

Université de Montréal

Vers une société hyperréelle :
Représentations des États-Unis dans trois romans canadiens contemporains

par
Leah Sandner

Département des Littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales

en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)

en Littératures de langue française

Mars, 2021

© Leah Sandner, 2021

Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé

**Vers une société hyperréelle :
Représentations des États-Unis dans trois romans canadiens contemporains**

Présenté par :

Leah Sandner

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Martine-Emmanuelle Lapointe

Directrice de recherche

Gilles Dupuis

Président du jury

Stéphanie Bernier

Membre du jury

© Leah Sandner, 2021

RÉSUMÉ

Le roman de la route est un genre narratif propre à l'Amérique du Nord. Prenant la forme d'un récit de voyage, il met en scène les pérégrinations d'un narrateur sur les autoroutes des États-Unis. Au Canada francophone, plus précisément, ce voyage transcontinental prend un nouveau sens. Parfois, il est motivé par la poursuite d'un frère perdu et se transforme avec le temps en quête identitaire : le narrateur, confronté à une culture inconnue, est obligé de faire face à des enjeux d'identité culturelle qui hantent le Canada francophone depuis l'époque coloniale. Au Québec, par exemple, on cite autant le voyage de Jack Waterman dans *Volkswagen Blues* (1984) de Jacques Poulin que celui de Sal Paradise dans *On the Road* de Jack Kerouac (1957) en ce qui concerne leur influence sur le genre. Certains auteurs moins connus du genre, cependant, sont des femmes. Leurs récits s'articulent autour d'un voyage identitaire particulier qui prend en compte des facteurs extérieurs à leur situation géoculturelle, tels que leur âge et leur sexe. Ce mémoire analysera les romans « de la route » de trois autrices canadiennes, à savoir *De quoi t'ennuies-tu, Éveline ?* (1982) de Gabrielle Roy, *Soifs* (1995) de Marie-Claire Blais et *Distantly Related to Freud* (2008) d'Ann Charney. Nous examinerons les raisons motivant le voyage aux États-Unis, pourquoi ceux-ci sont choisis comme lieu de destination et ce que les protagonistes des récits espèrent y retrouver. Curieusement, ce qu'ils trouvent tous à leur arrivée au pays est une société envahie par des formes de ce que le théoricien français Jean Baudrillard appelle l'hyperréalité ; c'est-à-dire une société submergée par des « modèles » du réel, ou des simulacres. Ces simulacres réussissent à brouiller la frontière entre le réel et le faux, désorientant complètement le voyageur. Notre mémoire examinera ces formes hyperréelles, leur représentation dans les trois récits comme inhérente à la société étatsunienne et, finalement, leur impact sur la quête identitaire des protagonistes.

Mots-clés : Gabrielle Roy, Marie-Claire Blais, Ann Charney, écrits des femmes, littérature québécoise contemporaine, littérature franco-canadienne contemporaine, écriture migrante, américanité, roman de la route, hyperréalité.

ABSTRACT

The road novel is a narrative genre particular to North America. Taking the form of a travelogue, it depicts the narrator's wanderings over the highways and byways of the United States. In French-speaking Canada, specifically, the transcontinental voyage of the road novel takes on a special meaning. Sometimes, it is motivated by the pursuit of a lost brother and transforms over time into a pursuit of the self: the narrator, faced with an unknown culture, is obliged to confront issues of cultural identity that have haunted francophone Canada since the colonial era. In Quebec, for instance, Jack Waterman's journey in Jacques Poulin's *Volkswagen Blues* (1984) is cited as frequently as Sal Paradise's in Jack Kerouac's *On the Road* (1957) with regards to their role in influencing the genre. Some lesser known authors of the genre, however, are women. Their stories are centered around a specific identity voyage that considers factors outside of their geocultural situation, such as their age and gender. This thesis analyzes the "road" novels of three Canadian authors, including Gabrielle Roy's *De quoi t'ennuies-tu, Éveline ?* (1982), Marie-Claire Blais' *Soifs* (1995), and Ann Charney's *Distantly Related to Freud* (2008). We examine the reasons for making the journey to the United States, why this country has been chosen as a place of destination, and what the protagonists of these stories hope to find there. Curiously, what they all find upon arrival is a society dominated by forms of what French theorist Jean Baudrillard calls "hyperreality"; that is, a society overwhelmed by "models" of the real, or *simulacra*. These *simulacra* blur the lines between the real and the artificial, completely disorientating the traveler. Our thesis explores these hyperreal forms, their representation in the three narratives as being inherent to U.S. society, and, finally, their impact on the protagonists' quest for identity.

Keywords: Gabrielle Roy, Marie-Claire Blais, Ann Charney, women's writing, contemporary Quebec literature, contemporary Franco-Canadian literature, migrant writing, Americanness, road novel, hyperreality.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	3
ABSTRACT	5
TABLE DES MATIÈRES	7
REMERCIEMENTS	9
INTRODUCTION.....	11
CHAPITRE I : Identité et américanité dans la littérature québécoise.....	23
I. Histoire et identité culturelle	23
II. Américanité et roman québécois	30
III. Les États-Unis dans le roman québécois.....	34
CHAPITRE II : Vers une société hyperréelle	41
I. Le roman québécois des années 1980	41
II. De l’hyperréalisme pictural à l’hyperréalisme littéraire	45
III. Les hétérotopies.....	53
IV. L’hyperréalité	62
CHAPITRE III	73
PREMIÈRE PARTIE : LE VOYAGE	73
I. Pourquoi quitter le Québec, le Manitoba ?.....	73
II. Pourquoi les États-Unis ?	82
III. Que cherche le sujet canadien à son départ ?	86
IV. Que peut signifier l’acte d’écrire pendant le voyage ?.....	90
DEUXIÈME PARTIE : MANIFESTATIONS DE L’HYPERRÉALITÉ DANS LES TROIS RÉCITS, OU LE PARADIS ARTIFICIEL.....	98
I. Premières impressions : l’arrivée aux États-Unis	98

II. Le paradis brisé	108
TROISIÈME PARTIE : LA FIN DU VOYAGE	119
I. Le cosmopolitisme	119
II. La mort	125
CONCLUSION	137
BIBLIOGRAPHIE	143

REMERCIEMENTS

Mes remerciements les plus chaleureux vont à Martine Emmanuelle-Lapointe pour sa disponibilité et pour ses conseils judicieux. Mes remerciements s'adressent également à Benoît Melançon et à Lidia Christine Charles pour leur aide et leur compréhension. Vous trois avez soulevé des montagnes afin que je puisse déposer ce mémoire à temps. Je tiens également à remercier Élisabeth Nardout-Lafarge pour sa gentillesse lors de ma première année d'études à Montréal. C'est grâce à vous que j'ai découvert l'œuvre de Marie-Claire Blais.

Je remercie le Département des littératures de langue française pour son soutien financier incontournable lors de mon année de rédaction.

Merci à Salima Naki de m'avoir ouverte à de nouvelles perspectives, et à Julia Mercier pour ton aide et ton soutien. Thank you, Juliano Huerta and Sofia Dollerup, for your incandescence during the dark hours of the pandemic. And thank you, Aneta and Dominika Romanik, for your constant friendship and guidance.

Thank you to my mom and best friend, Teresa Sandner, who taught me everything; to my dad and stepmom, Matthew and Janet Sandner, for your love, support, and encouragement during my studies; to Lukas Sandner and Angeline Rice, who make the world seem a little less serious; and to Lynne Fugate, my other mother.

And thank you, Luis Pineda, your brilliance and compassion have guided me through the ups and downs of the last two years.

INTRODUCTION

« L'insaisissable bonheur. Est-ce qu'un jour les fleurs se déracineront pour rejoindre les oiseaux dans l'air ?¹ »

« Nous ne sommes que de pauvres petites herbes qui naissent, survivent et meurent où le vent nous mène. Le monde, le pays, le peuple, ce sont des choses trop grandes pour nous qui ne comprenons même pas bien notre propre destin.² »

À sa parution en 1957, *On the Road* de Jack Kerouac s'est imposé en Amérique du Nord comme prototype du genre du roman de la route³. Il était toutefois impossible d'anticiper l'influence qu'il exercerait sur la littérature franco-canadienne : ce *road novel*, avec sa vision de l'Amérique, aurait inspiré une gamme d'auteurs – surtout à partir des années 1980 – tels que Jacques Godbout, Gilles Archambault, Antonine Maillet, Maurice Henrie et Roger Léveillé. Mettant en œuvre un voyage en voiture à travers les États-Unis à la recherche du bonheur et de nouveaux départs, le roman de la route a fortement suscité une fascination pour l'espace américain et les nouvelles formes de mobilité, notamment pour l'automobile⁴. Peter Freese décrit cette nouvelle forme de voyage comme étant à la fois une évasion et une quête⁵. Il écrit : « A car

¹ Félix Leclerc, *Pieds nus dans l'aube*, Anjou, Fides, 2017 [1947], p. 193-194.

² Ying Chen, *Les lettres chinoises*, Montréal, Leméac, 1993, p. 96-97.

³ Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), « Introduction », dans *Romans de la route et voyages identitaires*, Montréal, Nota Bene, 2006, p. 11. C'est néanmoins un fait contesté. D'autres récits de la route ont paru aux États-Unis avant 1957, comme *The Road* (1907) de Jack London, *The Grapes of Wrath* (1939) de John Steinbeck, *The Air-Conditioned Nightmare* (1945) de Henry Miller et *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov. Ces ouvrages n'ont cependant pas le style effréné typique de Kerouac qui reflète si bien l'esprit de l'époque.

⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁵ Peter Freese, « The “ Journey of Life ” in American Fiction », *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, vol. 19, n° 2, automne 2013, p. 263, en ligne : <https://www.jstor.org/stable/44789678>, page consultée le 11 janvier 2021.

allows a nomadic existence that might be dedicated to a search for a yet undefined goal, be triggered by the wish to escape from an unmastered past or an unhappy self, or consist of aimless moving as an end in itself⁶ ». Céline Legault souligne particulièrement le mouvement spontané du voyage. Elle observe dans son mémoire de maîtrise intitulé « 40 ans sur la route » que « [la] nouvelle liberté acquise avec la voiture a entraîné, assurément, une plus grande facilité pour les déplacements subits, les fuites, communément appelés “ voyages sur la route ” ou *road trips* en anglais. Et comme tout bon voyage, son récit est aussi intéressant que le voyage lui-même⁷ ». Le récit de la route a certainement fait l’objet de nombreuses études dans l’institution littéraire nord-américaine. Dans le cas du Canada français, c’est parce qu’en plus de traiter d’une aventure transcontinentale, il puise dans la question identitaire qui depuis longtemps se trouve au cœur de sa littérature. Jean Morency écrit dans *Romans de la route et voyages identitaires* :

d’est en ouest, de l’Acadie jusqu’à l’Alberta, des écrivains canadiens de langue française [...] se sont intéressés à la thématique du voyage identitaire. À l’instar de leurs homologues québécois, ces écrivains se sont montrés attentifs à la question du voyage dans l’espace américain, ce qui tend à montrer que ce schème narratif déborde largement du contexte québécois et de ses interrogations identitaires⁸.

Le voyage identitaire revêt donc une importance capitale au Canada francophone. Souvent, il se justifie par l’avènement d’une crise que seul un voyage aux États-Unis saura « résoudre ». En effet, sur le plan socio-culturel,

les déplacements d’un pays à l’autre incitent les protagonistes à comparer les sociétés et les cultures et les amènent ainsi à réfléchir à leur propre identité culturelle. Sur le plan de l’identité personnelle, les protagonistes se transforment de sédentaires en

⁶ Notre traduction : « La voiture permet une existence nomade qui pourrait être vouée à la recherche d’un objectif encore indéfini, être déclenchée par le désir d’échapper à un passé non maîtrisé ou à un état malheureux, ou consister en un déplacement sans but comme une fin en soi ». *Ibid.*, p. 262.

⁷ Céline Legault, « 40 ans sur la route : L’évolution de la représentation de la femme dans le roman de la route au Québec de 1964 à 2004 », mémoire de maîtrise, Université d’Ottawa, 2006, p. 1.

⁸ J. Morency et autres, *op. cit.*, p. 9.

nomades, pour entreprendre un voyage identitaire qui les inspire à découvrir leur voie dans la vie⁹.

Parmi les romanciers inspirés par la thématique du voyage identitaire se trouvent notamment Gabrielle Roy, qui publie *De quoi t'ennuies-tu, Éveline ?* en 1982¹⁰, et Jacques Poulin, auteur de *Volkswagen Blues*, paru en 1984¹¹. À l'instar d'*On the Road*, ce dernier est considéré comme un classique au Québec : « il y a bel et bien un avant et un après Kerouac, tout comme on peut parler [...] d'un avant et d'un après *Volkswagen blues* », soutient David Laporte¹². Parce que plusieurs études mettent en évidence leurs affinités, nous ne les aborderons pas ici ; en revanche, certaines analyses ont rapproché les romans de la route de Poulin et de Roy¹³. *Éveline* a été écrit pendant les années 1960, destinée à faire partie d'un cycle appelé *La Saga d'Éveline*. C'est l'histoire d'une dame de soixante-treize ans qui quitte Winnipeg afin de rendre visite à son frère mourant en Californie. Après avoir traversé le continent en autocar Greyhound, elle arrive à destination où, entourée du charme californien, elle apprend qu'il est déjà mort. Roy a cependant abandonné ce projet et le texte lui-même n'est paru qu'au début des années 1980, juste avant *Volkswagen Blues*. (Il est donc du domaine du possible que Poulin s'inspire autant d'*Éveline* que d'*On the Road*, étant donné l'influence considérable de l'œuvre de Roy sur la sienne¹⁴.)

⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰ Gabrielle Roy, *De quoi t'ennuies-tu, Éveline ? suivi de Ély ! Ély ! Ély !*, Montréal, Boréal, 1988 [1982].

¹¹ Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, Montréal, Leméac, 1988 [1984].

¹² David Laporte, « Anatomie de l'asphalte, de la poussière et du vent : poétique du roman de la route québécois (1960-2017) », thèse de doctorat, Université du Québec à Trois-Rivières, 2018, p. 5.

¹³ Jean Levasseur, « La quête des racines par l'exil : étude comparée de *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?* (196...) de Gabrielle Roy et de *Volkswagen Blues* (1984) de Jacques Poulin », *Un pays, une voix, Gabrielle Roy*, Marie-Lyne Piccione (dir.), Talence, La Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine/Centre d'études canadiennes de Bordeaux, 1987, p. 37-46 ; Jonathan M. Weiss, « Une lecture américaine de *Volkswagen Blues* », *Études françaises*, vol. 21, n° 3, hiver 1985, p. 89-96.

¹⁴ Voir l'étude de Rebecca A.S. Richardson, « Gabrielle Roy dans l'univers de Jacques Poulin », mémoire de maîtrise, Université McGill, 2006.

Depuis le milieu du XIX^e siècle, le roman de la route ne cesse d'évoluer à travers diverses variantes, influencé par d'autres genres et mouvements littéraires émergents. C'est le cas de *Soifs* de Marie-Claire Blais¹⁵, qui ne s'apparente pas à première vue au roman de la route traditionnel (celui de Kerouac ou de Poulin). Néanmoins, dans ce premier tome d'un cycle de dix (1995-2018), Blais décrit la beauté enivrante d'une île fictive au sud des États-Unis sur laquelle beaucoup débarquent à la recherche de quelque chose d'insaisissable, comme une vie meilleure, une patrie ou un sentiment d'appartenance. Or, il devient vite clair pour le lecteur que les habitants de cette enclave, dans leur malheur collectif, ont réussi à faire de ce paradis tropical un enfer. On verra que leur situation, leur quête sont semblables à celles décrites dans *Volkswagen Blues* et dans *Éveline*.

Cette envie de partir en Amérique a même fait son chemin dans l'écriture migrante, traversant de toute part l'œuvre d'Ann Charney, surtout son quatrième roman *Distantly Related to Freud*¹⁶. Celui-ci présente Ellen, une jeune immigrante polonaise grandissant à Montréal, qui, à quinze ans, a l'occasion de passer ses vacances d'été chez ses cousins dans l'État de New York. Au cours de son séjour, elle altère son apparence afin de s'intégrer dans la culture étatsunienne. Quoique réussie, sa mascarade l'étouffera jusqu'à son retour à Montréal.

Ces personnages fictifs partent tous à la découverte d'un pays inconnu et finissent par tomber dans la déception ou la désillusion. La question se pose : pourquoi les États-Unis comme lieu de destination ? La relation entre ceux-ci et le Québec s'est toujours avérée complexe. Fondées dans le Nouveau Monde en tant que colonies, elles se développent différemment : si l'une adopte les nouvelles formes culturelles propres au continent nord-américain, l'autre conserve ses liens avec

¹⁵ Marie-Claire Blais, *Soifs*, Montréal, Boréal, 1996 [1995].

¹⁶ Ann Charney, *Distantly Related to Freud*, Toronto, Cormorant Books, 2008.

l'Europe, freinant la construction d'une identité culturelle propre. Plus tard, avec la croissance économique de l'après-guerre (Deuxième guerre mondiale) et le développement des nouvelles technologies, l'influence culturelle étatsunienne commence à envahir le continent et le monde. Elle s'infiltré dans la culture québécoise, entravant sa nouvelle autonomie culturelle vis-à-vis de l'Europe et suscitant à la fois la fascination et le dégoût chez ses écrivains¹⁷. Au même moment, malgré les luttes pour l'autonomie culturelle au sein de nombreuses communautés francophones à travers le Canada, la centralisation de la critique littéraire au Québec mène à l'exclusion des particularités des productions artistiques albertaine, fransaskoise, manitobaine, ontarienne, acadienne et néo-brunswickoise. Il est donc nécessaire de mener une analyse plus large du roman de la route, qui tient compte de ces enjeux culturels en Amérique du Nord, surtout à partir des années 1980, tels qu'ils s'inscrivent dans le roman franco-canadien contemporain. À mesure que la production littéraire devient plus répandue et accessible, le sujet voyageant aux États-Unis ne ressemble plus seulement à des personnages comme Sal Paradise, Jack Waterman ou Grégory Francœur ; il se diversifie, comme la société elle-même.

Plus précisément, il se féminise. Jusqu'à récemment, dit Legault, « presque tous les romans de la route au Québec ont été écrits par des hommes¹⁸ ». Parmi les premières Canadiennes à contribuer au genre¹⁹ figuraient Gabrielle Roy, Marie-Claire Blais et Ann Charney. Leurs romans nous permettront de mener une lecture au féminin du roman de la route, la critique littéraire n'ayant pas encore exploré en profondeur le rapport qu'entretient la femme avec le continent

¹⁷ Voir l'essai de Jean-François Chassay, « Littérature et américanité : la piste technoscientifique », dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (dir.), *Québécois et Américains. La culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècles*, Saint-Laurent, Fides, 1995, p. 175-193.

¹⁸ C. Legault, *op. cit.*, p. 8.

¹⁹ Legault cite spécifiquement *Les faux fuyants* (1982) de Monique LaRue et *Console-moi* (2003) de Marie Gagnier.

nord-américain et la conquête territoriale²⁰. Car, comme le constate le personnage de Mère dans *Soifs*, « les femmes, à notre époque, ne [devraient]-elles pas faire partie du destin d'un pays²¹ » et, par extension, de la critique littéraire ? Or, si notre analyse est centrée sur le voyage selon ces trois romancières, elle ne traite pas uniquement de l'expérience féminine ; *Soifs* contient une multitude de personnages aux identités variées – queer, multinationale, multiethnique – et leurs voix seront également privilégiées.

Il est intéressant de noter une certaine ressemblance entre Roy, Blais et Charney et leurs protagonistes, car c'est l'une des particularités du genre (prenons le cas d'*On the Road*, un carnet de voyage à peine voilé des aventures de Kerouac avec Neal Cassidy). Comme leurs homologues masculins, elles offrent dans leurs ouvrages des indices autobiographiques qui seront significatifs pour notre analyse textuelle. Dans un souci de comprendre l'apport de ces indices, nous donnerons ci-après un bref aperçu de la vie de chaque autrice.

Gabrielle Roy grandit à Winnipeg dans une famille d'origine québécoise. Reconnue tant en Amérique du Nord qu'en Europe, son œuvre est considérée comme l'une des plus importantes de la littérature franco-canadienne. Étant donné que la majorité des écrits royens parlent de l'expérience féminine, y compris la sienne, il s'agit dans *De quoi t'ennuies-tu Éveline ?* de l'expérience d'une Franco-Manitobaine blanche. Nous tenons à souligner que, lors de sa traversée du continent américain, Éveline évoque sa mère, laquelle a quitté la Belle Province (vraisemblablement dans sa jeunesse) afin de s'installer dans les Prairies canadiennes. Dans le

²⁰ Deux études qui traitent de cette question sont celles de C. Legault, *ibid.*, p. 9 ; et de Marie-France Gélinas, « Quête identitaire et américanité : étude de trois héroïnes en terre états-unienne dans le roman québécois contemporain », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 2008, p. 4.

²¹ M.-C. Blais, *op. cit.*, p. 136.

contexte de son voyage transcontinental, l'allusion est comme une reconnaissance de la diaspora québécoise – un parcours qui est parallèle, ou complémentaire, à celui d'Éveline²².

Marie-Claire Blais part très jeune pour les États-Unis où elle fait ses études à Harvard. Elle s'y engage aussitôt en tant que militante, s'alliant avec des figures telles que Barbara Deming et Mary Meigs. Parfois décrite comme étant plus américaine que québécoise, l'autrice a sans aucun doute une connaissance profonde des deux nations. Effectivement, *Soifs* offre une lecture attentive de l'actualité sociale qui mélange la fiction avec les événements étatsuniens et mondiaux actuels²³. La romancière vit à Key West en Floride, lieu qui servirait de modèle à l'île fictive de son cycle. Bien que celui-ci comporte dix romans au total, nous nous concentrerons uniquement sur *Soifs*, qui était le premier à être publié et qui se présente donc comme un premier regard sur les États-Unis²⁴.

Ann Charney est née en Pologne cinq ans avant la fin de la Seconde Guerre mondiale. Peu de temps après, elle immigré à Montréal avec sa famille et grandit dans un milieu anglophone, un contexte qui ressemble fortement à celui de sa protagoniste Ellen. Dans *Distantly Related to Freud*²⁵, celle-ci doit se frayer un chemin à travers les cultures polonaise, américaine et québécoise. Si toutefois la francophonie canadienne est très peu représentée dans le récit, c'est parce que l'ensemble de l'œuvre de Charney appartient à la littérature anglo-québécoise. Vu l'éloignement culturel entre les communautés anglophone et francophone du Canada, son roman

²² « Même si sa famille maternelle est d'origine québécoise, la trajectoire de Gabrielle Roy ressemble à celle d'une immigrante [...] plus qu'à celle de l'écrivain canadien-français traditionnel. » Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 293.

²³ Laquelle dit lors d'un entretien récent : « L'île, telle que je la décris, c'est plutôt l'état du monde. C'est paradisiaque, mais infernal aussi ». Marie-Claire Blais et Lise Gauvin, *Les lieux de Marie-Claire Blais*, Montréal, Nota Bene, 2020, p. 154-155.

²⁴ Le cycle suit les personnages à mesure qu'ils vieillissent mais peut être lu dans n'importe quel ordre.

²⁵ Nous citerons le roman dans sa langue originale et fournirons sa traduction française dans les notes de bas de page. Pour ce faire, nous aurons recours à la traduction officielle du roman, *La petite cousine de Freud*, traduit par Lori Saint-Martin et Paul Gagné, Montréal, Hurtubise, 2011.

proposera une analyse représentative de la population cosmopolite de Montréal dans les années 1950.

L'objectif de la présente recherche consistera à comprendre le rôle joué par les États-Unis dans la quête identitaire proposée par Roy, Blais et Charney. Pour ce faire, il faudra étudier les différences entre leur représentation du voyage et celui du roman de la route « traditionnel » québécois, nous référant principalement à *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin. Nous examinerons comment la quête identitaire se présente à des sujets romanesques de différents genres, orientations sexuelles et nationalités ; quelles sont leurs motivations pour partir aux États-Unis ; et enfin, le rôle de la mort – qui apparaît, réelle ou symbolique, au cours du voyage – et ce qu'elle peut signifier pour chacun.

Dans les trois récits, les États-Unis construisent un imaginaire spatial dominé par un simulacre de la réalité où le faux ne se distingue plus du vrai. Dépeignant ainsi le pays comme un lieu *autre*, les romancières offrent non seulement une mise en évidence des dissonances culturelles entre leurs communautés et les États-Unis, mais également un archétype du sujet canadien qui se lance dans l'aventure en Amérique. Nous proposons d'étudier ce lieu paradigmatique américain, qui est présenté comme une forme d'amélioration de la réalité – un paradis – par le personnage romanesque. Nos questions seront les suivantes : quelle importance cet imaginaire spatial revêt-il dans le roman contemporain ? En quoi les États-Unis y sont-ils représentés comme un lieu hyperréel ? Comment cette représentation singulière fait-elle de la terre américaine un paradis pour les personnages romanesques ? Que découvrent-ils quand ils s'y trouvent enfin ?

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous donnerons un bref aperçu de l'histoire culturelle du Québec, retraçant la construction de son identité sur le continent nord-américain depuis le XVII^e siècle, alors que le territoire s'appelait encore la Nouvelle-France. Nous tenterons de définir ce qu'est « la culture » en examinant le processus d'identification culturelle des premières colonies nord-américaines. Ensuite, nous mettrons en évidence différentes interprétations de la notion d'américanité, qui fait son chemin dans l'institution littéraire québécoise à partir des années 1980. Ceci implique de prendre en considération les nouvelles formes de transculturalisme émergeant dans la pratique romanesque franco-canadienne et les influences culturelles qui contribuent au concept d'« originalité » forgé par l'écrivain tuniso-ontarien Hédi Bouraoui. Ensuite, nous examinerons l'influence de la culture étatsunienne sur le roman québécois, de la *Beat Generation* des années 1950 à la culture digitale des années 1980 et 1990.

Dans le deuxième chapitre s'approfondit la question de l'identité culturelle. Les années 1980 au Québec, par exemple, voient une diversification de la société et une abondance de la production littéraire, en grande partie grâce à l'arrivée d'immigrants non européens au Canada. Non seulement cette pluralité contribue-t-elle au problème identitaire qui est déjà au cœur de la société québécoise, mais elle mène à des changements importants dans le roman contemporain. L'un des plus remarquables de ces changements s'appelle l'« hyperréalisme » : nous aborderons les différences entre le pictural (d'où vient la notion) et le littéraire, ce qui nous conduira à terme à la théorie de l'hyperréalité d'Umberto Eco et de Jean Baudrillard. Notre analyse part principalement de la théorie de ce dernier, qui affirme que l'individu contemporain vit dans un simulacre d'une réalité inexistante, ou préexistante, les objets de son quotidien ayant pris une valeur superficielle qui anticipe toute autre valeur. Progressivement, la société se sature du

superficiel et, à force de vivre entourée de simulacres, la conscience perd sa capacité à distinguer le réel du faux. En somme, une illusion de la réalité se construit. Afin de comprendre au mieux les particularités de ce phénomène contemporain, nous exposerons le concept d'hétérotopie de Michel Foucault, cet espace « autre » qui ouvre la voie à l'hyperréel. L'ampleur de notre synthèse théorique dans ce chapitre sera indispensable et nous servira à étayer l'analyse des trois romans, qui viendra dans le troisième chapitre.

Notre analyse textuelle constitue la deuxième moitié du mémoire et s'organise en trois sections. Dans « Le voyage » seront considérées les motivations qui amènent le sujet littéraire à partir aux États-Unis, comme les figures fuyantes qui catalysent son voyage, l'image du pays qu'il s'est fait, ce qu'il espère y retrouver et les raisons éventuelles de son inertie (sa condition sociogéographique, son sexe, son âge)²⁶. En outre, comme plusieurs personnages fictifs sont des écrivains ou des conteurs, nous parlerons de ce que signifie leur processus créatif dans le contexte du voyage identitaire.

Dans la deuxième section seront à l'étude les différentes manières dont l'hyperréalité se manifeste dans la société étatsunienne. Nous privilégierons les observations des protagonistes, qui vont des indices pointant vers une rupture avec le réel à la simulation pure. Ceci comprend également l'examen des effets de la société hyperréelle sur l'individu. De plus, chaque destination étatsunienne est en quelque sorte fermée au monde extérieur ; pour y entrer, le sujet littéraire doit franchir un certain nombre d'étapes à travers le voyage et, une fois en contact avec ceux qui sont à l'intérieur, son étrangeté devient évidente.

²⁶ Il est à noter qu'aucun des protagonistes n'a accès à une voiture ; ou du moins, dans le cas rare où ils montent dans une voiture, ce n'est pas eux qui conduisent.

Finalement, dans « La fin du voyage », nous discuterons du cosmopolitisme inhérent à chaque destination, comment il contribue à l'accomplissement de la quête identitaire (et de ses autres fonctions) et comment il se différencie du récit de Poulin. Sera également à l'analyse le rôle de la mort, qui, incontournable, doit être affrontée au terme du voyage.

Les trois ouvrages ont paru entre 1982 et 2008, couvrant une période de plus de vingt-cinq ans. Il est cependant plus difficile de situer dans le temps l'action de deux d'entre eux. Bien qu'aucune date ne soit précisée dans *Éveline*, on trouve suffisamment de traces d'une société contemporaine en plein développement technologique (avions, autobus, automobiles, la conquête spatiale) ; les pages de *Soifs* renferment de nombreuses références politiques et culturelles qui aident à situer le récit au Sud des États-Unis dans les années 1990 ; le récit de Charney, quant à lui, propose des dates précises, s'ouvrant à Montréal en 1952 et se terminant sur la côte est des États-Unis 10 ans plus tard, en 1962. Par conséquent, bien que le cadre temporel de deux des récits reste difficile à fixer, il est certain qu'ils se déroulent tous à l'époque contemporaine.

Enfin, rappelons que les expériences représentées dans ces œuvres, bien que nourrissant une vision archétypale du voyage identitaire, ne sont pas monolithiques. Elles ne sont représentatives que des personnages romanesques (et des autrices) analysés, et non de la femme, de l'immigrante ou de la Canadienne en général. L'objectif de notre étude est précisément d'illustrer que l'expérience sur la route ne peut se réduire à une seule figure ou à un seul récit, sans contradiction, mais qu'elle est propre à celui ou à celle qui le vit. En prenant en compte différentes subjectivités, nous souhaitons faire une analyse plus inclusive, plus englobante du voyage identitaire. Ainsi, comme l'écrit Simone de Beauvoir, « nous pourrions comprendre quels

problèmes se posent aux femmes qui, héritant d'un lourd passé, s'efforcent de forger un avenir nouveau ²⁷».

²⁷ Simone de Beauvoir, « Introduction », dans *Le deuxième sexe. II. L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1986 [1949], p. 9.

CHAPITRE I : Identité et américanité dans la littérature québécoise

I. Histoire et identité culturelle

Afin de comprendre pourquoi tant de personnages littéraires entreprennent un voyage aux États-Unis et ce qu'ils y cherchent précisément, il nous faut porter un regard historique sur l'espace culturel du Québec. Depuis les balbutiements de la Nouvelle-France¹, cet espace est équivoque, incertain, déchiré entre une tradition française et la sollicitation d'un « super-État qui serait un État mondial² », pour citer le sociologue Fernand Dumont. Quoique voisines partageant de nombreuses similitudes, les collectivités des États-Unis et du Québec ont évolué différemment dès leur fondation. Le parcours des Américains (des Étatsuniens), par exemple, en rupture assez tôt avec l'Europe, ne reflète pas celui du Québec, qui a conservé ses liens avec la France jusqu'au milieu du XX^e siècle³. Ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale que les élites sociales – « porte-parole de la culture⁴ » – commencent à s'ouvrir véritablement à l'idée d'une culture québécoise *distincte* de celle de la France. La particularité de ce parcours amène Gérard Bouchard à observer que la culture québécoise sera toujours « en tension et en extension⁵ ».

Dans son livre *L'Histoire culturelle*, Pascal Ory définit la culture comme l'« ensemble de représentations collectives propres à une société », mais il rappelle que le terme ne peut échapper

¹ Gérard Bouchard, « Le Québec comme collectivité neuve. Le refus de l'américanité dans le discours de la survivance », dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (dir.), *Québécois et Américains. La culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècles*, Saint-Laurent, Fides, 1995, p. 15.

² À savoir les États-Unis. Fernand Dumont, interviewé par Raymond Charrette, « Fernand Dumont, sociologue », *Rencontres*, Radio-Canada, le 15 mars 1972, en ligne : <http://archives.radio-canada.ca/societe/education/clips/15468/>, page consultée le 2 mars 2020.

³ Yvan Lamonde, « L'ambivalence historique du Québec », dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (dir.), *Québécois et Américains. La culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècles*, Saint-Laurent, Fides, 1995, p. 77.

⁴ G. Bouchard, « Le Québec comme collectivité neuve », *op. cit.*, p. 16.

