll. « Figura »), 2004, p. 41-57.

NAVARRO PARDINAS, Blanca, « L'Amérique lunatique: représentation des États-Unis dans quatre romans québécois », dans Hélène Noirot et Anne Giaufret [dir.], *Actes du premier colloque des jeunes chercheurs européens en littérature québécoise, 28 et 29 avril 1993*, Paris, Université de Paris, vol. 11, 1993, p. 31-38.

NEPVEU, Pierre, *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, 2004, (Coll. « Papiers collés »).

\_\_\_\_\_, *Intérieurs du nouveau monde*, Montréal, Boréal (Coll. « Papiers collés »), 1998.



NÜNNING, Ansgar F. « Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches », *A Companion to Narrative Theory*, Phelan, James et Peter J. Rabinowitz (dir.), Blackwell Publishing, 2005 [en ligne].

[http://www.blackwellreference.com/subscriber/tocnode.html?id=g9781405114769\\_chunk\\_g97814051147697](http://www.blackwellreference.com/subscriber/tocnode.html?id=g9781405114769_chunk_g97814051147697) [Site consulté le 10 janvier 2014].

OUELLET, François, *Passer au rang de père : identité sociohistorique et littéraire au Québec*, Québec, Nota Bene, 2002.

OUELLET, Pierre, « Ethos urbain. La pente, l'enclave et autres lieux de perdition », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 5, n°1 (2002), p. 17-33.

OUELLET, Réal, Alain BEAULIEU et Mylène TREMBLAY, « Identité québécoise, permanence et évolution », dans Laurier Turgeon, Jocelyn Létourneau et Khadyatoulah Fall [dir.], *Les espaces de l'identité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1997, p. 62-98.

PARÉ, François, « Intérieurs et extérieurs de l'Amérique chez Pierre Nepveu, *Voix et Images*, vol. 34, n° 8, automne 2008, p. 81-90.

\_\_\_\_\_, *Le fantasme d'Escanaba*, Québec, Nota Bene, 2007.

\_\_\_\_\_, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, 1994.

PARENT, Marie, « Des vertus de la rumination », *Salon Double* [en ligne].

<http://salondouble.contemporain.info/lecture/des-vertus-de-la-rumination> [Site consulté le 16 octobre 2014].

\_\_\_\_\_, « Le corps accidenté chez Hélène Monette et Élise Turcotte : l'Amérique des lieux clos », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1, (109) 2011, p. 115-128.

PATERSON, Janet M. *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.

PÉAN, Stanley, « L'Amérique : une fiction ? : quelques considérations sur l'Amérique "états-unienne", réelle et fictive, et *La première personne* de Pierre Turgeon », *Urgences*, n° 34, 1991, p. 20-33.

PETILLON, Pierre-Yves, *La grand route : espace et écriture en Amérique*, Paris, Seuil, 1979.

PILON, Jean-Guy, « Présentation », *Écrits du Canada français*, n° 58, octobre 1986, p. 67-69.

\_\_\_\_\_, « Une réalité issue de l'Amérique », *Le Devoir*, 31 Octobre 1967, Cahier littérature, p. IV.

POTEET, Maurice, « Notre premier roman « bourgeois »? Ouvrage recensé : Beaugrand, Honoré. 1980. *Jeanne la fileuse, épisode de l'émigration franco-canadienne aux États-Unis*. Réédition préparée par Roger Le Moine. », *Voix et Images*, vol. 6, n° 2, 1981, p. 327-331.

POULIOT, Richard, *Influences culturelles des États-Unis sur le Québec : état sommaire des travaux*, Québec, Centre québécois de relations internationales/Institut canadien des affaires internationales (Coll. « Notes de recherche »), n° 4, mars 1972, p. 19.

PRÉFONTAINE, Yves, « L'Amérique; un kaléidoscope de cultures », *Études littéraires*, vol. 8, n° 1, avril 1975, p. 159-166.

PROULX, Bernard, *Le roman du territoire*, Montréal, Service des publications, Université du Québec à Montréal (Coll. « Cahiers du département d'études littéraires (Université du Québec à Montréal) », n° 8, 1987.

PROULX, Candide, « La représentation de l'espace contemporain et le statut de l'écrit dans *Nikolski* de Nicolas Dickner », mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009.

RAUDZENS, George Karl, « DeGaugreben, Friedrich », dans *Dictionnaire biographique du Canada en ligne. Volume VI (1821-1835)*.  
[http://www.biographi.ca/fr/bio/degaugreben\\_friedrich\\_6F.html](http://www.biographi.ca/fr/bio/degaugreben_friedrich_6F.html) [Texte original datant de 1987. Site consulté le 16 octobre 2014].

RESCH, Yannick, « Dossier Québec », *le Français aujourd'hui*, n° 81, mars 1988, p. 71-88.

REVEL, Jean-François, *L'obsession anti-américaine : son fonctionnement, ses causes, ses conséquences*, Paris, Plon, 2002.

RICARD, François, « Remarques sur la normalisation d'une littérature », *Écriture*, n° 31, automne 1988, p. 11-19.

\_\_\_\_\_, « La "vécriture" de Jack Kerouac », *Liberté*, vol. 22, n° 2, (128) 1980, p. 85-90.

RICHARD, Chantal, « Le problème du locuteur anglophone dans le roman québécois se déroulant aux États-Unis : du métissage à l'assimilation », dans Robert Viau [dir.], *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté*, Beauport (Québec), Publications MNH (Écrits de la francité, n° 4), 2000, p. 231-252.

RICŒUR, Paul, « La métaphore et le problème central de l'herméneutique », *Revue philosophique de Louvain*, vol. 70 (1972), p. 93-112.

RIVARD, Étienne, « Trajectoires cartographiques et métisses de la Franco-Amérique », dans Dean Louder et Éric Waddell [dir.], *Franco-Amérique*, Québec, Septentrion, 2008, p. 295-316.

ROBERTS, Sharri, « Western meets Eastwood. Genre and gender on the road », dans COHAN, Steven, REA ARK, Ina [dir.], *The Road Movie Book*, London, Routledge, 1997, p. 45-69.

ROBIN, Régine, *Le roman mémoriel. De l'histoire à l'écriture du hors lieu*, Longueuil, Le Préambule, 1989.

ROBY, Yves, « Émigrés canadiens-français, Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre et images de la société américaine », dans Bouchard, Gérard et Yvan Lamonde [dir.], *Québécois et Américains: la culture québécoise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Saint-Laurent, Fides, 1995, p. 131-156.

ROUSSEAU, Guildo, « L'Amérique comme métaphore », *Écrits du Canada français*, n° 58, octobre 1986, p. 156-167.

\_\_\_\_\_, « Les relations littéraires Québec/États-Unis », dans Claude SAVARY [dir.], *Les rapports culturels entre le Québec et les États-Unis*, Québec, IQRC, 1984, p. 71-95.

\_\_\_\_\_, *L'image des États-Unis dans la littérature québécoise*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1981.

\_\_\_\_\_, « La ruée vers l'or en Californie dans le roman et le conte québécois de 1850 à 1945 », *Journal of Canadian Fiction*, 1979, n<sup>os</sup> 25-26, p. 99-114.

ROYER, Jean, « La littérature québécoise d'Amérique », « Le roman québécois d'Amérique », *les Deux Rives*, n° 1, 1984, p.3.

SACHS, Viola, *The Myth of America, Essays in structures of the liberty imagination*, The Hague, Mouton, 1973.

SAINT-GELAIS, Richard, « Contours de la transfictionnalité », dans R. Audet et R. Saint-Gelais (dir.), *La fiction, suites et variations*, Québec, Nota bene, 2007, p. 5-25.

\_\_\_\_\_, « L'Amérique virtuelle de la science-fiction québécoise », dans Jaap Lintvelt, Richard Saint-Gelais, Will Verhoeven et Catherine Raffi Bérout [dir.], *Roman contemporain et identité culturelle en Amérique du nord*, Québec, Nota Bene (Coll. « Littérature »), 1998, p. 141-154.

\_\_\_\_\_, « Rudiments de lecture policière », *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 75, fasc. 3, 1997, p. 789-804.

SAINT-MARTIN, Lori, *Au-delà du nom. Figures du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010.

SAMSON, Claudette, « L'onde de choc ressentie jusqu'à Québec », *Le Soleil*, 12 septembre 2001, p. A25.

SELLIER, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? », *Littérature*, n°55, Paris, 1984, p. 112-126.

SIROIS, Antoine, *Lecture mythocritique du roman québécois*, Montréal, Triptyque, 1999.

\_\_\_\_\_, *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, 1992.

SLETHAUG, Gordon E., *Beautiful Chaos: chaos theory and metachaotics in recent American fiction*, Albany, State of New York University Press, 2000.

SMART, Patricia, *Écrire dans la maison du père. L'Émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec Amérique (Coll. « Littérature d'Amérique »).

SMITH, Henry Nash, *Terres vierges, de l'ouest américain considéré comme symbole et comme mythe*, Paris, Seghers, 1967.

SOUZA, Licia Soares de, « Les labyrinthes de la nouvelle violence urbaine dans les romans québécois », *BABEL: Revista Eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras*, n° 2, jan/juin 2012. [en ligne] [http://www.babel.uneb.br/n2/n02\\_artigo04.pdf](http://www.babel.uneb.br/n2/n02_artigo04.pdf) [Site consulté le 4 mars 2014].

SPEHNER, Norbert, *Scènes de crime. Enquêtes sur le roman policier contemporain*, Québec, Alire, 2007.

STRINATI, Dominic, *An introduction to theories of popular culture*, Londres et New York, Routledge, 2004 [1995].

SUTHERLAND, Ronald, « Les États-Unis et la littérature québécoise », dans Claude Savary [dir.], *Les Rapports culturels entre le Québec et les États-Unis*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1984, p. 201-209.

SWINGWOOD, Alan, *The Myth of Mass Culture*, London, Macmillan, 1977.

TÊTU, Michel, « Jacques Godbout ou l'expression québécoise de l'américanité », *Livres et auteurs québécois 1970, 1971*, p. 270-279.

THÉRIAULT, Joseph Yvon, *Critique de l'américanité : mémoire et démocratie au Québec*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Débats », n° 8, 2002.

\_\_\_\_\_, « À quoi sert la Franco-Amérique? », dans Dean Louder et Éric Waddell [dir.], *Franco-Amérique*, Québec, Septentrion, 2008, p. 355-365.

THIBEAULT, Jimmy « Reconfigurer la cartographie de la Franco-Amérique : la représentation de l'espace et du récit identitaire dans *Nikolski* de Nicolas Dickner », @analyses [En ligne]. <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1790>.

\_\_\_\_\_, « Des identités mouvantes : se définir dans le contexte de la transculturalité. Étude sur la représentation du processus d'identification dans le discours narratif canadien-français contemporain », thèse de doctorat en Lettres françaises, Ottawa, Université d'Ottawa, 2008.

TOONDER, Jeanette den, « Lieux de rencontre et de transition : espaces liminaires et zones de contact dans *Nikolski* », *Francophonies d'Amérique*, n° 31, 2011, p. 13-29.

TREMBLAY, Emmanuelle, « Aux frontières de l'identité: l'imaginaire de la diaspora chez Michel Tremblay et Nicolas Dickner », *Quebec Studies*, n° 51, 2011, p. 121-138.

\_\_\_\_\_, « Le masque de l'oralité », *Spirale*, n° 192, 2003, p. 37-39.

TREMBLAY, Victor-Laurent, *Au commencement était le mythe. Introduction à une mythanalyse globale avec application à la culture traditionnelle québécoise à partir de quelques textes romanesques représentatifs*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1991.

TURNER, Frederick Jackson, *La frontière dans l'histoire des États-Unis*, trad. Annie Rambert, Paris, Presses universitaires de France, ([1893] 1963).

VANT'LAND, Hilligje, « La représentation du Québec et de l'Amérique dans *Le temps des Galarnéau* de Jacques Godbout », dans Jaap Lintvelt, Richard Saint-Gelais, Will Verhoeven et Catherine Raffi-Bérout [dir.], *Roman contemporain et identité culturelle en Amérique du nord*, Québec, Nota Bene (Coll. « Littérature »), 1998, p. 107-123.

VIGNEAULT, Louise, « Le pionnier : acteur de la frontière », dans BOUCHARD, Gérard et ANDRÈS, Bernard [dir.], *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec/Amérique (Coll. « Essais et documents »), 2007, p. 275-311.

WALSH, Allan, « Le roman historique : une littérature "nourrissante"? », *Voix et Images*, vol. 13, n° 3, (39) 1988, p. 499-503.

WARREN, Paul, « Cinéma américain et film québécois », *Québec français*, n° 98, 1995, p. 69-76.