⁵ *Ibid.*, p. 48.

complètement à ses connotations avec la culture de la terre⁶. Le mot-clé ici serait « collectif » : ce qu'on qualifie de « culture » est spécifique à un groupe et, dans son sens originel, à sa relation avec la terre⁷. Encore plus importante que l'individu, la collectivité est à la base de l'identification culturelle, elle « exprime et structure une société⁸ ». Selon l'auteur, une société ne peut fonctionner sans représentation collective ; celle-ci « [donne] sens à l'expérience humaine⁹ » en ce qu'elle offre à ses membres une réalité consensuelle (*consensus reality*). Cela ne signifie pas que les représentations sont *réelles* ; elles ne sont évidemment pas inhérentes aux choses concrètes mais sont plutôt le résultat d'un processus par lequel la société se donne une image d'elle-même. Pour que l'identité culturelle d'un groupe soit raisonnablement déterminée, le processus de représentation doit s'inscrire dans l'histoire et être pensé en fonction de ses facteurs externes et internes. Afin d'illustrer cette idée, Ory donne comme exemple la littérature : de même « qu'un texte littéraire n'existe jamais sans paratexte, sans *ses* paratextes », de même l'analyse de l'histoire culturelle d'un groupe ne peut s'effectuer sans prendre en compte son environnement¹⁰. En d'autres termes, il ne s'agit pas d'un processus isolé, mais social. L'histoire culturelle est définie par Ory comme l'« histoire sociale des représentations¹¹ ». Comprendre comment les représentations collectives contribuent à la notion de culture s'avère donc essentiel pour notre étude car, bien que celle-ci porte principalement sur les textes des autrices québécoises, elle doit également s'intéresser à la construction d'une identité nationale.

⁶ Pascal Ory, *L'Histoire culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 8.

⁷ Il ne faut pas oublier le rôle important de la terre dans les sociétés anciennes et contemporaines. Elle représente un territoire, un espace pour vivre, et fournit les ressources naturelles nécessaires à l'édification d'une société. Nous verrons plus loin à quel point elle était importante pour le processus d'identification de la Nouvelle-France.

⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰ *Ibid.*, p. 13-14.

¹¹ *Ibid.*, p. 12.

Considérons d’abord les Amériques du XVII^e siècle. Le Nouveau Monde offrait aux colons européens la possibilité de construire une société utopique loin de la décrépitude de l’Ancien Monde. Pour eux, les territoires qui deviendraient plus tard le Québec, le Canada et les États-Unis symbolisaient un espace décentralisé de recommencement. En effet, la plupart des colonies américaines ont réussi à rompre avec leurs pays d’origine afin de concevoir des modes de vie selon une image idéale, inspirée du texte biblique. On ne peut nier la place importante accordée à la religion dans le Nouveau Monde. Bouchard soutient que les tentatives des collectivités blanches de cette époque pour réinventer une société à leur image « poursuivaient très souvent des visées communautaires et ruralistes, fondées sur des idées religieuses tirées de la Bible¹² ». Sans doute le continent rassemblait-il différents groupes religieux et ethniques – comme dans le cas des États-Unis – où ils coexistaient en maintenant une certaine harmonie. Or la population catholique de la Nouvelle France était assez homogène sur le plan des origines. Contrairement aux autres colonies, celle des Canadiens français ne s’est pas établie en tant que « collectivité neuve, issue de transferts migratoires internationaux et interrégionaux » ; cette dernière affirmait plutôt constituer « une vieille société, s’installant et se représentant dans des visions et des projets de conservation et de survivance¹³ ». Effectivement, de toutes les collectivités du Nouveau Monde, elle est la seule à avoir longtemps échappé à une vraie rupture avec l’Europe. Cela ne veut pas dire que la société canadienne-française n’ait nullement suivi un parcours de rupture et de recommencement : sa population migrante francophone représentait en soi une rupture physique avec la mère patrie¹⁴. Mais plutôt que de se définir en fonction du

¹² G. Bouchard, « Le Québec comme collectivité neuve », *op. cit.*, p. 18.

¹³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

nouveau continent, elle s'est tournée vers son patrimoine culturel français, et ce, pour des raisons que nous évoquerons plus loin.

Avant de continuer notre analyse, il est nécessaire de définir brièvement le processus d'identification collective propre aux premières colonies américaines, tout en nous référant à trois prémisses exposées par Bouchard. Ce processus commence par la rupture initiale qui permet aux colonies de s'éloigner du Vieux Continent ; ensuite vient l'« appropriation du nouveau territoire » qui donne un sens d'appartenance à l'espace colonisé, ouvrant la voie à la construction d'une identité culturelle ; s'ensuit enfin une période de recommencement, nourrissant les mythes liés à l'histoire de la collectivité et, plus tard, aux « projets de société¹⁵ ». Ce modèle, dit « le modèle étatsunien », en est venu à représenter le parcours identitaire de presque toutes les nouvelles sociétés en voie de développement en Amérique à cette époque, à l'exception du Canada français¹⁶. Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, la collectivité canadienne-française rompait avec l'Europe selon la première des trois prémisses ; ensuite, vers 1840, elle commençait à dévier du modèle. Cette divergence consistait en un refus total d'appartenance culturelle au continent américain, de sorte qu'un clivage s'est créé au sein de la société. Alors que les classes populaires « se sont livrées spontanément aux espaces neufs, y aménageant de nouvelles formes culturelles¹⁷ », les lettrés de la société cherchaient à s'en tenir à une tradition française qui devenait leur référent. Ici s'imposent deux exemples distincts d'évolution culturelle : d'une part, la Nouvelle-France dont les références sont restées proches du pôle français, et, d'autre part, les collectivités « américaines » qui ont très tôt tourné le dos à l'Europe.

¹⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷ *Ibid.*, p. 23.

Dans cette optique, on comprend que l'identification culturelle se renforce par le sentiment d'appartenance à un espace circonscrit et, dans de nombreux cas, à la terre elle-même (d'où l'idée d'enracinement). Le refus d'appartenance américaine était le résultat de plusieurs échecs face aux collectivités anglophones qui, à compter de 1837, ont empêché l'appropriation complète du territoire par les Canadiens français¹⁸, mettant ainsi fin à leur processus de rupture et de recommencement. Puisque la possession du territoire n'était pas possible, les lettrés « se sont [...] résignés à un réaménagement qui faisait reposer la nation sur des assises essentiellement culturelles et qui la vouait à la conservation d'un vieil héritage français et catholique¹⁹ ». Il en découle la détermination d'une identité culturelle étroitement liée à la mère patrie, marquée par l'incertitude et l'ambivalence quant au rôle du Québec sur le continent, surtout par rapport à ses voisins américains. Cette situation singulière donne lieu à un syncrétisme des cultures américaine et française en un même espace. Serge Cantin appelle cet espace « le lieu québécois²⁰ » : lieu qui partage des « barrières », tant géographiques que linguistiques, avec une majorité anglophone (les Anglo-Québécois, d'autres provinces canadiennes majoritairement protestantes et anglophones) ainsi qu'avec les États-Unis. En raison de l'hétérogénéité de langues, de religions et de mœurs à l'intérieur et aux alentours de cet espace, les Canadiens francophones demeurent tiraillés entre un passé lointain européen et un avenir américain inaccessible, ne pouvant adhérer entièrement à l'un ou à l'autre.

Le décalage entre les représentations collectives des élites savantes et des classes populaires a conduit à la marginalisation culturelle des premières, non seulement par rapport à d'autres communautés américaines, mais également au sein de la société québécoise. On a vu que

¹⁸ Bouchard nomme expressément les insurrections de 1837-1838 et l'Acte d'Union de 1840, *ibid.*, p. 23.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Voir la deuxième note en bas de page de la préface de Serge Cantin, « Un lieu pour la culture », dans Fernand Dumont, *Le lieu de l'homme : la culture comme distance et mémoire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2005, p. 8.

les classes ouvrières et rurales prenaient toujours part à l'expérience continentale américaine grâce à leur « spontanéité²¹ ». De ce fait, une fracture opposait les deux classes, laquelle s'élargit avec le temps. Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, en raison de son rapprochement avec la France, la culture dominante a contribué à une fausse représentation du Québec et d'autres collectivités américaines : « le refus de l'Amérique (ou d'une Amérique?) a poussé une grande partie des élites socio-culturelles à creuser dans l'imaginaire des retranchements où elles se sont ensuite trouvées réellement isolées²² ». Les différences se caractérisaient par une critique de la culture étatsunienne, allant de la cellule familiale au « manque » de présence de l'Église dans la vie quotidienne²³. Après la Deuxième Guerre mondiale, ce « discours de la différence²⁴ » devenait toutefois moins justifiable, rendant possible une réconciliation idéologique entre les différentes classes. Progressivement, les élites savantes se sont mises au diapason de la classe populaire, adoptant des formes culturelles spécifiques au Québec et au continent nord-américain, y compris les variations des langues régionales. Selon Bouchard, la littérature est surtout témoin de ce phénomène : alors qu'auparavant le roman québécois ressemblait au roman français (parisien) en matière de style, de structure et de contenu, les écrivains commencent désormais à tourner le regard vers les références culturelles de l'Amérique du Nord :

depuis un demi-siècle, le discours littéraire [décrit] une trame au sein de laquelle on peut lire un réalignement des références – ce qu'on pourrait appeler au sens propre une « américanisation ». Peu à peu, le roman témoigne du désenchantement du monde rural et traditionnel, de l'irruption de la ville; les vieilles figures héroïques [françaises] s'estompent ou sont remplacées, l'espace (par le voyage notamment) et les thèmes nord-américains y sont plus présents²⁵.

²¹ Voir la note 17 à la page 26.

²² G. Bouchard, « Le Québec comme collectivité neuve », *op. cit.*, p. 32.

²³ *Ibid.*, p. 31-45.

²⁴ *Ibid.*, p. 31.

²⁵ *Ibid.*, p. 29.

Ce virage social ne favorise plus un imaginaire européen mais plutôt une société riche en folklore et traditions nord-américains. À ce moment-là, cependant, il était trop tard pour inscrire l'expérience historique des classes rurales et ouvrières de la Nouvelle-France ; une expérience rejetée, on l'a vu, pendant des siècles par la culture dominante. En d'autres termes, la culture québécoise n'avait pas circonscrit une représentation de ses premières expériences continentales et, conséquemment, une partie importante de son identité.

Fernand Dumont, dans le même ordre d'idées que Pascal Ory, propose que l'histoire puisse offrir une clef à la construction de l'identité culturelle. Dumont se différencie dans son approche en considérant le rôle de l'individu dans le processus identitaire. C'est en organisant les événements de l'histoire – avec le consensus de la collectivité – que ce qu'il appelle une « conscience historique » peut s'enraciner dans l'esprit de l'individu : « Il faut [à l'homme] un monde déjà revêtu d'un sens, une dramatique où la conscience retrouve l'analogue ou la contrepartie de ses jeux : la culture est ce dans quoi l'homme est un être historique et ce par quoi son histoire tâche d'avoir un sens²⁶ », la « dramatique » regroupant les événements historiques importants qui offrent un sens au devenir collectif. Il est évident que l'histoire pose les bases sur lesquelles se construit la culture, et que l'individu en a besoin pour comprendre sa place et celle de son « groupe » dans le monde. Mais comment la culture peut-elle se définir à partir d'une conscience historique ambiguë ? Soit à travers la pratique continue de l'historiographie, soit en privilégiant les formes artistiques qui représentent une communauté donnée, pour reprendre

²⁶ Fernand Dumont, *Le lieu de l'homme : la culture comme distance et mémoire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2005, p. 227.

l'expression de Louis Bélanger²⁷. La suite de notre étude se penchera sur l'analyse de ces formes artistiques à partir des XX^e et XXI^e siècles.

II. Américanité et roman québécois

Nous venons de voir que les collectivités américaines issues de transferts migratoires partagent une expérience continentale, pour paraphraser Bouchard. Mais ce n'est qu'à partir des années 1940 que les écrivains commencent à s'ouvrir à l'idée de l'Amérique en tant que pôle culturel. Compte tenu du fait que « l'identité québécoise a été construite un peu artificiellement sur un refus et même une négation de l'américanité²⁸ », on a déterminé assez tard la portée culturelle du Québec sur le continent, tout en essayant d'accentuer ses dissemblances avec les États-Unis, dont la culture capitaliste devenait de plus en plus hégémonique.

Avec son ouverture inédite à l'expérience américaine, l'institution littéraire québécoise commence à analyser sérieusement la notion d'« américanité » à partir des années 1980, laquelle devient bientôt une étiquette s'appliquant à toute la littérature comme marque d'appartenance au continent nord-américain²⁹. Il va sans dire qu'aujourd'hui existent de nombreuses définitions de l'américanité qui varient selon la culture et le continent en question (l'Amérique du Nord, du Sud). Nous opterons d'abord pour celle proposée par Gérard Bouchard et Yvan Lamonde, avant d'en considérer d'autres :

Par américanité, on entend [...] les nouvelles formes culturelles qui se sont mises en place depuis le XVII^e siècle à la suite des transferts migratoires de l'Europe vers les Amériques et qui reflètent la somme des ruptures, des processus de différenciation [...]

²⁷ Louis Bélanger (dir.), « Présentation », dans *Métamorphoses et avatars littéraires*, Montréal, L'Interligne, coll. « Amarres », 2000, p. 7.

²⁸ G. Bouchard, « Le Québec comme collectivité neuve », *op. cit.*, p. 31.

²⁹ Jean-François Chassay, « Littérature et américanité : la piste technoscientifique », dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (dir.), *Québécois et Américains. La culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècles*, Saint-Laurent, Fides, 1995, p. 175.

et des projets de recommencement collectif caractéristiques de plusieurs collectivités neuves³⁰.

C'est spécifiquement le rapport Québec / États-Unis qui sera privilégié dans la présente étude. On a vu les « ruptures », « processus » et « projets » propres au parcours québécois et qui ramènent à l'idée d'une identité culturelle déchirée entre l'Europe et les Amériques. Dans les années 1940, au moment de la dernière rupture du Québec avec la France, les influences politiques et culturelles des États-Unis commencent à se faire sentir partout sur les deux continents, comme conséquence de son économie libérale forte et de ses avancées technologiques. Nous nous concentrerons sur cette dernière « évolution » de la culture savante ainsi que sur ses nouvelles attitudes envers l'américanité. Bouchard expose les contradictions liées à cette américanisation de la culture québécoise : « En réalité, l'intérêt que les auteurs québécois persistent à porter au concept d'américanité [...] en est lui-même un aveu. C'est parce que l'américanité est vécue ici comme problème, comme proche et distante à la fois, comme identité et altérité, qu'elle sollicite constamment l'attention ». Mais ces contradictions ne peuvent être ressenties qu'en dehors des États-Unis : « il est utile de noter que le concept n'a pas son équivalent dans la culture étatsunienne, précisément parce que l'américanité y a été parfaitement assimilée [...] au point qu'il se propose aujourd'hui comme référence, sinon comme modèle³¹ ».

Encore une fois, l'expérience continentale partagée se limite au « modèle étatsunien », comme pour le modèle de rupture et de recommencement que nous avons exposé antérieurement. Ce n'est pas seulement parce que le pays partage le même nom de continent que les États-Unis d'Amérique sont devenus le centre du concept d'américanité : son hégémonie culturelle et

³⁰ Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (dir.), « Introduction », dans *Québécois et Américains. La culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècles*, Saint-Laurent, Fides, 1995, p. 8.

³¹ G. Bouchard, « Le Québec comme collectivité neuve », *op. cit.*, p. 21.

politique, sa domination de l'espace américain ont assuré la monopolisation du terme. Par conséquent, *penser l'Amérique* (le mythe, la grandeur de l'espace nord-américain) dans le cadre socioculturel du Québec n'était pas tâche facile pour les écrivains, étant donné leur relation compliquée avec leurs voisins :

Depuis toujours, écrit Jean-François Chassay, le Québec entretient avec les États-Unis des rapports conflictuels, le discours oscillant de la crainte à l'envie, de la haine viscérale à l'admiration sans bornes. L'influence, en tout cas, a toujours été forte. [...] Le roman [québécois] peut rendre compte adéquatement des positions antagonistes à l'égard des États-Unis, en tant qu'espace de tension à l'intérieur duquel se manifeste le discours d'une société. La littérature peut se lire comme un espace d'affrontement pour ces discours hétérogènes où il n'y a ni gagnant ni perdant³².

Afin de redéfinir l'américanité, les auteurs québécois devaient à nouveau porter un regard critique sur la relation entre le Québec et les États-Unis. Chassay explique que cela consistait à conserver les aspects culturels pertinents pour la société québécoise (le progrès technique) en même temps qu'en rejetant les attitudes perçues comme superficielles ou puériles chez la population étatsunienne ; en un mot, ils voulaient être sur le même plan social que les Américains sans *être* comme les Américains³³. Cette différenciation peut être considérée comme s'inscrivant dans une « quête d'autonomie identitaire³⁴ », pour emprunter le terme de Louis Bélanger, ce qui ne serait pas surprenant compte tenu de la place du Québec sur le continent : situé à la périphérie, il jouxte plusieurs régions anglophones. Pour cette raison, le roman québécois n'a jamais tout à fait réussi à « faire abstraction de la présence américaine³⁵ ».

Mais faut-il en faire abstraction ? Cette « présence américaine », au lieu de se limiter aux États-Unis, doit être repensée afin d'inclure toute présence culturelle en Amérique du Nord. Nous

³² J.-F. Chassay, *op. cit.*, p. 177-178.

³³ On trouve un exemple de cette contradiction dans *Robert Lozé* (1903) d'Errol Bouchette, cité par J.-F. Chassay, *op. cit.*, p. 179.

³⁴ L. Bélanger, « Présentation », *op. cit.*, p. 7.

³⁵ J.-F. Chassay, *op. cit.*, p. 179.

avons vu que, pour Bouchard et Lamonde, l'américanité comprend les formes culturelles des collectivités issues de l'immigration depuis le XVII^e siècle. Cela comprend également les communautés francophones qui se sont installées dans d'autres régions du Canada. Avant même l'ouverture à l'américanité de la culture savante, l'accent était mis sur les particularités des littératures de langue française publiées hors Québec. Ces régionalismes – destinés à l'origine à la conservation d'une littérature canadienne-française (associés notamment aux « romans du terroir ») – ont commencé à apparaître au milieu du XIX^e siècle et existent de nos jours sous plusieurs épithètes, comme les littératures franco-albertaine, franco-manitobaine, franco-ontarienne, acadienne, fransaskoise, entre autres. On constate toutefois que la création de ces épithètes a mené à leur cloisonnement, vu la centralisation de la littérature au Québec : « Définir une littérature par sa contribution au développement d'une communauté particulière en célèbre la récupération [...] mais l'ampute parallèlement d'une de ses fonctions essentielles : la multiplicité des représentations du monde auxquelles elle donne lieu³⁶ ».

À cet effet, Hédi Bouraoui propose la notion d'originalité, rattachée à son concept plus large de transculturalisme³⁷, qui s'oppose à une littérature québécoise dite de souche et qui valorise la pluralité culturelle qu'engendre l'écriture franco-canadienne. Son objectif est d'épouser les nombreuses influences culturelles impliquées dans la production littéraire au Canada francophone, tout en reconnaissant la tradition française partagée. D'après lui, la

³⁶ L. Bélanger, « Présentation », *op. cit.*, p. 10.

³⁷ Hédi Bouraoui, « Les enjeux esthétiques et idéologiques du transculturel en littérature », dans Louis Bélanger (dir.), *Métamorphoses et avatars littéraires*, Montréal, L'Interligne, coll. « Amarres », 2000. p. 19. Nous y reviendrons plusieurs fois au cours de l'étude. Selon le sens originel que lui confère Bouraoui, le terme est proposé face au multiculturalisme et sert à réduire la ghettoïsation de l'écriture migrante en Ontario francophone et ailleurs, tout en identifiant les divers parcours culturels qui font partie du processus créateur. Bouraoui souligne aussi la marginalisation des littératures franco-ontarienne, acadienne, franco-manitobaine, etc. au sein de l'institution littéraire québécoise dans les années 1980 et 1990. Conformément à sa logique, nous entendons élargir la définition du transculturalisme pour inclure les influences qui touchent la création artistique de la francophonie canadienne en général, y compris l'écriture québécoise.

centralisation de la littérature n'a fait que marginaliser les écrivains franco-canadiens qui ne sont pas proprement « québécois » – une manière de sous-estimer les expressions artistiques liées à l'expérience continentale partagée. Sans nier l'importance de la tradition littéraire française, Bouraoui estime que la pratique de l'originalité « doit prendre en compte l'environnement transculturel et translingual, son contexte littéraire particulier³⁸ ». Ceux-ci supposent les influences de plusieurs présences culturelles : des Canadiens francophones, des Canadiens anglais, des autochtones, des immigrants, pour ne nommer que celles-là. À la fois intégrante et pluraliste, cette pratique donnera une singularité à l'écriture : « Ainsi l'écrivain emprunte ses schémas structurels et scripturaux à diverses traditions culturelles pour mieux s'en distancier et créer sa propre marge d'invention, ce qui lui permet l'élaboration et la création d'une originalité qui le distingue de cette même tradition³⁹ ». Depuis les années 1980, de nouvelles formes de transculturalisme émergent sans cesse dans la pratique romanesque, de la littérature migrante québécoise aux auteurs franco-canadiens vivant et écrivant à l'étranger. De manière à mieux comprendre l'écriture du Canada francophone, il nous faudra regarder ailleurs, au-delà de la province du Québec. Nous constatons donc qu'une pratique de l'originalité dans la littérature contemporaine franco-canadienne – qui est essentiellement une forme d'américanité – doit également prendre en compte les influences venant des États-Unis limitrophes, notamment celles qui touchent à la société d'une manière particulière.

III. Les États-Unis dans le roman québécois

Plusieurs exemples de ces influences se retrouvent dans la littérature québécoise des années 1980. On le voit surtout dans les romans qui s'inspirent de l'ouvrage *On the Road* de Jack

³⁸ *Ibid.*, p. 20.

³⁹ *Ibid.*

Kerouac. Ces histoires, connues collectivement comme *road novels*, ou « romans de la route » en français, parlent du voyage à travers les États-Unis qu'entreprend un individu en automobile. Peter Freese affirme l'importance de ce genre de voyage littéraire, car il permet de « visualize experiences and developments that occur in time as movements that unfold in space⁴⁰ ». Cela concerne surtout l'expérience personnelle du protagoniste et tient compte de la motivation de son départ. Selon Freese, il peut y avoir plusieurs raisons de vouloir partir : « the journey that unfolds the protagonist's development in spatial terms in the indigenously American genre of the road novel can be an attempt to escape, a search for a particular goal, or an end in itself, it may refer to both the concept of the quest and the pilgrimage [...]»⁴¹ ». Cependant, au Québec, la plupart de ces romans portent sur la disparition d'un parent ou d'un frère et s'articulent autour d'une quête qui finit par signaler un problème d'identité plus profond. Dans *Romans de la route et voyages identitaires*, Jean Morency et ses collaborateurs expliquent que

Le voyage [à travers l'Amérique] entretient donc une double relation tant avec la quête d'identité culturelle (la vision du Québec confrontée à celle des États-Unis) qu'avec la recherche d'identité personnelle, impliquant l'analyse du motif pour le départ ainsi que les effets du voyage américain.⁴²

Que Kerouac soit né aux États-Unis n'empêche pas son ouvrage d'inspirer un mouvement littéraire au Québec ; bien au contraire, soutient Chassay, parce qu'il était « d'origine canadienne-française, on a vu dans l'échec de sa vie une représentation métaphorique des problèmes d'un

⁴⁰ Notre traduction : « visualiser les expériences et les développements qui se produisent dans le temps comme des déplacements qui se déroulent dans l'espace ». Peter Freese, « The “Journey of Life” in American Fiction », *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, vol. 19, n° 2, automne 2013, p. 247, en ligne : <https://www.jstor.org/stable/44789678>, page consultée le 11 janvier 2021.

⁴¹ Notre traduction : « le voyage qui permet le développement du protagoniste en termes d'espace dans le genre américain du roman de la route peut être une tentative de fuite, une recherche d'un objectif particulier, ou une fin en soi, il peut renvoyer à la fois au concept de quête et au pèlerinage [...] ». *Ibid.*, p. 275.

⁴² Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), « Introduction », dans *Romans de la route et voyages identitaires*, Montréal, Nota Bene, 2006, p. 8.

Québec lui-même en mal de reconnaissance⁴³ ». Il semble donc évident qu'un roman traitant de la *Beat Generation* d'après-guerre – une génération perdue, habitée par un désir foudroyant de partir – trouve des similitudes avec la quête identitaire qui a marqué le roman québécois trente ans plus tard⁴⁴. Les thèmes abordés dans *On the Road* (le voyage transcontinental, le symbolisme de la voiture, le nomadisme, la recherche du double, la précarité identitaire) trouvent leurs analogues chez plusieurs auteurs franco-canadiens de cette époque.

D'après Chassay, « *On the Road* [peut être] interprété comme une forme de rêve américain, le plaisir de la conquête territoriale⁴⁵ ». En effet, les personnages du roman – majoritairement masculins – jouissent d'une liberté de circulation à l'intérieur de l'espace américain, allant de l'est à l'ouest et inversement (traversant même la frontière mexicaine lors d'un voyage vers le sud). La frénésie du voyage, la possibilité de reprendre la route à n'importe quel moment, de rouler « sans but sinon celui de la vitesse et du mouvement pour lui-même⁴⁶ » sont sans doute les manifestations les plus extrêmes de cette indépendance qu'incarne le rêve américain. Partant de ce fait, le voyage devient en même temps une (re)découverte du continent et de soi⁴⁷. Il est intéressant de noter à cet égard que c'est la voiture qui permet la circulation et la liberté ; dans les rares moments où les personnages en sont privés, la vie semble presque s'immobiliser. Chassay soutient que la symbolique de la machine joue un rôle particulier dans l'histoire : « tous les éléments récurrents de la culture kerouacienne se manifestent d'abord à

⁴³ J.-F. Chassay, *op. cit.*, p. 185.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 186.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 189.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 186.

⁴⁷ Ici nous rappelons la pensée de Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe*, qui affirme que les garçons apprennent à dominer l'espace qui les entoure en exerçant, en poussant leurs corps jusqu'aux limites, définissant ainsi leur place dans le monde. Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. II. L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986 [1949], p. 91-92.

travers la voiture⁴⁸ », c'est-à-dire l'instabilité (la mobilité, l'errance, la caprice) provoquée par le développement technique de l'époque. C'est de l'intérieur de la voiture qu'ils découvrent le continent, les longs tronçons de route qui relient les villes où ils s'arrêtent. De manière contradictoire, en même temps qu'en leur permettant de voir le pays, elle semble installer une barrière entre eux : « Rouler est une façon d'avoir devant les yeux un écran permanent, en mouvement, qui transforme le paysage américain en fiction⁴⁹ », comme si cette société, à force de se techniciser, perdait le sens de la réalité.

Il est à noter que la focalisation du roman contemporain ne concerne pas tant les États-Unis eux-mêmes que l'impact des avancées scientifiques et technologiques sur la société, qui commence à circuler dans les textes québécois « comme discours, comme allégorie⁵⁰ » du progrès dit américain au tournant du XX^e siècle⁵¹. À cette époque, les gens commencent à quitter la campagne pour habiter les métropoles, notamment Montréal. Ainsi la croissance rapide de la population urbaine, couplée à la survenue d'une « culture du divertissement » très accessible, mènent à la création d'une culture populaire qui ressemble à celle des États-Unis⁵² ; l'amélioration de la technoscience et le boom économique de l'après-guerre font en sorte que « l'affrontement ou l'alliance avec [ce pays] se révèle quasi-inévitable⁵³ ». Alors qu'à l'époque de l'industrialisation, la représentation des usines était indissociable de la science et de la technique dans la pratique romanesque, ce sont désormais sous de nouvelles formes que celles-ci se présentent :

⁴⁸ J.-F. Chassay, *op. cit.*, p. 188.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 179.

⁵¹ Malgré la forte présence de l'Église et l'attitude conservatrice des élites traditionnelles.

⁵² Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 180. Ils soulignent que la population de la ville atteint un million d'habitants en 1930, alors qu'elle était de 250 000 en 1895.

⁵³ J.-F. Chassay, *op. cit.*, p. 180.

Rôle prédominant de la voiture, informatique, médias ne sont pas que des thèmes dans le roman québécois actuel mais ils s'infiltrèrent dans tout le discours romanesque, en forment la trame, deviennent souvent les véritables personnages qui s'imposent dans la narration et déterminent une adéquation (ou une inadéquation) à la société américaine⁵⁴.

Le développement de la technoscience plonge alors la société dans un mouvement irrépressible. Dès les années 1940, l'étude de la communication devient une science émergente : née aux États-Unis, la cybernétique analyse le rapport entre humains et machines⁵⁵. Elle vise à rendre la communication plus efficace et ouvre rapidement la voie à l'informatique. Peu après arrive le premier ordinateur en 1952. Au même moment, l'exode de la population rurale vers les villes continue ; la population en général commence à se déplacer plus facilement. De plus en plus de familles ont des voitures et les jeunes vont aux ciné-parcs. Les villes s'agrandissent, tout comme la classe moyenne, qui se permet désormais d'acheter et d'accumuler des marchandises. Dès les années 1960 à Montréal, le tramway est remplacé par le métro ; la mondialisation économique et culturelle invite au voyage ; l'arrivée en masse des immigrants allophones pousse à la création du ministère de l'Immigration. Si jadis l'identité nationale figurait une certaine ambiguïté, les circonstances nouvelles n'y apportent aucune solution⁵⁶. Il est donc inévitable que cette société mondialisée – « capitalisée » – commence à apparaître dans le roman québécois :

Raz-de-marée provenant des États-Unis, l'idéologie de la communication vient ainsi frapper de plein fouet le sujet québécois en quête d'identité. [...] La science et la technique, très présentes dans le roman depuis le début du siècle, ne seraient plus seulement un moyen pour rendre compte du progrès à la sauce américaine, mais la

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ M. Biron et autres, *op. cit.*, p. 277. Les auteurs signalent que, parallèlement à la diversification de la société, l'expression de « littérature québécoise » commence à remplacer celle de « littérature canadienne-française » au milieu des années 1960. En conséquence, ajoutent-ils, « la littérature n'est plus liée aussi étroitement qu'avant au seul projet de survie nationale, mais se reconnaît dans un ensemble diversifié de pratiques qui seront immédiatement reçues comme autant de manières d'interroger l'identité nationale. [...] Un tel déplacement est majeur en ce sens qu'il met à distance la tradition littéraire locale et oblige à la repenser, comme s'il fallait la réapproprier, mais en fonction d'un contexte où l'identité (de la nation comme de l'individu) se donne pour incertaine ».

manifestation d'une idéologie. Celle-ci envelopperait le champ de la conscience au point qu'il ne serait plus possible de penser en-dehors de cette problématique⁵⁷.

Dorénavant le sujet romanesque se retrouve face à « un univers étatsunien médiatique et hautement technologique⁵⁸ ». Les médias de masse et la communication dominent la société, infiltrant, comme l'affirme Chassay, tous les aspects de la vie quotidienne jusqu'à s'incruster dans la conscience. Les journaux, la radio ne sont plus les seuls émetteurs d'information. La télévision, de plus en plus présente, transmet information et divertissement, devenant l'épicentre du foyer. La publicité circule, encourageant la consommation entre chaque émission. Mais la publicité ne se limite pourtant pas à la télévision ; tantôt explicite, tantôt subtile, elle apparaît à l'intérieur et à l'extérieur du foyer sous plusieurs formes. Ainsi la communication « [abolit] les frontières et le jeu des relations⁵⁹ », reliant la communauté à plus grande échelle.

La restructuration capitaliste de la société d'après-guerre a conduit Michel Foucault à parler d'une société d'emplacements⁶⁰, soit une société dont les points se transforment en réseau.

Chassay propose la même idée :

Mais c'est aussi et peut-être surtout comme métaphore que la cybernétique a marqué la société occidentale.

Cette métaphore repose sur le principe selon lequel tous les phénomènes du monde visible peuvent se comprendre en termes de relations, d'échange et de circulation d'information. Ce qui compte au premier chef ce sont les relations qu'entretiennent les phénomènes entre eux davantage que ce qu'ils contiendraient⁶¹.

⁵⁷ J.-F. Chassay, *op. cit.*, p. 183.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 185.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 184.

⁶⁰ Michel Foucault, « Des espaces autres », *Empan*, vol. 54, no° 2, 2004 [1967], p. 13. Nous développerons son idée dans le prochain chapitre.

⁶¹ J.-F. Chassay, *op. cit.*, p. 181.

Si l'information affiche une superficialité par laquelle le contenu perd son sens, alors son importance réside dans sa diffusion et sa transmission. La publicité ambiante pour sa part semble s'offrir comme exemple : à la société, elle lance une abondance de signes sans profondeur. Plus les signes circulent, plus la société en devient saturée, moins elle a de prise sur le réel. Les théoriciens qui analysent ce phénomène contemporain l'appellent hyperréalité. Dans le prochain chapitre nous nous concentrerons principalement sur la pensée d'Umberto Eco et de Jean Baudrillard, qui explicitent la condition hyperréelle de la société étatsunienne.

Jusqu'à présent, nous avons vu plusieurs formes d'américanité : celles des premières collectivités américaines ; celles qui découlent des rapports entre le Québec, les États-Unis et d'autres communautés franco-canadiennes ; celles qui se révèlent à travers le concept du transculturalisme. Toutes ces formes sont importantes en ce qu'elles préparent le terrain pour la suite de notre analyse. Mais il est évident que la communication occupe une place encore plus importante dans le discours social contemporain. Ce qui émerge dans le roman québécois depuis les années 1980 est une forme d'américanité marquée à la fois par une présence « flagrante ou implicite » des États-Unis et par les enjeux d'une société dominée par l'idéologie de la communication⁶². Sous ce rapport, bien que la quête identitaire soit notre objet d'étude, nous préférons parler aussi de la quête du paradis car, si le sujet romanesque canadien se sent privé d'histoire et de culture, il se propose de les retrouver dans une société hyperréelle qu'il considère comme paradisiaque.

⁶² *Ibid.*, p. 182.

CHAPITRE II : Vers une société hyperréelle

I. Le roman québécois des années 1980

Dans les ouvrages à l'étude, les États-Unis sont perçus comme une sorte de paradis terrestre par les personnages romanesques. En effet, l'image d'une Amérique paradisiaque, nous l'avons vu, remonte au XVII^e siècle, lors de la colonisation française et anglaise du territoire américain, où se réalisait, comme le rappelle Bouchard, « une rupture avec les mères patries et [un] recommencement collectif aligné sur quelques idées ou utopies fondatrices¹ ». Trois siècles plus tard, le roman québécois contemporain des années 1980 conserve une image similaire des États-Unis, laquelle consiste en « une réconciliation utopique des ethnicités² ».

Le début de cette décennie marque une « ère du pluralisme³ » dans la littérature québécoise. Selon les auteurs de *L'Histoire de la littérature québécoise*, l'identité collective vit un changement caractérisé par le flot d'immigrants d'origine non-européenne arrivant au Canada ainsi que par une démocratisation culturelle par laquelle une plus grande partie de la population participe à la production littéraire. Ainsi, le roman qui émerge à cette époque comprend d'innombrables subjectivités et visions du monde :

La question identitaire ne se résume plus, dès lors, à la seule appartenance nationale, mais passe par un ensemble de facteurs (la catégorie sociale, la famille, le sexe, la génération, le pays d'origine, la région, etc.) qui font éclater ce qu'on appelle, depuis peu pourtant, la littérature québécoise⁴.

¹ Gérard Bouchard, « Le Québec comme collectivité neuve. Le refus de l'américanité dans le discours de la survivance », dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (dir.), *Québécois et Américains. La culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècles*, Saint-Laurent, Fides, 1995, p. 15.

² Simon Harel, *Le voleur du parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, XYZ, 1999 [1989], p. 225.

³ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 531.

⁴ *Ibid.*

Il n'est peut-être pas étonnant que l'écriture migrante fasse ses débuts en tant que phénomène littéraire au même moment. En raison de la diversité de ses auteurs et de ses formes littéraires, qui intègrent à la fois les genres poétique, théâtral, narratif et épistolaire, l'écriture migrante ne peut être facilement étiquetée ni classée dans une seule catégorie. Tout comme la littérature nationale, elle explore les thèmes liés au discours identitaire, tels « le sentiment de l'exil, de l'errance, la difficulté à habiter le territoire, le vacillement des identités, la condition minoritaire⁵ », pour n'en nommer que quelques-uns. L'abondance de la production littéraire conduit néanmoins à une certaine désorientation quant aux anciens repères culturels (la québécoité, l'histoire nationale, la France, le catholicisme⁶). Le « pôle international » passe en priorité comme référence culturelle et l'écrivain québécois appartient désormais à une société pluraliste qui ne partage ni son histoire ni sa langue⁷. Si Hédi Bouraoui a signalé la centralisation de la littérature franco-canadienne au Québec, on voit en même temps un mouvement opposé au sein de la littérature québécoise :

[La période qui s'ouvre vers 1980] ne parvient pas à se représenter positivement, comme si elle était privée de repères ou ne se voyait que sur un mode négatif, en accumulant les signes de ce qu'elle a perdu, de ce qu'elle n'est plus. Malgré la vitalité incontestable de la production littéraire, l'expression « littérature québécoise » aurait, elle aussi, perdu une partie de son sens. [...] Si les activités littéraires se multiplient (lancements, festivals littéraires, salon du livre, etc.), elles ne semblent guère laisser de trace dans l'imaginaire collectif. D'où le paradoxe central qui colore toute la période contemporaine : c'est au moment où la littérature québécoise paraît plus vivante et plus reconnue que jamais qu'elle est entraînée, comme toute la culture lettrée, dans un vaste processus de minorisation et de décentrement⁸.

⁵ *Ibid.*, p. 561.

⁶ *Ibid.*, p. 532-534.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 531-532.

Force est de constater que la perte de sens est au cœur de la société contemporaine. Ce qui ressort de cet état des lieux est un pluralisme qui donne à la littérature une nouvelle esthétique. Plutôt que de se définir contre les mouvements littéraires antérieurs, cette esthétique réunit tradition et nouveauté pour générer un corpus qui, à l’instar de l’écriture migrante, s’avère difficile à catégoriser, voire à synthétiser⁹.

En dépit de cette évolution esthétique, la littérature perd sa valorisation dans le corpus social ; elle fait pâle figure comparativement à d’autres médias en pleine émergence, notamment la télévision, le cinéma et Internet. Comme l’affirment les auteurs de *L’Histoire de la littérature québécoise*, non seulement elle se décentre par rapport à la nation, mais également « par rapport à elle-même » :

Nombreux sont les écrivains et les philosophes qui s’en inquiètent, dénonçant la dégradation de la culture en simples « produits culturels », tous équivalents et engendrant une inévitable confusion des valeurs. Dans ce contexte d’hyperconsommation, ce qui n’a guère d’utilité immédiate, comme la littérature, la philosophie ou la culture dite classique, semble appartenir à un autre âge¹⁰.

Il est essentiel de comprendre ce changement culturel afin de saisir l’ampleur du problème identitaire dans le corpus québécois à partir de 1980. Considérons l’ouvrage *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin qui témoigne du problème identitaire. Si Poulin centre la majorité de ses histoires sur la figure de l’écrivain (un peu comme lui-même), celle-ci paraît généralement coincée dans le passé : « [il] ne regarde pas la télévision, ne va pas au cinéma et n’écoute pas la musique rock. En revanche, il raconte de vieilles légendes, il habite de vieilles maisons qui tombent en ruine, il se promène dans le Vieux Québec, il traverse l’Amérique dans un vieux Volkswagen¹¹ ». Cette

⁹ *Ibid.*, p. 535.

¹⁰ *Ibid.*, p. 534

¹¹ *Ibid.*, p. 547.

figure de l'écrivain, prise de nostalgie et s'adaptant avec difficulté à la société postmoderne, apparaît liée aux préoccupations des auteurs québécois contemporains quant à l'inscription de la tradition dans la nouvelle culture ; d'autant plus que leur propre discours identitaire se soumet encore à la québécity¹². Ajoutons que la recherche effrénée du frère perdu (la figure du double de l'écrivain) à travers l'espace américain est emblématique de cette condition postmoderne incertaine, précisément parce que la recherche s'avère infructueuse à terme (Jack Waterman traverse le continent pour découvrir que son double ne le reconnaît plus). En liaison avec *On the Road* de Kerouac – et souvent comparé à lui¹³ – *Volkswagen Blues* « illustre [...] l'appartenance problématique de l'écrivain québécois à l'Amérique. Problématique, car il est difficile d'oublier que, si le roman se présente comme une traversée prodigieuse de l'Amérique, de Gaspé à San Francisco, il se termine par un échec lamentable¹⁴ », un échec similaire à celui de Sal Paradise qui, à la fin d'*On the Road*, n'a jamais retrouvé son père. Ici, le sens de l'échec serait particulier en raison de l'écriture de Poulin, laquelle se réduit à une expérience subjective du monde¹⁵. Pour l'auteur, c'est l'échec qui frappe l'écrivain en quête de lui-même, et toute tentative de retourner en arrière, d'éviter la tempête du progrès dans le sens benjaminien de l'expression, est contrecarrée dans cette nouvelle société : « cette longue quête des origines s'achève non pas sur

¹² Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, 2005, p. 13.

¹³ En effet, Poulin consacre quelques pages à Kerouac et à son roman, qui sont comme des vieux « amis » avec qui le héros a perdu contact mais dont les bons souvenirs accompagnent les voyageurs à travers l'Amérique : « *On the Road* était un des livres que la Grande Sauterelle avait “ empruntés ” au cours du voyage parce qu'il était mentionné dans le dossier de police de Toronto. Elle l'avait trouvé en version française dans une bibliothèque de Kansas City ; elle le connaissait déjà, mais elle avait eu du plaisir à le relire. [...] Pour sa part, l'homme avait préféré garder intact le souvenir de sa première lecture : il se souvenait d'un voyage ayant les allures d'une fête continuelle, qui était raconté dans un style puissant et enchevêtré comme les routes immenses de l'Amérique ». Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, Montréal, Leméac, 1988 [1984], p. 282.

¹⁴ M. Biron et autres, *op. cit.*, p. 548.

¹⁵ *Ibid.*, p. 550.

la reconstruction de la famille et du passé, mais sur une nouvelle expérience de déracinement¹⁶ », l'ironie voulant que la quête empêche le sujet d'assumer pleinement son identité.

Comme le montre *Volkswagen Blues*, un autre changement se produit dans le roman des années 1980 en ce qu'il commence à s'orienter vers la subjectivité de l'auteur : « Tous ces décentrement[s] [...] se ramènent peut-être au fond à un seul, qui est celui du sujet individuel lui-même, lequel doit reconstruire son identité dans un monde où la nation et la famille se sont décomposées¹⁷ ». Pour ce faire, l'écrivain doit entreprendre ce que David Laporte appelle « un voyage au centre de soi-même¹⁸ », comme en témoigne les multiples genres littéraires centrés sur le soi en cette période (autobiographies et récits autobiographiques, autofictions). Nous verrons qu'en plus des thèmes migratoires et transculturels, nos autrices ajoutent souvent des indices autobiographiques à leur écriture. L'œuvre de Roy, par exemple, comprend plusieurs textes autobiographiques, notamment *La détresse et l'enchantement* (1984) et *Le temps qui m'a manqué* (1997). Cependant, de ces trois autrices, Charney donne l'exemple le plus éloquent du roman « post-national » avec *Distantly Related to Freud*, dans la mesure où il évoque plusieurs transformations littéraires caractéristiques des années 1980 à 2000, non seulement l'autofiction, mais la valorisation de la littérature anglo-qubécoise, l'écriture migrante, le roman de la route et l'hyperréalisme.

II. De l'hyperréalisme pictural à l'hyperréalisme littéraire

Bien que notre étude s'intéresse à toutes ces transformations littéraires, l'hyperréalisme y prendra la place la plus importante. Le roman hyperréaliste, héritier du mouvement artistique

¹⁶ *Ibid.*, p. 548.

¹⁷ *Ibid.*, p. 534.

¹⁸ David Laporte, « Anatomie de l'asphalte, de la poussière et du vent : poétique du roman de la route québécois (1960-2017) », thèse de doctorat, Université du Québec à Trois-Rivières, 2018, p. 207.

pictural des années 1970, présente un monde d'énigmes qui embrouille le personnage romanesque : « Typiquement contemporains, ces romans mettent en scène des individus en quête d'eux-mêmes à une époque où les repères semblent plus confus que jamais¹⁹ ». Tout comme la peinture hyperréaliste décentralise le tableau, le roman hyperréaliste prend en compte la diversification croissante de la population pour favoriser de nouveaux centres d'intérêt :

ce roman « postmoderne » cherche moins à rompre avec des modèles anciens qu'à s'ouvrir aux formes narratives les plus diverses, celles qui s'accordent avec le pluralisme contemporain et qui n'excluent pas un certain retour au réalisme traditionnel. Un tel élargissement du spectre permet de multiplier les niveaux de lecture, de brouiller les frontières entre la réalité et la fiction, entre la culture légitime et la culture triviale, entre l'originalité et l'imitation, entre le vrai et le faux. La fragmentation, la discontinuité, l'éclatement du sens constituent ici un monde naturel, une façon d'être propres à une génération d'individus qui doutent sans cesse de la place qu'ils occupent dans le monde. Chacune des fictions exacerbe la perte du sens de l'histoire, l'immersion dans un présent désordonné, l'effritement des liens sociaux, l'hétérogénéité des référents culturels et l'aspect de plus en plus énigmatique du réel²⁰.

À la lecture de plusieurs de ces romans, on remarque qu'ils sont marqués à la fois par le sentiment de déracinement (par le voyage dans plusieurs cas) et par le caractère désordonné de l'écriture²¹. La production romanesque de Marie-Claire Blais illustre ces nouvelles formes du roman hyperréaliste, en particulier son cycle de *Soifs* qui couvre les années 1995 à 2018. Le récit prend la forme d'un flux de conscience ou d'une « coulée narrative²² » et met en scène un unisson de voix qui, sans souci de ponctuation, se chevauchent et se mêlent pour confondre les

¹⁹ M. Biron et autres, *op. cit.*, p. 552.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Rappelons le style d'écriture de Kerouac, lequel a sans doute influencé la « nouvelle écriture » des années 1970 au Québec (la contre-culture, le formalisme). Celle-ci inspirera le caractère baroque et hyperréaliste du roman contemporain dix ans plus tard. Nous soulignons notamment des énonciations confuses dans *On the Road*, comme cette inversion de Dean Moriarty : « IT! IT! I'll tell you—now no time, we have no time now » (Jack Kerouac, *On the Road*, New York, Penguin Books, 1976 [1957], p.127) ; ou bien ce monologue blablaté par le musicien Slim Gaillard : « Great-orooni ... fine-ouvauti ... hello-orooni ... bourbon-orooni ... all-orooni ... how are the boys in the front row making out with their girls-orooni ... orooni ... vauti ... oroonirooni ... » (*ibid.*, p. 176). (Étant donné l'absurdité de ces phrases, il serait difficile d'en proposer une traduction française exacte.)

²² Daniel Letendre et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), « Avant-propos », dans *Lectures de Marie-Claire Blais*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2019, p. 12.

personnages et troubler le lecteur. Contrairement aux romans de Suzanne Jacob, par exemple, dont la fragmentation narrative présente la possibilité de reconstruire une image du passé individuel et collectif²³, la continuation narrative chez Blais ne permet pas cette reconstruction du sens. Au contraire, le personnage romanesque en arrive à se perdre dans les multiples voix qui parlent comme une seule.

Au-delà de l'œuvre de Blais, l'hyperréalisme littéraire joue sur la confusion des repères et la perte de sens. Représentatif de la condition postmoderne et reflétant une société dépassée par la publicité ambiante et le consumérisme, le roman hyperréaliste devient une sorte de *curiosity shop* où les objets les plus banals se transforment en objets d'intérêt :

L'écriture se laisse envahir par tout ce qui l'environne. Il s'agit de coller au monde des signes, mais en même temps d'ouvrir ce monde à des univers de sens inattendus, notamment par le télescopage du passé et du présent. Tout fait signe, tout est soluble dans l'écriture romanesque. D'un compas légèrement défectueux jusqu'au dépotoir d'ordinateurs, le roman est une collection de choses hétéroclites, de curiosités postmodernes ou de vieilleries inutiles qui deviennent les emblèmes d'un monde surchargé où rien d'original n'existe, où tout est indéfiniment recyclable²⁴.

L'écriture n'est plus seulement marquée par une perte de repères culturels, mais similairement d'« une perte des repères entre l'artificiel et le naturel²⁵ ». Pour le sujet littéraire comme pour le lecteur, le réel devient obscurci par ses représentations et difficile à saisir.

Ce sont les peintres hyperréalistes qui ont mis l'accent sur ce brouillage de l'artificiel et du naturel vers la fin du XX^e siècle²⁶. Le mémoire de Maude Labelle est l'un des rares à réunir

²³ « La recherche de la réalité se fait par la scrutation minutieuse de certains détails concrets de l'existence, comme l'expriment les descriptions soudaines et détaillées d'objets banals. Les personnages, s'ils ont un accès partiel à l'histoire, que ce soit à la leur ou à celle de l'humanité, font preuve d'une attention aiguisée à l'égard de ses traces visibles. » Maude Labelle, « Une esthétique hyperréaliste en littérature ? Narrativité picturale et langage dans l'œuvre de Suzanne Jacob (1991-2005) », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2009, p. 2.

²⁴ M. Biron et autres, *op. cit.*, p. 560.

²⁵ M. Labelle, *op. cit.*, p. 10.

l'hyperréalisme et le corpus littéraire québécois contemporain. Dans son analyse de l'œuvre de Jacob, Labelle expose le lien entre cette notion en littérature et ses origines dans les arts visuels ; le terme, dit-elle, « problématise d'emblée la relation particulière de l'art avec le réel. [...] Comme il s'agit d'une question de représentation, l'hyperréalisme ne peut être saisi qu'à travers ses procédés de captation et de transposition du réel²⁷ ». L'hyperréalisme pictural s'inspire à l'origine du photoréalisme, dans lequel l'artiste reproduit fidèlement sur toile une image photographique. Les hyperréalistes prenaient leur inspiration autant du photoréalisme que du trompe-l'œil et du pop art²⁸. Contrairement à ces derniers mouvements artistiques, néanmoins, Chase affirme que le but de l'hyperréalisme était de « [dépouiller] l'objet de ses connotations affectives et [de ne retenir] que son aspect concret²⁹ ». Le procédé hyperréaliste implique alors la même pratique que le photoréalisme mais offre une représentation plus exacte et plus détaillée de l'image sur laquelle elle se base. On pourrait aller jusqu'à dire qu'elle provoque un *renforcement* de l'originale, puisque l'artiste hyperréaliste, contrairement au photoréaliste, peut choisir de mettre en évidence certains détails pour jouer avec l'illusion. Il en résulte une représentation du réel qui semble dépasser la bidimensionalité de l'image photographique originale.

²⁶ L'hyperréalisme n'est pas à confondre avec la notion de *high realism* introduite au même moment par le critique d'art canadien Paul Duval, laquelle s'inspire des paysages nord-américains. Paul Duval, *High Realism in Canada*, Toronto, Clarke, Irwin, 1974.

²⁷ M. Labelle, *op. cit.*, p. 5-6.

²⁸ Martin Lister et ses collaborateurs parlent d'un hyperréalisme spécifique au cinéma d'animation, notamment à l'animation de Walt Disney, et de son importance relative au développement du cinéma numérique : « Disney animation presents its characters and environments as broadly conforming to the physics of the real world » (notre traduction : « L'animation de Disney présente ses personnages et ses environnements comme largement conformes à la physique du monde réel »). Ce style d'animation, associé aux nouvelles technologies cinématographiques, a contribué à transformer le cinéma d'animation, le libérant des formes plus archaïques des années 1920 et 1930. Voir Martin Lister et autres, *New Media: A Critical Introduction*, Abingdon, Routledge, 2003, p. 138.

²⁹ Linda Chase, *Les Hyperréalistes américains*, Paris, Filipacchi, 1973, p. 12.

Selon l'artiste Michelle Mackinnon, « Hyperrealism is a hybrid between the real and the artificial with overwhelming authenticity³⁰ ». Or, cette technique ne peut tromper le spectateur, précise Labelle, lequel est bien conscient du caractère strictement représentatif de l'œuvre hyperréaliste ; cela tient au fait que « l'hyperréalisme pictural n'est pas dans la simulation mais dans l'énonciation de celle-ci³¹ ». En d'autres termes, l'artiste hyperréaliste ne s'intéresse pas tant à la simulation pure qu'aux procédés de la mise en œuvre de celle-ci. Il cherche à jouer avec la représentation tout en gardant un « soupçon » de réalité. Labelle souligne que, dans l'élaboration d'une œuvre, « il y a toujours écran, celui de la représentation, que les artistes [...] “ hyperréalistes ” ne tentent pas de contourner, mais d'utiliser, que ce soit en peinture, au cinéma ou en littérature par une sorte d'intégration du soupçon dans un désir de linéarité et de réalisme³² ». Pour Labelle comme pour l'artiste, la représentation n'a pas pour vocation de dissimuler complètement le réel ; au contraire, elle nous permet de l'entrevoir.

Le procédé hyperréaliste supposerait en outre une mise à distance de l'œuvre par rapport à son référent. Chase explique que les « relations existant entre l'artiste et son sujet [...] se caractérisent par la distance, à la fois affective et, par l'usage de la photographie, réelle, mais également par un engagement total et laborieux de l'artiste, soucieux de rendre avec exactitude la forme, la lumière et la couleur³³ ». C'est la distance (la froideur), le détail et la précision qui comptent dans la peinture hyperréaliste ; on ne trouve pas de « signification », pas de « message » à déchiffrer dans son contenu. Qui plus est, conformément à la définition proposée par Akira Mizuta Lippit, qui l'associe « à son rapport particulier au temps et à l'espace, [...] »

³⁰ Notre traduction : « L'hyperréalisme est un hybride entre le réel et l'artificiel avec une authenticité surenchérie ». Michelle Mackinnon, « Other Self », mémoire de maîtrise, York University, 2015, p. 7.

³¹ M. Labelle, *op. cit.*, p. 8.

³² *Ibid.*, p. 17.

³³ L. Chase, *op. cit.*, p. 7.

[l]'hyperréalisme serait fondé sur un écart entre les niveaux spatio-temporels du réel et de sa représentation³⁴ ». Nous avons vu qu'une distance spatiale s'impose entre le spectateur et la réalité à travers ses différents modes de représentation, mais cette distance impliquerait également le temps nécessaire à l'artiste pour adapter l'image photographique à la toile. Ce qui revient à dire que la représentation concerne plutôt sa distance avec l'objet que l'objet lui-même. L'autrice remarque que cette méthode « restitue donc d'abord l'écart entre la nature et l'art en attirant l'attention sur son caractère de copie pour exprimer après coup l'abolition de l'écart entre le réel et l'artificiel dans le monde contemporain par une confusion volontaire des niveaux de représentation³⁵ ». Labelle expose également l'idée de Catherine Douzou selon laquelle le texte hyperréaliste se distancie de son référent. Elle l'explique ainsi : « Cette distance s'effectue dans la manière d'utiliser les procédés d'effets spéculaires et intertextuels qui ne tiendraient ni de la citation pure ni de la parodie, mais de la conscience d'une parole préexistante³⁶ ». En littérature, le procédé hyperréaliste se complexifie puisqu'il assume des formes de représentation qui ne sont pas visuellement perceptibles. Alors qu'en arts visuels ces représentations figurent des objets réels, dans le roman elles passent par l'inscription des médiations de formes d'art préalables. C'est dire que l'hyperréalisme apparaît à travers la présence d'autres médiums de représentation existants (le cinéma, les arts plastiques, la littérature et la musique). Ainsi, « [c'est] dans la matérialité même du roman, comme dans celle de la toile, que l'hyperréalisme littéraire est à chercher³⁷ ».

Cela étant, l'hyperréalisme littéraire ne se limite pas aux procédés que nous venons d'exposer ; il peut se produire par d'autres moyens, selon Labelle, qui considère ses

³⁴ M. Labelle, *op. cit.*, p. 14-15.

³⁵ *Ibid.*, p. 11.

³⁶ *Ibid.*, p. 16.

³⁷ *Ibid.*, p. 18.

manifestations dans plusieurs œuvres. Si le réalisme traditionnel reposait sur la description du réel, l'hyperréalisme supposerait lui aussi une « observation du réel », mais avec une précision qui frôle l'obsession³⁸. En effet, l'écriture de Jean Echenoz adopte les méthodes propres au tournage afin de mieux intégrer l'hyperréalisme : gros plans, « *sharp focus* », arrêts sur image, zooms et ralentissements³⁹, mais l'hyperréalisme s'y accomplit aussi par la description et l'accumulation de détails. Cela surgit dans le récit comme une « incision hyperréaliste » picturale, non pas pour perturber la linéarité du texte, mais pour revenir à une sorte de réalisme⁴⁰. Pour le sujet littéraire, l'observation attentive (la description) serait une manière de saisir (l'insaisissable) réel – une tentative de donner un sens au monde qui l'entoure.

Comme chez Echenoz, l'hyperréalisme dans le roman de Jacob se révèle à travers la description, le détail et l'intégration d'autres médiums de représentation. Labelle souligne en outre le paradoxe de la forme hyperréaliste chez Jacob : c'est qu'une certaine cohérence est à remarquer dans la décentralisation, ou la fragmentation du récit. Cette décentralisation permet de faire place à certains « éléments récurrents et structurants », comme la couleur rouge qui apparaît partout dans *Rouge, mère et fils* (2005)⁴¹.

De toute évidence, l'hyperréalisme se révèle dans la littérature à travers plusieurs dispositifs. Labelle écrit :

Les effets de distance et de proximité de l'hyperréalisme seront à observer, du côté romanesque, dans les différentes focalisations narratives, les points de vue multiples, l'importance accordée au regard et la précision des descriptions. Plus proche du matériau littéraire par sa source écrite ou orale, le fait divers, l'actualité télévisée, le

³⁸ Catherine Douzou, « *Les grandes blondes, roman hyperréaliste ?* », *Roman 20-50 : Revue d'Étude du Roman du XX^e Siècle*, n° 38, décembre 2004, p. 57, cité dans Maude Labelle, *op. cit.*, p. 18.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁴¹ *Ibid.*, p. 112-113.

mythe et le récit familial encadrés dans des microrécits sauront peut-être créer dans le roman cet écran, cette distance ou ce détour caractéristique de l'hyperréalisme⁴².

Et, par conséquent :

Le roman hyperréaliste serait donc celui qui, comme la peinture, s'inscrirait volontairement dans une chaîne de discours qu'il crée lui-même à partir de représentations qui lui sont extérieurs et préalables. L'hyperréalisme serait certes lié à un « retour au réel », mais aussi à l'inscription de l'image, sous différentes formes, dans le roman contemporain. L'ouverture aux autres arts serait donc essentielle à l'hyperréalisme, littéraire ou autre, puisque la réalité ne peut être saisie désormais qu'à travers le prisme de ses représentations antérieures⁴³.

Cette volonté de retourner au réel apparaît dans le roman contemporain au moment même où de nombreux écrivains critiquent l'influence du consumérisme, de la science et de la technique sur la société occidentale. D'où la tentation de l'artiste d'ouvrir la porte au réel, si l'on peut dire, à travers son œuvre. En effet, le procédé hyperréaliste peut être considéré comme une critique du monde contemporain car il permet à l'auteur de remettre en question (ou de jouer avec) notre perception de la réalité.

À la lumière de ce qui précède, nous comprenons que différentes formes hyperréalistes sont présentes dans le roman québécois et concernent la société québécoise depuis les années 1980. Mais qu'en est-il des voisins étatsuniens dont l'influence culturelle est devenue si forte depuis le milieu du siècle ? Dans ce cas, l'hyperréalité *made in America* peut être cernée à partir d'un examen attentif des travaux théoriques de Jean Baudrillard. Mais avant de procéder à cette analyse, nous devons d'abord considérer des exemples de ce à quoi ressemble l'espace étatsunien à l'époque contemporaine.

⁴² *Ibid.*, p. 20-21.

⁴³ *Ibid.*, p. 20.

III. Les hétérotopies

D'après le philosophe Michel Foucault, ce n'est plus le temps (l'histoire), mais l'espace qui caractérise l'ère postmoderne. Lors d'une conférence à Paris en 1967, il déclare : « Nous sommes à une époque où l'espace se donne à nous sous la forme de relations d'emplacements⁴⁴ », c'est-à-dire composé de plusieurs « centres » plutôt que d'un seul (la révolution copernicienne). Selon lui, cet espace est hétérogène et s'exprime par un ensemble de relations entre différents points, à considérer comme « un réseau qui relie [ces] points et qui entrecroise son écheveau⁴⁵ ». Ce changement serait symptomatique d'une société hautement technologique liée par les réseaux – autant informatique que routier, électrique et téléphonique – et la circulation des informations. Telle est la société étatsunienne depuis la Seconde Guerre mondiale, dont l'essor économique et technologique génère une nouvelle sorte de « Terre Promise », pas tout à fait celle des colons, mais un paradis capitaliste où les nouveaux départs sont (encore) possibles.

En effet, dans les romans de Charney, de Blais et de Roy, les États-Unis se prétendent paradisiaques ; du moins ils reproduisent une image qui ressemble de prime abord à un paradis. Dans tous les cas, nous jugeons insuffisante l'utilisation du terme « paradis » pour façonner une image du pays car ses connotations bibliques rappellent trop l'utopie, et nous nous intéressons aux espaces concrets. Foucault pour sa part s'intéresse à « des sortes de lieux qui sont hors de

⁴⁴ Michel Foucault, « Des espaces autres », *Empan*, vol. 54, n° 2, 2004 [1967], p. 13. Il dit : « Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côté à côté, du dispersé ». Justement, sa conception de l'époque contemporaine se fait à travers le filtre du structuralisme, qui, à ce moment-là, est un nouveau courant de pensée : « Le structuralisme, ou du moins ce qu'on groupe sous ce nom un petit peu général, c'est l'effort pour établir, entre des éléments qui peuvent avoir été répartis à travers le temps, un ensemble de relations qui les fait apparaître comme juxtaposés, opposés, impliqués l'un par l'autre, [...] c'est une certaine manière de traiter ce qu'on appelle le temps et ce qu'on appelle l'histoire » (*ibid.*, p. 12). Ainsi l'histoire (la mémoire collective) des Nord-Américains, telle que mentionnée au chapitre précédent, commence à être perçue différemment à l'époque contemporaine.

⁴⁵ *Ibid.*

tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables⁴⁶ ». Ces lieux s'appelleraient hétérotopies : alors que l'utopie désigne un « lieu sans lieu », l'hétérotopie désigne un lieu *autre* ou des emplacements « absolument autres⁴⁷ ». Contrairement au premier, ce dernier est une localisation réelle et précise avec des fonctions spécifiques. De la sorte, l'hétérotopie peut être physique ou mentale⁴⁸ et exister en contrepoint de nos espaces culturels quotidiens. Foucault donne comme exemple le miroir, dont l'espace se situe quelque part entre l'utopie et l'hétérotopie :

le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas⁴⁹.

Le miroir, bien que reflétant le réel, s'ouvre sur un espace qui n'existe pas (« là-bas ») mais dans lequel on se perçoit. Il relie ainsi deux sortes d'emplacements : l'espace réel et son image virtuelle (c'est-à-dire le physique et l'imaginaire). Quant aux emplacements hétérotopiques strictement *physiques*, comment saurait-on les identifier ? Foucault propose dans cet esprit six principes afin d'identifier systématiquement les caractères distinctifs de l'hétérotopie, quelques-uns étant plus notables que d'autres pour notre analyse, et que nous résumerons brièvement.

(1) Les hétérotopies sont polymorphes et existent dans toutes les cultures. Ce sont des lieux où les normes sociales sont suspendues⁵⁰.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁷ *Ibid.* Les noms « utopie » et « hétérotopie » dérivent du grec *ou-* (« non »), *hétéro-* (« autre ») et *topos* (« lieu ») et veulent signifier « non-lieu » et « lieu autre », respectivement.

⁴⁸ Nous entendons spécifiquement ce qui est suscité dans l'imaginaire face à ces espaces.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ « Dans notre société, ces hétérotopies [...] ne cessent de disparaître, quoi qu'on en trouve encore quelques restes. Par exemple, le collège, sous sa forme du XIX^e siècle, ou le service militaire pour les garçons ont joué certainement un tel rôle, les premières manifestations de la sexualité virile devant avoir lieu précisément “ ailleurs ” que dans la

(2) Le rôle d'une même hétérotopie peut changer avec le temps, ce que nous allons voir dans le cas des États-Unis.

(3) Il peut y avoir en une seule hétérotopie plusieurs espaces juxtaposés qui, normalement, seraient incompatibles dans l'espace réel : « c'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions⁵¹ ».

(4) Le quatrième principe se définit comme suit : « les hétérotopies sont liées [...] à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler par pure symétrie des hétérochronies⁵² ». Elles ne fonctionnent que lorsque notre perception du temps traditionnel est interrompue.

(5) Selon le cinquième principe, les hétérotopies « supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables⁵³ ». Afin d'entrer dans ces espaces, il faudrait franchir un certain nombre d'étapes ou disposer d'une autorisation.

(6) Finalement, « [les hétérotopies] ont, par rapport à l'espace restant, une fonction. [...] Ou bien elles ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée⁵⁴ », autrement appelée hétérotopie d'illusion ; « ou bien, au contraire, [elles créent] un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est

famille. Pour les jeunes filles, il existait, jusqu'au milieu du XX^e siècle, une tradition qui s'appelait le “ voyage de noces ” ; c'était un thème ancestral. La défloration de la jeune fille ne pouvait avoir lieu “ nulle part ” et, à ce moment-là, le train, l'hôtel du voyage de noces, c'était bien ce lieu de nulle part, cette hétérotopie sans repères géographiques. » *Ibid.*, p. 15.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁴ *Ibid.*

désordonné, mal agencé et brouillon⁵⁵ », soit l'hétérotopie de compensation, celle des colons en Amérique au XVII^e siècle qui cherchaient à transformer le monde selon la foi chrétienne.

Selon ces six principes, il semblerait que l'espace contemporain soit composé de différents emplacements hétérotopiques : maisons de divertissement, collèges, cinémas, parcs d'attractions, trains et autres moyens de transport, pour n'en citer que quelques-uns. La question se pose donc : l'espace contemporain, à force d'être ainsi composé, ne serait-il pas une hétérotopie en lui-même ? Et comment penser les États-Unis à cet égard ? Il est clair que ce pays nord-américain ne peut être utopique puisqu'il est effectif. De même, il est clair que les États-Unis hébergent les différents lieux hétérotopiques mentionnés précédemment. Nous verrons qu'ils apparaissent souvent dans les œuvres à l'étude. Serait-il possible que le pays soit considéré lui-même comme une grande hétérotopie (un lieu autre, un lieu hors-lieu), qu'elle soit physique ou imaginaire ? Pour Foucault, les premières colonies puritaines et jésuites américaines formaient des hétérotopies, « des autres lieux absolument parfaits⁵⁶ ». Nous ne croyons cependant pas que cela se limite aux colonies ; l'expansion du christianisme a profondément marqué la culture américaine, transformant le territoire en hétérotopie dès sa fondation. Avec l'expansion vers l'ouest, sa forme hétérotopique ne se dissipe pas mais subit une transformation, devenant illusoire.