WARWICK, Jack, *L'appel du Nord dans la littérature canadienne-française*, Montréal, Hurtubise, 1972.

WEISS, Jonathan, « Le Premier Mouvement de Jacques Marchand : un roman américain? », *Études françaises*, vol. 26, n° 2, 1990, p. 21-29.

\_\_\_\_\_, « Image des États-Unis dans le roman québécois moderne », *The American Review of Canadian Studies*, vol. 5, n° 2, automne 1975, p. 82-103.

WHITE, John J., *Mythology in the Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques*, Princeton, Princeton University Press, 1971.

# ANNEXE I

**Revue des comptes rendus, critiques et entrevues de la presse générale, articles savants, mémoires, thèses et études — Par auteur**

## I. **Andrée A. Michaud**

**La femme de Sath Rien** *Portraits d'après modèles* Réginald Martel, « Une beauté qui saisit à la gorge », *La Presse*, dimanche 12 janvier 1992, p. C5. — Catherine Lachausnée, « Andrée A. Michaud : mémoire sous observation », *Nuit blanche*, n° 52, 1993, p. 24-29. Reprise dans *Nuit blanche*, n°69, 1997, p. 107-112. — **Alias Charlie** Francine Bordeleau, « La mort aux trousseaux », *Lettres québécoises*, n° 75, 1994, p. 28-29. — Anne-Marie Voisard, « Elle vient de publier *Alias Charlie* », *Le Soleil*, lundi 18 avril 1994, p. B3. — Réginald Martel, « L'amour en noir », *La Presse*, dimanche 24 avril 1994, p. B6. — Stéphanie Grandmont, « Le cinéma comme figure et principe organisateur de deux romans québécois contemporains », Mémoire de maîtrise, Université Laval, 2000. **Les derniers jours de Noah Eisenbaum** Robert Chartrand, « Des saisons et des hommes », *Le Devoir*, jeudi 24 décembre 1998, p. D3. — Réginald Martel, « Le beau risque du style », *La Presse*, dimanche 31 janvier 1999, p. B4. **Le ravisement** Blandine Campion, « Par des chemins déroutants », *Lettres québécoises*, n° 104, 2001, p. 36-37. — Stanley Péan, « Mystères et ravissements », *La Presse*, dimanche 8 avril 2001, p. B2. — Lise Lachance, « Andrée A. Michaud : Bonheur d'occasion », *Le Soleil*, samedi 19 mai 2001, p. D13. — Benny Vigneault, « L'ensorcellement des mots », samedi 30 juin 2001, p. D3. — Pierre Ouellet, « L'émissaire des pleureuses », *Spirale*, n° 184, 2002, p. 10-11. — Daniel Letendre, « S'aliéner pour survivre : folie et sacrifice dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert et *Le Ravisement* d'Andrée A. Michaud », dans Martine-Emmanuelle Lapointe et Karine Cellard (dir.), *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2011, p. 245-261. **Le pendu de trempes** Suzanne Giguère, « Noircissement d'ébène », *Le Devoir*, samedi 6 novembre 2004, p. F4. — Benny Vigneault, « La rédemption de Wilson », *Le Soleil*, dimanche 14 novembre 2004, p. C1. — Ariane Gélinas, « L'esthétisme du macabre », *Le Devoir*, samedi 28 mai 2005, p. F4. Paul André Proulx « Quête divine », *Littérature-québécoise.com* [en ligne]. <http://www.litterature-quebecoise.com/oeuvres/lependudetrempe.html> [Site consulté le 2 juillet 2013]. **Mirror Lake** Christian Desmeules, « Andrée A. Michaud en eaux troubles », *Le Devoir*, samedi 21 octobre 2006, p. F1. — Sylvie Saint-Jacques, « Andrée A. Michaud : L'écrivaine et son miroir américain », *Le Soleil*, dimanche 5 novembre 2006, p. A3. — Danielle Laurin, « Délire, cauchemar... et rigolade », *Le Devoir*, samedi 21 octobre 2006, p. F3. — François Couture, « Andrée A. Michaud : complice du destin », *Entre les lignes*, vol. 3, n° 1, 2006, p. 36-38. — Hugues Corriveau, « Andrée A. Michaud, Jean Yves Colette, Linda Amyot », *Lettres québécoises*, n° 126, 2007, p. 22-23. Paul André Proulx « L'appartenance du Québécois à la famille nord-américaine », *Littérature-québécoise.com* [en ligne]. <http://www.litterature-quebecoise.com/oeuvres/mirrorlake.html> [Site consulté le 2 juillet 2013]. — Daniel Letendre, « *Mirror Lake* d'Andrée A. Michaud », dans Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler (dir.), *Le roman québécois de 2005 à 2010*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2011, p. 291-305. **Lazy Bird** Normand Cazalais, « Andrée A. Michaud, Francis Malka, Danielle Forget », *Lettres québécoises*, n° 136, 2009, p. 28-29. — Christian Desmeules, « Andrée A. Michaud: nuits blanches et roman noir », *Le Devoir*, 28 mars 2009. — Elsa Pépin, « Jazz, meurtre et sombres volatiles », *La Presse*, dimanche 5 avril

2009, p. 2. — Marthe Lemery, « *Lazy Bird*, d'Andrée A. Michaud : Jouez Misty pour moi », *Le Droit*, samedi 25 avril 2009, p. A12. — Éric Paquin, « Andrée A. Michaud. Voyage au bout de la nuit », *Voir*, 30 avril 2009. — Valérie Gaudreau, « La vie, la nuit. Entrevue avec Andrée A. Michaud », *Le Soleil*, lundi 4 mai 2009, p. 26. — Valérie Gaudreau, « *Lazy Bird*, le livre noir d'Andrée A. Michaud », *Le Soleil*, 4 mai 2009, p. 26. — Amélie Boissonneau, « Sous les couvertures... », *La Nouvelle*, mercredi 15 juillet 2009, p. 16. Paul André Proulx « La boudruche américaine », *Littérature-québécoise.com* [en ligne]. <http://www.litterature-quebecoise.com/oeuvres/lazybird.html> [Site consulté le 2 juillet 2013]. **Rivière tremblante** Josée Lapointe, « Andrée A. Michaud : un cauchemar sans fin », *La Presse*, vendredi 1 avril 2011. — Catherine Lalonde, « Entrevue - Andrée A. Michaud : Peter Pan perdu dans les bois noirs », *Le Devoir*, samedi 9 avril 2011, p. F3. — Danielle Laurin, « L'insoutenable, l'inadmissible, l'inconcevable », *Le Devoir*, samedi 9 avril 2011, p. F2. — Valérie Lessard, « D'insoutenables disparitions », *Le Droit*, samedi 23 avril 2011, p. A25. — Hugues Corriveau, « Jean-Simon Desrochers, Andrée A. Michaud, Mélanie Vincelette », *Lettres québécoises*, n° 143, 2011, p. 21-22. — Paul André Proulx « Les enfants disparus », *Littérature-québécoise.com* [en ligne]. <http://www.litterature-quebecoise.com/oeuvres/arivieretremblante.html> [Site consulté le 2 juillet 2013]. **Bondrée** Josée Lapointe, « *Bondrée*, de Andrée A. Michaud : roman de passage émouvant », *La Presse*, 2 mai 2014. — Danielle Laurin, « L'été de tous les dangers », *Le Devoir*, 31 mai 2014 — Richard [s.n.], « Un roman incontournable », *Polar, noir et blanc*, 15 juillet 2014 [en ligne]. <http://lecturederichard.over-blog.com/2014/07/un-roman-incontournable-bondree.html> [Site consulté le 20 octobre 2014]. — **Œuvre complète** Andrée A. Michaud, « Portrait de l'écrivaine en vieil arbre », *Lettres québécoises*, numéro 155, automne 2014, p. 5. — David Bélanger, « Traverser les lignes », *Lettres québécoises*, numéro 155, automne 2014, p. 7-9. — Christiane Lahaie, « Les univers insolites d'Andrée A. Michaud », *Lettres québécoises*, Numéro 155, automne 2014, p. 11-13.

## II. Pierre Yergeau

**Tu attends la neige, Léonard?** Guy Cloutier, « Pas grand-chose à se mettre sous la dent », *Le Devoir*, Lundi 14 décembre 1992, p. B5. — Diane-Monique Daviau, « Un livre tout à fait remarquable », *Lettres québécoises*, n° 69, 1993, p. 31-32. — Anne-Marie Clément, « Ouvrage recensé : Pierre Yergeau, *Tu attends la neige, Léonard?* », *Tangence*, n° 42, 1993, p. 164-167. — Pierre Salducci, « Une enfance en Abitibi », *Le Devoir*, samedi 13 mars 1993, p. D3. — Gilles Marcotte, « Un fragile contrat avec le réel », *L'Actualité*, vol.18, no 6, 15 avril 1993, p. 81. Stéphan Marier, « "Histoire à finir" *Suivi de* Le recueil de nouvelles lié ou les contraintes d'écriture et la vraisemblance dans "Histoire à finir" et *Tu attends la neige, Léonard ?* », mémoire de maîtrise, département d'études littéraires, Université Laval, 2001, 138 f. — Marc Julien, « "Pérempas" *suivi de* Émile, personnage récurrent et unificateur qui régit les ruptures et la continuité dans la structure du recueil de nouvelles *Tu attends la neige, Léonard ?* de Pierre Yergeau », mémoire de maîtrise, département d'études littéraires, Université Laval, 2004, 118 f. **La plainte d'Alexis-le-trotteur** Jean Morency, « La plainte d'Alexis-le-trotteur », *Nuit blanche*, n°5, 1994, p. 35-39. 1999 Anne-Marie Voisard, « Cette vie déroutante... », *Le Soleil*, dimanche 16 avril 1995, p. B11. — Marie Cusson, « Espace moral de la ville carnavalesque. La place publique dans 1999 de Pierre Yergeau », dans Pierre Ouellet (dir.), *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2003, p. 77-93. — Anne-Marie Clément, « La narrativité à l'épreuve de la discontinuité », dans René Audet et Andrée Mercier (dir.), *La narrativité*



*contemporaine au Québec*, vol. 1. *La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 107-135. — Bertrand Gervais, « La tentation de la fin. Esthétique de l'interruption dans *1999* de Pierre Yergeau », dans Petr Kylousek, Max Roy, Jozef Kwaterko (dir.), *Imaginaire du roman québécois contemporain. Actes du colloque, Université Masaryk de Brno, 11-15 mai 2005*, Brno / Montréal, Masarykova univerzita / Université du Québec à Montréal, 2006, p. 69-78. — Bertrand Gervais, « Les terres dévastées de Pierre Yergeau : *1999* et la théorie des sphères parallèles », *Voix et Images*, vol. 32, n° 1, (94) 2006, p. 117-132. — Bertrand Gervais, « Chapitre VIII. D'une figure déchue. L'interruption comme esthétique », dans *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire - tome I*, Montréal, Le Quartanier (Erres essais, no 1), 2007, p. 205-229.

**L'écrivain Public** Julie Sergent, « Obligatoire Yergeau », *Le Devoir*, samedi 12 octobre 1996, p. D3. — Réginald Martel, « Pierre Yergeau : l'œuvre majeure d'une décennie, peut-être », *La Presse*, dimanche 3 novembre 1996, p. B2. — Pierre Cayouette, « Vivre dans l'inconfort » *Le Devoir*, samedi 16 novembre 1996, p. D1. — Robert Chartrand, « Temps perdu... », *Lettres québécoises : ...*, n° 86, 1997, p. 18-19. — Julie Sergent, « Des coins de pays à avaler », *Le Devoir*, samedi 21 juin 1997, p. D1. — Paul-André Proulx, « L'écrivain public », *Littérature québécoise* [en ligne]. <http://www.litterature-quebecoise.com/oeuvres/lecrivainpublic.html> [Site consulté le 20 juin 2013].

**Ballade sous la pluie** Robert Chartier, « Entre Poe et Borges », *Le Devoir*, samedi 6 septembre 1997, p. D13. — Réginald Martel, « Une montagne d'ambiguïtés », *La Presse*, dimanche 7 septembre 1997, p. B3. — Marie-Claude Fortin, « Noir silences », *Lettres québécoises : ...*, n° 89, 1998, p. 18-19.

**La recherche de l'histoire** Robert Chartrand, « L'étoffe de nos rêves », *Le Devoir*, samedi 21 novembre 1998, p. D3. — Pascal Riendeau, « Incursions et inflexions du narratif dans l'essai (Brault, Bourneuf, Jacob, Yergeau) », dans René Audet et Andrée Mercier (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec*, vol. 1. *La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 257-286.