Telle est l'observation d'Umberto Eco lors d'une visite aux États-Unis surnommée « voyage dans l'hyperréalité⁵⁷ ». Son texte, sous forme de récit de voyage, décrit des espaces

⁵⁵ *Ibid.*, p. 18-19.

⁵⁶ « La chrétienté marquait ainsi de son signe fondamental l'espace et la géographie du monde américain. » *Ibid.*, p. 19.

⁵⁷ Umberto Eco, *La guerre du faux*, Myriam Tanant, et Piero Caracciolo (trad.), Paris, Éditions Grasset, 1985 [1973], 274 p.

d'illusion (des attractions touristiques surtout⁵⁸) situés en Californie, en Floride et à New York⁵⁹. Ce qu'ils ont tous en commun, dit l'auteur, c'est leur caractère faux ou trompeur. Effectivement, les espaces dits « hyperréels » qui apparaissent lors du voyage (maisons de divertissement, cimetières, musées, parcs zoologiques) ressemblent aux hétérotopies illustrées par Foucault. Eco choisit de voyager aux États-Unis, semble-t-il, car, comme le Québec, ils ne possèdent pas une longue histoire en tant que nation (« un pays avec beaucoup de futur et aucune réminiscence historique⁶⁰ », explique-t-il). L'imaginaire collectif étatsunien est blanc et, dans l'espoir de remplir ce vide, s'inspire d'un passé « autre » – celui des ascendants européens. C'est l'*horror vacui*, ou l'horreur du vide, qu'il faut remplir du poids du passé pour donner un sens au présent : « le passé doit être conservé et célébré sous forme de copie absolue⁶¹ ». Ainsi des reproductions du patrimoine culturel européen remplissent l'espace américain, non pas sous forme de copie exacte mais de copie améliorée – plus brillante, propre et colorée – autant dire des copies *presque vraies*⁶². Leur particularité réside dans leur prétention à être plus vraies que l'original : « Le “ tout vrai ” s'identifie au “ tout faux ”⁶³ ». Eco raconte son expérience vertigineuse dans le Movieland Wax Museum en Californie, où l'on peut physiquement entrer dans une scène hivernale du *Docteur Jivago*. La salle où se trouve la reproduction est maintenue à basse température et inclut

⁵⁸ L'hyperréalité est apparemment devenue un phénomène mondial depuis la parution du texte d'Eco. En 2004, Laurence Graillot explore l'importance de l'hyperréalité dans les lieux touristiques et commerciaux d'Europe et d'Amérique du Nord, tels Disneyland Paris, Las Vegas, le centre commercial international du Val d'Europe, le Parc Astérix et le Village du Père Noël en Finlande, entre autres. Il écrit : « l'hyperréalité constitue le fondement de structures commerciales, touristiques ou non, de plus en plus nombreuses ». En tant que stratégie marketing, elle joue sur la nostalgie et le spectaculaire afin de créer une expérience émotionnelle pour le consommateur, qui est alors amené à dépenser de l'argent en produits et services. Nous en verrons plus loin des exemples concrets. Laurence Graillot, « Une approche du phénomène d'hyperréalité à partir d'études des parcs Disney », *Décisions Marketing*, n° 34, avril-juin 2004, p. 41, en ligne : <https://www.jstor.org/stable/40592972>, page consultée le 29 octobre 2020.

⁵⁹ En effet, la Californie, la Floride et New York sont des lieux hors-lieux. Périphériques, ils se trouvent sur les côtes est, ouest et sud des États-Unis (étant donné que le nord partage une frontière avec le Canada, il ne peut constituer un lieu « hors-lieu » et, bien évidemment, encore moins une côte).

⁶⁰ U. Eco, *op. cit.*, p. 54.

⁶¹ *Ibid.*, p. 21.

⁶² Maisons historiques construites à l'image des temples antiques, reproductions d'œuvres d'art européennes célèbres, attractions touristiques reproduisant la crèche du petit Jésus, pour n'en citer que trois.

⁶³ *Ibid.*

même une isba, de la « neige » et les personnages du Docteur et de Lara en cire. La température, le paysage, les figures semblent tous tellement *vrais* qu'on aurait l'impression d'être entré dans le film lui-même. Mais avant de pouvoir s'imprégner complètement de l'ambiance hivernale, on est en quelque sorte poussé par les autres touristes vers la salle de la prochaine reproduction, dont la ressemblance est tout aussi fidèle, tout aussi trompeuse. La visite continue ainsi jusqu'à la sortie du musée, où l'on se retrouve encore, désorienté, sous la lumière du jour. Face à ce « réalisme exacerbé », constate Eco, « [l]a distinction logique entre monde réel et mondes possibles [est] définitivement mise en crise⁶⁴ ».

Néanmoins, ce n'est pas seulement dans l'imaginaire européen que puisent les reproductions. Le Greenfield Village du musée Henry Ford⁶⁵, par exemple, unifie et homogénéise les histoires américaine *et* européenne. Il s'agit en fait de maisons historiques que Ford a « collectionnées » de son vivant et qu'il a fait transporter jusqu'au Michigan, chacune ayant été démontée puis remontée à son arrivée. Aujourd'hui, ces édifices sont aménagés en tant que village historique où l'on peut se promener en touriste et « découvrir » le passé : voilà comment il est possible, en une seule journée, de prendre le thé à l'anglaise dans le jardin d'un cottage des Cotswolds, de parler avec un forgeron de l'époque coloniale en Nouvelle-Angleterre, de voir la maison d'enfance des frères Wright dans l'Ohio et puis de visiter une plantation du Vieux Sud et son quartier des esclaves. Le musée embauche des acteurs, qui sont placés dans plusieurs maisons, vêtus de costumes historiques, et qui racontent les activités de la vie quotidienne à telle ou telle époque⁶⁶. C'est ainsi qu'en entrant dans le Village, on est en quelque sorte transporté

⁶⁴ *Ibid.*, p. 30-31.

⁶⁵ À Dearborn, dans l'État de Michigan.

⁶⁶ En parlant des techniques qu'utilisent les parcs Disney pour générer l'hyperréalité, Graillot dit : « les interactions entre les consommateurs et [les] employés sont elles-mêmes simulées étant donné qu'ils suivent des scénarii et que

dans le temps. De toute évidence, c'est une fascination pour le passé qui a amené Ford à collectionner les artefacts et à vouloir les « posséder » de cette manière ; une pratique courante aux États-Unis, affirme Eco⁶⁷, qui retrouve la même collection de maisons historiques sur la côte californienne. Il souligne que « l'imagination américaine veut la chose vraie [*the real thing*] et doit réaliser le Faux Absolu pour l'obtenir⁶⁸ ». C'est dire qu'elle fait sortir l'original de son cadre afin de déployer la réalité, comme dans le cas du musée Henry Ford. L'auteur poursuit : « le désir spasmodique du Presque Vrai naît simplement d'une réaction névrotique devant le vide des souvenirs : le Faux Absolu est fils de la conscience malheureuse d'un présent sans épaisseur⁶⁹ ».

Le Henry Ford comprend aussi une partie couverte (appelée The Museum of American Innovation) qui abrite des machines de l'âge industriel américain et un grand cinéma IMAX. D'autre part, il offre aux visiteurs des promenades en véhicules historiques (à titre d'exemple, une réplique de la Ford T de 1908). Avec tant de choses à faire et à voir, une visite au musée équivaut à une journée au parc d'attractions. Or, comme pour toute forme de tourisme, cette expérience historique « réaliste » n'est pas accessible à tous – uniquement à ceux qui peuvent payer le prix d'entrée⁷⁰. C'est à Las Vegas et aux deux parcs Disney (en Californie et en Floride)

les consommateurs réagissent avec des réponses routinières développées au cours de leurs expériences passées. L'interaction simulée, et non plus l'interaction authentique, représente alors la réalité ». *Op. cit.*, p. 47.

⁶⁷ Certains critiques accusent Eco de reproduire dans ce recueil la sorte de caractérisation culturelle qu'il cherche à dénoncer, sans développer suffisamment la question du faux. Voir la critique de René Lapiere, « Un faux lapin dans un faux chapeau / Umberto Eco, *La Guerre du faux*, Paris, Grasset, 1985; 274 pages », *Liberté*, volume 28, n° 3, juin 1986, p. 148-151.

⁶⁸ U. Eco, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁰ Selon l'information trouvée sur le site web du Henry Ford, le tarif d'un billet d'entrée du Museum of American Innovation pour un adulte est de 25 \$ dollars américains et de 18.75 \$ pour les cinq à onze ans ; le tarif du Village (il faut payer un autre billet) est de 28 \$ pour un adulte et de 21 \$ pour les cinq à onze ans. Si une famille de quatre personnes (deux adultes et deux enfants) voulait voir les deux musées dans la même journée, il lui faudrait dépenser 185 dollars américains, soit environ 260 dollars canadiens. (Ce prix n'inclut ni les repas ni les activités culturelles offertes par le musée.) The Henry Ford, *Tickets*, 2020, en ligne : www.thehenryford.org, page consultée le 15 mai 2020.

où Eco observe cette même propension à « remplacer et améliorer⁷¹ » le réel, moyennant finance, et dans lesquels « la réalité du commerce [s'intègre] dans le jeu de la fiction⁷² ». Comme les musées Movieland et Henry Ford, ces lieux sont hétérotopiques en ce qu'ils juxtaposent plusieurs mondes miniatures en même temps qu'ils rompent avec la linéarité temporelle traditionnelle et brouillent les frontières entre réel et imaginaire. Fait encore plus remarquable, ces lieux nécessitent un paiement, sans lequel ils ne pourraient exister : mis à part le prix d'entrée, la désorientation ressentie en entrant dans ces espaces est telle qu'elle incite à dépenser selon ses caprices⁷³. On prend conscience du fait que, pour bien s'amuser – pour *vivre* davantage – il *faut* dépenser : « [le Faux] répond davantage à nos exigences de rêve éveillé [...] [il produit] l'illusion et [stimule] le désir⁷⁴ », soit le désir de *the real thing*. En réalité, ce sont des espaces de consommation sans bornes, principalement concernés par le tourisme et le divertissement. Ils se situent entre les simulations d'un passé emprunté et un avenir placé sous le signe du capital, « ce qui en dit long sur la consommation vorace du présent et sur la “ passésiation ” constante que la civilisation américaine effectue dans son processus alterné de projet de science-fiction et de remords nostalgique⁷⁵ ». L'hétérotopie qui est essentiellement l'espace culturel étatsunien serait donc particulière en ce qu'elle a commencé en tant qu'hétérotopie de compensation (de colonie) et, peu à peu, est devenue une hétérotopie d'illusion, se remplissant de copies absolues au profit de l'hyperréalité.

⁷¹ U. Eco, *op. cit.*, p. 36.

⁷² *Ibid.*, p. 65. Il dit à ce propos : « Allégorie de la société de consommation, lieu de l'imagerie absolue, Disneyland est aussi le lieu de la passivité totale » (*ibid.*, p. 73.) dans lequel les masses se laissent guider. Nous parlerons plus loin de la passivité qui résulte de cette simulation intensifiée.

⁷³ Une éventuelle version de « la stratégie du choc » de Naomi Klein dans laquelle les gouvernements de l'extrême droite, après un événement traumatisant (comme une guerre, un coup d'état ou une catastrophe naturelle), profitent de la désorientation du public afin de l'exploiter en faisant adopter des politiques qui auparavant étaient peu concevables. La différence ici est que, dans les espaces hétérotopiques d'Amérique, le public est maintenu dans un état de désorientation totale et peut être exploité à tout moment. Voir son livre *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*, Toronto, Knopf, 2007.

⁷⁴ U. Eco, *op. cit.*, p. 68.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 25.

Eco détermine que seulement « [l]e sens de l'histoire permet d'éviter les tentations d'hyperréalité⁷⁶ ». Nous avons parlé précédemment d'une distance spatiotemporelle comme procédé hyperréaliste qui s'installe entre la réalité et ses niveaux de représentation ; de même, l'espace et le temps coïncident pour creuser l'écart entre la culture étatsunienne et la réalité, jusqu'à la perte de celle-ci. L'espace culturel des États-Unis, déjà « habitué à réaliser le Lointain (dans l'espace comme dans le temps)⁷⁷ », est hétérotopique (illusoire) et donc hétérochronique (appartenant à une autre chronologie). Indubitablement, l'absence d'un long passé en Amérique du Nord interdit de cultiver un sens profond de sa propre histoire. En ce qui concerne spécifiquement les États-Unis, c'est la taille du pays, sa distance non seulement avec l'Europe mais avec lui-même, qui permet ce genre de reproduction et de falsification excessives de la culture. Ainsi la plantation du Vieux Sud au Michigan, ou, comme le remarque Eco, la reproduction du Mississippi à Disneyland : « C'est donc la distance spatiale, en plus que la distance temporelle, qui pousse ce pays à élaborer non seulement des imitations du passé et des terres exotiques mais même des imitations de lui-même⁷⁸ ». C'est notamment cette falsification de la réalité qui se manifeste à travers l'américanité dans la littérature québécoise. Dans les trois romans à l'étude, les États-Unis sont représentés selon une illusion qu'a cultivée le sujet québécois et prennent souvent la forme d'un havre paradisiaque (hétérotopique). Ces espaces (la Californie, la Floride, New York) confondent les frontières entre l'imaginaire et le réel ; plus précisément, ils constituent des formes d'hyperréalité.

Jusqu'à présent, nous avons vu les différents procédés hyperréalistes dans l'art pictural et dans le roman, nous avons considéré l'hétérotopie de l'espace américain qui ouvre la voie à

⁷⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 80.

l'hyperréalité et, enfin, nous avons appliqué ces concepts à des exemples concrets aux États-Unis, tout en nous référant au récit de voyage d'Umberto Eco. Afin de saisir la notion d'hyperréalité dans toute sa complexité, il faudra nous référer à la théorie de Jean Baudrillard, qui explore cette question dans son texte *Simulacres et simulation*⁷⁹. Ainsi, nous pourrions reconnaître les différentes formes d'hyperréalité dans les ouvrages à l'étude et, le cas échéant, déterminer si elles correspondent aux concepts développés par Maude Labelle et par Umberto Eco.

IV. L'hyperréalité

Baudrillard considère également l'espace contemporain comme réticulaire mais devenu saturé d'information. Sa théorie concerne principalement la technologie, la culture pop et les médias – les contributeurs les plus importants à cette surcharge informationnelle et sensorielle. Elle est devenue si écrasante que toute tentative de stockage et d'organisation se révèle impossible (voir les problèmes inhérents à la technique contemporaine dont parlait Foucault⁸⁰). Telle est la problématique d'une société qui a perdu ses repères : il est avant tout question de préserver son imaginaire culturel, ce qui nécessiterait une « rétrospection hystérique, historique », sinon une résurrection du passé par sa simulation totale⁸¹. Rappelant les propos tenus par Fernand Dumont dans *Le lieu de l'homme*, Baudrillard écrit : « Toute notre culture linéaire et accumulative s'effondre si nous ne pouvons pas stocker le passé en pleine lumière. [...] Il nous faut un passé visible, un continuum visible, un mythe visible de l'origine, qui nous rassure sur

⁷⁹ Bien qu'il soit de nationalité française, sa théorie se focalise principalement sur la société nord-américaine. Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

⁸⁰ « [O]n sait l'importance des problèmes d'emplacement dans la technique contemporaine : stockage de l'information ou des résultats partiels d'un calcul dans la mémoire d'une machine, circulation d'éléments discrets, à sortie aléatoire [...], repérage d'éléments, marqués ou codés, à l'intérieur d'un ensemble qui est soit réparti au hasard, soit classé dans un classement univoque, soit classé selon un classement plurivoque, etc. » M. Foucault, *op. cit.*, p. 13.

⁸¹ J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 20.

nos fins. Car nous n’y avons au fond jamais cru⁸² ». Ainsi l’imaginaire culturel se voit à travers le prisme d’une histoire linéaire et visible. La culture se voulait à l’origine hétérotopique, soit « un lieu de secret, de la séduction, de l’initiation, d’un échange symbolique restreint et hautement ritualisé⁸³ » ; autant dire un espace fermé, à la fois mental et physique, qui ne s’ouvrait pas facilement aux non-initiés. Aujourd’hui, elle n’existe plus en tant que telle : elle est « morte », constate l’auteur, soit détachée de toute valeur symbolique, son imaginaire submergé de représentations et de simulacres. Cette hétérotopie, autrefois secrète et fermée, s’est depuis concrétisée, accueillant des centres culturels dispersés autour des métropoles, ouverts et accessibles aux masses⁸⁴. De là s’est réduite la culture à un modèle de consommation et de ce fait à un simulacre. Bien que les simulacres existent dans la société prémoderne, ils commencent à passer par une série de transformations dès l’arrivée de la modernité, et plus précisément du capitalisme. En conséquence, il en existe trois ordres ; d’un ordre à l’autre, les simulacres sont représentatifs de la dissolution de l’imaginaire culturel en Occident. Nous verrons ci-dessous leur évolution dans le temps.

« Il n’y a de réel, il n’y a d’imaginaire qu’à une certaine distance. Qu’en est-il lorsque cette distance, y compris celle entre le réel et l’imaginaire, tend à s’abolir, à se résorber au seul profit du modèle⁸⁵ ? » demande Baudrillard. Cette distance était considérable dans les sociétés prémodernes où la culture passait par le symbolique (le rituel, le mythe) et avait un sens. Cela permettait d’imaginer des mondes mythiques et utopiques, « un univers radicalement différent⁸⁶ » de la réalité. Voici alors le premier ordre de simulacres, les naturels, « visant à la restitution ou à

⁸² *Ibid.*, p. 22.

⁸³ *Ibid.*, p. 97.

⁸⁴ Voir le chapitre « L’effet Beaubourg. Implosion et dissuasion », dans lequel l’auteur parle expressément du centre Pompidou à Paris, construit dans les années 1970. *Ibid.*, p. 93-111.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 178.

⁸⁶ *Ibid.*

l'institution idéale d'une nature à l'image de Dieu⁸⁷ ». Effectivement, cette distance diminue à l'ère industrielle : la culture, qui commence dès lors à perdre sa signification symbolique, est marquée par l'expansion, à savoir le mouvement du capital. Le progrès technologique substitue aux utopies et aux mythes de l'ancien monde la science-fiction ;

celle-ci n'est le plus souvent qu'une *projection* démesurée, mais non qualitativement différente, du monde réel de la production. [...] (À l'univers limité de l'ère pré-industrielle, l'utopie *opposait* un univers alternatif idéal. À l'univers potentiellement infini de la production, la science-fiction ajoute la multiplication de ses propres possibilités)⁸⁸.

Il n'est plus question d'imaginer des mondes lointains et radicalement différents, mais plutôt une expansion du monde réel à travers la fiction. Toutefois, précise l'auteur, la culture gardait encore un sens dans la modernité, celui d'une violence dialectique, déterminée et explosive – celui de la production :

Nous *étions* une culture de la violence libératrice (la rationalité). Que ce soit celle du capital, de la libération des forces productives, de l'extension irréversible du champ de la raison et du champ de la valeur, de l'espace conquis et colonisé jusqu'à l'universel – que ce soit celle de la révolution, qui anticipe sur les formes futures du social et d'énergie du social – le schéma est le même : celui d'une sphère en expansion⁸⁹.

Il paraît que le second ordre de simulacres reflète la nature croissante et effrénée du système capitaliste. Arrivant enfin à l'ère postmoderne, lorsque la production atteint son apogée, l'écart entre réel et imaginaire disparaît complètement, cédant la place à ce que Baudrillard appelle des « modèles » :

Les modèles ne constituent plus une transcendance ou une projection, ils ne constituent plus un imaginaire par rapport au réel. Ils sont eux-mêmes anticipation du réel, et ne

⁸⁷ *Ibid.*, p. 177.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 178-179.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 108.

laissent donc place à aucune sorte d'anticipation fictionnelle – ils sont immanents, et ne laissent donc place à aucune sorte de transcendance imaginaire. Le champ ouvert est celui de simulation au sens cybernétique, c'est-à-dire celui de la manipulation tous azimuts de ces modèles [...] *mais alors rien ne distingue cette opération de la gestion et de l'opération même du réel : il n'y a plus de fiction*⁹⁰.

Cette manie de reproduire ses référents culturels et historiques (Movieland, Disneyland, Greenfield Village) finit par absorber complètement la distance entre le réel et l'imaginaire. D'où l'impossibilité des projections idéales et fictionnelles, puisque celles-ci ne peuvent être confrontées à une réalité clairement définie. Le réel étant donc perdu, il ne reste que des copies sans originaux, ou des « falsifications des falsifications » d'après Eco⁹¹. Ces modèles « ne s'échangent plus jamais contre du réel », mais s'échangent entre eux-mêmes dans un mouvement continu⁹². En raison de leur vraisemblance, ils ne sont pas tant considérés comme des représentations du réel que comme le réel lui-même. « Le modèle, au contraire du concept, n'est pas de l'ordre de la représentation, mais de l'ordre de la simulation [...], et il y a contresens total à lui appliquer la logique d'un système de représentation⁹³ ». Le troisième ordre appartient donc à la simulation pure, celle qui *précède* le réel (« précession des simulacres⁹⁴ »). Les deux ne se distinguent plus dans la postmodernité puisque tout peut être simulé, notamment par la

⁹⁰ *Ibid.*, p. 179.

⁹¹ U. Eco, *op. cit.*, p. 25.

⁹² J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 16.

⁹³ Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*, Paris, Le Livre de Poche, 1986 [1983], p. 97.

⁹⁴ Afin de rendre clair le sens de son idée, Baudrillard s'appuie sur la fameuse nouvelle de Jorge Luis Borges « Del rigor en la ciencia » dans laquelle les cartographes d'un empire créent une carte de son territoire si exacte qu'elle finit par le recouvrir entièrement. Au fur et à mesure que l'empire tombe, la carte commence également à s'effiloche. Baudrillard ajoute que, dans un contexte hyperréel, la carte – restée intacte – remplacerait l'empire en déclin, analogie de la condition postmoderne : « La simulation n'est plus celle d'un territoire, d'un être référentiel, d'une substance. Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel. Le territoire ne précède plus la carte, ni ne lui survit. C'est désormais la carte qui précède le territoire [...], c'est elle qui engendre le territoire et, s'il fallait reprendre la fable, c'est aujourd'hui le territoire dont les lambeaux pourrissent lentement sur l'étendue de la carte ». *Simulacres et simulation, op. cit.*, p. 10.

technologie, ainsi qu'en témoignent les hologrammes, les clones et, plus récemment, l'hypertrucage⁹⁵.

Inévitablement, ce mode de production culturelle s'est ouvert sur « un marché universel [...] des valeurs, des signes, des modèles⁹⁶ ». Il s'ouvre ainsi sur une universalisation du sens, ou plutôt du non-sens, car plus rien n'existe derrière les apparences : « Il semble que les choses, ayant perdu leur détermination critique et dialectique, ne puissent que se redoubler dans leur forme exacerbée et transparente⁹⁷ ». Contrairement au capitalisme expansionniste et impérialiste de l'ère moderne, le capitalisme tardif postmoderne n'a ni territoire à découvrir ni imaginaire à explorer. Et pourtant, la production s'accélère. Cette accélération du non-sens dans le marché universel aboutit forcément à une implosion : « Une tout autre violence apparaît aujourd'hui, que nous ne savons plus analyser, parce qu'elle échappe au schéma traditionnel de la violence explosive : violence *implosive* qui résulte non plus de l'extension d'un système, mais de sa saturation et de sa réfraction⁹⁸ ». L'amas chaotique d'information – de signes – submerge la société et ne lui permet plus d'entrevoir le réel. Puisque chaque signe est interchangeable, voire remplaçable, la notion même de valeur se désagrège : elle se dissocie de ses contenus, circulant toute seule dans un système vide⁹⁹. Voilà pourquoi le théoricien français soutient que « ce n'est

⁹⁵ Plutôt que de classer et d'organiser le surplus d'information, Baudrillard soutient que les systèmes informatiques tendent vers l'entropie, dépassant complètement l'homme (*ibid.*, p. 123). Si Marx écrit dans l'introduction aux *Grundrisse* que la personne s'objective dans la production et que la chose se subjectivise dans la personne, ce n'est plus alors le sujet qui triomphe sur l'objet (l'homme sur la technologie), mais l'objet qui triomphe sur le sujet. Cette théorie est clairement illustrée dans *Le système des objets*, le premier livre publié par Baudrillard en 1968 [Paris, Gallimard].

⁹⁶ J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 180.

⁹⁷ J. Baudrillard, *Les stratégies fatales*, *op. cit.*, p. 46.

⁹⁸ J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 109.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 121-122. Le terme de « référentiel » chez Baudrillard est en fait ambigu. Il constate d'abord que l'« histoire est notre référentiel perdu, c'est-à-dire notre mythe » (p. 69) ; cependant, sa théorie a été profondément influencée par Marx. Le référentiel renvoie alors le plus souvent à la théorie économique marxiste : jadis, il était égal à la valeur d'usage (relative à l'utilité) et à la valeur d'échange (son prix sur le marché) d'une marchandise. Aujourd'hui, la valeur d'usage et la valeur d'échange ont été supplantées par la valeur des signes, laquelle est

plus le mode de production, c'est le mode de disparition qui est passionnant¹⁰⁰ » dans la postmodernité. C'est donc devant cet amas ou cet excès de signes que la société cherche à retrouver le réel à travers ses copies :

Il n'est plus possible de partir du réel et de fabriquer de l'irréel, de l'imaginaire à partir des données du réel. Le processus sera plutôt inverse : ce sera de mettre en place des situations décentrées, des modèles de simulation et de s'ingénier à leur donner les couleurs du réel, du banal, du vécu, de réinventer le réel comme fiction, précisément parce qu'il a disparu de notre vie. Hallucination du réel, du vécu, du quotidien, mais reconstitué, parfois jusque dans les détails d'une inquiétante étrangeté, [...] donné à voir avec une précision transparente, mais pourtant sans substance, déréalisée d'avance, hyperréalisée¹⁰¹.

La notion d'hyperréalité de Baudrillard est saisie ici dans son essence. Il voit la société néo-capitaliste comme « un désert du réel¹⁰² » où tout a été englouti par la simulation – une simulation plus réelle que le réel, ou hyper-réelle : « Violence irréparable envers tous les secrets, violence d'une civilisation sans secret¹⁰³ ». Plus d'origine, plus de symbolique, plus de sens : il ne reste plus qu'un désert¹⁰⁴.

devenue le facteur déterminant de toute valeur. C'est dire que les marchandises ou les objets prennent leur sens, non par ce qu'ils représentent, mais par la façon dont ils se distinguent d'autres marchandises ou objets. C'est pourquoi, par exemple, les marques prestigieuses (annoncées partout et promues par les célébrités) peuvent vendre la même marchandise à un prix plus élevé que les marques génériques.

¹⁰⁰ J. Baudrillard, *Les stratégies fatales*, op. cit., p. 29. Il affirme plus loin que, dans la société postmoderne, la dialectique a disparu au point où elle n'est plus qu'« une solution nostalgique » (*ibid.*, p. 133).

¹⁰¹ J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, op. cit., p. 181-182.

¹⁰² *Ibid.*, p. 10.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰⁴ Il s'agit sans aucun doute d'une théorie radicale de la société postmoderne. Dans son essai *In the Shadow of McLuhan: Jean Baudrillard's Theory of Simulation*, Andreas Huyssen attribue le cynisme du théoricien à sa rupture avec l'« affirmative media optimism of the 1960s » (notre traduction : « l'optimisme médiatique affirmative des années 1960 ») (comme celui de Marshall McLuhan, dont la théorie des médias a néanmoins inspiré l'œuvre de Baudrillard) et à son penchant pour l'« affirmative media cynicism in the 1980s, a cynicism that has cut its links to an enlightened modernity in search of apocalyptic bliss » (notre traduction : « le cynisme médiatique affirmatif des années 1980, un cynisme qui a coupé ses liens avec une modernité éclairée en quête de félicité apocalyptique ») (Andreas Huyssen, « In the Shadow of McLuhan: Jean Baudrillard's Theory of Simulation », *Assemblage*, n° 10, décembre 1989, p. 10). Baudrillard souscrit à un nihilisme postmoderne, ses observations étant foncièrement pessimistes : « Baudrillard's theory of simulation as a theory of the latest stage in the development of capital is [...] a theory of catastrophe and of nihilism, a Nietzschean nihilism come into its own with the help of technology: the TV screen and the computer » (notre traduction : « La théorie de la simulation de Baudrillard comme théorie de la

Cette transformation sociétale aux accents néolibéraux a vu la prise de la culture par les médias et sa mutation en un objet de consommation pour les masses. La diffusion culturelle passe désormais par la publicité ambiante, la télévision, les films, les panneaux d'affichage, les magazines et les réseaux sociaux, dans un flux continu d'images. C'est dans ce marché universel des signes et du non-sens que

la culture [devient] hyperculture – c'est-à-dire non plus liée à des échanges distincts [...], mais à une sorte d'univers signalétique total, ou de circuit intégré qu'une impulsion parcourt de part en part, transit incessant de choix, de lectures, de références, de marques, de décodage. Ici les objets culturels, comme ailleurs les objets de consommation, n'ont d'autre fin que de vous maintenir en état de masse intégrée, de flux transistorisé, de molécule aimantée¹⁰⁵.

Tout tend vers la forme publicitaire, soutient Baudrillard¹⁰⁶. Dans l'hypermarché, le médium a préséance : il est médiation et diffusion de la « réalité », circulant dans le système des signes mais tout aussi vide qu'eux : « Jamais il n'a été aussi clair que le contenu – ici la culture, ailleurs l'information ou la marchandise – n'est que le support fantôme de l'opération du médium lui-même, dont la fonction est toujours d'induire de la masse, de produire un flux humain et mental homogène¹⁰⁷ ». Jonah Peretti relie la construction identitaire et la culture visuelle contemporaine, expliquant que la succession rapide de signifiants dans les médias « de style MTV » arrive à désorienter l'individu et à fragmenter son expérience subjective culturelle : « In a fragmented cultural milieu, capitalist, consumer culture can thrive unstopped. [...] What is noticeable is not the content of the images but the efficiency and the rapidity with which they are

dernière étape du développement du capital est [...] une théorie de la catastrophe et du nihilisme, un nihilisme nietzschéen qui prend tout son sens à l'aide de la technologie : l'écran de télévision et l'ordinateur » (*ibid.*, p. 16). La théorie baudrillardienne puisse sembler a priori réductrice ou totalisante, mais Huysen tient à souligner que Baudrillard ne renonce pas forcément au réel, que l'on remarque plutôt dans son œuvre une tension entre simulation et représentation, un désir ardent de ressusciter le réel (*ibid.*, p. 10).

¹⁰⁵ J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 103.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 131.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 102.

circulated and consumed¹⁰⁸ ». La culture est donc passée d'un espace clos et hautement symbolique à un modèle de consommation et puis d'*hyperconsommation* dans une société qui cherche à ressusciter le réel à tout prix à travers les signes :

Lorsque le réel n'est plus ce qu'il était, la nostalgie prend tout son sens. Surenchère des mythes d'origine et des signes de réalité. Surenchère de vérité, d'objectivité et d'authenticité secondes. Escalade du vrai, du vécu, résurrection du figuratif là où l'objet et la substance ont disparu. Production affolée de réel et de référentiel, parallèle et supérieure à l'affolement de la production matérielle¹⁰⁹.

Tels sont les États-Unis de l'ère postmoderne, un pays vidé de sa substance, de ses secrets et de sa fiction, où la culture apparaît « comme mirage, comme perpétuité du simulacre¹¹⁰ ». Si auparavant la société cherchait à se donner une image d'elle-même à travers des représentations historiques, aujourd'hui, « par la publicité, [...] la société se donne à voir et à consommer sa propre image¹¹¹ ».

Jusqu'à présent, nous avons vu que l'*hyperréalité* va au-delà de l'*hyperréalisme pictural*, ne cherchant pas tant à laisser entrevoir le réel qu'à le remplacer totalement : l'*hyperréalité* diffère donc de l'*hyperréalisme*. Cette distinction est fondamentale pour notre étude car l'un se réfère à la théorie (à la « réalité » ?) postmoderne et l'autre à des mouvements artistique et

¹⁰⁸ Notre traduction : « Dans un environnement culturel fragmenté, la culture de consommation capitaliste peut prospérer continuellement. [...] Ce qui est notable, ce n'est pas le contenu des images, mais l'efficacité et la rapidité avec lesquelles elles sont diffusées et consommées ». Jonah Peretti, « Capitalism and Schizophrenia. Contemporary Visual Culture and the Acceleration of Identity Formation/Dissolution », *Negations*, 1996, en ligne : http://www.datawranglers.com/negations/issues/96w/96w_peretti.html, page consultée le 2 mai 2020.

¹⁰⁹ J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 17.

¹¹⁰ J. Baudrillard, *Amérique*, Paris, Le Livre de Poche, 1986, p. 63.