**Du virtuel à la romance** Robert Chartrand, « Petite zoologie urbaine », *Le Devoir*, samedi 11 septembre 1999, p. D3. — Pierre Ouellet, « Ethos urbain. La pente, l'enclave et autres lieux de perte », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 5, n°1 (2002), p. 17-33. René Audet et Thierry Bissonnette, « Le recueil littéraire, une variante formelle de la péripétie », dans René Audet et Andrée Mercier (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec*, vol. 1. *La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 15-43. — René Audet, « Ersatz romanesques : la pratique de la nouvelle et du recueil chez Pierre Yergeau », *Littératures* (Toulouse), no 52 (printemps 2005), p. 121-131. — Audrey Camus, « *Du virtuel à la romance* : la régénération de la terre gaste », *Voix et images*, vol.34, n°1, automne 2008, p. 109-121. — René Audet, « Raconter ou fabuler la littérature ? Représentation et imaginaire littéraires dans le roman contemporain », dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucchi et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota bene (Contemporanéités, 3), 2010, p. 183-202.

**La désertion** Caroline Montpetit, « Grandeur nature », *Le Devoir*, samedi 6 octobre 2001, p. D1. — Robert Chartrand, « Une Abitibi en cours d'écriture », *Le Devoir*, samedi 20 octobre 2001, p. D3. — Réginald Martel, « Les choses de la vie », *La Presse*, dimanche 18 novembre 2001, p. B3. — Benny Vigneault, « Pour une identité à construire », *Le Soleil*, dimanche 25 novembre 2001, p. B5. — Hélène Rioux, « Terre incognita », *Lettres québécoises : ...*, n° 106, 2002, p. 19-20. — Isabelle Lacroix, « Dans l'univers poétique de la forêt boréale », *Acadie Nouvelle*, vendredi 6 septembre 2002, p. 2. — Paul-André Proulx, « La désertion », *Littérature québécoise* [en ligne]. <http://www.litterature-quebecoise.com/oeuvres/ladesertion.html> [Site consulté le 20 juin 2013]. — Carlo Lavoie, « Tête ailleurs et désertion », *Canadian Literature*, no 184 (printemps 2005), p. 177-179.

**Banlieue** Catherine Morency, « Tristes banlieues », *Le Devoir*, samedi 12 octobre 2002,

p. F4. — Réginald Martel, « Une œuvre exceptionnelle », *La Presse*, dimanche 20 octobre 2002, p. F2. — Hugues Corriveau, « Tout ne va pas si mal », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 110, 2003, p. 17-18. **Les amours perdues** Catherine Morency, « Fragiles lumières de la terre », *Le Devoir*, samedi 4 décembre 2004, p. F3. — Isabelle Lacroix, « Fable d'une vie fantastique dans l'univers d'un cirque », *Acadie Nouvelle*, vendredi 24 décembre 2004, p. 2. — André Brochu, « Pierre Yergeau, Bruno Hébert, Louise Desjardins », *Lettres québécoises : ...*, n° 119, 2005, p. 20-21. — Paul-André Proulx, « Les amours perdues », *Littérature québécoise* [en ligne]. <http://www.litterature-quebecoise.com/oeuvres/lesamoursperdues.html> [Site consulté le 20 juin 2013]. **La cité des vents** Christian Desmeules, « Le rêve de l'Amérique de Pierre Yergeau », *Le Devoir*, samedi 19 novembre 2005, p. F1. — André Brochu, « Pierre Yergeau, Aki Shimazaki, Michel Tremblay », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 126, 2007, p. 20-21. — Paul-André Proulx, « La cité des vents », *Littérature québécoise* [en ligne]. <http://www.litterature-quebecoise.com/oeuvres/lacitedesvents.html> [Site consulté le 20 juin 2013]. **Conséquences lyriques** Christian Desmeules, « Pierre Yergeau et les bleus de L.A. », *Le Devoir*, samedi 15 janvier 2011, p. F3. — Michel Nareau, « Pierre Yergeau. *Conséquences lyriques* », *Nuit Blanche*, n°122, 2011, p. 24-25. — Hugues Corriveau, « Compte rendu. Anaïs Barbeau-Lavalette, Pierre Yergeau, Michael Delisle », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 141, 2011, p. 18-19. — Pascal Riendeau, « Questions d'histoires ». *Voix et Images*, vol. 36, n° 2, (107) 2011, p. 146-151. **Œuvres multiples** René Audet, « Le recueil : enjeux poétiques et génériques », thèse de doctorat, département des littératures, Université Laval, 2003. [*La complainte d'Alexis-le-trotteur, 1999, Du virtuel à la romance*] — Anne-Marie Clément, « Formes et sens de la discontinuité dans la prose narrative québécoise contemporaine », thèse de doctorat, département des littératures, Université Laval, 2005. [*Du virtuel à la romance* (cité), 1999, *Tu attends la neige, Léonard ?* (cité)].

### III. Bertrand Gervais [œuvre de fiction uniquement]

**Tessons** Réginald Martel, « Histoires mystérieuses, presque crédibles », *La Presse*, dimanche 29 novembre 1998, p. B5. — Blandine Champion, « Fragments d'étrangeté. Cinq récits en échos subtils », *Le Devoir*, samedi 5 décembre 1998, p. D4. **Oslo** Martin Francoeur, « Côté jardin... », *Le Nouvelliste*, samedi 6 novembre 1999, p. P7. — Robert Chartrand, « Au nom des fils », *Le Devoir*, samedi 15 janvier 2000, p. D3. — Solange Arsenault, « Compte rendu du livre *Oslo* de B. Gervais », *Spirale*, n°174, sept.-oct. 2000, p. 8. — Lori Saint-Martin, *Au-delà du nom. Figures du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010 [Cité]. **Gazole** Caroline Montpetit, « Enquête au bord des gouffres », *Le Devoir*, samedi 8 septembre 2001, p. D1. — Stanley Péan, « Attention : inflammable! », *La Presse*, dimanche 2 septembre 2001, p. B7. — Benny Vigneault, « En finir avec soi », *Le Soleil*, samedi 15 septembre 2001, p. D13. — Robert Chartrand, « Un deuil tarabiscoté », *Le Devoir*, samedi 5 janvier 2002, p. D3. — Steve Laflamme, « Gazole : rock de mort et mort du rock », *Québec français*, n° 152, 2009, p. 55-58. **Les Failles de l'Amérique** Anonyme, « Bertrand Gervais : *Les failles de l'Amérique* », *Voir* [en ligne]. <http://voir.ca/livres/2005/11/10/bertrand-gervais-les-failles-de-lamerique/> [Publié le 10 novembre 2005. Consulté le 16 juin 2013]. — Christian Desmeules, « Tectonique des tueurs en série », *Le Devoir*, samedi 19 novembre 2005, p. F3. — André Magny, « L'Amérique profonde », *Le Droit*, samedi 19 novembre 2005, p. A18. — Marie Claude Fortin, « Le livre de l'Amérique », *La Presse*, dimanche 27 novembre 2005, p. 14. — Yvon Paré, « Un roman formidable », *Progrès-dimanche*, dimanche 4 décembre 2005, p. B2. — Stanley Péan, « Traversées de la nuit », *Le libraire*

[en ligne].<http://www.libraire.org/chroniques/litterature-quebecoise/traversees-de-la-nuit> [Publié le 8 décembre 2005. Consulté le 16 juin 2013]. — Mathieu Csernel, « Bertrand Gervais : *Les failles de l'Amérique* », *Canoë* [en ligne]. <http://fr.canoe.ca/divertissement/livres/critiques/2006/02/01/1755370-ca.html> [Publié le 2 janvier 2006. Consulté le 16 juin 2013]. — Proulx, Paul-André, « *Les failles de l'Amérique* », *Littérature-québécoise.com* [en ligne]. <http://www.litterature-quebecoise.com/oeuvres/lesfaillesdelamerique.html> [Consulté le 16 juin 2013]. — Marilou P.-Lajoie, « Fascinations américaines », *Canadian literature*, [en ligne]. [http://canlit.ca/reviews/fascinations\\_americaines](http://canlit.ca/reviews/fascinations_americaines) [Publié le 8 décembre 2011. Consulté le 16 juin 2013]. — Nicolas Xanthos, « Déjouer : imaginaires de la fiction romanesque dans *Les failles de l'Amérique* et *L'acquiescement* », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 9, 2007, p. 59-78. ***L'île des pas perdus*** Anne-Marie Bouthillier, « *L'île des Pas perdus* », *Canoë* [en ligne]. <http://fr.canoe.ca/divertissement/livres/critiques/2007/10/23/4598660-ca.html> [Publié le 23 octobre 2007, consulté le 29 juin 2013]. — Yvon Paré, « Gervais sait créer un monde merveilleux », *Le Quotidien*, jeudi 25 octobre 2007, p. 11. — Martine Desjardins, « Merveilles d'architecture », *L'Actualité*, 15 décembre 2007, p. 163. — Hugues Corriveau, « Marie-Céline Agnant, Bertrand Gervais, Sébastien Chabot », *Lettres québécoises*, n° 130, 2008, p. 25-26. — Frances Fortier, « Les ressorts diégétiques du livre ou le livre comme prétexte », *Voix et Images*, vol. 33, n° 2, (98) 2008, p. 138-143. ***Le Maître du château rouge*** Elsa Pépin, « Le Maître du château rouge », *La Presse*, cahier lectures, dimanche 28 septembre 2008, p. 7. — Michel Lapierre, « L'imaginaire à la merci du réel », *Le Devoir*, samedi 22 novembre 2008, p. F4. — Yvon Paré, « Nos sociétés en manque d'imaginaire », *Le Quotidien*, dimanche 1 mars 2009, p. 36. ***La mort de J.R. Berger*** Rien ***Comme dans un film des frères Cohen*** Chantal Guy, « La déroute avec GPS », *La Presse*, cahier arts & spectacles, vendredi 24 septembre 2010, p. 5. — Chantal Guy, « Les queues métaphysiques de Bertrand Gervais », *Le Droit*, samedi 9 octobre 2010, p. A13. — Danielle Laurin, « L'imagination au pouvoir », *Le Devoir*, samedi 20 novembre 2010, p. F3. — Yvon Paré, « Bertrand Gervais et les affres de la cinquantaine », *Progrès-dimanche*, dimanche 16 janvier 2011, p. 47. ***Œuvres multiples*** Sylvano Santini, « Lieu et réalité de l'imaginaire », *Canadian Literature*, n°206, automne 2010, p. 135-136. [Compte rendu de *Le Maître du château rouge* et de *La mort de J.R. Berger*].

#### IV. Nicolas Dickner

***L'encyclopédie du petit cercle*** René Audet et Thierry Bissonnette, « Le recueil littéraire, une variante formelle de la péripétie », dans René Audet et Andrée Mercier (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec*, vol. 1. *La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 15-43. ***Nikolski*** s.d. Paul-André Proulx, « Le phénomène de l'appartenance », dans *Littérature Québécoise* [en ligne]. <http://www.litterature-quebecoise.com/oeuvres/nikolski.html> [Page consultée le 8 août 2013]. — 2005 Christian Desmeules, « Le compas dans l'œil », *Le Devoir*, samedi 12 février 2005, p. f4. — Pierre Cayouette, « À lire ouvert. Le printemps *Nikolski* », *L'Actualité*, vol. 30, n° 8, 15 mai 2005, p. 82. — Cindy Lévesque, « Une odeur de liberté... et de poisson », *Le Nouvelliste*, samedi 2 juillet 2005, p. 76. — Catherine Morency, « Nicolas Dickner : entre lenteur et fulgurance », *Entre les lignes*, vol. 1, n° 4, 2005, p. 9. — Michel Biron, « De la compassion comme valeur romanesque », *Voix et images*, vol. 31, n° 1 (91), automne 2005, p. 139-146. — Julie Parent, « Des petits poissons pour la cuisine », dans *La Presse*, cahier Spécial Noël 2005, 26 novembre 2005, p. X21. — Benny

Vigneault, « Trajectoires aquatiques », dans *Le Soleil*, cahier Arts et Vie, 27 février 2005, p. C1. — Gilles Marcotte, « Les Livres : Voyages dans l'espace et dans le temps », dans *L'Actualité*, volume 30, n° 10, 15 juin 2005, p. 73. — Hugues Corriveau, « Débousolé et fabuleux Dickner! », *Lettres québécoises*, n° 119, 2005, p. 22-23. — Simon Harel, « La chasse gardée du territoire québécois : 4. à la manière des tagueurs... », *Liberté*, vol. 47, n° 3, (269) 2005, p. 137-161. — **2006** Isabelle Porter, « Les collégiens choisissent *Nikolski* », *Le Devoir*, samedi 22 avril 2006, p. a6. — Anne Richer, « La personnalité de la semaine : Nicolas Dickner », *La Presse*, dimanche 7 mai 2006, p. A14. — Jessica Dostie, « Place à la relève! », *Métro (Montréal)*, mardi 9 mai 2006, p. 16. — Anonyme, « Nicolas Dickner gagne le Prix des libraires pour son premier roman », *La Presse Canadienne*, mardi 9 mai 2006. — Louise Lemieux, « Lauréat de Québec, Nicolas Dickner : Écrivain salué au doute fertile », *Le Soleil*, dimanche 21 mai 2006, p. 47. — Aurélien Boivin, « Nicolas Dickner, *Nikolski* », dans *Québec français*, n° 140, hiver 2006, p. 14-15. — Frédérique Bernier, « Le genre de personne », *Contre-jour*, n° 10, 2006, p. 257-258. — Fibula, « *Nikolski* — Nicolas Dickner », dans *Lectures d'ici et d'ailleurs* [2006, en ligne]. <http://lecturesdicietailleurs.blogspot.com/2006/04/nikolski-nicolas-dickner.html> [Page consultée le 8 août 2013]. — **2007** Valérie Marin La Maslée, « Nicolas Dickner, au fil des Aléoutiennes », dans *Le Monde*, Le Monde des livres, 23 février 2007, p. 4. — Geneviève Cousineau, « L'espace/temps dans *Nikolski* : Une écriture de l'identité », thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, 2007. — **2008** Sylvie Mousseau, « *Nikolski*: des trajectoires jusqu'aux origines », *L'Acadie Nouvelle*, samedi 19 janvier 2008, p. accent5. — Kerry Clare, « *Nikolski* by Nicolas Dickner », dans *Pickle Me This*. [2008, en ligne]. <http://picklemethis.blogspot.ca/2008/03/nikolski-by-nicholas-dickner.html> [Consulté le 8 août 2013]. — Richard Marcus, « Book Review : *Nikolski* Nicolas Dickner », dans *Leap In The Dark* [2008, en ligne]. [http://richardrbmarcus.com/2008/03/book\\_review\\_nikolski\\_nicolas\\_d.html](http://richardrbmarcus.com/2008/03/book_review_nikolski_nicolas_d.html) [Page consultée le 8 août 2013]. — Pierre-Mathieu Le Bel, « Métaphore de la piraterie et mobilité métropolitaine dans le Montréal de *Nikolski* », dans *Études canadiennes / Canadian Studies*, n° 64, 2008, p. 159-165. — Jean Morency, « Dérives spatiales et mouvances langagières : les romanciers contemporains et l'Amérique canadienne-française », *Francophonies d'Amérique*, n° 26 (2008), p. 27-39. — Isabelle Boisclair, « Trois poissons dans l'eau. Les (non-)relations familiales dans *Nikolski* de Nicolas Dickner », dans Murielle Lucie Clément et Sabine Van Wesemael (dir.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. La figure du père*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 277-285. — Kellie-Anne Samuel, « Témoins d'une génération : Les effets de réel dans trois romans québécois contemporains », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Rimouski, 2008. — Francis Langevin, « Enjeux et tensions lectorales de la narration hétérodiégétique dans le roman contemporain », thèse de doctorat, Université du Québec à Rimouski, 2008. — **2009** Sylvianne Blanchette, Huguette Houde et Marie-Hélène Vaugeois, « Les meilleures fictions québécoises des 10 dernières années », dans *Le Libraire*, numéro 50, décembre 2008 – janvier 2009, p. 44. — Kristy Bell, « Collectionneurs et chasse aux trésors dans *Nikolski* de Nicolas Dickner », *Québec Studies*, vol. 47 (printemps-été 2009), p. 39-56. — Christine Otis, « Le jeu des coïncidences : une vraisemblance à construire. Les exemples de *Nikolski* de Nicolas Dickner et de *La kermesse* de Daniel Poliquin », *Temps zéro*, n° 2 (2009), [en ligne]. — Marie-Christine Beaudry, « Enseigner les stratégies de lecture au secondaire : une recherche développement autour du roman *Nikolski* de Nicolas Dickner », thèse de doctorat, faculté des sciences de l'éducation, Université de Montréal, 2009. — Candide Proulx, « La représentation de l'espace contemporain et le statut de l'écrit dans *Nikolski* de Nicolas Dickner », Montréal, mémoire de maîtrise présenté à l'Université du Québec à Montréal, 2009. — **2010** Pierre-Luc Landry, « Le tour du chapeau de *Nikolski* de Nicolas Dickner : le *proto-canon* de la crise », manuscrit à paraître, 2010. — Zuzana

Malinovská, « La représentation de la famille dans *Nikolski* – roman sur le mode de récit de la filiation », dans Zuzana Mainovská [dir.], *Cartographie du roman québécois contemporain*, Prešov, Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis, p. 183-192. — 2011 Jimmy Thibeault, « Reconfigurer la cartographie de la Franco-Amérique : la représentation de l'espace et du récit identitaire dans *Nikolski* de Nicolas Dickner », *@analyses*, vol. 6, no 1, hiver 2011, [En ligne], URL : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1790>. — Jeanette den Toonder, « Lieux de rencontre et de transition : espaces liminaires et zones de contact dans *Nikolski* », *Francophonies d'Amérique*, n° 31, 2011, p. 13-29. — 2012 Pierre-Mathieu Le Bel, *Montréal et la Métropolisation*, Montréal, Triptyque, 2012. **Traité de ballistique (Alexandre Bourbaki)** Valérie Gaudreau, « Mathématiques ludiques » *Le Soleil*, lundi 10 avril 2006, p. B3. — Caroline Montpetit, « Alexandre Bourbaki : littérature de groupe », *Le Devoir*, samedi 11 novembre 2006, p. f3. — Alexandre Vigneault, « Les sciences de l'imagination », *La Presse*, dimanche 26 novembre 2006, Cahier Arts et Spectacles, p. 11. — Yvon Paré, « L'imaginaire peut-il inventer ses propres lois? », *Lettres québécoises*, n° 126, 2007, p. 32-33. — Timo Obergöker, « *Nikolski* de Nicolas Dickner – américanité, archéologie, intertextualité », dans Sylviane Coyault, Francis Langevin et Zuzaná Malinovska [dir.], *Histoires de familles et de territoires dans la littérature québécoise actuelle*, Prešov, Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis [Département de langue et littérature françaises de l'Institut de philologie romane et de philologie classique de la Faculté des Lettres de l'Université de Prešov], 2012, p. 53-69. **Tarmac** Danielle Laurin, « Le big-bang Dickner », *Le Devoir*, samedi 11 avril 2009, p. f3. — Valérie Gaudreau, « À propos de la fin du monde », *Le Soleil*, samedi 11 avril 2009, p. A2. — Alexandre Vigneault, « Un petit vent de panique », *La Presse*, dimanche 12 avril 2009, Cahier « Lectures », p. 1. — Anonyme, « Nicolas Dickner revient avec "Tarmac", un roman sur la fin du monde », *La Presse Canadienne*, mercredi 15 avril 2009. — Caroline Montpetit, « L'Apocalypse n'est pas pour demain », *Le Devoir*, samedi 18 avril 2009, p. F1. — Valérie Gaudreau, « L'amour sur fond d'Apocalypse », *Le Droit*, samedi 25 avril 2009, p. A16. — Yvon Paré, « Nicolas Dickner témoigne du monde actuel », *Progrès-dimanche*, dimanche 17 mai 2009, p. 50. — Marc-André Bouchard, « Délires apocalyptiques », *L'Acadie Nouvelle*, Le samedi, samedi 4 juillet 2009, p. sa2. — Marie-Ève B. Alarie, « Quand les ramens annoncent la fin du monde. *Tarmac* : une nouveauté à découvrir », *L'Hebdo Journal du mercredi (Cap-de-la-Madeleine)*, vol. 42, n° 54, mercredi 15 juillet 2009, p. 9. — Hugues Corriveau, « La pureté des amours adolescentes », *Lettres québécoises*, n° 135, 2009, p. 22-23. — Bertrand Gervais, « Chapitre I. En quête de signes », dans *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes. Logiques de l'imaginaire - tome III*, Montréal, Le Quartanier (Erres Essais, n° 07), 2009, p. 23-49. — Pascal Riendeau, « De la nostalgie d'un monde possible à la possible fin du monde », *Voix et Images*, vol. XXXV, n° 1 (n° 103 – automne 2009), p. 120-125. — Gabrielle Caron, « Le récit apocalyptique de Rivière-du-Loup », *Québec français* No 165, printemps 2012, p. 33-35.

## V. Jean-François Chassay [œuvre de fiction uniquement]

**Obsèques** Lucie Côté, « Chassay, mode d'emploi », *La Presse*, dimanche 26 mai 1991, p. C3. — Raymond Martin, « Compte rendu du livre *Obsèques* », *Moebius*, n° 5, hiver 1992 p.1995-1997. — Gabrielle Pascal, « Compte rendu du livre *Obsèques* », *Lettres québécoises*, n° 64, hiver 1991-1992, p. 17-19. — François Ouellet, « Romans de l'identité : la nouvelle génération », *Nuit blanche*, n° 53, 1993, p. 44-53. **Les ponts** Réginald Martel, « *Les ponts* de Chassay : on n'attend rien de moins d'un romancier professeur », *La Presse*, dimanche 17 septembre 1995, p. B8. — Pascale Milot, « La

littérature selon Chassay », *Le Devoir*, samedi 7 octobre 1995, p. D1. — Jacques Allard, « Un roman qui ouvre son jeu », *Le Devoir*, samedi 28 octobre 1995, p. D4. — Patrick Poirier, « Compte rendu du livre *Les ponts* », *Spirale*, n° 146, janv.-fév. 1996, p. 31. — Réjean Beaudoin, « Tuer le temps mode d'emploi », *Liberté*, vol. 38, n° 4, (226) 1996, p. 188-195. — Marie Vautier, « The Rôle of Memory in two "fictions de l'identitaire" from Quebec », *Études en littérature canadienne*, vol. 24, Numéro 2, 1999, Pages 141-150.

**L'angle mort** Réginald Martel, « Contre la pauvreté de l'esprit », *La Presse* dimanche 8 septembre 2002, p. B4. — Isabelle Daunais, « Le labyrinthe des familles », *Le Devoir*, samedi 21 septembre 2002, p. F4. — Jean-François Crépeau, « La fugacité du temps », *Lettres québécoises*, n° 109, 2003, p. 25-26. — Paul-André Proulx, « L'essentiel est invisible », *Littérature-québécoise.com* [en ligne]. <http://www.litterature-quebecoise.com/oeuvres/langlemort.html> [Site consulté le 2 juillet 2013]. — Frances Fortier, « Vitalités romanesques ou les traditions réinventées », *Voix et Images*, vol. 28, n° 2, 2003, p. 174-179.

**Les taches solaires** Marie Labrecque, « Galaxie familiale », *Le Devoir*, samedi 11 février 2006, p. F3. — Réginald Martel, « Un généalogiste fantaisiste », *La Presse*, Arts & spectacles, dimanche 19 mars 2006, p. 12. — Frances Fortier, « Fiction, diction, et autres enchantements narratifs », *Voix et images*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 134-139. — Michel Nareau, « *Les taches solaires* de Jean-François Chassay », dans Gilles Dupuis, Klaus-Dierter Ertler [dir.], *À la carte Le roman québécois (2000-2005)*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2007, p. 87-106. — Pierre-Paul Ferland, « La Franco-Amérique dans *Les taches solaires* de Jean-François Chassay: du carnivalesque à l'effet Forrest Gump », *Quebec Studies*, n° 53, spring-summer 2012, p. 91-111.

**Laisse** Caroline Montpetit, « Connaître l'homme à travers la bête », *Le Devoir*, samedi 17 février 2007. — Marie Claude Fortin, « La voix de son maître », *La Presse*, Arts & spectacles, dimanche 18 février 2007, p. 7. — Réginald Martel, « Quelques chiens et leurs maîtres », *La Presse*, dimanche 25 février 2007. — Carole Le Hirez, « Laisser parler le chien en soi », *Montréal Express*, vol. 1, n°4, 11 avril 2007, p. 20. — Sabin Desmeules, « Histoires de chiens », *L'Acadie Nouvelle*, samedi 21 juillet 2007, p. 2. — Jean-François Crépeau, « Des bêtes et des hommes », *Lettres québécoises*, n° 127, 2007, p. 25-26. — Luc Labbé, « Éthologie d'un parc montréalais », *Spirale*, n° 215, 2007, p. 50-51. — Paul-André Proulx, « Retrouver l'animal en soi », *Littérature-québécoise.com* [en ligne]. <http://www.litterature-quebecoise.com/oeuvres/laisse.html> [Site consulté le 2 juillet 2013].