¹¹¹ « Notre ambiance moderne est ainsi sans trêve, dans les villes surtout, avec ses lumières et ses images, son chantage au prestige et au narcissisme, à l'affection et à la relation forcée, celle d'une espèce de fête à froid, de fête formelle, mais électrisante, de gratification sensuelle à vide, par où est illustré, illuminé, joué et déjoué le processus même de l'achat et de la consommation, comme la danse anticipe l'acte sexuel. Et par la publicité, comme par les fêtes de jadis, la société se donne à voir et à consommer sa propre image. » J. Baudrillard, *Le système des objets*, *op. cit.*, p. 241.

littéraire. Dorénavant, nous emploierons le premier terme en parlant des cultures, des communautés et des sociétés nord-américaines représentées dans les œuvres à l'étude. Comment l'hyperréalité aux États-Unis s'exprimera-t-elle chez Roy, chez Blais et chez Charney ? Il faudra d'abord être à la recherche des éléments du roman hyperréaliste, comme la mise en scène d'une société pluraliste, des formes narratives non traditionnelles, la confusion des repères et « l'éclatement du sens¹¹² ». Il faudra également identifier les espaces hétérotopiques ; ceux-ci comprendront, par exemple, le cinéma, les moyens de transport, le jardin, le cimetière et, par extension, certaines villes et régions des États-Unis, comme New York, Las Vegas, la côte californienne et la Floride. La perte du réel n'empêchera pas le personnage romanesque de le chercher à travers l'accumulation de détails et l'observation attentive, soit à travers une sorte d'*hyperfocalisation* sur les objets. Elle apparaîtra également à travers la « passéisation » étatsunienne dont parlait Eco, qui se définit par une forte nostalgie ou un attachement au passé. Finalement, comme le souligne Baudrillard, l'hyperréalité se trouvera dans la montée des nouvelles technologies, passant par la présence d'autres médiums de représentation, dont les médias. Telles seront nos observations au fondement de cette étude.

¹¹² M. Biron et autres, *op. cit.*, p. 552.

CHAPITRE III

PREMIÈRE PARTIE : LE VOYAGE

I. Pourquoi quitter le Québec, le Manitoba ?

Au cœur de notre analyse figure la question du voyage. En tant qu'écrivaine québécoise ou manitobaine, pourquoi centrer son histoire sur les États-Unis ? Pour quelle raison le sujet canadien veut-il partir ? Le voyage sert en premier lieu à déchiffrer le message d'un parent énigmatique, généralement étranger au protagoniste et qui vit aux États-Unis l'expérience que lui-même aimerait vivre. En d'autres termes, le nomadisme du premier met en exergue la sédentarité de ce dernier¹. D'où l'importance de cette figure énigmatique, rendue plus grandiose encore par son insaisissabilité. Son message arrive généralement sous la forme d'une lettre, d'une carte postale ou d'un télégramme et oblige le protagoniste à se rendre aux États-Unis afin de le déchiffrer ; pour Jack Waterman, c'est la carte postale de Théo, oblitérée à Gaspé, contenant un extrait illisible du voyage original de Jacques Cartier en 1534. S'amorce alors le voyage sur la route, un périple en *terra incognita* afin de retrouver ce frère disparu.

Ainsi, dans sa vieillesse, la protagoniste de *De quoi t'ennuies-tu, Éveline ?* reçoit le télégramme suivant de son frère en Californie : « Majorique à la veille du grand départ souhaite revoir Éveline. Argent suit² ». Incertaine de ce que peut signifier ce « grand départ », Éveline juge nécessaire de partir immédiatement. « C'est dans le décodage de ce message que tout le récit prend son envol », écrit Ellen Reisman Babby³. Contrairement à la carte postale de Théo, le

¹ Simon Harel, *Le voleur du parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, XYZ éditeur, 1999, p. 192.

² Gabrielle Roy, *De quoi t'ennuies-tu, Éveline ? suivi de Ély ! Ély ! Ély !*, Montréal, Boréal, 1988 [1982], p. 12.

³ Ellen R. Babby, « À la recherche du sens : *De quoi t'ennuies-tu, Éveline ?* », *Voix et Images*, vol. 14, n° 3, 1989, p. 423.

télégramme de Majorique ne contient pas de codex qui donne des indices du chemin à suivre ; il ne révèle pas non plus les traces de son passage en Amérique. Les seuls indices proviennent de ses lettres dont les descriptions dépeignent pour Éveline une Californie envoûtante : « La Californie ! Tous les hivers, toute sa vie, elle y avait pensé, s'en était ennuyée, car on lui écrivait là-bas que c'était le paradis du monde : des fleurs, des arbres, des oiseaux, en tout temps la plus douce saison du monde⁴... » La narratrice du prologue, l'une de ses enfants, révèle au lecteur que Majorique « menait la vie qu'[Éveline] eût aimée pour elle-même : partir, connaître autant que possible les merveilles de ce monde, traverser la vie en voyageur⁵ ». Il ressort que le désir de partir est un thème courant chez l'autrice. Babby observe que « la majorité des personnages de Gabrielle Roy ont cet ardent désir de voyage, de découverte et d'évasion d'un milieu contraignant », comme Rose-Anna de *Bonheur d'occasion*, Christine de *Rue Deschambault*, Sam Lee Wong d'*Un jardin au bout du monde* et Alexandre Chenevert⁶. Ce sont vraisemblablement les grands espaces de l'Amérique du Nord qui stimulent ce désir, l'autrice ayant grandi elle-même au Manitoba ; mais il est évident que le désir de connaître l'ailleurs chez Éveline est en grande partie stimulé par les lettres de Majorique. Comme celles-ci ne révèlent aucun détail de sa vie personnelle, seuls les souvenirs de leur jeunesse peuvent en combler les lacunes, car ses tentatives pour se représenter son frère en tant que vieil homme sont vaines : « elle fut devant un vide, une idée abstraite, sans chair ni os⁷ », indiquant la distance – tant spatiale que temporelle – qui s'est installée entre les deux. Cette distance confirme l'importance de Majorique (frère prodigieux) aux yeux d'Éveline tout en fragilisant leur lien familial (frère énigmatique). Voilà qui est essentiellement la raison du voyage en Californie.

⁴ G. Roy, *op. cit.*, p. 58.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ E. R. Babby, *op. cit.*, p. 423.

⁷ G. Roy, *op. cit.*, p. 18.

Pour Ellen dans *Distantly Related to Freud*, les codes à déchiffrer apparaissent dès son enfance. En tant qu'immigrante polonaise au Canada, les codes sociaux nord-américains lui semblent hors d'atteinte mais peuvent avoir de graves conséquences pour elle s'ils ne sont pas respectés : « we knew that deciphering the native code was serious business⁸ ». Le mystère de son pays d'adoption lui fait voir, à huit ans, des messages cryptiques dans le givre d'une des fenêtres de sa maison montréalaise⁹. Mais si ses perspectives d'avenir en Amérique du Nord sont troubles, son passé européen n'est pas plus clair :

The little I knew of that distant place came from my mother's brief accounts of our family history – tantalizing glimpses of grandparents, uncles, aunts, cousins – all inhabiting a superior civilization that had mysteriously vanished without a trace. Equally intriguing were the odd artifacts that cropped up in these stories – a brass knocker in the shape of a hand; a chandelier, casting a kaleidoscope of colours on the ceiling; a portrait of Sigmund Freud hanging over the mantelpiece. I had no idea what these objects represented. They seemed to have as little to do with me as the ancient shards of pottery and bone I'd seen displayed behind glass on a school excursion to the Redpath Museum of Natural History¹⁰.

Ellen souligne ici l'ambiguïté de sa situation : les vestiges du passé (en Pologne) et le présent (le nouveau départ en Amérique du Nord) ne peuvent être conciliés. Tout ce qu'elle possède comme représentation du passé, ce sont les histoires de sa mère et les différents objets qui en émergent. Mais lorsqu'elle reçoit une lettre d'invitation de ses cousins éloignés à Crescent Bay dans l'État

⁸ Ann Charney, *Distantly Related to Freud*, Toronto, Cormorant Books, 2008, p. 49. Traduction : « nous savions que le déchiffrement du code des gens du cru était une affaire sérieuse » (Ann Charney, *La petite cousine de Freud*, Lori Saint-Martin et Paul Gagné (trad.), Montréal, Hurtubise, 2011. p. 70).

⁹ Semblable à *De quoi t'ennuies-tu, Éveline ?*, une thématique de l'hiver est établie ici qui s'associe au Canada francophone et surviendra dans les moments où Ellen forge son identité.

¹⁰ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, *op. cit.*, p. 8. Traduction : « Le peu que je savais de ce lieu lointain me venait des brefs récits de l'histoire familiale que me racontait ma mère. J'avais alors droit à d'alléchants aperçus de grands-parents, d'oncles, de tantes et de cousins, autant de représentations d'une civilisation supérieure qui avait mystérieusement disparu sans laisser de traces. Tout aussi fascinants étaient les drôles d'accessoires qui émaillaient ces récits : un heurtoir de laiton en forme de main, un chandelier qui projetait un kaléidoscope de couleurs au plafond, un portrait de Sigmund Freud accroché au-dessus du foyer. Que représentaient ces objets ? Je n'aurais su le dire. Ils me semblaient aussi étrangers que les fragments anciens d'os et de poterie que j'avais vus à l'occasion d'une visite scolaire au Musée Redpath d'histoire naturelle » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, *op. cit.*, p. 19-20).

de New York¹¹, elle y voit l'occasion de se consacrer complètement à la création d'une identité américaine : « If I could persuade my mother to let me go, I was certain my prospects would improve. Like her, I believed in the promise of a fresh start¹² ». L'invitation de ces cousins inconnus amorcera un voyage dans un pays encore plus énigmatique que le Canada, mais il faudra à Ellen plusieurs voyages aux États-Unis afin de pouvoir concilier les deux facettes de son identité ambiguë¹³.

Lire ces deux récits permet de s'impliquer directement dans la quête du déchiffrement des codes, d'être complice du désir de réunification qu'éprouvent Éveline et Ellen¹⁴. En revanche, le lecteur de *Soifs* doit déchiffrer lui-même le texte, lequel consiste en une « narration multiple qui brouille les points de vue en les multipliant¹⁵ ». Plus de soixante-cinq personnages sont introduits dans le récit, dont au moins vingt-huit s'expriment, leurs monologues intérieurs coulant à l'unisson. « Il n'y a plus de paragraphes, mais un seul et unique bloc de prose qui ressemble à un long poème », observe Michel Biron, soulignant que Blais adopte cette technique qualifiée de

¹¹ Et non un appel téléphonique, ce qui est significatif puisque leur future correspondance passera toujours par le téléphone.

¹² A. Charney, *Distantly Related to Freud*, *op. cit.*, p. 59. Traduction : « Si je parvenais à convaincre ma mère de me laisser partir, j'étais certaine que mes perspectives d'avenir s'amélioreraient considérablement. Comme elle, je croyais à la promesse des nouveaux départs » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, *op. cit.*, p. 83).

¹³ Le premier roman de Charney, *Dobryd*, publié à l'origine en 1973, décrit le parcours tumultueux d'une famille juive-polonaise essayant de survivre dans l'Europe d'après-guerre et son voyage ultérieur en Amérique du Nord. Leur parcours donne une idée du passé que la famille d'Ellen s'efforce de surmonter. En effet, la jeune protagoniste du récit ressemble fortement à Ellen. La première dit : « it seemed to me that all my particular problems had their source in this profound gulf between the present and the past, across which I was expected to build a new life. [...] [I]n both worlds I always thought of myself as an intruder, an imposter, doomed to live in perpetual exile ». Ann Charney, *Dobryd*, New York, The Permanent Press, 1996 [1973], p. 51-52. (Traduction : « il m'apparaîtrait que tous mes problèmes personnels provenaient de cet abîme entre le présent et le passé, de ce gouffre profond au-dessus duquel j'étais censée bâtir une nouvelle vie. [...] Dans chacun de ces mondes, [...] je me suis toujours fait l'effet d'être une intruse, un imposteur condamné à l'exil perpétuel ». Ann Charney, *Dobryd*, Stéphane Camille (trad.), Paris, Sabine Wespieser, 2003, p. 83.)

¹⁴ Dans son analyse de *Volkswagen Blues*, qui sera importante pour la nôtre, Simon Harel emploie les expressions « désir de fusion » et « fusion gémellaire » afin d'exprimer le désir du sujet québécois de s'approprier le territoire étatsunien et de combler les lacunes de son identité à travers la recherche du frère disparu (*op. cit.*, p. 179 et p. 198). Bien que nous usions de ces termes, étant donné les différences évidentes entre le récit de Poulin et les trois romans à l'étude, nous trouvons plus approprié le terme de « désir de réunification ».

¹⁵ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 444.

« coulée narrative » dès *Le sourd dans la ville* (1979)¹⁶. En termes d'espace, l'île fictive où se déroule *Soifs* ne permet pourtant pas un voyage transcontinental comme dans d'autres romans de la route ; elle se présente plutôt comme un microcosme de la société américaine, un espace ouvert aux voyageurs mais fermé au monde extérieur. Parmi ceux qui échouent sur ses rivages, la plupart sont des migrants, des réfugiés et des habitants de l'île eux-mêmes revenant d'un long voyage, donc étrangers les uns aux autres. Sans itinéraire à suivre, les parcours des nombreux personnages du roman sont sinueux et se chevauchent. Cela ne sert qu'à les embrouiller. Le désir de réunification n'est donc pas tant exprimé par les personnages que transmis par le style narratif. Biron constate que « cette œuvre vise [...] à desserrer la phrase, à l'amplifier jusqu'à en faire un chant choral qui embrasse toutes les misères du monde¹⁷ ». En effet, cette société insulaire est unie à la fois par son malheur collectif et par la beauté naturelle qui l'entoure, ce que nous approfondirons plus loin.

En plus d'être une quête de réunification, le voyage fait appel à « une volonté d'appropriation et de nomination du territoire¹⁸ ». L'acte de quitter le Canada francophone représente la rupture avec un territoire contraignant, incarné dans ces œuvres par les provinces du Québec et du Manitoba. Le départ de Jack Waterman illustre bien cette rupture, comme l'explique Simon Harel : « Partir du Québec sécurisant [...], c'est affronter un espace qui n'est pas circonscrit d'emblée, offert dans son immensité. C'est aussi, confronté à la diversité des toponymes, faire la rencontre d'une pluralité culturelle¹⁹ ». L'espace franco-canadien est « sécurisant » puisque familier ; le quitter impliquerait de sortir de son espace culturel et de

¹⁶ Michel Biron, « Le bouleversement infini du monde », dans Daniel Letendre et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Lectures de Marie-Claire Blais*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2019, p. 28-29.

¹⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹⁸ S. Harel, *op. cit.*, p. 178.

¹⁹ *Ibid.*, p. 186.

s'exposer à la possibilité d'une rencontre avec l'Autre. Parmi les personnages féminins des trois ouvrages, nous remarquerons encore que certains sont restreints par la maternité et d'autres par leur âge.

Pour Éveline, le Manitoba francophone est aussi bien sécurisant (lieu où elle compte passer ses dernières années) que contraignant (là où elle a été « captive de son foyer, de ses devoirs²⁰ »). C'est « avec la douleur des séparations²¹ », à savoir la séparation de son défunt mari et de ses enfants devenus adultes, qu'elle retrouve enfin la liberté de partir. Non seulement est-elle inhibée psychologiquement, ayant « le cœur enchaîné par les souvenirs et le chagrin²² », mais aussi physiquement : « elle n'avait plus ni bonnes jambes ni le cœur très solide²³ ». On apprend en outre que son mari Edouard, à l'image de Majorique, a traversé le continent américain dans sa jeunesse, comme si le voyage et l'aventure n'étaient accessibles qu'aux hommes de sa vie. Pouvoir entreprendre cette quête transcontinentale, même dans sa vieillesse, est le « cadeau²⁴ » qui ne lui a pas été offert dans sa jeunesse. C'est ainsi qu'à soixante-treize ans, désormais affranchie de ses devoirs d'épouse et de mère, elle part à l'étranger pour la première fois. La rupture symbolique avec le Manitoba prend plusieurs sens pour la vieille femme : « Traverser, franchir des espaces aux frontières contraignantes, c'est bien évidemment s'affranchir d'une inertie²⁵ », que ce soit une inertie causée par l'âge, par le sexe ou par l'enfermement géoculturel.

Telle est l'inertie à laquelle Ellen est confrontée. Malgré le nouveau départ de sa famille au Québec, elle se considère comme la victime non seulement de son passé polonais auquel elle ne peut échapper (comme le signalent les paroles de la chanson *You Belong to Me*, évoquées

²⁰ G. Roy, *op. cit.*, p. 11.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 18.

²⁵ S. Harel, *op. cit.*, p. 178.

plusieurs fois par la narratrice-protagoniste), mais également de sa condition de jeune femme. Le récit met l'accent sur la migration, illustrée par la communauté polonaise dont Ellen fait partie, les restaurants chinois et les jardiniers portugais de Jules et Natalia Krenz, immigrés eux-mêmes de la Yougoslavie. La famille d'Ellen, immigrante *et* anglophone, a un contact limité avec les Québécois « de souche ». En effet, avant l'apparition de Monsieur Gélinas – le seul personnage québécois du récit – la francophonie canadienne est rarement évoquée par la narratrice : « Occasions for contact with our French-speaking neighbors had been minimal until now²⁶ ». Curieusement, bien qu'il possède lui aussi un passé ambigu, Monsieur Gélinas en garde encore les traces – une différence qu'Ellen fait remarquer lors de sa première visite chez lui. Les objets qui remplissent son salon sont l'accumulation d'une vie passée au Québec, alors que la famille d'Ellen a été obligée de recommencer sa vie en Amérique à partir de zéro. Il convient de noter que, pour cette famille étrangère, « l'Amérique » signifie à la fois le Canada et les États-Unis. En ce qui concerne « les Américains », c'est un peuple sans histoire, ignorant du poids du passé européen. L'exemple le plus probant à cet égard est l'incompréhension totale de la travailleuse sociale en présence des réfugiés européens : « The woman was a stranger, as innocent of history, their history, as a newborn²⁷ ». La dichotomie récurrente Europe / Amérique révèle une césure entre les perspectives de l'Ancien Monde (fataliste) et du Nouveau Monde (naïve et optimiste). Selon les immigrants, l'Ancien Monde est un paradis perdu, devenu un enfer par les ravages de la guerre, alors que le Canada est « un pays paisible » où il ne faut pas prendre la vie trop au sérieux²⁸. Grandissant entre les deux perspectives, Ellen reconnaît la bienveillance de la société américaine tout en étant poursuivie par un passé douloureux qu'elle ne comprend pas : « I was

²⁶ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, *op. cit.*, p. 129. Traduction : « Jusqu'à-là, les contacts avec nos voisins francophones avaient été réduits au minimum » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, *op. cit.*, p. 167).

²⁷ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, *op. cit.*, p. 19. Traduction : « Cette femme était une inconnue, pas plus renseignée sur l'histoire, leur histoire, qu'un nouveau-né » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, *op. cit.*, p. 33).

²⁸ A. Charney, *La petite cousine de Freud*, *op. cit.*, p. 37.

still trying to understand how [the refugees'] stories of evil fit into the benign world around me²⁹ ». Son incompréhension du *American way of life* provoque quelque peu son exclusion sociale³⁰. C'est pour cette raison qu'Ellen voit l'invitation à Crescent Bay comme une solution à son inertie. À ses yeux, les États-Unis sont une terre de liberté :

All the relatives I'd heard about so far, including our illustrious Viennese cousin, were no more substantial to me than the flickering flame of the candles lit by my aunt in their memory. Not only were these American cousins alive and thriving, but even more importantly, they appeared to have no connection to the elusive lost civilization that I'd been hearing about ever since I could remember. Cousin Laura, a third generation American, was as easygoing and casual as the people I admired on the screen. Her European ancestry had been so thoroughly bleached from her soul, it was hard to believe we were related³¹.

Ce n'est cependant pas le cas de *Soifs*, dont les premières lignes décrivent le calme et le bleu de la mer des Caraïbes pour passer immédiatement au sujet de la peine de mort aux États-Unis. Tout de suite, on comprend que le caractère du pays n'est pas libérateur mais carcéral, renforcé par la présence de l'armée sur le littoral de l'île. Dans cet « espace insulaire³² » se font nettes les menaces et les peurs collectives qui rôdent à l'extérieur comme à l'intérieur, soit la pauvreté, le racisme, la misogynie, la guerre, le narcotrafic, la maladie et la destruction de la

²⁹ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 25. Traduction : « Je m'efforçais toujours de concilier les histoires d'horreur [que les réfugiés] racontaient avec le monde bienveillant qui m'entourait » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 40). Le chapitre « Sheep led to Slaughter » (« Comme des moutons conduits à l'abattoir ») indique la difficulté des réfugiés arrivant dans un pays capitaliste, l'utilisation du « sheep » (moutons) faisant allusion à un peuple impuissant face à son destin ; comme pour les personnages de *Dobryd*, l'immigrant ne peut fuir son passé qui surgit à tout moment.

³⁰ Bien que notre étude n'aborde pas les questions d'ethnicité, l'essai récent de Rosa Pires examine la marginalisation sociale des femmes migrantes issues des minorités au Québec. Rosa Pires, *Ne sommes-nous pas Québécoises ?*, Montréal, Remue-ménage, 2019.

³¹ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 63-64. Traduction : « À mes yeux, tous les parents dont j'avais entendu parler jusque-là, y compris notre illustre cousin viennois, étaient aussi immatériels que la flamme vacillante des cierges que ma tante allumait à leur mémoire. Non seulement ces cousins américains étaient-ils bien vivants, mais, fait plus important encore, ils semblaient n'entretenir aucun lien avec l'insaisissable civilisation perdue dont on me rebattait les oreilles depuis toujours. Cousine Laura, Américaine de troisième génération, était aussi insouciant et détendue que les femmes que j'admirais à l'écran. Ses origines européennes avaient été si entièrement oblitérées de son âme qu'il était difficile de croire que nous étions apparentées » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 88).

³² M. Biron et autres, *Histoire de la littérature québécoise*, op. cit., p. 444.

nature. Les descriptions de ce petit monde oscillent entre la beauté naturelle de l'île – représentée par les arbres et les fleurs surabondants – et la précarité et la laideur de la condition humaine. Il n'y a pas de voyage proprement dit du Canada francophone aux États-Unis, pas d'acte de rupture avec un territoire contraignant : le récit commence durant ou après l'arrivée sur l'île. Pour Jacques, par exemple, le voyage se fera en avion ; pour Julio, en radeau. Les raisons de venir vivre sur l'île sont multiples : Mère est immigrante de l'Europe ; Jenny et Marie-Sylvie de la Toussaint sont réfugiées de guerre ; Daniel et Mélanie cherchent un havre de paix loin des mauvaises influences de la vie matérielle. Pour tous, la rupture a déjà eu lieu. L'autrice elle-même avoue dans un entretien récent que son île fictive s'inspire de Key West, là où elle a séjourné en tant qu'écrivaine résidente et où, plus tard, elle est venue s'installer définitivement : « [l'île est] une vision américaine, inspirée par la vie américaine, par ce que j'ai vu autour de moi, par les personnes que j'ai vues évoluer à travers le temps³³ ». En dépit de leur singularité, ses personnages romanesques sont tous engloutis par la collectivité, ou la voix collective, comme nous l'avons noté antérieurement. Ce qui marque l'œuvre de Blais, c'est la propension de ses personnages à perdre leur distinction, à se confondre avec ceux et celles qui l'entourent, mais aussi avec le monde extérieur, devenant des « personnages-silhouettes » selon Michel Biron :

Le sujet chez Blais est réduit [...] à la silhouette. On ne sait plus trop ce qui sépare l'intérieur de l'être de l'extérieur, l'individu se perd dans la pluralité du monde, les voix se mêlent les unes aux autres, il n'y a ni commencement ni fin, ce sont des vies qui bougent ensemble comme accrochées à un immense mobile, suspendues dans le vide, dessinant une architecture aussi instable que complexe³⁴.

Biron offre dans son interprétation de l'œuvre de Blais un exemple type qui suit la logique de l'ère postmoderne : la disparition de l'individualisme au profit de la masse, le mouvement d'une

³³ Marie-Claire Blais et Lise Gauvin, *Les lieux de Marie-Claire Blais*, Montréal, Nota Bene, 2020, p. 154.

³⁴ M. Biron, « Le bouleversement infini du monde », *op. cit.*, p. 32.

société qui s'écarte du centre traditionnel. L'architecture « instable et complexe » de la société américaine représentée dans le roman est symptomatique du « bouleversement infini du monde contemporain³⁵ » qu'on retrouve encore et encore dans l'écriture de Blais. Le mouvement de cet ensemble de personnages n'est pas tant motivé par le désir de comprendre son « ancrage historique » ni d'une « promesse d'avenir », comme pour Éveline et Ellen, que par leur malheur partagé³⁶. Il s'agit d'un voyage collectif sans but précis. C'est là l'intérêt du roman de Blais : il constitue un voyage à la fois individuel et collectif afin de trouver un sens quelconque dans le chaos de la postmodernité.

II. Pourquoi les États-Unis ?

L'itinéraire du voyage aux États-Unis évoque indubitablement l'expansion européenne et américaine vers l'ouest du pays, notamment dans *Volkswagen Blues* où l'« Amérique s'installe à la fois comme pérégrination et pèlerinage. La quête est parcours, déplacement, fuite en avant, oblitération du passé, mais aussi retour obsessionnel vers les traces d'une première occupation humaine³⁷ ». En d'autres termes, la quête permet de traverser et de redécouvrir le continent nord-américain à la façon des premiers colonisateurs français et, plus tard, des émigrants américains. En témoigne la présence du livre de Benoît Brouillette dans *Volkswagen Blues*, titré franchement *La pénétration du continent américain par les Canadiens français*, un « récit fondateur d'une appropriation française du continent nord-américain³⁸ ». Retracer ce parcours revient non seulement à retracer le passé, mais aussi à élargir un espace culturel ; c'est le désir d'une recolonisation du territoire, une sorte de revendication patrimoniale qui stimule le périple à

³⁵ *Ibid.*, p. 24.

³⁶ *Ibid.*, p. 33-34.

³⁷ S. Harel, *op. cit.*, p. 188.

³⁸ *Ibid.*, p. 182.

travers l'Amérique. C'est dire que la quête autorise un nouvel examen du passé et donc de l'identité franco-canadienne.

Tel est l'itinéraire de Jack Waterman et de la Grande Sauterelle qui suivent brièvement la piste de l'Oregon à partir d'Independence, Missouri, avant de changer pour la piste de la Californie. Il s'agit d'un voyage commémoratif qui retrace le parcours à la fois des colonisateurs français et des émigrants américains en quête du « Paradis Perdu » :

Ils étaient partis de Gaspé où Jacques Cartier avait découvert le Canada, et ils avaient suivi le fleuve Saint-Laurent et les Grands Lacs, et ensuite le vieux Mississippi, le Père des Eaux, jusqu'à Saint-Louis, et puis ils avaient emprunté la piste de l'Oregon et, sur la trace des émigrants du XIX^e siècle qui avaient formé des caravanes pour se mettre à la recherche du Paradis Perdu avec leurs chariots tirés par des bœufs, ils avaient parcouru les grandes plaines, franchi la ligne de partage des eaux et les montagnes Rocheuses, traversé les rivières et le désert et encore d'autres montagnes, et voilà qu'ils arrivaient à San Francisco³⁹.

Les bœufs, les plaines, les montagnes Rocheuses : l'itinéraire d'Éveline est semblable. Mais sa quête est-elle territoriale, comme celle des explorateurs français ? Il est certain qu'elle éprouve le désir de s'approprier le territoire puisqu'elle opte pour l'autocar et non l'avion, le premier lui en accordant une meilleure connaissance visuelle. Rappelons cependant que l'appropriation territoriale est traditionnellement une entreprise masculine. Les premiers explorateurs français en terre américaine, à titre d'exemple, étaient des hommes comme Jacques Cartier, Louis Jolliet, Jacques Marquette et Jean de Quen. La traversée du continent d'Éveline ressemble plutôt au parcours des émigrants (en témoigne la présence du temple mormon à Salt Lake City), mais elle rencontre autant de traces d'immigration, révélées par la toponymie, par différents groupes culturels et par les accents étrangers. Enfermée à tout moment dans le Greyhound, cependant, son rôle en tant qu'« émigrante » ou exploratrice se révèle passif et le territoire qu'elle voit depuis sa

³⁹ Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, Montréal, Leméac, 1988 [1984], p. 279-280.

fenêtre lui reste en grande partie inconnu. Elle n'a pas les mêmes cartes que Jack Waterman et la Grande Sauterelle acquièrent en route⁴⁰ et elle n'a surtout pas la même mobilité que Sal Paradise avec ses voitures.

Pour le sujet franco-canadien en fugue, « les États-Unis offrent le meilleur rapport dépaysement/sécurité », affirme le personnage de Tess dans *Document 1*⁴¹. Malgré la proximité du pays, ce sont les espaces hétérotopiques « paradisiaques » qui séduisent, notamment la Californie, la Floride et New York :

Ce déplacement [aux États-Unis] est à la fois rupture avec l'espace clos d'un territoire contraignant (le Québec [le Manitoba] qu'il faut quitter) et départ vers un ailleurs n'étant pas totalement inconnu puisque la masse continentale ne peut être scindée, constituant un socle à partir duquel la totalité, ou le caractère partiel de l'expérience spatiale, pourra être appréhendé⁴².

Le Québec, bien que périphérique, et le Manitoba ne peuvent constituer des hétérotopies aux yeux du sujet franco-canadien car ils ne sont pas *autres*. L'attrait des États-Unis réside donc dans sa qualité à la fois ouverte et fermée : un espace illusoire que le voyageur croit pénétrer mais duquel il est en même temps exclu, comme le constate Foucault⁴³.

N'étant pas Québécoise d'origine, Ellen a un parcours qui retrace celui des immigrants européens arrivant à Ellis Island aux XIX^e et XX^e siècles. Ayant déjà fait le voyage de la Pologne vers l'ouest, Ellen et sa mère errent depuis lors d'un endroit à l'autre (errance qui rappelle d'ailleurs la diaspora juive) et s'installent finalement dans une maison à Montréal. En fait, le voyage de la Pologne vers New York, puis Montréal, est relaté dans le premier roman de

⁴⁰ En fait, mis à part le télégramme de Majorique, la graphie ne joue aucun rôle dans le récit.

⁴¹ Parodie du roman de la route québécois. François Blais, *Document 1*, Québec, L'instant même, 2013, p. 26.

⁴² S. Harel, *op. cit.*, p. 178.

⁴³ Michel Foucault, « Des espaces autres », *Empan*, vol. 54, n° 2, 2004 [1967], p. 18.

Charney, dont le tout dernier paragraphe s'arrête vraisemblablement là où reprend *Distantly Related to Freud* :

In the early morning hours we crossed the border into Canada. The countryside remained unchanged but a new feeling overcame me. I knew we were close to Montreal. The scenes outside my window mattered in a special way. Somewhere, in the midst of them I would begin a new life⁴⁴.

Pour chacune de ses visites consécutives aux États-Unis, Ellen, à l'image de tant d'immigrants européens, passe par New York avant de se rendre à Long Island. La répétition symbolique de cette démarche est importante dans sa quête d'identité : en retraçant ce parcours migrant, elle réexamine comme Éveline sa première arrivée en territoire américain. Semblable à Jack Waterman suivant les indices de la première relation de voyage de Cartier, Ellen tente de recourir à un référent historique, mais cette tentative s'avère toujours infructueuse puisque le territoire américain n'est pas accessible aux immigrants de la même façon qu'il l'était pour les premiers colonisateurs français.

Bien que l'île fictive de *Soifs* représente la société étatsunienne à petite échelle, elle est considérée comme « étrangère⁴⁵ » avec « une ambiance infernale⁴⁶ », une société cosmopolite où la richesse (les jardins de Mélanie et de Jacques) côtoie la pauvreté (les rues Bahama et Esmeralda). Le rassemblement de ces contradictions sur l'île, ainsi que les âmes arrivant en permanence sur ses rivages, connotent justement ce lieu retiré qui évoque les limbes, dans le sens dantesque du terme. Peut-être l'allusion de Jacques à *La Colonie Pénitentiaire* de Kafka est-elle

⁴⁴ A. Charney, *Dobryd*, *op. cit.*, p. 170. Traduction : « Nous traversâmes la frontière canadienne au petit matin. Le paysage n'avait pas changé. Pourtant, une sensation nouvelle s'empara de moi. Je savais que nous approchions de Montréal. Tout ce que je voyais de la fenêtre revêtait une importance particulière. Quelque part, au milieu de ce paysage, j'allais commencer une nouvelle vie... » (A. Charney, *Dobryd*, Stéphane Camille (trad.), *op. cit.*, p. 255).

⁴⁵ Marie-Claire Blais, *Soifs*, Montréal, Boréal, 1996 [1995], p. 18.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 37.

une référence directe à ce microcosme étatsunien, ancienne colonie hantée par son passé violent.

Ce passé sera évoqué de nouveau par les chars allégoriques que voit Carlos à la fête du carnaval :

et tiré sur des chars par une multitude d'écoliers noirs, apparut à Carlos le vaisseau *Henrietta Marie*, ses trois mâts, ses montagnes d'or et d'argent qui avaient coulé dans les mers, dans un naufrage au XVIII^e siècle, le grand navire aux trois mâts et ses trésors enfuis dans le corail des Marquesas, où étaient donc ses chasseurs de bijoux naviguant vers le Nouveau Monde, on avait pu identifier le *Henrietta Marie* dont le nom avait été écrit sur une cloche de fer, cloche dormante dans les eaux parmi d'autres objets, la barre retenant dans ses pièges les pieds de ses prisonniers, d'où venaient-ils tous, du Nigeria, de la Guinée, quelle tortueuse route ne suivraient-ils pas sur les océans jusqu'au golfe du Mexique, jusqu'au Nouveau Monde où serait déchirée, vendue, l'africaine cargaison, parmi les amas d'or et les pierres précieuses⁴⁷.

Ce passage, tout comme l'évocation de Mama à la plantation d'Atlanta, décrit une migration forcée, rappelant la traite des esclaves en Europe et dans les Amériques. Les références à ces continents sont nombreuses, surtout chez Jacques, Renata, Mère, Frédéric et Jean-Mathieu : « leurs vies s'écoulaient entre Paris et New York⁴⁸ ». Il convient de préciser que ceux qui conservent des liens étroits avec l'Europe sont âgés ou risquent de disparaître complètement du récit, signifiant sans doute la permanence de l'installation dans le Nouveau Monde.

III. Que cherche le sujet canadien à son départ ?

Traditionnellement, la recherche du frère disparu est motivée par l'incomplétude de l'identité franco-canadienne. « La dérive en terre américaine est quête d'une étrangeté envoûtante et fascinante, mais aussi, ce qui n'est pas à négliger, profondément aliénante lorsqu'elle fait appel à la figure du double⁴⁹ ». Cette figure (le frère) nomade et désinhibée se présente comme l'alter ego du protagoniste. La quête prend alors de l'importance dans le contexte de cette ambiguïté identitaire, exposée dans le premier chapitre de notre étude. D'où la nécessité de quitter un

⁴⁷ *Ibid.*, p. 270-271.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 203.

⁴⁹ S. Harel, *op. cit.*, p. 186.

territoire dit contraignant afin d'effectuer la quête. Celle-ci permet de compenser la perte du frère avec la création d'une mémoire, comme tente de le faire le protagoniste de *Volkswagen Blues* :

Jack Waterman, cherchant désespérément son frère Théo, est sans doute, au même moment, en quête de lui-même. Mais, fait particulièrement significatif, cette recherche qui emprunte aux motifs du cheminement et de la pérégrination, est du même coup tentative d'élaboration d'une mémoire dont l'objectif est de remplir de signes ce qui a été perçu comme l'absence angoissante de Théo⁵⁰.

En d'autres termes, suivre les traces d'anciens colonisateurs à travers l'Amérique se présente comme une façon de combler les lacunes d'un passé équivoque. C'est en effet ce voyage qu'incarne le parcours de Théo, qui, par ses écrits, « [indique] le sens de la quête à effectuer à travers le caractère lacunaire des traces données à interpréter⁵¹ ».

Tel est le cas d'Éveline, pour qui l'absence de Majorique est tout aussi angoissante. De ce fait, « la traversée du continent en autobus par Éveline devient une recherche du signifié⁵² ». D'autres passagers l'accompagnent et l'aident dans le décodage du télégramme de Majorique, ce qui conduit à une sorte de partage entre les passagers alors qu'ils commencent à se raconter des histoires. Celles d'Éveline donnent vie à son frère et révèlent la liberté de circulation qui lui a toujours été accordée. De toute évidence, Majorique, comme toute figure du double du roman de la route, représente « l'idéalisation de la transhumance⁵³ », ou l'idéalisation de la mouvance migratoire qui n'est pas accessible à Éveline.

Étant donné la particularité identitaire de la quête dans les trois romans, le thème du double réapparaît dans les moments où les protagonistes sont seules avec elles-mêmes, figure qui

⁵⁰ *Ibid.* p. 191

⁵¹ *Ibid.*, p. 186.

⁵² E. R. Babby, *op. cit.*, p. 426.

⁵³ S. Harel, *op. cit.*, p. 186.

ne concerne pas tant le frère ici que l'identité propre de la protagoniste. Éveline, confrontée à sa propre image dans le miroir d'un *diner* du North Dakota, subit un moment de dissociation :

Elle n'en revenait pas de se voir ainsi, le visage fripé, les paupières lourdes. Depuis des années, il est vrai, elle ne se reconnaissait plus dans son miroir. Chaque fois, c'était une espèce de choc. Quelqu'un de naïf, de jeune encore en elle examinait le vieux visage avec étonnement, comme si c'était celui d'une inconnue⁵⁴.

De façon analogue, Ellen prend pour l'image d'une femme plus âgée son reflet dans la fenêtre de la voiture-restaurant du train à destination des États-Unis. Ces moments révèlent l'incohérence de la perception qu'ont ces deux femmes d'elles-mêmes. « Cette quête du double est fortement influencée par des motifs associés à la réfraction, au miroitement, à la symétrie⁵⁵ ». La scène dans la voiture-restaurant joue de toute évidence sur l'effet du spéculaire et du double : Ellen voit son déguisement comme étant distinct de sa personne ou comme un rôle joué par une actrice : « My unfamiliar reflection against a background of gleaming silver and white table linen kept me happily occupied until the waiter returned⁵⁶ ». Dans le cas de ces deux femmes, c'est une autre, et non elles-mêmes, qui voyage.

Distantly Related to Freud étant autant un *Bildungsroman*⁵⁷ qu'un *road novel*, l'identité d'Ellen n'est pas encore développée au début du récit ; par conséquent, son double n'est pas immédiatement identifié. Il semble d'abord se manifester à travers Lydia, sa consœur européenne, dont la disparition catalyse une recherche effrénée dans toute la ville de Montréal, et

⁵⁴ G. Roy, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁵ S. Harel, *op. cit.*, p. 185.

⁵⁶ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, *op. cit.*, p. 68. Traduction : « Mon reflet encore nouveau, avec la nappe blanche et les couverts en argent étincelant en arrière-plan, m'occupa gaiement jusqu'au retour du serveur » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, *op. cit.*, p. 94).

⁵⁷ L'usage de ce terme est contesté par certains critiques, qui disent que « *Bildung* » est un concept strictement allemand et donc difficile à appliquer aux littératures d'autres cultures. Ils proposent des termes alternatifs, comme *Entwicklungsroman* ou roman d'apprentissage. Voir notamment le texte de Peter Freese, « The "Journey of Life" in American Fiction », *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, vol. 19, n° 2, automne 2013, p. 247-283, en ligne : <https://www.jstor.org/stable/44789678>, page consultée le 11 janvier 2021.

lorsqu'elle est finalement retrouvée, Ellen ne la reconnaît plus. Ce scénario n'est cependant qu'un mimétisme de la véritable quête, celle qui consiste à découvrir l'identité de la jeune femme dont la voiture entre en collision avec le train d'Ellen. Cette jeune femme, le vrai double, restera insaisissable tout au long du récit. Ellen la reconnaît comme double en pleine nuit et dans un état de vulnérabilité totale, c'est-à-dire loin de Montréal et après avoir ôté son déguisement. Ainsi se crée leur premier lien. Ellen s'intéresse ensuite aux détails de la collision, au fait que la jeune femme était seule dans sa voiture (la liberté de circulation ne lui étant pas permise) et que la sandale laissée derrière était tachetée de sang et ressemblait à la sienne : en cette personne inconnue, Ellen se reconnaît immédiatement. Avec la progression du récit, les similarités entre les deux jeunes femmes sont mises au jour, la quête d'identité devenant aussitôt une enquête – presque obsessionnelle – pour mieux comprendre les circonstances qui ont mené à sa mort.

Dans *Soifs*, Renata subit elle aussi un moment de méconnaissance en observant son reflet :

nos visages ne sont pas complètement à nous, ne remontent-ils pas des ravages de temps qui nous ont précédés, des cruautés de l'histoire, un visage fermé et silencieux devient celui d'une mère, d'une tante, d'une cousine disparue dans des circonstances mystérieuses, la tête que voyait Renata dans la glace n'était-elle pas privée soudain de ces ornements qui lui donnaient un air joyeux, évaporé⁵⁸.

Ces ornements remplissent la même fonction que le déguisement d'Ellen ou les vêtements d'hiver d'Éveline (que nous évoquerons plus loin) : ce sont des simulacres, une sorte de couche protectrice derrière laquelle elles se cachent afin d'affronter la société américaine. Dénuée de ses boucles d'oreilles, Renata, comme Ellen et Éveline, se sent tout à fait vulnérable. De plus, ces visages des femmes disparues, à la fois familiers et mystérieux, suscitent en elle un sentiment

⁵⁸ M.-C. Blais, *Soifs*, *op. cit.*, p. 19.

d'inquiétante étrangeté. Ils rappellent à Renata sa condition de femme et partant sa vulnérabilité, tel le double qui met en relief les faiblesses de la protagoniste et sur lequel elle projette ses pulsions refoulées. Pour Éveline, c'est la (re)domination impérialiste du territoire ; pour Ellen, c'est l'ambition sexuelle et la liberté de circulation ; et pour plusieurs personnages de *Soifs*, ce sont des pulsions autodestructrices⁵⁹ (celle de fumer dans le cas de Renata). La méconnaissance de cette dernière survient une fois de plus lorsqu'elle examine les cicatrices de sa pneumonectomie dans un miroir :

se souviendrait-elle de sa craintive apparition dans le miroir de la chambre, lorsqu'elle avait vu, dans les reflets de la lampe, la longue et pâle cicatrice autour du poumon prélevé, sur la peau cuivrée par le soleil, sous l'insidieux parcours de la cicatrice si parfaite, magistrale, avait-elle dit au chirurgien, passait aussi le dernier souffle, puis elle avait chassé le doute qu'elle pouvait lire dans ses yeux interrogateurs, dans le miroir, d'un geste brusque⁶⁰.

La cicatrice du poumon disparu, l'insidieux parcours indiqué par celle-ci accentuent le caractère fragmentaire de son « être incomplet⁶¹ » qu'elle cherche à combler dans la maison louée. En tenant compte de ceci, il est évident que confronter le double signifie confronter le moi : s'esquisse alors un parcours inquiétant de découverte qui coïncide avec celui du territoire étatsunien.

IV. Que peut signifier l'acte d'écrire pendant le voyage ?

Le désir de combler son être incomplet est également lié aux capacités créatrices des protagonistes et, plus précisément, à l'écriture. Prenons le cas de Jack Waterman, laissé dans un état de crise par son « complexe de scaphandrier ». Ce n'est pas un hasard si lui et Sal Paradise

⁵⁹ Comme le dit Claude : « chacun de nous était toujours en présence de pulsions dangereuses, qu'elles fussent bonnes au mauvaises ». *Ibid.*, p. 37.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁶¹ *Ibid.*, p. 111.

sont tous deux des écrivains « stultified⁶² » qui manquent d'expérience, ce qui explique la nécessité de leur voyage. Au demeurant, Éveline, Ellen et plusieurs personnages de *Soifs* développent aussi un rapport particulier avec leur propre écriture.

Éveline est conteuse, une figure récurrente dans l'œuvre de Roy⁶³. Dès l'avènement de la modernité pourtant, la figure du conteur, si importante aux Français d'Amérique⁶⁴, est en voie de disparition (Michel de Certeau regrette en 1980 que la lecture se soit transformée en une activité silencieuse⁶⁵). Ellen Babby écrit : « Les commentateurs des œuvres de Gabrielle Roy ont quelque peu négligé le fait que beaucoup de ses personnages appartiennent à “ l'âge de la parole ”. Les conteurs de Gabrielle Roy reconnaissent que *c'est par le fait de “ nommer ” qu'ils conserveront leur identité*⁶⁶ ». Justement, c'est par ce que Jean-Pierre Pichette appelle une « littérature orale⁶⁷ » ou une « littérature mouvante⁶⁸ » que les Franco-Canadiens conservaient jadis leur patrimoine. Le talent de conteuse d'Éveline se révèle au cours du voyage en bus. Ses histoires, sa gestuelle attirent aussitôt l'attention des autres passagers⁶⁹ :

Des banquettes voisines, deux ou trois personnes avaient prêté l'oreille au récit d'Éveline, peut-être un peu distraitement au début, puis avec de plus en plus d'attention. Bientôt elles se penchèrent un peu hors leur siège pour ne rien perdre de l'histoire. La physionomie, les gestes de cette petite vieille étaient si vivants que

⁶² C'est-à-dire étouffés mentalement. Jack Kerouac, *On the Road*, New York, Penguin Books, 1976 [1957], p. 7.

⁶³ E. R. Babby, *op. cit.*, p. 428.

⁶⁴ Le terme est appliqué par Jean-Pierre Pichette et emprunté à Marius Barbeau, le premier constatant que, grâce à « la vitalité phénoménale » de leur tradition orale, « les Français d'Amérique ont maintenu, différemment et indépendamment de leur pays d'origine, leur patrimoine oral et que, ce faisant, ils ont en quelque sorte acquis le statut de “ société distincte ” que la signature tout à fait personnelle qu'ils se sont donnée veut exprimer », Jean-Pierre Pichette, « La diffusion du patrimoine oral des Français d'Amérique », dans Claude Poirier (dir.), *Langue, espace, société. Les variétés du français en Amérique du Nord*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1994, p. 138 et p. 136, respectivement.

⁶⁵ Michel de Certeau, « Lire : un braconnage », dans *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Union générale d'éditions, 1980, p. 279-296.

⁶⁶ E. R. Babby, *op. cit.*, p. 428, nous soulignons.

⁶⁷ J.-P. Pichette, *op. cit.*, p. 127.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 128.

⁶⁹ E. R. Babby, *op. cit.*, p. 426.

quelques-uns, qui ignoraient le français, furent peinés de ne pas comprendre ce qu'elle racontait [...]⁷⁰.

En racontant ainsi son passé, elle réussit à rassembler les autres et les encourage à se raconter à leur tour. Tandis qu'ils remontent tous dans le temps à travers leurs histoires, le voyage devient à la fois physique (spatial) et métaphorique (temporel). L'oralité prend une telle importance qu'elle fait office de cartographie du continent ; non celle de Jack Waterman et de la Grande Sauterelle – lecteurs voraces de livres et de cartes sur l'Amérique du Nord. Toutes les informations sont transmises verbalement, tant celles du passé que du voyage. C'est par la parole qu'Éveline découvre le territoire étatsunien, les passagers l'informant des différents États de l'itinéraire et de leurs repères respectifs⁷¹.

Mais ce n'est pas seulement dans le bus où son talent de conteuse se révèle ; lors de la veillée funèbre, entourée de ses nièces et neveux, « Éveline redevient la conteuse et assure le lien essentiel entre le passé et le présent⁷² », laissant entrevoir la place privilégiée qu'occupe le conte dans sa famille : « on n'empiétait pas sur les histoires qui étaient censées appartenir à l'un de nous⁷³ ». Comme pour les passagers du bus, c'est en se racontant des histoires que les différents membres de la famille deviennent familiers à Éveline. Cela est d'autant plus significatif compte tenu du dernier souhait de Majorique : « Vous serez autour de moi et vous vous raconterez des histoires⁷⁴... ». En tenant compte de ces paroles, Babby observe que « la deuxième tranche du récit se compose pour la majeure partie de la narration et de la re-narration d'histoires à propos de

⁷⁰ G. Roy, *op. cit.*, p. 21.

⁷¹ On peut constater une similitude quant à l'oralité entre Éveline et Sal Paradise, celui-ci étant autant écrivain que conteur : ses observations de la route, l'hétérodoxie de son discours ont une grande importance dans *On the Road*.

⁷² E. R. Babby, *op. cit.*, p. 430.

⁷³ G. Roy, *op. cit.*, p. 73.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 80.

Majorique⁷⁵ ». Elles aident Éveline et la famille à se comprendre, les rassemblant de manière particulière puisqu'ils ne parlent pas tous la même langue (aucune barrière linguistique ici comme dans le Greyhound). D'où la confiance de son petit-neveu : « *It's all right*, dit Frank. Tu conteras comme tu peux, dans ton français, et je guetterai tes petits yeux qui rient, je guetterai ton visage, et je pense que je comprendrai⁷⁶ ». Pour Éveline, comme pour Jack Waterman et Sal Paradise, raconter est « une façon de contrecarrer l'étrangeté du lieu, l'angoisse de la perte⁷⁷ ». C'est également ce qui (ré)unit la famille, rappelle son ascendance française et accomplit le désir de réunification :

Quand ils se remirent à parler, ce fut tout naturellement de Bobonne, de François, fondateurs d'une famille aux ramifications norvégienne, hollandaise, irlandaise. N'était-ce pas beau, songea Éveline, que ses parents et elle-même, grâce à Majorique, fussent désormais réunis à tout ce monde si loin d'eux ? Voir cela était peut-être, au fond, l'unique but de son voyage jusqu'ici⁷⁸.

Ellen est romancière et a un penchant pour l'invention. Pour ce personnage littéraire, l'acte d'écrire est d'abord associé à l'émancipation :

My impatience to move away from home had grown since we'd started reading Virginia Woolf's essay, *A Room of One's Own*, in class. I copied its key message – « a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction » – and taped it to the inside of my loose-leaf binder to remind me of the goals I hoped to achieve one day⁷⁹.

⁷⁵ E. R. Babby, *op. cit.*, p. 427.

⁷⁶ G. Roy, *op. cit.*, p. 83.

⁷⁷ S. Harel, *op. cit.*, p. 222.

⁷⁸ G. Roy, *op. cit.*, p. 75-76.

⁷⁹ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, *op. cit.*, p. 262. Traduction : « Depuis que nous avons commencé à lire en classe l'essai de Virginia Woolf intitulé *Une chambre à soi*, j'étais plus impatiente que jamais de quitter la maison. Sur un bout de papier, j'avais recopié le message principal – " Il est indispensable qu'une femme possède quelque argent et une chambre à soi si elle veut écrire une œuvre de fiction " – et je l'avais collé à l'intérieur de mon cartable pour me rappeler les aspirations que je caressais » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, *op. cit.*, p. 327).

Ce n'est toutefois qu'à partir de la découverte de la jeune femme morte que débute sa lente transformation en écrivaine : « In the year since the accident, I had frequently thought about the unknown occupant of the car that had collided with the train taking me to New York. I now decided to write a story about her⁸⁰ ». Comme pour Éveline, le double disparu (sa « sœur » en quelque sorte) sert de catalyseur à la créativité d'Ellen, mais il est également la raison de sa panne d'inspiration. N'ayant au départ que le souvenir de l'accident comme indice, elle se voit obligée de combler les lacunes de sa fiction avec des détails tirés de sa vie personnelle. Elle imagine alors la jeune femme comme une fusion des deux personnes auxquelles elle s'identifie le plus :

I found it difficult to get started. My only clue to the dead girl was the sight of her bloodstained sandal, and I spent hours trying to visualize its owner. To bring her into sharper focus, I gave her Lydia's pretty face and Cousin Laura's breezy manner. I then added a cruel lover to the mix, deciding he was the one she was fleeing from the night she died. I imagined a terrible row, and my heroine, blinded by tears, driving straight into the path of the speeding train⁸¹.

Ses premiers efforts sont vains, aboutissant à une intrigue artificielle qui n'a rien à voir avec son expérience de vie. L'écrivaine se retrouve désormais dans une impasse : « I wanted to make the dead girl as vivid as the characters who had walked out of the pages of my favorite books to captivate me, but she continued to elude me⁸² ». Nous tenons à préciser que ce désir de lui donner

⁸⁰ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 134. Traduction : « Au cours de l'année ayant suivi l'accident, j'avais souvent pensé à la conductrice inconnue de la voiture qui était entrée en collision avec le train pour New York. Je décidai d'écrire une nouvelle à son sujet » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 172).

⁸¹ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 134-135. Traduction : « [J]'eus du mal à commencer. Le seul indice dont je disposais à propos de la fille morte était la sandale tachée de sang, et je passai des heures à tenter d'imaginer celle qui l'avait portée. Pour mieux la voir, je lui prêtai le joli visage de Lydia et le tempérament enjoué de cousine Laura. J'ajoutai dans la balance un amant cruel, décidai que c'était lui qu'elle fuyait, la nuit de sa mort. J'imaginai une dispute terrible, et mon héroïne, aveuglée par les larmes, fonçant vers la trajectoire d'un train » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 173).

⁸² A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 135. Traduction : « Je voulais que la fille morte soit aussi vivante que les personnages qui étaient sortis de mes livres préférés pour me captiver, mais elle restait insaisissable » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 173).

une histoire et un corps est le résultat de ses tentatives infructueuses de se créer une identité américaine authentique. À terme, son impasse la mènera au journal de Frank Boyer à New York où elle deviendra, lors du stage qu'elle y mène, une sorte de journaliste d'enquête. C'est grâce au mentorat de Boyer qu'Ellen se lance dans une quête pour mieux connaître la vie de cette jeune femme insaisissable :

It had never occurred to me that I might be able to obtain factual information about the dead girl. As far as I was concerned, she existed only in my story. But Frank was right. There had to be reports of the accident, and maybe even a photograph of the victim. The thought of seeing the dead girl's face filled me with excitement⁸³.

Puis son enthousiasme se muera en obsession. Alors que leurs similitudes s'imposent, la distance entre l'autrice et son sujet brouille peu à peu les figures fuyantes de la vie d'Ellen qui, sous l'effet de la fiction, deviennent celles de Kate :

When I tried to imagine her state of mind in the seconds before the train hit her car, I found myself suddenly thinking of my dead father. His death, like Kate's, had also occurred because he had been in the wrong place at the wrong time. The two deaths were soon intertwined, each evoking sympathy for the other. And Kate herself was being taken over by Lydia – the other missing girl in my life⁸⁴.

En écrivant l'histoire de Kate, Ellen écrit essentiellement la sienne. Il s'agit d'une tentative de concilier les éléments mystérieux de son passé avec sa vie en Amérique du Nord. C'est néanmoins la collision de la vie de ces deux femmes, ainsi que la publication ultérieure de la

⁸³ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 152. Traduction : « Je n'avais jamais songé que je pourrais trouver des renseignements sur la fille morte. Pour moi, elle n'existait que dans mon esprit. Mais Frank avait raison. On avait certainement consacré des articles à l'accident, et il y avait peut-être même une photo de la victime. L'idée de voir le visage de la fille morte me remplit d'excitation » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 193).

⁸⁴ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 245-246. Traduction : « Lorsque je tentai d'imaginer l'état d'esprit dans lequel mon héroïne se trouvait quelques secondes avant que le train percute la voiture, je me surpris à penser à mon père décédé. Comme Kate, il était mort parce qu'il s'était trouvé au mauvais endroit au mauvais moment. Bientôt, les deux décès s'entremêlaient, l'un éveillant de la sympathie pour l'autre et vice versa. Et Kate elle-même était peu à peu remplacée par Lydia – l'autre fille qui manquait dans ma vie » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 306-307).

fiction d'Ellen dans le journal newyorkais, qui amènera la réconciliation tant souhaitée, comme nous le verrons plus loin.

La fonction du texte d'Ellen *The Runaway Girl (La fugitive)* dans *Distantly Related to Freud* est similaire à celle des *Étranges Années* de Daniel dans *Soifs*. L'utilisation des *Étranges Années* comme mise en abyme, celle-ci « devenue le synonyme du miroir interne⁸⁵ », reflète l'étrangeté du monde dans lequel habitent les personnages du roman. La ressemblance entre le texte de Daniel et *Soifs* est évidente :

hélas, le manuscrit des *Étranges Années* débordait d'eux tous, de ceux qui avaient été refusés aux portes de l'enfer, car plusieurs âmes n'y entraient pas, disait Daniel, dans son livre, ces âmes, ces esprits refusés respiraient éternellement un air d'une irrespirable substance, Daniel n'avait-il pas décrit ces êtres comme s'il les eût connus⁸⁶.

Les deux textes sont comparables en termes de contenu et de style : ils esthétisent un monde jeté dans les limbes. Le livre de Daniel, encore sous forme de manuscrit, est sévèrement critiqué par Adrien, celui-ci l'avertissant : « trop d'abondance dans la description du chaos, mon ami, la sobriété de la phrase, plus de sobriété et de retenue, mon ami, votre manuscrit *Les Étranges Années* n'est-il pas un produit excité de notre temps⁸⁷ ». Nous avons vu que c'est précisément ce style d'écriture, cette abondance qui réunissent les multiples habitants de l'île, comme le souligne d'ailleurs Michel Biron : « On retrouvera dans *Soifs* le même procédé dialogique, les mêmes fausses interrogations, cette sorte de style direct libre où se mêlent le point de vue du personnage singulier et le point de vue de la collectivité à laquelle il appartient⁸⁸ ». De nombreux personnages du roman sont auteurs et conteurs. Pour chacun d'entre eux, l'écriture remplit une

⁸⁵ Craig Owens, « Photographie en abyme », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 11, n° 1, 2013, p. 163.

⁸⁶ M.-C. Blais, *Soifs*, *op. cit.*, p. 222.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 251.

⁸⁸ M. Biron, « Le bouleversement infini du monde », *op. cit.*, p. 25.

fonction particulière : elle a sauvé Daniel de sa toxicomanie dans sa jeunesse ; les récits de Luc le rapprochent de Jacques avant sa mort ; pour Jacques, écrire est une activité intellectuelle qui a défini sa carrière ; Charles a connu une « immense production littéraire⁸⁹ » lui permettant de réfléchir sur son passé ; Renata a eu recours à l'écriture pour « concilier l'amour et l'errance⁹⁰ » lors de ses nombreux séjours en Europe. De plus, la petite maison verte où elle se cache était autrefois une retraite pour des écrivains. L'une d'entre eux intéressera plus particulièrement Renata :

ici avait vécu un poète célèbre, d'ascendance écossaise, entre ces murs, il avait écrit la majeure partie de son œuvre, mais si elle avait loué cette maison engloutie sous une dense végétation de cactus et d'arbustes tropicaux, c'était parce qu'une femme y était aussi venue écrire seule, elle avait écrit son œuvre et avait disparu au Brésil, c'était cette femme dont le nom était peu connu que Renata cherchait dans ces lieux bien qu'il y eût aucun signe tangible de sa présence, quand du poète célèbre on savait tout, quand il était encore là, eût-on dit, avec ses préférences pour l'austérité et la vie pastorale, dans cette maison de campagne dans la ville⁹¹.

Entre les murs de cette maison resurgit le thème du double, sous la forme de la recherche d'une écrivaine errante, disparue dans un pays lointain. Dans la quête de cette figure énigmatique, Renata est obligée de réfléchir à sa propre condition de femme errante.

Soifs est riche non seulement en représentations de mythes et de légendes, comme celle d'Atlantide, mais il intègre, comme illustré plus haut, des extraits des œuvres de Dante Alighieri⁹², de Huldrych Zwingli et d'Emily Dickinson. La place accordée à l'écriture dans le récit nous oblige à considérer son caractère salvateur. Nous soulignons que le cercle d'écrivains et d'artistes plus âgés, vivant confortablement dans la protection de leur intellectualisme

⁸⁹ M.-C. Blais, *Soifs*, *op. cit.*, p. 206.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁹¹ *Ibid.*, p. 102-103.

⁹² Le rapprochement entre *La Divine Comédie* et *Les Étranges Années / Soifs* ne saurait être plus évident : « ces cercles de l'enfer renferment les esprits maudits, les calamités, dans ce livre de Daniel » (*ibid.*, p. 261) ; « ces âmes, ces corps, avait écrit Daniel, n'étaient-ils pas les corps, les âmes ruinés dont parlait Dante » (*ibid.*, p. 222-223).

(Charles, Adrien, Suzanne, Caroline, Jean-Mathieu, Frédéric), rappelle le château des magnanimes du premier cercle de l'Enfer de *La Divine Comédie*. Comme le disent les auteurs de *L'Histoire de la littérature québécoise*, l'œuvre de Blais présente « la conviction que chez tous les êtres, y compris dans l'abjection et la cruauté, quelque chose vaut d'être non pas racheté ni compris, mais accepté et recueilli par l'écriture, et qu'à cette seule condition la littérature peut sauver l'humanité⁹³ ». C'est précisément la littérature qui construit un pont entre le passé et le présent, entre les individus et la voix collective, entre l'île et le reste du monde, entre la réalité et la fiction. Comme le constate Frédéric : « il est essentiel de vivre et de créer, même si, comme moi, soudain, tout est oublié⁹⁴ ». Effectivement, nous verrons que l'oubli fait partie de la condition hyperréelle de ces Floridiens insulaires.

DEUXIÈME PARTIE : MANIFESTATIONS DE L'HYPERRÉALITÉ DANS LES TROIS RÉCITS, OU LE PARADIS ARTIFICIEL

I. Premières impressions : l'arrivée aux États-Unis

Sans aucun doute la première impression des États-Unis sur la protagoniste donne une image paradisiaque du pays. Dans ses lettres à Éveline, par exemple, Majorique évoque des îles mystérieuses :

Et souvent, oui, très souvent, il parlait des îles... Lesquelles ? lui demandait-on. Et alors il en nommait quelques-unes en riant à sa façon secrète : « Honolulu peut-être, ou les îles Fiji... peut-être bien la Nouvelle-Zélande et l'Australie qui sont aussi des îles... *et même les continents sont des îles...* » Maintenant qu'elle y pensait, Éveline se

⁹³ M. Biron et autres, *Histoire de la littérature québécoise*, *op. cit.*, p. 446.

⁹⁴ M.-C. Blais, *Soifs*, *op. cit.*, p. 243.

rappela que toute sa vie Majorique avait eu ce mot aux lèvres, l'associant à quantité d'idées abstraites. Ne disait-il pas à tout propos : l'île du bonheur, l'île des trésors, l'île des aventures⁹⁵... ?

Ces îles sont évidemment des lieux autres qui rompent avec le monde franco-canadien, les « idées abstraites » auxquelles il les associe étant directement liées au bonheur, aux trésors et à l'aventure. Telle est la description de la Californie, un « pays du soleil » et « le paradis de ce monde⁹⁶ », un État qui semble se démarquer par sa beauté singulière et par son climat tempéré. C'est cette nature californienne si parfaite qui pousse Baudrillard à se demander : « Y a-t-il encore des passions, des meurtres, de la violence dans cette étrange république feutrée, boisée, pacifiée, conviviale⁹⁷ ? » En plus d'évoquer un paradis, cette première impression des États-Unis est hétérotopique. Que Majorique ait souhaité voyager plus à l'ouest mais qu'il n'ait jamais quitté la Californie semble indiquer que celle-ci fait partie de cette île continentale nommée dans ses lettres (« *et même les continents sont des îles...* »)⁹⁸. Pour Éveline, les autres États ne prennent pas la même importance que la Californie, qui ne peut être atteinte qu'après avoir traversé le froid, le désert et les montagnes⁹⁹.

Comme les beatniks, Éveline est déjà désillusionnée par la vie au moment de son grand départ, ce qui est exemplifié par son enfermement au début du récit. Mais ses premières

⁹⁵ G. Roy, *op. cit.*, p. 13-14, nous soulignons. La logique de Majorique laisse place à l'interprétation. Si les continents sont des îles, le continent nord-américain, et plus particulièrement les États-Unis peuvent-ils être considérés comme une grande île ?

⁹⁶ *Ibid.*, p. 28-29. Compte tenu du fait qu'il existe une ville nommée Paradise en Californie.

⁹⁷ Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Le Livre de Poche, 1986, p. 47.

⁹⁸ Cette perspective est partagée par Mère : « ah, pourquoi vivaient-ils tous en ce pays insulaire ». M.-C. Blais, *Soifs*, *op. cit.*, p. 159.

⁹⁹ C'est l'un de ses plus grands échecs pour « redécouvrir » avec succès le continent nord-américain. Éveline n'a aucun souvenir d'avoir traversé la frontière californienne : elle s'endort dans l'autocar et, au réveil, se rend compte qu'elle y est déjà. Être ainsi aveuglée lors de cette étape importante du voyage, et n'en avoir aucun souvenir, ne fait qu'augmenter le mystère de la Californie. Éveline ne parvient pas à voir et donc à s'appropriier ce territoire occidental.

déceptions en terre étatsunienne, légères par rapport au choc qu'elle recevra en Californie, commencent à la frontière :

L'autobus poursuivait son trajet sur la grand-route des États-Unis. Rien n'était changé. C'était exactement comme au Canada : la même route blanche de neige aux bords découpés par le tranchement du chasse-neige. Elle en fut un peu étonnée, un peu déçue même, sans savoir au juste pourquoi, peut-être parce qu'elle avait imaginé qu'un changement radical accompagnerait ce passage d'un pays à l'autre. Mais non, l'hiver et la neige s'étendaient pareillement sur les deux pays¹⁰⁰.

Son objectif est toutefois d'arriver en Californie et, malgré les petites déceptions qui découlent du voyage, Éveline ne cesse de songer au « pays du soleil¹⁰¹ ». Elle connaît sa deuxième déception dans le *diner* du North Dakota, l'une des rares fois où elle descend du bus. Ce restaurant routier, avec sa lumière crue et sa musique criarde et absurde¹⁰², lui donne un aperçu désagréable de la culture populaire étatsunienne et de sa dimension hyperréelle. Elle surmonte cependant ces premières déceptions, toujours impatiente de revoir son frère.

À partir du Wyoming, Éveline passe une partie du voyage dans un état demi-conscient et fiévreux, puis à Salt Lake City, des changements concrets et palpables affleurent : les passants habillés en vêtements d'été, les voix « étrangères¹⁰³ », la chaleur. L'irréalité de son environnement l'amène à s'interroger : « Tout peut-être n'est que mirage ; après tout, qu'y a-t-il dans l'existence de plus vrai qu'un mirage... », et plus tard : « Oh, quel rêve étrange faisait-elle donc là¹⁰⁴ ? ». Éveline ne sortira jamais de cet état onirique. À Las Vegas, le brouhaha et les lumières rappellent le *diner* du North Dakota : ici elle « [se croit] le jouet de quelque monstrueuse

¹⁰⁰ G. Roy, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰² *Ibid.*, p. 32.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰⁴ *Ibid.* Jean-Mathieu fait écho à ces mots : « qu'était-ce qu'une vie d'homme sans la part essentielle du songe et du rêve », M.-C. Blais, *Soifs*, *op. cit.*, p. 224.

folie¹⁰⁵ », de cet espace publicitaire « vide et sans appel de la séduction » dont parle Baudrillard¹⁰⁶. Ce n'est donc pas un hasard si, dans cette ville lumière, le mot « irréel » apparaît deux fois de suite dans ses réflexions :

Mais ce qui était derrière elle lui sembla aussi irréel que le présent ; tout lui parut flou, comme lorsqu'on a la fièvre ou lorsqu'on a bu deux gorgées de vin chaud.