**Sous pression** Sylvie Saint-Jacques, « Vingt-quatre heures dans la vie d'un mort », *La Presse*, Arts & spectacles, vendredi 22 janvier, p. 9. — Caroline Montpetit, « Pourquoi vivre ou l'éloge de l'amitié », *Le Devoir*, samedi 20 février 2010, p. F1. — Yvon Paré, « Y a-t-il des raisons de vivre ou mourir? », *Progrès-dimanche*, 21 février 2010, p. 51. — Véronique Leduc, « À deux doigts de la mort », *Courrier Ahuntsic*, samedi 5 juin 2010, p. 9 — Hugues Corriveau, « La tentation de la fin », *Lettres québécoises*, n° 139, 2010, p. 22-23. — Paul-André Proulx, « Peut-on se suicider? », *Littérature-québécoise.com* [en ligne]. <http://www.litterature-quebecoise.com/oeuvres/souspression.html> [Site consulté le 2 juillet 2013].

**Œuvre entière** Petr Vurn, « Hybridation de discours et jeux littéraires dans les romans de Jean-François Chassay », dans Zuzana Mainovská [dir.], *Cartographie du roman québécois contemporain*, Prešov, Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis, 2010, p. 149-157.

## VI. Raymond Bock

**Atavismes** Myriam Daguzan-Bernier, « Atavismes », *Ma mère était hipster* [en ligne]. <http://mamereetaihipster.com/2011/10/13/atavismes-raymond-bock/> [Site consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2013]. — Christian Desmeules, « L'art ancien de la défaite », *Le Devoir*, 16

avril 2011, p. F4. — Chantal Guy, « Atavismes : recueil d'histoires », *La Presse*, 20 mai 2011. — David Hébert, « Atavismes », *littblog* [en ligne]. <http://littblog.wordpress.com/2012/01/22/atavismes-raymond-bock/> [Site consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2013]. — Esther Laforce, « Atavismes, par Raymond Bock : les fragilités de l'identité québécoise », *Annotations le blogue littéraire de BANQ*, [en ligne]. <http://lebloguedebanq.wordpress.com/2013/05/23/atavismes-par-raymond-bock-les-fragilites-de-lidentite-quebecoise/> [Site consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2013]. — Topinambule, « Atavismes », *Les lectures de Topinambule* [en ligne]. <http://leslecturesdetopinambulle.blogspot.ca/2012/08/atavismes.html> [Site consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2013]. — Hugo Prévost, « Atavismes : l'essence d'une identité », *Pieuvre* [en ligne]. <http://www.pieuvre.ca/2011/05/12/atavismes/> [Site consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2013]. — Judy Quinn, « Raymond Bock. *Atavismes* », *Nuit Blanche*, n°128, p. 121. — William S. Messier, « Les sentiers battus : quelques notes sur le coureur des bois », *Liberté*, vol. 53, n° 3, (295) 2012, p. 27-37. — Benoit Melançon, « Histoire de la littérature contemporaine 101 », *L'Oreille tendue* [en ligne]. <http://oreilletendue.com/2012/05/19/histoire-de-la-litterature-quebecoise-contemporaine-101/> [Site consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2013]. — Nicolas Tremblay, « Le temps qui ne passe pas. Ouvrage recensé : Raymond Bock, *Atavismes*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Polygraphe », 2011, 240 p. », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 113, 2013, p. 84-87. — Michel Lord, « Histoire de se parler », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 147, 2012, p. 38-39. — Marie Parent, « Des vertus de la ruminantion », *Salon Double* [en ligne]. <http://salondouble.contemporain.info/lecture/des-vertus-de-la-ruminantion> [Site consulté le 12 mars 2013]. — Philippe Guillaume, « Atavismes », *La recrue du mois* [en ligne]. <http://larecrue.net/2012/01/atavismes/> [Site consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2013]. — Anne, « "Une mèche où sifflent des étincelles" Représentations de la suite dans *Atavismes* de Raymond Bock », dans Sylviane Coyault, Francis Langevin et Zuzaná Malinovska [dir.], *Histoires de familles et de territoires dans la littérature québécoise actuelle*, Prešov, Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis [Département de langue et littérature françaises de l'Institut de philologie romane et de philologie classique de la Faculté des Lettres de l'Université de Prešov], 2012, p. 100-110. — Alain Farah, « D'un Bock à l'autre. Des périls de la tentation atavique », *Liberté*, n° 298, hiver 2013.






# ANNEXE II

## Tableaux récapitulatifs, chapitre 2

**Tableau 2.1 : La langue anglaise dans *Lazy Bird* d'Andrée A. Michaud selon le procédé utilisé et gradé selon la lisibilité pour un lecteur unilingue francophone**

Compréhension	Procédé	Exemples	
<b>Lisibilité</b> (unilingue, homogène) 	<b>Indirect</b> Traduction en discours rapporté indirectement	Puis elle a insisté sur le fait que nous n'étions pas ses pères. (88) « Du point de vue de Cassidy, je n'avais aucun témoin des appels de Misty. » (220) « Elle parlait tout bas et m'appelait Frank » (244). <i>Et al.</i>	
	<b>Intraphrastique</b>	Autotraduction	« Tu sens le diable, [...], you smell like hell » (138) « je t'aime, mom, I love you » (150) « mignon, cute » (164)
		Expressions idiomatiques connues	« Sing for us, Billie. » (35) Sorry (55) « thank God » (144) « goddam! » (148) « for Christ's sake » (157) « Holy fucking shit » (198, 364) « with a twist » (278) « "Go home", a grogné quelqu'un derrière moi. » (341)
		Intégration de groupes de mots en anglais	« Il avait besoin de quelqu'un, right now, pour remplacer ce son-of-a-bitch. » (12) « En souvenir de Jeff, my best and only friend. » (35) « Kiss me, ça presse! » (85) « You're listening to <i>The Night</i> sur WZCZ, la radio des solitaires. » (56 et 97)
	<b>Transphrastique</b>	Jeu de mots bilingue	« C'est une nuit de June, it is a night of June, la dernière nuit de juin, embaumant le parfum de June. » (37) Il lit un comic strip de Bazooka Joe : différence cocon et cochon : un <i>h</i> . Blague avec jeu de mots qui ne peut fonctionner en anglais. (86)
Anglais intégral		« Radioman starved to death... » (77) « because when the sun goes down, in the twilight glow, appears the mist of the night.» (135)	
<b>Bilinguisme</b> (hybridité culturelle, plurilingue, hétérogène)			

**Tableau 2.2 : Emploi de vernaculaire québécois dans *Lazy Bird* d'Andrée A. Michaud selon le niveau narratif et la nature syntaxique ou lexicale**


Hiéramarc hie	Niveau narratif	Exemples
Réalisme 	<i>Discours rapporté directement</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Élision</b> : « T'as » (134 et 138) « pis » (174) « Y » (187)</li> <li>• <b>Vocabulaire (registre vulgaire)</b> : « maudit cave » (138) « m'arracher la face » (142-143) « hostie » (174) « Est folle, mais est pas cave » (237) « plan de nègre » (238) « fou comme de la marde » (236)</li> <li>• <b>Vocabulaire (registre populaire)</b> : « j'ai pas une cenne » (188) « achaler » (191) « linge » (191) « piton » (239) « on va-tu se manger des cêpes? » (243) « y mouille à siaux » (244) « icitte » (252) « avoir un kick » (279)</li> </ul>
	<i>Discours rapporté indirectement</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Vocabulaire (registre vulgaire)</b> : « maudit maniaque et petite calvaire » (139)</li> </ul>
	<i>Focalisation sur les pensées d'un personnage</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Élision</b> : « pis »</li> <li>• <b>Vocabulaire (registre vulgaire)</b> : « gros cave », « ça chie su'l'gazon », « hostie », « viarge » « pisseuse », « tapette », « crisse »</li> <li>• <b>Vocabulaire (registre populaire)</b> : « ça pousse pas din's'arbres », « filer doux », « bave » (176-177)</li> </ul>
« Contamination »	<i>Narration</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Syntaxe</b> : le futur proche (114)</li> <li>• <b>Vocabulaire (registre vulgaire)</b> : « mouche à marde » (95), « sacrament » (124), « hostie de pisseux » (125), « batêche » (159), « mardeux » (203), « joualvert » (286)</li> <li>• <b>Vocabulaire (registre populaire)</b> : « pogné » (69), « culottes de pyjama » (71), « frigidaire » (78, 120, 132, 171), « sacrer le camp » (96) « crinquée » (102), « pichenotte » (136) « débarque » (138) « gars de la shop » (164) « ramancher » (202) « bouette » « tripant » (143) « niaisé » (286)</li> </ul>

Figure 1 : Schéma des personnages de *Conséquences lyriques* (2010) de Pierre Yergeau

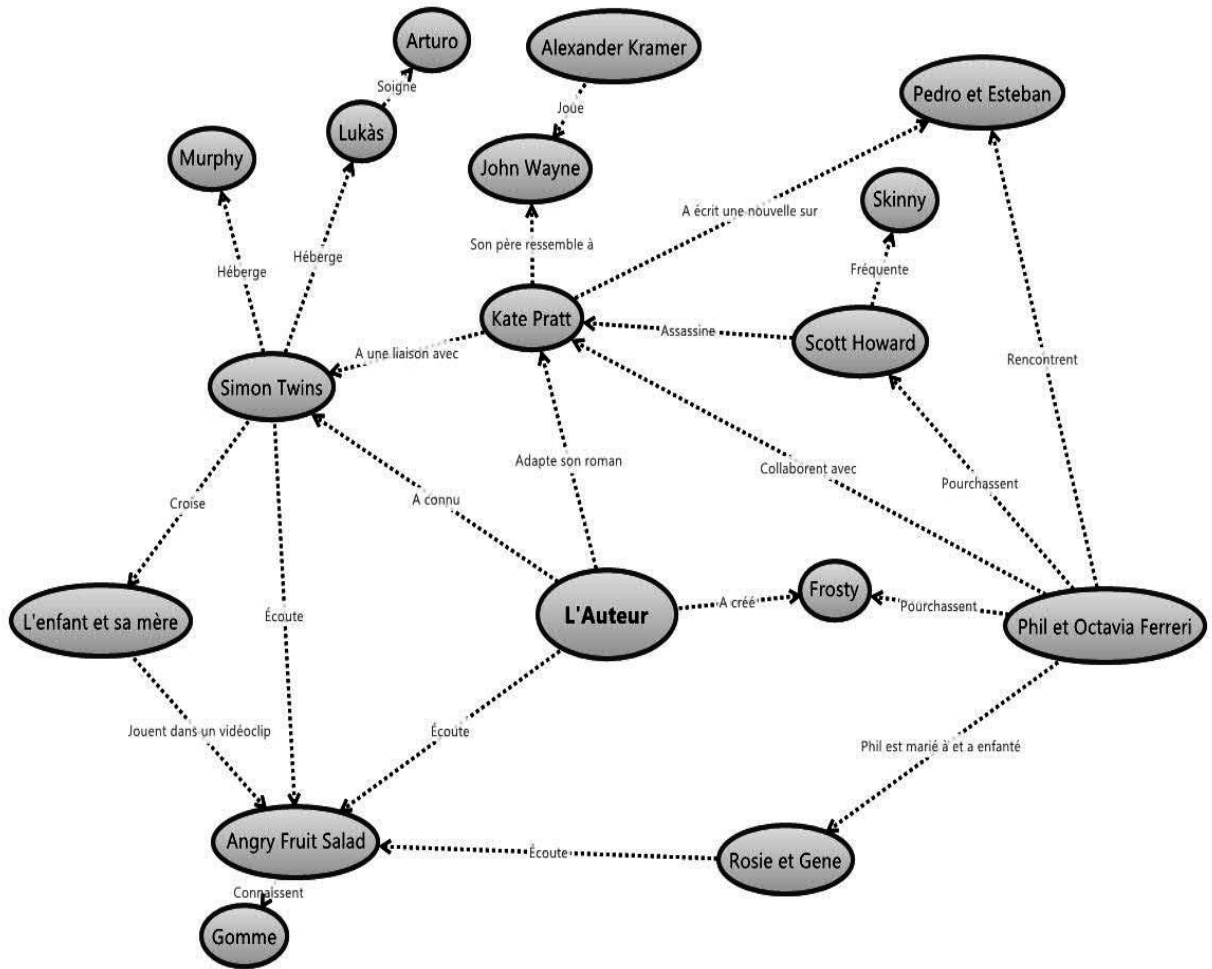


Tableau 2.3 : Coïncidences narratives dans *Nikolski* de Nicolas Dickner inspiré de Christine Otis (2009)