Oui, la chaleur aussi avait dû être irréelle, car au milieu de la nuit elle s'éveilla transie de froid et dut remettre son gros manteau¹⁰⁷.

Son état d'ivresse et de fièvre est perpétuel depuis son entrée dans le pays. C'est ainsi qu'elle ne se rend pas compte que le bus est entré en Californie, étonnée d'apprendre finalement la nouvelle d'un autre passager : « En Californie ! Et dire qu'elle y était entrée sans que rien, en elle, l'en eût avertie¹⁰⁸ ». Dès lors, la narration opposera la Californie « jeune et fleurie¹⁰⁹ » au Canada froid et hivernal. Leur opposition n'est pas anodine et servira à souligner l'étrangeté d'Éveline dans ce lieu inconnu.

Ellen ignore l'espace entre Montréal et sa destination finale aux États-Unis, comme s'il n'était que négatif ou vide, un espace de transition (à la manière du « voyage de noces » dont parlait Foucault) ou un entre-deux qui ne sert qu'à fournir le chemin qui mène à New York¹¹⁰. Elle est attirée par la *pop culture* contemporaine, surtout par le cinéma hollywoodien qui exerce

¹⁰⁵ G. Roy, *op. cit.*, p. 56.

¹⁰⁶ « Quand on voit Las Vegas surgir tout entière du désert par le rayonnement publicitaire à la tombée du jour, et retourner au désert quand le jour se lève, on voit que la publicité n'est pas ce qui égaie ou décore les murs, elle est ce qui efface les murs, efface les rues, les façades et toute l'architecture, efface tout support et toute profondeur, et que c'est cette liquidation, cette résorption de tout en surface (peu importe les signes qui y circulent) qui nous plonge dans cette euphorie stupéfiée, hyperréelle, que nous n'échangerions plus contre quoi que ce soit d'autre, et qui est la forme vide et sans appel de la séduction. » Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 138.

¹⁰⁷ Le gros manteau étant la couche sécurisante qui la protégera de l'irréalité du pays. G. Roy, *op. cit.*, p. 56-57.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 58.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 61.

¹¹⁰ Difficile de dire pourquoi son premier voyage aux États-Unis n'est pas relaté ; toute l'importance est accordée à ce deuxième voyage. Il se peut qu'à quinze ans Ellen soit prête à remettre en question sa place dans le monde en expérimentant son identité.

une influence importante sur sa vision du monde : elle considère, par exemple, les membres de sa famille étatsunienne comme des acteurs à l'écran. Cela n'est pas surprenant, selon Baudrillard, étant donné que « la réalité américaine [...] est la réfraction d'un écran gigantesque¹¹¹ » ; il avance que le cinéma « est partout dehors, partout dans la ville, film et scénario incessants et merveilleux¹¹² ». Ceci est précisément l'expérience qu'Ellen fait à Crescent Bay. Plusieurs de ses observations estompent la ligne entre réalité et fiction ; les gens qu'elle croise, les décors, les situations dans lesquelles elle se retrouve ont tous un air fictif à ses yeux, comme si elle s'attendait à ce que son expérience aux États-Unis se déroule exactement comme dans les films. Les idoles hollywoodiennes qu'elle chérit lui apprennent à faire semblant : « I had a natural talent for mimicry, picking up accents [...] depending on the film I had just seen¹¹³ ». C'est pourquoi Ellen se déguise en femme américaine avant d'arriver à destination, sa « pièce de résistance¹¹⁴ » étant un soutien-gorge gonflable. Plus important que son maquillage et ses talons, ce dispositif en caoutchouc rempli d'air excite ses pairs, tandis qu'Ellen elle-même ne ressent rien. Signe avant-coureur de la culture hyperréelle dans laquelle elle entre : « So much desire induced by something so insubstantial – a few puffs of air encased in rubber¹¹⁵! ». Curieusement, cette image rappelle métaphoriquement le ciel de l'Amérique « gonflé de son futur vide » décrit par Amy dans *Le ciel de Bay City*¹¹⁶ ; c'est-à-dire une illusion née de l'immatériel et de l'indifférent. De plus, l'illusion que crée le soutien-gorge est renforcée par son association aux bracelets magiques

¹¹¹ J. Baudrillard, *Amérique, op. cit.*, p. 56.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ A. Charney, *Distantly Related to Freud, op. cit.*, p. 66. Traduction : « en imitatrice née, je pouvais adopter toutes sortes d'accents [...] au gré des films que j'avais vus » (A. Charney, *La petite cousine de Freud, op. cit.*, p. 92).

¹¹⁴ A. Charney, *Distantly Related to Freud, op. cit.*, p. 67.

¹¹⁵ *Ibid.* Traduction : « Une telle réaction induite par quelque chose d'aussi immatériel... Quelques bouffées d'air enfermées dans du caoutchouc ! » (A. Charney, *La petite cousine de Freud, op. cit.*, p. 93).

¹¹⁶ Catherine Mavrikakis, *Le ciel de Bay City*, Montréal, Hélotrope, 2008, p. 37.

de Wonder Woman, ces ornements qui donnent à l'héroïne ses super pouvoirs, mais en l'absence desquels elle est sans défenses (évoquant d'ailleurs le bondage¹¹⁷).

Tout comme la famille de Majorique, la famille newyorkaise d'Ellen est assurée, optimiste, enjouée et bronzée : « my [cousins'] lives seemed to me wonderfully untroubled¹¹⁸ ». Dès son arrivée dans la ville, la qualité hétérotopique de la culture newyorkaise est tout de suite évoquée par les lieux nommés : « From the moment of my arrival, my hours were crowded with events orchestrated by Cousin Laura for my entertainment. There were frequent trips to Manhattan to see the sights, visit museums, attend concerts at Carnegie Hall, and, as often as possible, take in a Broadway matinee¹¹⁹ ». Afin de s'intégrer dans cette culture hétérotopique, Ellen doit altérer son apparence avec les habits que la cousine Laura lui achète, réalisant qu'il faudra s'entourer de signes de richesse – des marques, des vêtements chers – si elle veut être acceptée par la société américaine :

Breast size might not matter, but the right clothes were crucial, Cousin Laura said. I had to agree with her when I found myself in a dressing room in the teen department at Saks, trying on shorts, culottes, halter tops, sleeveless blouses, and capri pants. In these outfits, it wasn't hard to see myself blending in with Charlie's group. I was still left with the problem of measuring up to their incessant joviality, but at least now I was dressed for the part¹²⁰.

¹¹⁷ Noah Berlatsky examine les liens entre Wonder Woman et le bondage dans son livre *Wonder Woman: Bondage and Feminism in the Marston/Peter Comics, 1941-1948*, New Jersey, Rutgers University Press.

¹¹⁸ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit. p. 66. Traduction : « mes cousins, dont la vie me paraissait merveilleusement sereine » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 92).

¹¹⁹ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 78. Traduction : « Dès mon arrivée, mes journées furent remplies d'événements organisés par [cousine Laura] pour me divertir. Nous nous rendions fréquemment à Manhattan pour voir des attractions touristiques, visiter des musées, aller au concert à Carnegie Hall et, le plus souvent possible, assister à des matinées sur Broadway » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 106).

¹²⁰ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 81. Traduction : « Si la taille des seins importait peu, le choix des vêtements était crucial, croyait cousine Laura. Je dus lui donner raison lorsque, dans la cabine d'essayage du rayon pour jeunes filles de Saks, j'enfilai des shorts, des jupes-culottes, des bains de soleil, des blouses sans manches et des pantalons corsaires. Ainsi vêtue, je me voyais me fondre parmi les amis de Charlie. J'aurais encore du mal à me montrer à la hauteur de leur jovialité permanente, mais au moins je porterais la tenue idoine » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 110).

Son déguisement à la Saks est une réussite. Ellen jouit de l'ingéniosité de son simulacre tout en dénonçant la superficialité de la société qui l'entoure, ses références littéraires soulignant cette « différence », plus précisément à travers son admiration pour le jeune protagoniste de *L'Attrape-cœurs* : « I found myself wholeheartedly endorsing its young hero's contempt for a world filled with phonies¹²¹ ». Cependant, en dépit de cette superficialité culturelle (ou grâce à elle), Crescent Bay, avec ses belles plages, s'avérera au début un paradis estival pour Ellen, totalement différent de sa vie à Montréal.

Les îles mystérieuses évoquées par Majorique rappellent également l'île fictive floridienne de *Soifs*. Comme sur la côte californienne, la beauté naturelle surabondante semble a priori dissimuler la laideur de la condition humaine. Eco remarque déjà cette ressemblance : « l'État jumeau de la Californie, la Floride, [...] se présente aussi comme une région artificielle¹²² ». Les premières impressions données par la narration créent l'illusion d'un paradis tropical, comme le jardin du professeur Jacques :

il contemplait son jardin, toute cette massive végétation désordonnée qu'il aimait, ne leur avait-il pas interdit de nettoyer toute la broussaille, on eût dit que les citronniers, les orangers, avaient été tordus par la tempête, les bougainvillées, les roses, avaient tout envahi, croulant sous l'abondance de leurs fleurs, sur un tapis de feuilles de palmiers coupantes comme des lames, c'était là le jardin touffu et écrasant que Jacques avait tant voulu revoir¹²³.

On comprend que ce jardin, si semblable à l'Éden, est négligé et envahi par la végétation, dénotant la chute de l'Homme : les fleurs abondantes, les feuilles « coupantes comme des lames », ce jardin « écrasant » est continuellement ravagé par les enfants du pasteur Jérémie qui

¹²¹ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 82. Traduction : « Je m'identifiai sans réserve au mépris du jeune héros pour un monde peuplé de poseurs » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 111).

¹²² Umberto Eco, *La guerre du faux*, Myriam Tanant et Pietro Caracciolo (trad.), Paris, Grasset, 1985, p. 46.

¹²³ M.-C. Blais, *Soifs*, op. cit., p. 23.

volent ses fruits : « le Seigneur [...] vous a-t-Il abandonnés¹²⁴ » leur répète ce dernier. Le professeur, quant à lui, préfère ce désordre et choisit d'y mourir dans la paix et la quiétude. La mort rôde autour de lui et lui parle : « je suis la mort aimable, apprivoisée, je m'enivre avec toi des parfums de ton jardin, du flamboiement de ses couleurs, le vert des plantes, des feuilles, n'est-il pas plus éclatant qu'hier, que d'abondances autour de toi¹²⁵ ». Débordant de la végétation luxuriante du jardin de Jacques d'un côté, l'autre côté de la rue Bahama est une zone de pauvreté où vivent le pasteur et sa famille. Leur jardin aux « broussailles¹²⁶ » et à « la pelouse rêche¹²⁷ » tranche nettement avec celui de Jacques : « la terre était craquelée et rugueuse autour des cactus, pensait le pasteur, c'était le signe d'une proche sécheresse¹²⁸ ». Au fur et à mesure se voient les conséquences de la pauvreté sur la famille : l'analphabétisme, la promiscuité sexuelle précoce, la toxicomanie, l'obésité, la *gang violence* sont tous liés à ses conditions de vie précaires. Tout comme l'île elle-même, cette famille est tombée dans les limbes : « nous t'aimons, ô Dieu, dans la peur des flammes et l'espoir du paradis¹²⁹ ». Le contraste saisissant entre la richesse et la pauvreté dans la rue Bahama renvoie sans aucun doute au déséquilibre régnant dans les sociétés capitalistes tardives – particulièrement l'étatsunienne – dans lesquelles les communautés les plus vulnérables sont laissées pour compte¹³⁰. Ce lieu, aussi beau soit-il, est hanté par le mal tandis que l'artifice de sa beauté se révèle progressivement.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 32-33.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 257.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 30.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹³⁰ Robert B. Reich a beaucoup écrit à ce sujet, voir notamment *Supercapitalism: The Transformation of Business, Democracy, and Everyday Life*, New York, Vintage, 2008.

Nous avons vu que cette île forme un micro-modèle de la société américaine. « Décentrement total, communauté totale¹³¹ », écrit Baudrillard. Nous avons également vu le caractère carcéral de cette société, en partie à cause de sa géographie et surtout de son système social fermé. Malgré leurs liens avec le monde extérieur, les habitants de l'île semblent tourner en rond. Cela devient clair non seulement à travers la coulée narrative (dans laquelle les mêmes idées, objets et souvenirs circulent sans cesse), mais aussi à travers l'absence d'une suite actionnelle dans la structure du récit. Les personnages ne bougent pas, au sens figuré : ils ne quittent pas l'île et restent pour la plupart dans le même décor. Semblable au campus universitaire californien décrit par Baudrillard, cette île floridienne est « enfermée dans une surprotection naturelle et sociale qui finit par donner les mêmes affres qu'un univers carcéral¹³² », ou la surprotection d'une société insulaire et fermée sur elle-même. C'est cet enfermement qui contribue à sa nature paradisiaque : « le système carcéral, *grâce à ses murs*, peut, dans certaines conditions, évoluer vers l'utopie plus rapidement que le système social ouvert¹³³ ». L'île peut donc être considérée comme une « utopie réalisée¹³⁴ » (ou une *hétérotopie*, selon la terminologie de Foucault) qui cadre avec les particularités de la société hyperréelle postmoderne.

Dans cette Amérique, les jeunes sont beaux avec « la fermeté de leurs corps bruns dans leurs shorts blancs¹³⁵ ». Dans cette Amérique, les fleurs sont abondantes et le reflet du soleil sur la mer ressemble à de petites étoiles. Mais tout n'est que simulacre, comme l'affirme Mère : « pouvait-elle espérer revivre, danser, en imitant les plus jeunes, mais ce ne serait toujours qu'une imitation, quelle langueur en cette nuit, ces allées sous les arbres, ces jardins ne

¹³¹ J. Baudrillard, *Amérique, op. cit.*, p. 46.

¹³² *Ibid.*, p. 47.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 76.

¹³⁵ M.-C. Blais, *Soifs, op. cit.*, p. 44.

s'ouvriraient-ils pas sur le paradis, avec l'ivresse de l'air¹³⁶ ». Telle est la langueur provoquée par le jardin de Mélanie et de Daniel, un éden artificiel rempli de plantes allogènes. De même, l'atmosphère de l'île et son artifice provoquent une sorte de langueur chez les habitants (ce qui s'inscrit dans la lignée de l'onirisme d'Éveline à Las Vegas). Afin de faire ressortir le côté onirique de *Soifs*, l'autrice invoque la toxicomanie de Daniel au moment où il écrivait *Les Étranges Années*. C'est Adrien qui explicite le lien entre les deux : « cet écrivain, Daniel, avait sans doute écrit ses *Étranges Années* sous l'influence de quelque pernicieux produit, l'héroïne, peut-être¹³⁷ ». En effet, si la condition hyperréelle s'exprime dans le récit, c'est surtout à travers l'écriture de Daniel. Sans qu'un seul mot de son manuscrit ne soit révélé au lecteur, on comprend par la critique d'Adrien qu'il juxtapose les sociétés postmoderne (le délire continu, le caractère exagéré de toute chose) et prémoderne (l'ésotérisme, le symbolisme biblique). Le passage suivant – dans lequel Adrien s'adresse à Suzanne en comparant *Les Étranges Années* à une reproduction artistique – illustre bien le rassemblement de tous ces éléments :

c'est que Daniel peignait le monde comme Jérôme Bosch et Max Ernst, tout à fait, dit-il, Daniel n'a pas la fluide maîtrise de ces grandes maîtres, mais son livre est foisonnant de leurs visions, on plonge avec lui dans la Nef des Fous, comme dans le Jardin des Délices, Adrien s'était trompé lorsqu'il avait cru que le jeune auteur était, comme ces écrivains du Sud, hanté par l'écrasement de la faute dans une société puritaine, Daniel était avant tout un peintre débridé, parfois sa pitié était caricaturale, son écriture richement symbolique, ce que l'on remarquait à peine à la première lecture du manuscrit, tout doucement il nous dirigeait vers les régions vertigineuses de l'enfer, traitait-il de la folie des hommes, ce thème si cher à Bosch, de la mort, il juxtaposait dans ses compositions délirantes le monde moderne et l'ancien, partout un grouillement théâtral, une étrange procession de la forme humaine, de sa flore, la Nef des Fous, le Jardin des Délices, et parfois, le Jugement dernier, un ésotérisme insistant, comme Max Ernst il assemble des objets, des collages en trompe-l'œil, il a étudié la psychologie, lui aussi, c'est un écrivain de l'occulte, je te jure, Suzanne, que tout cela est très dérangent, surtout à la première lecture, mais comme je le disais à Daniel, trop de troublants assemblages¹³⁸.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 139.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 223.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 274-275.

Adrien, qui est d'une autre génération, est peut-être si critique envers l'œuvre de Daniel parce que celle-ci reflète une société qui évolue vers la dysfonction et le vide. Daniel (et à travers lui, Blais) dépeint un monde sans espoir (« il nous dirigeait vers les régions vertigineuses de l'enfer ») où, dans l'accumulation d'objets et la confusion des sens, tout est délire (« il assemble des objets, des collages en trompe-l'œil »). En intégrant ainsi les critiques du manuscrit de Daniel, tout se passe comme si l'autrice critiquait sa propre œuvre, un produit « dérangent » de la postmodernité.

II. Le paradis brisé

Alors que le bus descend dans une vallée, après avoir traversé la frontière californienne, Éveline a un pressentiment de la mort. L'image évoque une descente infernale, mais dans un Enfer verdoyant : « à présent qu'elle parcourait cette vallée toujours jeune et fleurie, le passage des humains sur terre lui paraissait bref, poignant et vraiment incompréhensible¹³⁹ ». À son arrivée, Éveline est à la fois pétrifiée, désorientée et apeurée. Elle remet donc son lourd manteau – sa couche protectrice, élément de son identité manitobaine – avant de sortir définitivement du bus, mais l'inanité de ce geste ne peut la protéger de ce qu'elle découvrira une fois dehors. « Indécise, elle se leva, eut un moment de vertige et parvint à s'avancer vers la sortie¹⁴⁰ », sa réaction physique face à cette dernière étape du voyage trahissant son incertitude. On arrive à l'apogée du récit lorsque Éveline découvre finalement la mort de son frère : « Une fatigue mortelle, la déception la plus poignante, le chagrin, la confusion, tout cela subitement s'inscrivit sur le visage d'Éveline. Une rapide vision d'arbres, de fruits, de fleurs, de neige, de

¹³⁹ G. Roy, *op. cit.*, p. 61-62.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 62.

route, s’emmêla dans son esprit, et, battant de l’œil, elle s’écroula dans les bras de Clarisse¹⁴¹ ». Cet extrait peut s’interpréter comme le moment où elle rompt totalement avec la réalité. Elle passe d’un état onirique au point de non-retour, sa confusion et sa fatigue « mortelle » n’étant que la conséquence de cette rupture. Désormais elle fera partie de ce « paradis coupé du monde où tout est permis et où tout est inspiré par un modèle obligatoire du “ bonheur ” » et elle sera condamnée à y être heureuse, selon l’expression d’Eco¹⁴².

En dépit de leur beauté et de leur charme, les membres de la famille californienne confondent Éveline. Il est clair que, d’une part, les enfants de Majorique ont oublié leurs racines canadiennes-françaises, représentées par la thématique de l’hiver qui définit si concrètement le personnage d’Éveline : « [Clarisse] ne savait plus ce qu’était l’hiver, elle n’en avait qu’un souvenir vague, presque effacé¹⁴³ ». D’autre part, ils ne se distinguent pas les uns des autres : « Hors Clarisse, Éveline ne situait personne bien clairement. Tout s’était passé si vite et comme dans un songe¹⁴⁴ ». Cette deuxième phrase témoigne de l’irréalité de la situation : ayant perdu ses repères culturels et géographiques, elle perçoit son étrangeté au sein de cette famille inconnue. Harel écrit :

Cette quête permet l’instauration d’une continuité et circonscrit un espace à explorer. Mais elle caractérise aussi une appropriation territoriale constamment menacée par une désintégration, une fragmentation du sens du parcours. [...] Ainsi en est-il de la quête démesurée entreprise par Jack Waterman à la découverte de son double. Elle rencontre l’absence, la perte de sens, l’impossibilité d’identifier clairement¹⁴⁵.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴² U. Eco, *op. cit.*, p. 140.

¹⁴³ G. Roy, *op. cit.*, p. 63.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 64.

¹⁴⁵ S. Harel, *op. cit.*, p. 204.

Éveline se trouve manifestement dans une situation analogue. Mais si l'hyperréalité est inhérente au paysage californien, elle l'est également à Crescent Bay où l'expérience d'Ellen se compose de deux « films » : celui du cinéma hollywoodien et celui de la vraie vie. Sa famille et son petit ami américains standards (*cookie-cutter family*, *cookie-cutter boyfriend*) sont conformes au style de vie cinématographique dont parle Baudrillard¹⁴⁶. Ces deux films convergent notamment lorsque Ellen s'apprête à sortir avec son copain Peter pour la première fois :

When I came downstairs that evening, dressed in one of the new outfits Cousin Laura had selected, my cousins' smiles radiated their approval. [...] [T]his scene I did recognize from the movies I'd watched. Only now, I was in the frame as well.

The real movie, the one we saw that night at the drive-in, was *East of Eden*. Peter had seen it when it came out a few years earlier, and I told myself that his willingness to see it again was his way of continuing our conversation about rebel heroes. James Dean was in many respects the physical incarnation of Holden Caulfield¹⁴⁷.

Paradigme de l'atmosphère culturelle des États-Unis, la rencontre du cinéma et de l'automobile au *drive-in* ne fait que brouiller la frontière entre fiction et réalité :

All around me, inside cars hitched up to speaker poles, I saw couples entwined so tightly they appeared oblivious to their surroundings. When I turned away, the after-image of what I'd seen made the figures on the screen blur. [...] [T]he glimpse I'd had into the interior of other cars diminished my concentration¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Le théoricien français ira jusqu'à déclarer qu'aux États-Unis « la vie est cinéma ». J. Baudrillard, *Amérique*, *op. cit.*, p. 98.

¹⁴⁷ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, *op. cit.*, p. 85-86. Traduction : « Lorsque je descendis, ce soir-là, vêtue de l'un des ensembles que cousine Laura avait choisis pour moi, mes cousins se fendirent de sourires approbateurs. [...] [L]a scène, grâce au cinéma, m'était familière. Seulement, cette fois, je faisais partie de la distribution. Le vrai film que nous vîmes ce soir-là au cinéparc était *À l'est d'Éden*. Peter l'avait vu au moment de sa sortie, quelques années plus tôt, et je me dis que son choix était une façon de poursuivre le dialogue que nous avions engagé sur les héros rebelles. À maints égards, James Dean était l'incarnation de Holden Caulfield » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, *op. cit.*, p. 115-116). Il est intéressant que l'autrice ait choisi ce film particulier, une adaptation du célèbre roman de Steinbeck, comme le film qu'ils vont voir ensemble. Les connotations bibliques d'*East of Eden* viennent de l'Ancien Testament dans lequel Caïn est exilé par Dieu après avoir tué son frère. Le fratricide est un thème qui reviendra dans le récit.

¹⁴⁸ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, *op. cit.*, p. 86-87. Traduction : « Autour de moi, dans des voitures branchées à des haut-parleurs, les garçons et les filles étaient si collés qu'ils donnaient l'impression d'être indifférents à leur environnement. Lorsque je me retournais, les images rémanentes de ce que je venais d'apercevoir

Cette scène oppose la frustration sexuelle éprouvée par Ellen à la liberté des « *rebel heroes* » de la *Beat Generation* (James Dean, Holden Caulfield)¹⁴⁹ : l'atmosphère (hyper)sexuelle du cinéparc, dominée par l'écran géant, surcharge ses sens et rend impossible toute forme de sensualité. Ellen réalise ainsi qu'avec Peter, comme avec le pays lui-même, le rapport n'est que passager. En effet, elle avoue se sentir étrange à ses côtés : « The more I knew about him, the clearer it became that our lives did not overlap in any way whatsoever¹⁵⁰ ». Si Peter incarne les liens qu'Ellen entretient avec les États-Unis, leur couple met en évidence aussi bien son étrangeté à elle que la superficialité de leur rapport.

Le sentiment d'asphyxie qui survient lorsqu'elle est chez ses cousins prend sa source dans cette étrangeté et cette superficialité : « I felt increasingly out of place in the midst of this happy group – as if I had been kidnapped by friendly aliens and transported to a world of pristine perfection and harmony that resembled the pretty scenes inside the glass paperweights adorning Cousin Laura's bedroom¹⁵¹ ». La naïveté de sa famille américaine et leur vision du monde insulaire, couplées à leur confiance aveugle en l'avenir et à leur confort matériel, sont comparées aux attitudes défaitistes et à la précarité des immigrants qu'Ellen connaît à Montréal. Le contraste se révèle crûment lors de son repas d'adieu à Crescent Bay qui, selon Ellen, n'est rien d'autre qu'un simulacre auquel toute la famille participe :

embrouillaient les personnages à l'écran. [...] [L'action] que j'avais surprise dans les autres voitures nuisait à ma concentration » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 116-117).

¹⁴⁹ Le *drive-in* était interdit au Québec par peur de paraître favoriser la promiscuité. Or l'expérience sexuelle ne peut s'y réaliser, puisque l'écran domine tout l'espace : « [Peter] ne quittait pas l'écran des yeux ». A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 116-117.

¹⁵⁰ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 89. Traduction : « Plus j'en savais sur lui, et plus je me rendais compte que tout nous séparait » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 120).

¹⁵¹ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 91. Traduction : « je me sentis déplacée parmi ces gens heureux – un peu comme si j'avais été kidnappée par de gentils extraterrestres et transportée dans un monde d'harmonie et de perfection absolues semblable aux jolis tableaux qu'on voyait dans les presse-papiers en verre que cousine Laura conservait dans sa chambre » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 122).

While Cousin Jack tended to the barbecue, the rest of us chatted amiably, appearing as comfortable as if we had been doing this all our lives. [...]

Suddenly, I found it difficult to breathe, as if I were trapped inside one of those glass domes with no air. [...]

Listening to the lighthearted conversation around me, I felt an irrepressible urge to shatter the placidity of these well-meaning people who had welcomed me so lovingly. I'm not one of you, I screamed silently. I don't belong here¹⁵².

À la manière de la famille californienne de Majorique et des habitants de l'île floridienne de *Soifs*, cette famille newyorkaise semble vivre dans une bulle (« *glass paperweights* », « *glass dome* »). Curieusement, personne ne remarque le trouble d'Ellen au sein de leur groupe : « I wondered why [Cousin Laura], and everyone else, had failed to notice my oddness in the midst of all their cheerfulness¹⁵³ », le terme d'« *oddness* » (étrangeté) indiquant simultanément sa gêne et son altérité. Ellen prend conscience que le fardeau de son passé européen l'empêche de mener à bien la simulation du style de vie américain de ses cousins :

Much as I envied their easygoing ways, I knew I couldn't emulate them. [...] I could pretend all I wanted to be a creature from the movies – a carefree teenager rushing down the stairs to meet her clean-cut boyfriend under the approving gaze of her adopted family – but at heart, I was as twisted as the rest of my family¹⁵⁴.

¹⁵² A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 91. Traduction : « Pendant que cousin Jack s'occupait du barbecue, nous bavardâmes avec aisance, comme si nous n'avions jamais fait autre chose. [...] Soudain, j'eus de la difficulté à respirer, comme si j'étais prisonnière d'un de ces dômes sans air. [...] En entendant les conversations enjouées autour de moi, je fus prise d'une irrépressible envie de faire voler en éclats la tranquillité de ces gens bien intentionnés qui m'avaient si tendrement accueillie. Je ne suis pas des vôtres, criai-je sans ouvrir la bouche. Je n'ai rien à faire ici » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 122-123).

¹⁵³ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 93. Traduction : « je me demandai comment [cousine Laura], à l'instar des autres, avait pu ne pas remarquer mon étrangeté au milieu de leurs débordements de joie » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 125).

¹⁵⁴ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 94. Traduction : « J'avais beau admirer leur décontraction, je me savais incapable de les imiter. [...] J'avais beau faire semblant d'être une créature sortie tout droit d'un film – une adolescente insouciant qui descend l'escalier en courant pour venir à la rencontre de son petit ami à la mise soignée sous le regard approbateur de sa famille d'adoption –, j'étais, au fond de moi, aussi tordue que les autres membres de ma famille » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 125-126).

C'est dans la *Ellen's Room* à Crescent Bay que la protagoniste cache son déguisement américain avant de rentrer à Montréal. La chambre contient les vêtements que la cousine Laura lui a achetés et qui lui sont étrangers. Tout comme ses compatriotes québécois, Ellen reste indécise devant les multiples facettes de son identité : « But how was I to know which one of my many selves was the real me¹⁵⁵? » Chaque voyage aux États-Unis lui offre la possibilité de les essayer. Plus précisément, la ville de New York représente un espace où elle peut expérimenter son identité afin de trouver sa place dans le Nouveau Monde :

In my private atlas of the world, whose maps charted the topography of loss and discovery, New York figured prominently. It had come to represent my reward – my compensation – for missing out on the fabled cities of my mother's youth – the lost civilization that now existed only in stories. And New York had the added advantage of geography; its location in the New World put it safely beyond the reach of the forces of destruction that swept through the older continents with deadly regularity¹⁵⁶.

Son troisième voyage à New York avec Lydia se présente alors comme une récompense et une revendication (de liberté), mais l'expérience se solde aussi par un échec. À Manhattan éclate le côté infernal de la ville. Comme tout espace hétérotopique et hyperréel, celui-ci est fermé : « The streets heading uptown, enclosed by glass-and-steel skyscrapers, seemed to radiate heat. Swarms of people rushed past us in all directions, and the cacophony of traffic sounds made it nearly impossible to hear one another¹⁵⁷ ». Malgré son chaos, la ville laisse les filles

¹⁵⁵ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 115. Traduction : « Mais comment savoir lequel de mes nombreux moi était le vrai ? » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 150).

¹⁵⁶ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 148-149. Traduction : « Dans mon atlas intime du monde, dont les cartes illustraient la topographie des pertes et des découvertes, New York occupait une place de choix. La ville constituait pour moi une récompense, un dédommagement pour les fabuleuses cités de la jeunesse de ma mère que je ne connaissais pas, pour la civilisation perdue que n'existait plus que dans les récits. Et New York avait l'avantage supplémentaire de la géographie. Comme elle appartenait au Nouveau Monde, la ville était à l'abri des forces de destruction qui balayaient les vieux continents avec une régularité mortelle » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 189-190).

¹⁵⁷ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 149. Traduction : « Les rues qui montaient vers les quartiers chics, bordées de gratte-ciel d'acier et de verre, donnaient l'impression d'irradier la chaleur. Des hordes de piétons se hâtaient dans tous les sens, et les bruits de la circulation étaient si cacophoniques que nous ne nous entendions pas parler » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 190-191).

émerveillées : « “ It's just like Hell ” Lydia shouted into my ear. “ Stiflingly hot and unbearably crowded. ” But the look on her face was one of pure enchantment¹⁵⁸ ». À Greenwich Village, « la Mecque des vrais beatniks¹⁵⁹ », la scène s'apparente aux soirées de Sal Paradise et de son groupe d'amis, illustré par l'atmosphère joviale des bars, la musique « étrange¹⁶⁰ », la promiscuité et la présence des « écrivains, peintres et musiciens¹⁶¹ » dans les rues. Elles y vivent brièvement à la manière des beatniks avant qu'Ellen n'attrape la rougeole et doive rentrer plus tôt que prévu à Montréal : « To know that my first venture into independence had been brought down by a childhood illness felt particularly humiliating [...] I was returning home in defeat¹⁶² ». À la lumière de ces multiples échecs, il semblerait que les aventures d'Ellen ressemblent plutôt à une parodie du roman de la route. Il lui faudra encore quelques années et quelques voyages avant de concilier les deux pôles de son identité qui représentent le Nouveau Monde et le Vieux.

Pour les personnages de *Soifs*, l'illusion du paradis a déjà été brisée ; l'île séduit le voyageur (et le lecteur) qui, à son arrivée, discerne son vrai caractère. Nous avons vu qu'en dépit des apparences, elle est en fait analogue aux limbes de Dante. Ceci est rendu encore plus explicite par les allusions de certains personnages à *La Divine Comédie*. Notamment Adrien voit dans le manuscrit des *Étranges Années* les neuf cercles de l'*Inferno* : « les eaux noires des rivières et des fleuves de Dante y sont très présentes, ces cercles de l'Enfer renferment les esprits maudits, les calamités, tutti son pien di spirti maladetti¹⁶³ ». Hormis *L'enfer* de Dante, d'autres œuvres et

¹⁵⁸ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 150. Traduction : « – On se croirait en enfer, cria Lydia à mon oreille. On crève de chaleur et il y a du monde partout. Mais elle arborait un air de pur ravissement » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 191).

¹⁵⁹ Ann Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 189.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 195.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 197.

¹⁶² A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 157-158. Traduction : « Que mes premiers pas vers l'indépendance aient été contrecarrés par une maladie infantile était particulièrement humiliant [...] je rentrais vaincue » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 200).