Nature	Exemple
<b>Coïncidences lexicales</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• « Vladivostok » (43, 67); Vladivostok dans <i>Traité de balistique</i> (29 et 46)</li> <li>• « Fairbanks » (43); L'Histoire de la chasse à la baleine à Fairbanks au dix-huitième siècle. (24); Fairbanks, Béring (271)</li> <li>• Lénine (76) Soviétique (111); « Vert soviétique » (85)</li> <li>• <i>National Geographic</i> (152,164 et 222)</li> <li>• Rhum bon marché (152 et 266); « rhum Saint-James » (197)</li> <li>• <i>Migrations of the Garifunas</i> (164); « L'affligeante épopée des Garifunas » (222)</li> <li>• Isle Providence (168,175,257 et 266)</li> <li>• « Tout cela est si vétuste, si crotté que Joyce a souvent eu l'impression de jouer les archéologues » (124)</li> </ul>
<b>Coïncidences diégétiques</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Le narrateur se réveille avec le son du camion à ordures.</li> <li>• Noah se réveille aussi. (27)</li> <li>• Joyce se réveille à l'aube (51)</li> <li>• Le Clochard avec une tuque des Maple Leafs (87,118 et 203)</li> <li>• Allusion à une fille que Maelo a engagée à la poissonnerie (102)</li> <li>• Un livreur d'épicerie évite Joyce de justesse (106)</li> <li>• Joyce fréquente la librairie (164)</li> <li>• Noah excave près de Tête-à-la-Baleine (175)</li> <li>• Arizna se pointe avec le livre sans visage : « Mais où l'ai-je donc vue? » (166); Croise Joyce qui lui dit son nom (251). Elle ira chez lui pour lui emprunter un guide de voyage</li> <li>• Joyce contacte Maelo. Maelo le relate à Noah. « Noah acquiesce distraitement. » (297)</li> <li>• Un « Sioux » (303), cherche des livres sur dinosaures.</li> </ul>
<b>Ironie</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• « Elle ressemble à mon double féminin, une sorte de cousine débarquée de nulle part. » (265)</li> <li>• « Si ça se trouve, j'ai des douzaines de frères et de sœurs éparpillés à la surface du globe. » (270)</li> <li>• « S'agit-il d'une coïncidence ou existe-t-il un lien invisible entre la politique interne de Kanesatake et un vieux livre rapiécé contenant des récits de pirate? Voilà bien le problème avec les événements inexplicables : on finit inmanquablement par conclure à la prédestination, au réalisme magique ou au complot gouvernemental. » (172)</li> <li>• Une femme 30 ans cheveux court avec sac de marin bleu lit un guide de voyage sur la République Dominicaine (289) « Noah ne s'est aperçu de rien. » (290)</li> <li>• Noah dépose le couverture sur le livre : « Pourquoi a-t-il décampé aussi rapidement? Cherchait-il à dissimuler quelque inavouable secret? » (308)</li> </ul>

**Tableau 2.4 : Personnages centraux et personnages récurrents de l'univers romanesque de Jean-François Chassay**

	<i>Obsèques</i>	<i>Les ponts</i>	<i>L'angle mort</i>	<i>Les taches solaires</i>	<i>Laisse</i>	<i>Sous pression</i>
<b>Éric</b>						
<b>Isabelle</b>						
<b>Rachel</b>						
<b>Normand</b>						
<b>Claire</b>						
<b>Robert</b>						
<b>Stéphane (♀)</b>						
<b>Dominique</b>						
<b>Camille</b>						
<b>Charles</b>						
<b>Roxane</b>						
<b>Le maître de Hank</b>						
<b>Le physicien</b>						

**Tableau 2.5 : Histoires d'Atavismes de Raymond Bock selon le registre et le type de narrateur**

#	Histoire	Narration	Registre
1	Carcajou	Homodiégétique oralisé	Uchronique
2	L'autre monde	Homodiégétique	Historique
3	Dauphine		Réaliste
4	Peur pastel		Réaliste
5	Eldorado		Historique
6	Le ver		Fantastique
7	Une histoire canadienne		Homodiégétique (Épistolaire) Entrecoupé de fragments hétérodiégétiques
8	Raton	Homodiégétique oralisé	Réaliste
9	Le pont	Hétérodiégétique	Réaliste
10	Effacer le tableau		Anticipation
11	L'appel		Historique
12	Chambre 130		Réaliste
13	Le voyageur immobile	Homodiégétique	Fantastique

**Tableau 2.6 Variations diphasiques dans Atavismes de Raymond Bock**

Registre	Procédé	Exemple
Populaire	<i>Syntaxe oralisée</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• « Ca fait que » (123)</li> <li>• « y » (123)</li> </ul>
	<i>Vernaculaire</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• « que » plutôt que « dont » (123)</li> <li>• « T'es » (198)</li> <li>• crosseurs (124)</li> <li>• vidanges (127)</li> <li>• corps morts (128)</li> <li>• « embarque » (138)</li> <li>• « évaché » (138)</li> <li>• « pratiques » (141)</li> <li>• robine (161)</li> <li>• cochonneries (205)</li> </ul>
	<i>Anglicismes</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• traque, 18</li> <li>• running (20)</li> <li>• cash (125)</li> <li>• frencher (125)</li> <li>• moppe (155)</li> <li>• ma job (192)</li> </ul>
	<i>Mots recherchés</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ramilles (86)</li> <li>• scutigère (97)</li> <li>• ascanthe (98)</li> </ul>
Littéraire	<i>Subjonctif</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• « fussent-ils » (91)</li> <li>• Bien qu'ils me répugnassent (93)</li> </ul>
	<i>Zeugme</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Attrapant des lièvres et des poissons les jours de chance, la crève et la diarrhée le reste du calendrier. (78)</li> <li>• Si l'homme repasse comme il l'a promis, ils pourront revenir à la maison et peut-être à la normale» (109).</li> <li>• Quand je m'y glissai, mes élancements se calmèrent, mes transports aussi. (96)</li> </ul>

## ANNEXE III

### Tableaux et figures, chapitre 3

Tableau 3.1 Chronologie des événements de *Lazy Bird* d'Andrée A. Michaud en fonction des indices que fournit le narrateur

Incident	Indice	Page
Une ampoule est allumée chez lui à son retour d'une escapade		(50)
Appel anonyme	« Qui est Lazy? »	(57)
Canari de Georgia assassiné	« Who is Georgia? » en rouge à lèvres noir sur l'auto de Bob	(98)
Photos et écureuil détruits		(103)
On remplit son réfrigérateur à sa place	Parfum Late Summer dans le cottage que reconnaît Freda	(120), (172)
Misty roule sur Jeff	« J'ai trouvé Jeff » écrit en feutre orange. Le propriétaire de Jeff identifie une « auto pale »	(124-125)
	Ryan a quitté en laissant une note qu'il a une psychopathe à ses trousses	(167)
Cadavre d'Angelina Barnes, mère de Ryan, trouvé au dépotoir	Ses doigts ont été disloqués. On a trouvé un doigt dans la voiture de Ryan muni d'une chevalière gravée des initiales C.R.	(218)
Récit de l'assassinat de Barnes (narrateur extradiégétique)	La femme porte des gants aux doigts rougis et se travestit	(246)
On dépose un pantin dans le sous-sol de Blossom Cottage.		(276)
Ryan n'a pas disparu à la date prévue	Un cliché pris le 1 <sup>er</sup> juillet, une semaine après sa soi-disant disparition	(330)
Découverte du cadavre d'Amanda Grey, l'ex de Ryan	Selon l'ADN dans l'auto de Ryan, le doigt appartient à Ryan mais le sang est de quelqu'un d'autre.	(345-350)
Disparition et assassinat de Lazy Bird	Découverte du Ricky de Georgia avec le cadavre de Lazy	(360)
Assassinat de Georgia	Fausse confession	

**Tableau 3.2 : Lecture policière de *Lazy Bird* selon chaque suspect**

Suspect	Indices	Pages
<b>Tina Reynolds</b>	A une voiture grise. A vu le film <i>Play Misty for Me</i> . Amoureuse de Ryan. Porte une cavalière avec ses initiales au majeur droit.	135, 140-141, 256)
<b>June Fisher</b>	Cœur brisé : amoureuse de Ryan. Porte <i>Late Summer</i> . Utilise un crayon feutre orange, ment à propos de son utilisation. Appelle Richard « Cliff »	75, 190, 253-255, 349
<b>Vera Fisher</b>	Surprotège sa fille June. Veut faire disparaître toute trace de Ryan dans sa vie.	75
<b>Georgia Fitzgerald</b>	Triangle amoureux entre Angelina Barnes, Nat Ryan et elle. Possède un « Ricky ».	103-104, 312
<b>Sally et Elsie Christopher</b>	Désignent Bob comme « beau gosse » (173) tout comme Misty (175). Ont une rivalité amoureuse avec Amanda Grey au sujet de Ryan.	355
<b>Freda Donahue</b>	Entre par effraction chez Richard la nuit et y laisse son odeur. Elle sait où se trouvent les objets chez Bob et qu'il ne reçoit pas le journal. Son fils défunt possédait un Ricky.	150-151, 156-157, 326-327
<b>Polly Jackson</b>	Est la demi-sœur secrète de Ryan. Possède un Ricky.	277, 283
<b>Sarah Cassidy</b>	Est bipolaire, adore Ryan et Bob, les appelle la nuit. A vu Ryan en personne. Sa chatte s'appelle Misty. Rentre couverte de boue à la maison une nuit	60-63, 183
<b>Mike Reynolds</b>	A souhaité que Ryan disparaisse pour le bien de sa fille	320

Suspect	Indice
<b>Polly Jackson</b>	« Trop tarée pour être folle » (99)
<b>Cliff Ryan</b>	« soit Cliff Ryan avait orchestré sa disparition pour des raisons qui m'échappaient, soit il était prisonnier d'une ville dont Misty avait bloqué les issues, soit il était Misty. [...] Je ne comprenais rien au personnage de Cliff Ryan, dont l'histoire tout aussi incompréhensible réglait peu à peu, semblait-il, les rouages de la mienne. » (272)
	« Si Ryan voulait se débarrasser de sa mère et de son ex, il n'avait pas besoin d'occire la ville entière par la suite. Ainsi que le croyait Cassidy, il semblait trop coupable pour l'être vraiment. » (347)



**Tableau 3.3 : Références intermédiaires dans *Lazy Bird* d'Andrée A. Michaud**

Type	Média	Nom	Réf	
Culture de masse et populaire	Commerce	Bazooka Joe	(86)	
	Sport	Red Sox	(100)	
	Film		<i>Play misty for me</i>	Récurrent
			Bela Lugosi	(19)
			Norm Peterson de la série <i>Cheers</i>	(22)
			<i>Hannah and Her Sisters Funny Girl</i> , mettant en vedette Barbara Streisand	(38)
			John Goodman	(66)
			Baby Doll (Elia Kazan scénario Tennessee Williams)	(80)
			Roadrunner	(86)
			Star Trek	(86 et 95)
			<i>CSI</i>	(122)
			Marlon Brando et Rocky Balboa	(215)
			<i>Psycho</i>	(220)
			Le sac de plastique flottant d' <i>American Beauty</i> (le « sac de Wes Bentley »)	(240 et 320)
			Gene Kelly <i>I'm singing in the rain</i>	(242)
			La douche de <i>Psycho</i>	(273)
			Les films d'horreur de Chucky	(276)
			Deux policiers associés à Starsky et Hutch	(301)
			<i>Freddy et Friday the 13th</i>	(310)
			Glenn Close dans <i>Fatal Attraction</i>	(324)
			<i>Dead ringers</i>	(329)
			Steven Spielberg	(335 et 385)
			Le ventilateur de <i>Casablanca</i>	(380)
			Son médecin sosie de Sean Connery	(397)
		Musique		John Coltrane
			Gene Vincent Willie Nelson, Johnny Cash et Woody Guthrie	(10)
			Miles Davis	(11)
			Jim Morrison et The Doors	(31), (53), (142)
			Cassandra Wilson	(37)
			Bob Dylan	(54)
			Hendrix, Janis Joplin, Mick Jagger	(69)
			The Platters	(79)
			Dizzy Gillespie	(83)
			Hank Williams	(88)
			Willie Neilson	(92)
			Ray Charles, <i>Georgia on my mind</i>	(97)
	Liza Minelli Duke Ellington Bessie Smith		(98)	
	The Jayhawks		(141)	
	<i>Sgt Pepper</i>		(142)	
	Gillian Welch		(281)	
	Shelby Lynne		(285)	
	Tom Waits		(335)	
	George Thorogood and The Destroyers	(387)		

Culture restreinte	Peinture	Jackson Pollock		(54) et (284)	
		Edward Hopper		(335)	
	Littérature américaine	Litt.	<i>Monkey Wrench Gang</i> Edward Abbey		(84)
			<i>Falling man</i> de Don DeLillo		(184)
			F. Scott Fitzgerald		(316)
			<i>The Road</i> de Cormac McCarthy		(19)
		Adaptée à l'écran	<i>La ménagerie de verre</i> , de Tennessee Williams		(62)
			<i>Moby Dick</i>		(141)
			<i>One flew over the cuckoo's nest</i> de Ken Kesley		(290)
			<i>Gone, baby Gone</i> de Dennis Lehane		(340)
	Litt. Qc	<i>Le bruit des choses vivantes</i> d'Élise Turcotte		(13)	
		Réjean Ducharme		(145)	
	Réf. étrangères	Bobino		(86)	
		Fellini		(48)	
		<i>Le crime de l'Orient-Express</i> et <i>Cet obscur objet du désir</i>		(329)	
Virginia Woolfe		(351)			

**Tableau 3.4 Passages à double entente dans *Les failles de l'Amérique* de Bertrand Gervais révélant la non-fiabilité du narrateur**

Type	Indice	Preuve
Allusions à des preuves matérielles ou circonstancielles	Contenus nauséabonds ou énigmatiques de son coffre d'auto	<ul style="list-style-type: none"> <li>• « De retour dans la Volvo, l'intérieur sentait le tissu en décomposition. Était-ce la cuirette qui avait attrapé une maladie ou les tapis qui sentaient le moisi? [...]Et j'ai passé l'intérieur au peigne fin. [...] La seule chose à laquelle je n'ai pas touché, c'est le coffre arrière. J'y avais lancé mon travail, il n'était pas question de remettre mes yeux sur ces pages défigurées. Et il y avait trop de souvenir malheureux dans ce coffre, des vêtements souillés, des restes de vie antérieure, pour que j'y touche sans précautions. » (85)</li> <li>• Adoptent un arbre pour Duane. « de la terre s'est répandue dans le coffre. » (223)</li> <li>• Sort de son coffre « un bâton de baseball, des feux de Bengale et une corde de camping. » (343)</li> <li>• « les fenêtres ouvertes pour chasser l'étrange odeur qui me suit. » (367)</li> <li>• Les policiers lui montrent sa casquette perdue (346) alors qu'il jouait à la victime</li> </ul>
	Il roule pendant que Duane dort à ses côtés	<ul style="list-style-type: none"> <li>• « Juste avant la sortie pour la 17, j'ai vu une voiture immobilisée sur l'accotement, le capot levé. Un modèle sport. Une autre voiture était derrière, Une vieille Chevrolet Impala. Plus vieille encore que la Taurus. Duane dormait. » (92)</li> <li>• « J'étais sur l'autoroute 101, le soir de cette disparition. Je revenais avec Duane de San Francisco. » (111) « [Duane] m'avait servi d'alibi » (115)</li> <li>• « J'ai failli écraser un chien » (119)</li> </ul>
	Relation tendue avec Jenny qui est assassinée	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Il la « force » à le suivre dans un bar. (176)</li> <li>• « Sur l'autoroute, elle s'est endormie, étendue de tout son long sur la banquette arrière. J'ai surveillé les bords de la route, à la recherche de voitures abandonnées. » (177)</li> </ul>
	Homosexualité refoulée de Thomas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Muller a rencontré les agents Hoover et Frost et un profiler a dressé le modus operandi et un portrait sociologique de Feral comme de ces hommes « incapables de vivre leur homosexualité de façon saine et naturelle. » (190)</li> <li>• On soupçonne Thomas d'avoir tabassé Kama.</li> <li>• Thomas se sent irrité parce que Usha veut écrire une scène entre Kama et Gabriel. (196-197)</li> <li>• Il se réveille dans un lieu inconnu après que Kama l'ait amené sur le trottoir « Puis, plus rien. » (76). Il s'en va sans enregistrer aucun détail et aboutit devant le Indian Inn.</li> </ul>
Conclusion	Théorie des policiers	<ul style="list-style-type: none"> <li>• À moins que Hulya ait commencé à avoir des doutes et c'est pour ça que tu l'as séquestrée. Jennifer, tu l'as fait disparaître parce qu'elle avait commencé à percer ton secret. Neil aussi. Et on ne parle pas de Kathryn. Elle est sous observation. Tu lui as lavé le cerveau. » (434)</li> <li>• « Tu as tenté de tuer Hulya en lui faisant avaler tout un cocktail de médicaments. » (434)</li> <li>• « Tu as essayé de la tuer avec des échantillons... » (434) [Échantillons de Breget (402)]</li> </ul>

<b>Commentaire métafictionnel</b>	Il en sait plus qu'il ne laisse transparaître	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Exergue : « nous vivons en plein cœur de l'événement, et, par conséquent, le voyons mal »</li> <li>• « J'avais le sentiment de ne pouvoir aller plus loin. Quelque chose devait céder. <i>Peut-être était-ce déjà fait...</i> Sait-on ce qui se trame sous la croûte terrestre? » (82; nous soulignons)</li> <li>• « La peur a supplanté le désir. Bientôt, je ne pourrai plus m'arrêter. » (337)</li> <li>• « Un auteur, m'a-t-elle expliqué, en me chassant du Indian Inn, ne livre jamais ses secrets. Il ne rend disponible que cette part de ses manuscrits qui ne l'incrimine pas. <i>Je ne devais jamais l'oublier.</i> » (166; nous soulignons)</li> <li>• « la figure de Feral a commencé sa ronde nocturne et j'ai dû me cacher le visage pour ne pas voir ce qui se tramait dans l'alcôve. » (369)</li> <li>• « L'étau lentement se resserre » (332)</li> <li>• « Tout était là, pêle-mêle, les pièces à conviction de mes actes passés, les témoins de mes pulsions et de mes résistances. Dans une boîte, je le savais, se trouvaient des centaines de clichés. » (381-382)</li> <li>• « Comment pouvais-je prévoir que mes faits et gestes redoublaient ceux du tueur? Ma piste suivait la sienne, c'est tout. » (396)</li> <li>• Il regarde ses mains : « Des mains de tueur » (433)</li> <li>• Il amène Rikki à L'Annexe pour lui montrer son journal. Il ouvre le dossier <i>Failles de L'Amérique</i> et johnferal.doc. Il veut tout lui montrer « sauf "Aveuglement" » (375) qui est introuvable aussi pour le lecteur.</li> </ul>
	Il n'est pas qui il prétend être	<ul style="list-style-type: none"> <li>• « Je portais un écusson sur lequel était écrit « A.K.A. Thomas Cusson ». » (198)</li> <li>• « J'ai toujours été un être secret. » (241)</li> </ul>
<b>Conclusion</b>	Il se rend à l'évidence	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Usha n'existe pas : « Tout est fini. [...] J'ai tout imaginé depuis le début ; il n'y a pas d'autre explication. » (437)</li> </ul>

Figure 3.2 : Le Modulor

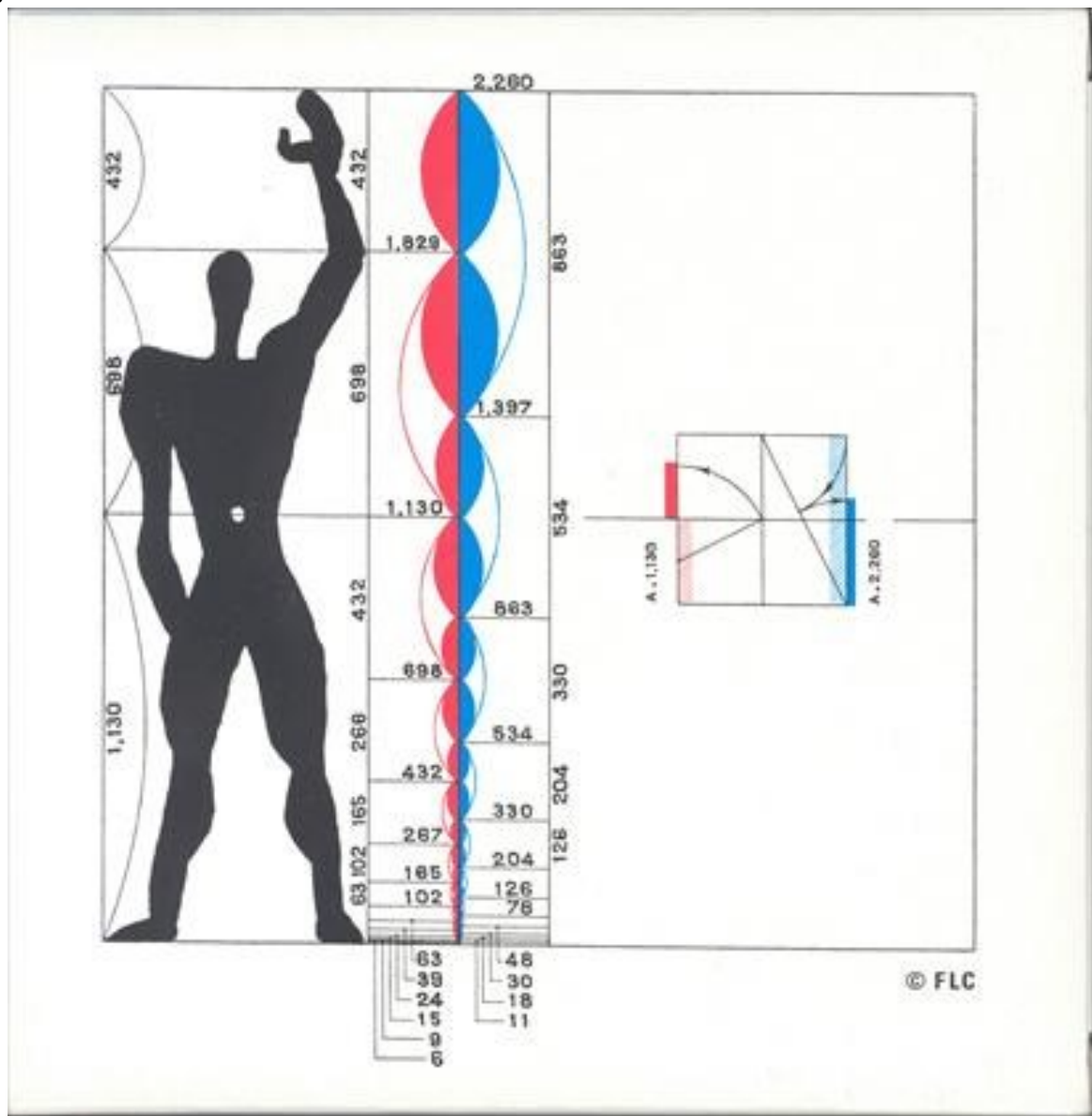


Image : Fondation Le Corbusier

**Tableau 3.5 : Idées péremptoires sur l'Amérique dans *Conséquences lyriques* selon leur formulation**

<p><b>Phrases à présentatif</b></p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. « [L'argent], [c]'est le sujet favori de l'Amérique, après le baseball. » (25)</li> <li>2. « C'est cela, la beauté de l'Amérique : l'attente du pire tandis que l'on jouit de ce que le monde offre de meilleur. » (115)</li> <li>3. « Le faux, dans cette ville, c'est beaucoup mieux. » (215)</li> <li>4. « L'Amérique, ça ressemble à un grand supermarché. » (307)</li> </ol>
<p><b>Phrases non-verbales</b></p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. « Los Angeles, la ville qui fabrique les images de l'Amérique. » (220)</li> <li>2. « Gene a une riche mémoire télévisuelle. La mémoire de l'Amérique. » (246)</li> </ol>
<p><b>Sophismes (opinions présentées comme faits)</b></p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. « L'Amérique est une nation puissante qui ne tolère pas la confusion. Elle ne peut perdre un combat dans laquelle elle est totalement engagée. On peut presque entendre les applaudissements et la frénésie des foules devant l'évocation des nouvelles armes utilisées en Irak, des blindés numérisés aux fusils laser stéréotéléométriques. » (36)</li> <li>2. « La propension de l'Amérique à conquérir le monde, tout en se repliant davantage sur elle-même, semblait en tangente en voie d'accélération. » (36)</li> <li>3. « L'Amérique a toujours produit de grands rhéteurs qui ont cette capacité de mobiliser les passions des individus en allant puiser en eux la logique des troubadours, des prêtres et des guerriers, cette logique qui tient de la pensée magique et qui permet de changer le monde, soi-même ou son image. » (186)</li> <li>4. « [Les scénaristes] participaient à part entière à cette grande opération qui consistait à rétablir le mythe d'une Amérique impériale, tandis que les G.I. se faisaient canarder dans les rues de Bagdad. » (206)</li> </ol>
<p><b>Jeux de mots, ironie</b></p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. « Il disait que l'humour noir était l'or noir de l'Amérique. » (118)</li> <li>2. « Vive l'Amérique, qui promet à chacun les avantages d'une mort violente. » (296)</li> </ol>

**Tableau 3.6 : Procédés autoreprésentatifs dans *Conséquences lyriques* de Pierre Yergeau**

	Procédé	Citations
Énonciation (narrateur/auteur)	Mise en scène d'un écrivain ou d'une figure auctoriale <b>et de sa mort</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <b>Exergue de l'auteur fictionnel</b> : À Bill et à son alligator Barbara, pour m'avoir hébergé à L.A. pendant que je déprimais » (7).</li> <li>2. « On ne sait jamais quand on va tomber dans l'histoire d'un autre. C'est pourquoi j'ai l'impression d'être certains jours en constante représentation. » (78)</li> <li>3. « Un livre ne devrait se terminer que par la mort de l'auteur. Voilà une autre des ces conséquences lyriques qui découlent des lois esthétiques d'Aristote. » (261)</li> <li>4. « Je suis devenu un personnage parmi d'autres. J'ai vite compris que je n'aurais pas le temps de raconter l'histoire de ma vie ou la vôtre, ou celle de Twins. » (336)</li> </ol>
	Pluralité de voix narratives	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. « J'étais à Los Angeles pour travailler à un projet d'adaptation de <i>Conséquences lyriques</i> et ce type, Archer, m'avait approché pour écrire des scénarios de crime pour de riches clients. » (78)</li> <li>2. « Je pensais à l'écrivain de <i>Lyrical Consequences</i> assassiné par un de ses personnages. Dans le roman de Kate Pratt, l'écrivain était un homme, mais on ne savait pas comment il mourait. » (212)</li> </ol>
Énoncé (narration/œuvre)	Réduplication (répétitions, redoublements, enchâssements, reflets)	« [Scott] avait vu un corps gisant sur une grève caillouteuse alors qu'un condor planait avec majesté dans le ciel et des enquêteurs dans un stationnement souterrain et un très bel homme qui souriait dans sa voiture au coin d'une rue et les grandes routes désertes de l'Amérique où roulait une vieille voiture japonaise et le vidéoclip d'un groupe de L.A. où une femme aussi grosse qu'une montgolfière s'élevait dans les airs devant la bannière étoilée. C'était merveilleux. » (28)
	Examiner le rapport lecture/réalité	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. « L'histoire s'est arrêtée soudainement. STOP! Il n'y a plus que des faits divers ou les accidents diplomatiques, des actions terroristes et des dommages collatéraux. » (52)</li> <li>2. « L'histoire n'est après tout qu'une autre de ces conséquences lyriques qui fait la joie des rhéteurs, des politiciens et des amoureux qui hurlent devant tant de beauté et de souffrances. » (53)</li> </ol>
	Multipliant les histoires au sein d'autres histoires	« Kate Pratt avait écrit une nouvelle, qu'elle avait intitulée « Céline Dion est une Extraterrestre ». Le <i>Los Angeles Literary Quarterly</i> avait accepté de la publier. » (42) Il y a une section du roman intitulée « Céline Dion est une Extraterrestre » (141-145)
	Le travail de la rupture. (désordre spatio-temporel, achronologie, représentation fragmentée des personnages, scission du je narratif, <b>brouillage entre les niveaux de fiction</b> )	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Le personnage de Simon Twins appartient à plusieurs niveaux fictionnels : <ol style="list-style-type: none"> <li>a. Il y a un « vrai » Simon Twins que l'Auteur rencontre à Montréal. (90)</li> <li>b. Il devient un personnage du roman de Kate Pratt avec qui il entretient une liaison (205)</li> <li>c. L'Auteur le traite comme un « personnage de papier » : « Je ne comprends pas bien Twins. » (74)</li> </ol> </li> <li>2. On l'invite à « scénariser le roman <i>Lyrical Consequences</i>, qui avait été publié aux États-Unis et avait connu un modeste succès critique. » (207)</li> <li>3. Scott assassine l'auteure de son histoire : « Du lien entre le personnage de ce fait divers où un type avait prétendu en cour avoir tué une journaliste de L.A. parce qu'elle était une Extraterrestre? » (163)</li> <li>4. « Dans la cour arrière [de mon appartement à Montréal], des enfants ont construit un énorme bonhomme de neige. C'est lui qui m'avait donné l'idée de faire apparaître Frosty à Los Angeles. » (249)</li> </ol>
Code	Juxtaposer genres différents	Titres de chapitres : « poème de l'enfant qui aimait les rats » (33) <ol style="list-style-type: none"> <li>1. « Petit poème en prose » (51)</li> </ol>

	Structures de surformalisation	Il y a une section « suppléments » à la fin du roman (311-338)
Énonciation	Surcodage de la fonction du narrataire	« Quelquefois je m'émerveille de la façon dont on s'est tous retrouvés dans un même roman. Vous êtes ici avec moi dans cette grande pièce blanche où il n'y a que des mots. » (77)



Tableau 3.7 Liste des renvois intermédiatiques dans *Nikolski* avec référence

<b>Média</b>	<b>Reg</b>	<b>Texte</b>	<b>Référence</b>
<b>Livre</b>	<b>Classique</b>	<i>Moby Dick</i>	(31, 154-155, 239, 261)
		<i>Dharma Bums</i>	(23)
		<i>La vie mode d'emploi</i>	(304)
		Dante Aligheri	(26, 109, 120)
		Mary Shelley	(125)
		<i>La Route d'Altamont</i>	(136)
		Borges	(166)
		Bukowski	(281)
	<b>Encyclopédies</b>	<i>L'Histoire de la chasse à la baleine à Fairbanks au dix-huitième siècle</i>	(24)
		Damase Potvin, <i>Saint-Laurent et ses îles</i> et Robert Perry, <i>Ashley Book of Knots Japan Expedition</i>	(257)
		Coin Mozart et Casgrain	(283)
		<i>L'extinction des dinosaures, L'ère des sauriens, Le grand guide des fossiles, Gallinacés géants du Jurassique et Le Crétacé comme si vous y étiez.</i>	(306)
	<b>Populaire</b>	Bob Morane	(22)
		Corto Maltese	(34)
		Barbe Bleue	(249)
		Tintin	(256)
<b>Cinéma</b>	<b>Pop.</b>	Sergio Leone	(83)
		Miami Vice	(85)
<b>Art</b>	<b>Restreint</b>	Salvador Dali	(239)
<b>Musiq.</b>	<b>Pop.</b>	Britney Spears	(288)

**Tableau 3.8 Liste des renvois intermédiatiques dans *Les failles de l'Amérique* avec référence**

<b>Média</b>	<b>Reg</b>	<b>Texte</b>	<b>Référence</b>
<b>Livre</b>	<b>Classique</b>	<i>The Big Sleep</i>	(15)
		<i>Apocalypse</i> , Sénèque, Thalès de Milet, Aristote	(23)
		<i>Litanie des Saints</i>	(62)
		<i>Abrégé de philosophie</i> de M.Gassendi	(95)
		Lucrèce	(149)
		Shakespeare	(226)
		<i>Ubik</i>	(23)
		Edgar Allan Poe, « Les aventures de Gordon Pym »	(257)
		<i>La lettre écarlate</i>	(387)
		Hubert Aquin	(409)
		<i>Capitale de la douleur</i>	(302)
		<i>L'étranger</i>	(167)
		Kerouac et la <i>beat generation</i>	(171-172)
		Sartre, <i>La nausée</i>	(185)
	<b>Non-fiction</b>	Le Corbusier	Récurrent
		Code Napoléon	(13)
		<i>Psychopathia sexualis</i> de Krafft-Ebing	(263)
<i>San Fransisco Chronicle</i> et <i>San Jose Mercury News</i>		Récurrent	
<b>Cinéma</b>	<b>Pop.</b>	Peter Sellers	(253)
		<i>Being There</i> , Hal Ashby	(253)
		<i>Blade Runner</i>	(71)
		<i>Zabriskie Point</i>	(194)
		Clint Eastwood	(271)
		<i>NYPD Blues</i>	(355)
<b>Tec hno</b>	<b>Pop</b>	Apple	Récurrent
		Volvo	Récurrent
<b>Musique</b>	<b>Pop</b>	Boardwalk Blues	(17)
		Elton John	(71)
		Mick Jagger et Annie Lennox	(321)

**Tableau 3.9 Liste des renvois intermédiatiques dans *Les taches solaires* avec référence**

<b>Média</b>	<b>Registre</b>	<b>Texte</b>	<b>Référence</b>
<b>Livre</b>	<b>Classique</b>	Jean de la Fontaine, Comtesse de Ségur, Homère, <i>Moby Dick</i>	(19)
		Pascal, Aristote	(22)
		Charles Bovary	(26)
		Rimbaud	(29)
		Virgile et Dante	(172)
		<i>Hamlet</i>	(282)
		Paul Auster, <i>Moon Palace</i>	(305)
		Apolinaire	(316)
		Prévert, T. S. Eliot	(323)
		D. H. Lawrence, <i>L'Amant de Lady Chatterley</i> et Nabokov, <i>Lolita</i>	(353)
		Victor Hugo	(355)
		Le « sexe des étoiles » (Monique Proulx)	(90)
	<b>Pop.</b>	Stanislas Lem, <i>Solaris</i>	(201)
<b>Cinéma</b>	<b>Pop.</b>	<i>Mars Attacks!</i>	(287)
		<i>Friday the 13<sup>th</sup></i>	(300)

**Tableau 3.10 : Références intermédiaiques dans *Conséquences lyriques* de Pierre Yergeau**

Type	Média	Nom	Réf	
Culture de masse et populaire	Commerce	Calvin Klein	(59)	
		Colonel Sanders	(59)	
		Impala	(36)	
		Hummer	(85)	
		General Motors	(116)	
		Porsche	(119)	
		Ford Tempo	(120)	
		Mustang Fastback	(183)	
		Starbucks	(221)	
		MacDonald's	(241)	
		Mercedez	(281)	
	Sport	L.A. Dodgers	Récurrent	
	Film	<i>Santa Barbara</i>	(46)	
		Céline Dion	Récurrent	
		John Wayne	Récurrent	
		<i>Lyrical Consequences</i>	Récurrent	
		Madonna	(59)	
		Jessica & Roger Rabbit	(43), (192)	
		Popeye	(43)	
		Mickey Mouse	(59), (190)	
		Puff Daddy	(61)	
		<i>Dallas</i>	(61)	
		Arnold Schwarzenegger	(85)	
		<i>Bob l'Éponge</i>	(100)	
		Clint Eastwood, <i>Dirty Harry</i>	(101)	
		<i>Matrix</i>	(148)	
		George Clooney	(167)	
		WrestleMania	(205)	
		Kate Winslett	(205)	
		Gower Gulch	(221)	
		<i>Abducted by the Aliens</i> (télé-réalité fictive)	(231)	
	Films de série B	(241)		
	Musique	Angry fruit salad (fictive)	Récurrent	
		Barbara Streisand	(144)	
		<i>American Idol</i>	(144)	
		Elvis Presley	(144)	
		Bon Jovi	(185)	
		Cher	(185)	
	Culture restreinte	Litt.	Tchekov	(62)
			Julien Green	(61)
			Edgar Allan Poe	(82)
Réf. étrangères		<i>Commedia dell'arte</i>	(215)	
		Place Saint-Marc	(221)	
		Aristote	(261)	
		<i>Le Figaro</i>	(299-310)	

**Tableau 3.11 Liste des renvois intermédiatiques dans *Atavismes* avec référence**

<b>Média</b>	<b>Région</b>	<b>Texte</b>	<b>Réf.</b>
<b>Livre</b>	<i>US</i>	Jack London	(53)
<b>Peinture</b>	<i>Qc.</i>	Borduas	(287)
		Ferron	(164)
		Riopelle	
		Gauvreau	
		Barbeau	
		Leduc	
		Pellan	
		Suzor-Côté	
		Dallaire	
		Lemieux	
		Fortin	
		Holgate	
<b>Musique</b>	<i>Pop. Qc.</i>	Grimskunk	(16)
		Voïvod	(17)
		Groovy Aardvark	
		Paul Piché	
<b>TV</b>	<i>Pop. Qc.</i>	<i>Filles de Caleb</i>	(144)