¹⁶³ M.-C. Blais, *Soifs*, op. cit., p. 220.

médias sont fréquemment évoqués par les personnages de *Soifs*. En effet, leurs réflexions et sentiments sont souvent accompagnés de peintures, de chansons et d'actualités. La douleur est ressentie à travers l'art, comme dans le cas de Renata : « était-ce sa hantise que la vieillesse fût toujours trop proche pour une femme ; [...] elle entendait aussi la musique de *La Jeune Fille et la Mort*, le chant de son impuissance, de sa mélancolie¹⁶⁴ ». De même, en pensant à Franz, elle compare la scène de leur naufrage au large de la Bretagne à une œuvre de Goya. Mère est également émue par l'art : « la musique des compositeurs italiens ne produisait-elle pas toujours ces lancinantes remémorations dans l'âme de Mère¹⁶⁵ ». Pour Jean-Mathieu et ses amis, déjà avec une vie derrière eux, les photographies de Caroline produisent de « lancinantes remémorations ».

Mais ce n'est pas seulement la douleur qui se fait sentir : l'art et les médias viennent représenter le quotidien de tous les personnages de *Soifs* (ou bien leur quotidien est-il une *reproduction* d'œuvres d'art et de différents médias ?). Ainsi, la pornographie que regarde Jacques reproduit le plaisir orgasmique du passé qu'il ne retrouvera plus jamais : « un téléviseur transmettait jusqu'à ses sens encore aiguisés la plainte rieuse, enragée, de ces garçons qui aimaient la fête, l'orgie, et qui, pensait Jacques, eussent dû, dans leurs joies orgasmiques, se calfeutrer les uns les autres du halo protecteur de leur sperme¹⁶⁶ ». Luc voit dans le film *Amadeus* et dans la musique de Mozart ses propres aventures érotiques :

car continuait de se dérouler la cassette du film *Amadeus*, dans le téléviseur, que Jacques avait réclamé pour la nuit, s'asseyant au pied du lit aux odeurs fétides, Luc compara les ébats amoureux du juvénile Mozart à ce goût, cette passion de l'aventure amoureuse qui était la sienne, même ce soir¹⁶⁷.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 133.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 181.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 50.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 55.

Évidemment, l'art occupe une place centrale dans *Soifs*. Comme nous l'avons constaté dans le chapitre précédent en nous inspirant du mémoire de Maude Labelle, il est le médium par lequel la réalité perce la « violence somnambulique¹⁶⁸ » de la société postmoderne. C'est l'art qui aiguise (même brièvement) les sens des personnages littéraires et les relie aux expériences sensuelles du passé (voici le « télescopage du passé et du présent¹⁶⁹ » qui marque le roman hyperréaliste). Les exemples où l'art se heurte à la vie sont nombreux et récurrents dans *Soifs* car, piégés ainsi dans l'espace-temps hyperréel, les insulaires sont continuellement en quête du réel.

On remarque également des obsessions qui réapparaissent dans le cheminement de leur pensée, que ce soit certaines couleurs, comme les couleurs voyantes qui se trouvent dans « la piscine aux iridescentes lueurs¹⁷⁰ » de Mélanie et de Daniel, les patins de Luc ou le maillot « d'une couleur électrisante¹⁷¹ » de Samuel ; soit sur des objets banals, comme la vieille glacière dans la cour du pasteur Jérémy ou, de manière plus évidente, les objets auxquels Renata tient avec tant de ferveur : « la compagnie de ces objets qu'elle aurait tant de mal à quitter, les cigarettes, l'étui, le briquet en or, ces creuses sensations de soif qui évoquaient les langueurs de l'amour, autour de ces objets, objets auxquels elle se rattachait avec toute la ténacité de ses

¹⁶⁸ J. Baudrillard, *Amérique, op. cit.*, p. 60 .

¹⁶⁹ M. Biron et autres, *Histoire de la littérature québécoise, op. cit.*, p. 560.

¹⁷⁰ M.-C. Blais, *Soifs, op. cit.*, p. 123.

¹⁷¹ *Ibid.* Par exemple, la récurrence de la couleur jaune est remarquable : la bicyclette de Carlos « dont les câbles de frein, le guidon, étaient du même jaune voyant, éclatant, que [son] maillot jaune » (p. 79) ; le « mur jaune trop éclairé par le soleil » (p. 140) ; « les fleurs jaunes » (p. 164) ; « la bouée de sauvetage jaune et étincelante comme le soleil » (p. 204) ; « la maison peinte en jaune » (p. 241) ; « la pelouse jaunie » (p. 257) ; les yeux de Daniel « aux reflets jaunes » (p. 262). Le blanc lui aussi y fait souvent des apparitions : couleur des cagoules du KKK qui rôde tout autour ; couleur qui accompagne les observations de Charles : « en regardant ces chaises de paille dans lesquelles ils avaient été assis tous les quatre pendant la nuit, l'aube colorait d'une vive lumière les dossiers, les sièges, de ces chaises inoccupées, blanc, quelques années encore et on ne verra plus que ce blanc de nos chaises vacantes autour d'une table, blanc comme le drapeau blanc de notre capitulation commune, car dans ce jardin rempli de voix d'enfants et de jeunes gens, nous qui n'aurons laissé, Jean-Mathieu, Adrien et moi, que ce blanc de nos chaises, ce blanc de craie, dans les rayons hésitants de l'aube » (p. 250-251). Dans ce cas précis, la couleur blanche ouvre la porte aux réflexions sur la mort.

sens¹⁷² ». Ses cigarettes, son étui, le briquet en or font réagir ses sens alors qu'elle s'abandonne et se ressaisit machinalement : « elle s'animait soudain pour répéter un geste d'automate, celui de fixer avidement la cigarette dont elle rejetait vite la fumée¹⁷³ ». Fixer des objets, qui s'accumulent tout au long du récit, n'est qu'une autre manière de redonner du sens à ce monde insulaire dépourvu de sens : cette attention aux objets est similaire au rôle que jouent l'art et les médias.

Mais si les objets, l'art et les médias aident certains à se rappeler des expériences sensuelles et réelles, ils ont un effet contraire sur les autres. Frédéric, dans sa vieillesse, perd la mémoire en regardant fixement le téléviseur : « Le visage de Charles s'estompant dans [son esprit] parmi ces brouillards où Dieu dispersait Sa froideur sur les hommes, l'écran du téléviseur dévorant de nouveau toute son attention¹⁷⁴ ». Dans son cas, il se laisse dominer par l'appareil dont l'écran d'une « neutralité brillante, mouvante et superficielle¹⁷⁵ » a un effet dissuasif sur lui – dissuasif, car il retient son attention et obscurcit sa mémoire. De même, la publicité qui résonne dans l'esprit de Carlos fait de son « devoir » de manger de la glace à la vanille, le dissuadant de toute forme d'activité potentiellement révolutionnaire, comme celle de résister aux injustices raciales¹⁷⁶. Les effets dissuasifs de la télévision sur Charles, et les effets neutralisants de la publicité sur Carlos, sont des suites logiques de la condition hyperréelle. Chez d'autres personnages de *Soifs*, cette condition se manifeste principalement à travers l'oubli, l'épuisement et la passivité. En revanche, on remarque que la menace de la mort est omniprésente, rôdant dans l'île et dans la pensée des insulaires. Parfois, elle est évoquée par l'actualité : « Mama qui avait déplié son journal sous l'un des parasols du jardin disait, qu'est-ce que nous allons devenir s'ils

¹⁷² *Ibid.*, p. 46.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 245.

¹⁷⁵ J. Baudrillard, *Amérique*, *op. cit.*, p. 119.

¹⁷⁶ M.-C. Blais, *Soifs*, *op. cit.*, p. 42.

tombent tous sous les balles¹⁷⁷ ». Et parfois la mort se révèle dans les faits historiques : « rien ne fut jamais aussi cruel que cette bombe sur Hiroshima, aucun acte de destruction ne peut être comparable, car tout, sous une couche de cendres et de braises, entra dans le néant¹⁷⁸ ». Par conséquent, malgré son épuisement et sa passivité, cette société insulaire est maintenue en état de vigilance, attendant l'évènement violent (la mort) qui l'arrachera à cet espace-temps hyperréel.

On remarque également que, comme la mort, un système de surveillance est présent sur et autour de l'île, rappelant son caractère carcéral. Ce système fonctionne de la même manière que la télévision et la publicité en ce qu'il produit des effets dissuasifs et neutralisants : « avec de faux airs d'innocence, les soldats de la mer n'étaient-ils pas partout¹⁷⁹ » ; « mais un jour n'ai-je pas compris qu'ils nous surveillaient tous, [...] d'une serre, d'un jardin, ils nous épiaient, et nous ne savions plus comment nous dérober à leur étroite vigilance¹⁸⁰ ». Baudrillard attribue ce système à la prolifération nucléaire et à sa capacité à dissuader toute éventualité. Charles en devient vigilant, lui qui « entendrait aussi l'odyssée clandestine, fuyante, de ces cargos d'uranium voyageant sans bruit de la république du Kazakhstan au-dessus des continents, jusqu'à Oak Ridge, mais l'odyssée serait fuyante, clandestine¹⁸¹ ». Lorsque Mère croit voir un nuage de plutonium planer sur l'Atlantique, elle craint qu'il fasse des enfants de l'île des victimes d'empoisonnement par rayonnement, comme l'étaient ceux de Tchernobyl. D'où l'autre rôle de l'art face à l'éventuelle violence d'un tel événement : « la musique, comme les œuvres d'art dans un musée, ne semblaient avoir été créées que pour son amusement, frivole, accaparée par les

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 69.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 267. « Le néant », en plus d'illustrer la destruction totale par la bombe atomique, peut également faire allusion aux effets dissuasifs créés à la suite de cet événement. Depuis Hiroshima et Nagasaki, il n'y a pas eu d'autre bombardement atomique.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 172.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 312.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 291.

sorties et les distractions, elle niait l'apocalypse de l'infinitésimale goutte de plutonium au-dessus de la république d'Ukraine¹⁸² ». Les insulaires vivent donc simultanément dans un état de peur, de vigilance, d'épuisement et de passivité. Pour eux, l'action, l'évènement ou la révolution qui les aiderait à en sortir n'est plus envisageable. Ainsi constate le personnage d'Adrien : « le mol paradis en apparence distribué à tous n'était donné à personne¹⁸³ ».

TROISIÈME PARTIE : LA FIN DU VOYAGE

I. Le cosmopolitisme

Généralement, arrivé à sa destination aux États-Unis, le sujet canadien se retrouve entouré d'une population cosmopolite. Dans *Volkswagen Blues*, Harel signale que

[En Californie] les cheminements perdent leur cohérence : une multitude de différences dérisoires peuvent être observées. [...] Le cosmopolitisme prend l'aspect d'un acte commémoratif, sédimentation de parcours réclamant leur autonomie, mais qui se confondent dérisoirement sur le littoral du Pacifique. C'est que la revendication d'un discours fondateur est contestée au moment de l'arrivée à San Francisco. Il n'y a plus de sens premier, de savoir référentiel associé au balisage du parcours de Jack Waterman. La dimension commémorative de cette quête est toujours actuelle, sans qu'elle soit pour autant synonyme d'authenticité. L'itinéraire de Jack Waterman est dans un premier temps certifié par le trajet des explorateurs de Nouvelle-France. Mais, à San Francisco, l'écheveau du récit se défait. Les balises qui orientent la quête deviennent autant de signes dispersés. [...] De façon à ce que la pluralité culturelle, affirmation d'une hétérotopie, échappe à ce désir régressif [du sujet québécois] de retour à l'unité¹⁸⁴.

¹⁸² *Ibid.*, p. 189.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 275. Mots qui d'ailleurs font écho à Baudrillard lorsqu'il décrit la Californie comme « un enfer mou et climatisé » (*Amérique, op. cit.*, p. 101).

¹⁸⁴ S. Harel, *op. cit.*, p. 206.

Baudrillard est manifestement du même avis : « L'Occident s'achève sur un rivage dénué de signification, comme un voyage qui perd son sens en arrivant à son terme¹⁸⁵ ». Cependant, l'échec de Jack Waterman à San Francisco s'oppose au cosmopolitisme représenté chez Roy, Charney et Blais. Dans leurs récits, c'est le cosmopolitisme qui *rend possible* le retour à l'unité.

La pluralité culturelle dans *De quoi t'ennuies-tu, Éveline ?* se traduit par « la vallée », la communauté familiale que Majorique avait réussi à créer sur la côte californienne avant sa mort. Les traces de la migration y sont très présentes, indiquées par les prénoms germaniques (Greta, Olaf) et français (Noémi) de la deuxième génération, puis par les prénoms anglophones de la troisième (Tommy, Frank, Edwin). Plusieurs langues sont parlées entre les membres de la famille, bien que l'anglais soit le plus répandu. Pourtant, tous les locuteurs se considèrent comme des citoyens américains. Comme le constate Noémi au sujet de Greta : « C'est la femme de Serge, une Hollandaise, c'est-à-dire Américaine maintenant, car nous sommes tous devenus citoyens de ce pays¹⁸⁶ ». La vallée représente une Amérique composée d'immigrants¹⁸⁷ et elle témoigne d'une volonté humaine de recevoir *harmonieusement* les différents parcours migrants sur le littoral du Pacifique.

La vallée est perçue comme un lieu pluraliste où la famille vit en paix, cette dernière « variée, étrange comme l'humanité elle-même¹⁸⁸ », et les maisons – situées sur une des collines – forment un village. D'où l'éblouissement d'Éveline face à la réussite de son frère :

quand enfin elle put voir le petit coin du monde où avait vécu Majorique, Éveline eut un éblouissement. Ainsi il était venu se fixer en l'un des endroits de la terre à la fois le plus fleuri, le plus abrité et le plus accueillant. Son village était groupé sur un plateau

¹⁸⁵ J. Baudrillard, *Amérique, op. cit.*, p. 62.

¹⁸⁶ G. Roy, *op. cit.*, p. 66. Il est donc curieux que la famille soit capable de s'adresser à Éveline, vu que cette dernière ne comprend pas la langue anglaise et que plusieurs membres, surtout les plus jeunes, ne parlent pas le français.

¹⁸⁷ Un fait souvent répété dans les textes de Roy.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 94.

verdoyant complètement entouré de cimes plus hautes. De grandes corolles blanches comme neige pendaient des arbres. Jamais elle n'avait respiré un air si léger, si parfumé¹⁸⁹.

Elle apprend que Majorique a créé ce paradis dans l'objectif de rassembler ses enfants et ses petits-enfants : « Il disait que nous formions une des familles les plus riches, les plus variées du monde, que nous avons pris ce qu'il y a de meilleur à chaque peuple. Il nous appelait sa petite société de nations¹⁹⁰ ». Afin d'établir cette « société de nations », il a fallu que Majorique quitte le Manitoba pour s'installer dans un lieu où le cosmopolitisme pouvait être utopisé¹⁹¹. Or ses enfants envisagent de continuer vers l'ouest (à partir de la Californie : les îles Fidji, la Nouvelle-Zélande, l'Australie) et ses petits-enfants visent encore plus loin : à quitter la planète Terre et à explorer les cosmos. L'un de ses neveux l'explique comme suit : « la terre est toute petite, et on en a fait le tour depuis longtemps. Ce qui reste à découvrir maintenant, ce sont les espaces interplanétaires, la lune, Mars...¹⁹² ». Selon eux se trouverait sur une de ces planètes lointaines une sorte d'« Éden préservé¹⁹³ » où tous les êtres vivent en harmonie et sans menace de maladie. De la sorte, contrairement à celui d'Éveline, le regard de la famille est tourné vers l'avenir (on y remarque également une éventuelle version du « roman routier » ou du récit de voyage qui convient à l'ère postmoderne).

Pour Ellen, le cosmopolitisme ne se concrétise que lors de son cinquième et dernier voyage à Crescent Bay où elle fête les noces de Charlie et Beatrice. Ce rassemblement familial – notamment la rencontre entre les parents américains du cousin Jack et la famille migrante

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 88.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 72.

¹⁹¹ Toute la famille traite Majorique de « Père », indiquant le symbolisme paternel et biblique de cette figure.

¹⁹² *Ibid.*, p. 84.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 85.

d'Ellen¹⁹⁴ – indique la réunion du passé et du présent, signe que le désir d'unité s'y accomplit : « I hadn't thought of the song [*You Belong to Me*] in years, and it seemed fitting somehow to be reminded of it on an evening where the past and the present kept running into each other as effortlessly as two streams merging into one¹⁹⁵ ». Métaphore d'un phare dans la nuit, cette famille européenne-américaine guide Ellen dans l'océan qu'est la société nord-américaine. À la noce, se tenant à l'écart et observant les uns se mêler aux autres, elle accepte enfin l'étrangeté de sa vie : « The night had turned colder, and I found myself shivering in my skimpy dress. Pushing open the tent flaps, I hastened inside, towards the warmth and the light¹⁹⁶ ». Au même titre que le soutien-gorge gonflable et les vêtements chers qui remplissent la *Ellen's Room*, la petite robe noire qu'elle choisit pour cette occasion est symbolique : elle est le produit des changements sociaux de la décennie soixante. Son choix souligne par ailleurs sa toute nouvelle indépendance. À mesure que les attitudes de la société changent, les perspectives de sa famille évoluent également ; auparavant très stricte, sa mère surtout témoigne d'ouverture et de résignation. Les plans de Henryk d'étendre son entreprise en Floride, le discours patriotique et optimiste du cousin Jack qui refera bientôt sa vie à New York avec Laura montrent que ce désir de transhumance, ce nomadisme, les habitent encore et que leur regard aussi est tourné vers l'avenir.

¹⁹⁴ Là encore, les difficultés de communication entre les deux groupes ne posent aucun problème. Les parents de Jack étant malentendants, Henryk a la présence d'esprit d'écrire son nom et ceux de sa femme et d'Ellen sur sa carte de visite ; grâce en plus à la puissance de sa voix, il peut s'entretenir avec eux mieux que leur propre fils : « Henryk's voice was stronger and deeper than Cousin Jack's, and when I left the group, the elderly couple appeared to be listening attentively ». A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 306. (Traduction : « La voix de Henryk était plus forte et plus grave que celle de cousin Jack. Lorsque je quittai le petit groupe, les parents de ce dernier semblaient écouter avec attention ». A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 380.)

¹⁹⁵ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 313. Traduction : « Je n'avais pas entendu la chanson [*You Belong to Me*] depuis des années, et il me sembla approprié qu'elle se rappelle à ma mémoire en cette soirée où le présent et le passé se croisaient sans cesse, aussi facilement que deux ruisseaux s'unissent pour en former un seul » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 389).

¹⁹⁶ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 314. Traduction : « La soirée avait fraîchi, et je frissonnai dans ma robe légère. Repoussant les rabats, je me hâtai d'entrer sous la tente et de m'avancer vers la chaleur et la lumière » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 390).

Sur l'île fictive floridienne, dans laquelle se rassemblent des individus du monde entier, le cosmopolitisme s'accomplit à travers la voix collective. D'une part, les habitants évoquent souvent leurs ancêtres, ce qui suggère la diversité des origines de ceux qui se sont déjà établis sur l'île. Les chants de Vénus et de Jenny rappellent l'esclavage du Sud profond. Mélanie songe à ses grands-parents italiens. L'oncle de Daniel, un Polonais assassiné dans un ghetto pendant la Deuxième Guerre mondiale, est plusieurs fois évoqué. Mère raconte le sort d'autres Juifs européens qui n'ont pas pu immigrer vers l'Amérique du Nord :

quand les cousins de Pologne, ceux que Mère désignait ainsi, bien qu'elle ne les eût jamais connus, ces cousins, ces lointains cousins, qui n'avaient jamais pu fuir depuis des générations vers le Canada, les États-Unis, avaient tous péri dans le village de Lukow, dans le district de Lublin, on les voyait encore sur les photographies que déterraient les historiens, les journalistes, ils levaient la main comme si la scène eût été éternellement vivante, vers leurs massacreurs, leurs meurtriers, dans un geste de reddition ultime et affolé, mais sans révolte, car les cousins de Pologne avaient su qu'ils ne pourraient jamais s'enfuir¹⁹⁷.

D'autre part, il y en a qui arrivent encore sur les plages de l'île à la recherche d'une vie meilleure. Julio est un exilé cubain dont la famille s'est noyée dans l'océan Atlantique lors de leur évasion :

était-ce ce même Julio qui avait dérivé pendant deux semaines sur son radeau, avec sa mère, ses frères et ses sœurs, sur les eaux de l'Atlantique d'où sourdaient la tempête, la bourrasque, qui sapaient les vivres, arrachaient à la plateforme du radeau ses habitants et leurs faibles mâts, eux qui ne savaient pas nager¹⁹⁸.

Pour lui, l'aide est finalement venue sous la forme d'un hélicoptère américain nommé *Homeland*, allégorie de cette terre aux connotations bibliques que sa mère cherchait à atteindre.

Dieu veillait sur eux tous, disait-elle, on les attendait là-bas, sur cette terre de miel et de lait, vers les rives du paradis, qu'ils embarquent sur le frêle radeau, ils seraient

¹⁹⁷ M.-C. Blais, *Soifs*, op. cit., p. 114. Cela rappelle la tentative de fuir la Pologne relatée dans *Dobryd* de Charney.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 122.

ravitillés bientôt d'eau et de lumière, loin de la puanteur de leurs minables taudis, là-bas, au port, sur la terre de lait et de miel, ils seraient abreuvés, nourris, ainsi la ceinture ou le gilet de sauvetage avaient-ils été oubliés, négligés¹⁹⁹.

Ainsi, l'hélicoptère *Homeland* devient synonyme de la nouvelle patrie : « homeland, terre retrouvée, elle était là-bas, leur patrie, [...] dans ce paradis verdoyant où coulaient en abondance le miel et le lait²⁰⁰ ». Julio finit par trouver refuge auprès de la famille de Mélanie, qui embauche des migrants²⁰¹. Maria est également une réfugiée cubaine dont le mariage avec Luc est une tentative de la garder aux États-Unis. Ces différentes ententes, aussi insignifiantes qu'elles paraissent dans l'histoire, indiquent la volonté plus générale d'unité sur l'île²⁰².

Il y a paradoxalement un désir chez certains de partir « pour oublier la précarité de l'existence²⁰³ ». Les jeunes, à savoir Paul, veulent aller à l'ouest comme les petits-enfants de Majorique : « ne souhaitait-il pas partir plus loin, jusqu'en Australie²⁰⁴ ». Luc aussi « [éprouve] le besoin de partir²⁰⁵ ». Mais l'île restera surtout un havre qui accueille les voyageurs. De ce rassemblement varié naît un certain optimisme qui réside notamment chez les jeunes. Mère, hantée par son passé, le remarque chez sa fille, son petit-fils et Renata :

elle admirait en Mélanie et Samuel leur pure résistance à être ce qu'elle ne serait pas demain, des êtres, de merveilleuses créatures de l'avenir [...], cette résistance de Samuel, de Renata aux pires laideurs de la vie, à ses maux les plus effroyables, était une résistance qui semblait aussi bien modelée dans la chair que dans le granit de leurs pensées²⁰⁶.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 164.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ À savoir Jenny et Marie-Sylvie de la Toussaint.

²⁰² Avec la présence de quelques suprémacistes blancs et réactionnaires sur l'île (le KKK, la Folle du Sentier), on pourrait soutenir le contraire. Mais sans effusion de sang, qui dénoterait une violence réelle (au sens baudrillardien), leurs actions restent symboliques et essentiellement inefficaces contre la diversité croissante et inévitable de la population.

²⁰³ *Ibid.*, p. 52.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 51.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 212.

Qui plus est, la naissance sert de symbole d'espérance et celle de Vincent représente la continuation de la vie après la violence belliqueuse du vieux monde :

la vie de Vincent était cette plage qu'aucun pas, aucune empreinte n'avait encore foulée, non, qui pouvait vivre sans la sérénité, le bonheur, l'espoir, pensait Mélanie, si haute était l'étendue de la voix de Vénus transportée par la joie que s'effritait, contre sa fraîcheur, le vieux monde²⁰⁷.

Mais sa naissance contraste tout aussi bien avec cette société postmoderne hyperréelle : face au néant, seule la création de la vie – comme de l'art – dénote une confiance en l'avenir (le retour au réel). Pour la multitude, cependant, la mort n'est jamais bien loin : « tous les êtres vivants tremblaient, ils comprenaient combien ils étaient mortels²⁰⁸ ». Toujours omniprésente, elle prend diverses formes. Peut-être la plus subtile de ces formes est-elle celle d'une société dépassée par la technologie et la publicité, ce que nous examinerons dans la prochaine partie.

II. La mort

Un malaise est associé à la mort dans le roman de la route. Non seulement elle fait partie du voyage commémoratif du protagoniste mais, dans le cas de *Volkswagen Blues*, elle semble émaner du frère retrouvé. De ce fait, « la mort ou l'incommunicabilité sont les seules conclusions possibles dans ce pays mythique²⁰⁹ ». Nous verrons dans les trois romans à l'étude que la mort et l'incommunicabilité sont des conclusions de cette quête identitaire, mais qu'elles ne sont ni les *seules* ni nécessairement négatives.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 250.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 247.

²⁰⁹ S. Harel, *op. cit.*, p. 186.

Il est certain que la mort hante le voyage d'Éveline²¹⁰. En traversant le paysage désolé du Nevada, la perspective est peu réjouissante : c'est devant des collines sinistres qu'elle en a sa première prémonition. Or, la mort conserve ses connotations bibliques pour la protagoniste (les arbres de Judée, les arbres « crucifiés²¹¹ »). En Californie, cependant, la mort n'est pas tant considérée comme une fin tragique que comme une fin pacifique (représentée par l'océan Pacifique). L'expression paisible de Majorique dans son cercueil, par exemple, empêche Éveline d'éprouver « le froid de la mort²¹² ». Néanmoins, la fusion gémellaire, tant désirée mais rendue impossible par le décès du frère, cède à une autre possibilité de réunification : « Tous les moments de la vie s'échangeaient parfaitement, songea Éveline, le passé et le présent, son enfance et celle du petit Frank, comme si c'était cela, la mort : tous les instants enfin réunis²¹³ ». Ayant fait l'expérience cosmopolite sur la côte californienne, Éveline semble maintenant se préparer – sinon spirituellement – à sa propre mort.

Du haut de la colline où Majorique sera enterré, Éveline voit l'harmonie qui règne dans la vallée :

Alors, après l'avoir perdu de vue un instant, ils retrouvèrent le village de Majorique au fond du paysage. Il était devenu plus petit, mais aussi plus uni. Le flanc des montagnes voisines était couvert d'une végétation mauve pâle, légère comme une mousse, et odorante sans doute car sans cesse leur parvenaient des bouffées de parfum délicat²¹⁴.

Cette harmonie est perceptible non seulement dans la vallée, mais dans le déplacement de la famille à mesure qu'elle gravit la colline. L'image est en fait évocatrice d'une sorte de tour anti-

²¹⁰ Il convient de noter que *De quoi t'ennuies-tu, Éveline ?* a été le dernier livre publié avant la mort de Roy. Il n'est donc pas surprenant que la protagoniste soit préoccupée par la mort.

²¹¹ Gabrielle Roy, *op. cit.*, p. 55.

²¹² *Ibid.*, p. 94.

²¹³ *Ibid.*, p. 83.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 90.

babélie²¹⁵ : « Le cortège s'échelonnait à des niveaux successifs et tournait un peu sur lui-même au gré de la petite route en spirale. Ainsi, à un moment la tête et la queue de la procession furent presque vis-à-vis²¹⁶ ». Sur cette colline, la ligne entre les mondes humain et naturel s'estompe alors que certains membres de la famille commencent à ressembler aux oiseaux : « Sister Mary of the Sacred Heart volait à la rencontre de Roberto et de sa femme, sa coiffe disparaissant et reparaissant parmi les feuillages comme un grand oiseau blanc²¹⁷ ». Telle l'image de Babel, plus la famille monte vers la chapelle, plus elle semble atteindre le ciel²¹⁸. C'est dans la chapelle, où les oiseaux chantent l'unité parfaite de la famille (« ce fut un gazouillement joyeux, plein de fraîcheur et d'amitié²¹⁹ »), que le désir de Majorique se réalise enfin. Les mondes naturel et humain ne font qu'un, les deux familles également. « Majorique, en tête du défilé, devait sourire de triomphe. N'avait-il pas réalisé aujourd'hui le plus beau tour de sa vie²²⁰ ? ».

L'expérience au sommet de la colline fait cependant jaillir l'hiver manitobain dans l'esprit de la protagoniste : « ce ciel d'été quand ce devrait être l'hiver, c'en était trop sans doute pour Éveline²²¹ ». Éveline pense à sa terre natale au moment d'enterrer son frère²²². Le conditionnel ici (« quand ce *devrait* être l'hiver ») signale son incertitude devant l'harmonie de ce monde irréel ; il s'agit d'une dernière revendication de la réalité – les souvenirs du patrimoine franco-canadien – avant de succomber totalement à l'harmonie de ce paradis américain. Enfin, l'apparition de l'océan est significative pour Éveline. La difficile tâche d'enterrer son frère doit être achevée

²¹⁵ Selon Catherine Khordoc, « la multiplicité est à l'origine » de la tour anti-babélie. Catherine Khordoc, *Tours et détours : Le mythe de Babel dans la littérature contemporaine*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2012, p. 159.

²¹⁶ G. Roy, *op. cit.*, p. 91.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 92.

²¹⁸ En adéquation avec une analyse dantesque, on dirait que la colline ressemble également à la montagne de Purgatoire.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 93. Blais utilisera elle aussi les oiseaux pour symboliser l'unité.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*

²²² E. R. Babby, *op. cit.*, p. 430.

avant que le Pacifique ne puisse apparaître avec toute la charge symbolique qu'il contient : « Alors, levant la tête, Éveline aperçut en bas, très loin, miroitant sous le soleil, une surface calme, brillante et infinie. Qu'était-ce ? Un mirage ? Une illusion ? Allait-elle se réveiller d'un moment à l'autre, s'apercevoir que depuis des jours et encore maintenant, elle vivait dans un rêve²²³ ? » Le Pacifique représente simultanément la fin du récit, du continent américain et de la vie. L'objectif de Majorique était-il donc de préparer sa sœur pour la mort ? Va-t-elle mourir ou retourner au Manitoba pour ensuite s'ennuyer comme son frère de cet « autre monde²²⁴ » ? Déjà consciente qu'il lui serait impossible de rester en Californie et que, ayant rompu avec la réalité, elle ne peut plus retourner chez elle, Éveline s'ouvre à la mort : « De nouveau elle regarda briller ce lointain uni, immense, sans rides, plus exaltant dans son mystère que tout ce qui l'avait saisie d'émotion pendant sa vie entière. Et cependant, ce n'était rien ; non, rien que de l'uni, de l'infini, le calme parfait²²⁵ ». Plongée dans la perfection de ce monde californien, elle sait que la seule issue est désormais la mort.

Ellen, en tant que jeune femme, n'affronte pas la mort de la même manière qu'Éveline ; son père, ses ancêtres défunts deviennent des figures presque banalisées dans sa famille, toujours présentes par l'entremise des bougies qu'allume la tante Celia à leur mémoire. Mais Ellen développe une profonde fascination pour les circonstances tragiques de son double Kate. La mort de celle-ci la touche de près, plus que celles des membres de sa famille qui ont disparu en Pologne pendant la Deuxième Guerre mondiale : « In all the years of living with Aunt Celia's mourning rituals – the daily lighting of the candles, the flickering presence of the dead they

²²³ G. Roy, *op. cit.*, p. 94.

²²⁴ *Ibid.*, p. 87.

²²⁵ *Ibid.*, p. 94.

commemorated – death had never seemed as final and unforgiving as it did at that moment²²⁶ ».

Ellen revit l'accident de Kate lors de son quatrième voyage aux États-Unis, voyant à nouveau les objets qui dénotent une violente collision avec la réalité :

when the train neared the crossing where Kate Willard had been killed, the disemboweled car and the bloodstained sandal flashed past me as if no time had elapsed. The story I'd been working on, off and on for the last three years, had preserved the scene of the accident long after all trace of it had disappeared²²⁷.

Bien que déjà disparus, ces objets continuent de hanter le présent. Pour Ellen, la fusion gémellaire n'est pas non plus réalisable. Le personnage si fascinant de Kate lui offre toutefois la possibilité de se libérer de ses entraves à travers l'écriture :

Two hours later I was still there. Nothing I'd ever written had come this easily to me. [...] It was as if the three years since I'd first stared at the abandoned sandal with its droplets of blood – three years in which I'd repeatedly tried, and failed, to conjure up the events leading up to that instant when train and car collided – had been a necessary apprenticeship, whose rewards I was finally able to reap²²⁸.

Il est intéressant qu'Éveline et Ellen retrouvent la force de leur créativité grâce à la mort ou à la disparition de leur double, comme si celles-ci permettaient une certaine libération qui autrement n'aurait pas été accessible. Voilà pourquoi Ellen voit des parallèles entre le procès fratricide rapporté par Frank Boyer et ses propres sentiments de culpabilité envers Kate : « I followed the

²²⁶ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 173. Traduction : « J'avais beau être témoin depuis des années des rites funéraires de tante Celia – l'allumage quotidien des cierges et la présence vacillante des morts qu'ils honoraient –, la mort ne m'avait jamais semblé si définitive et impitoyable qu'en ce moment » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 218).

²²⁷ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 274. Traduction : « Lorsque le train arriva près de l'endroit où avait été tuée Kate Willard, la voiture éviscérée et la sandale tachée de sang défilèrent toutefois devant mes yeux comme si l'accident venait de se produire. Grâce au récit auquel je travaillais par intermittence depuis trois ans, la scène, longtemps après les faits, restait vivante » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 342).

²²⁸ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 282. Traduction : « Deux heures plus tard, j'étais toujours là. Jamais encore je n'avais écrit avec autant de facilité. [...] C'était comme si les trois années qui s'étaient écoulées depuis que j'avais contemplé la sandale abandonnée avec ses gouttes de sang – trois années au cours desquelles j'avais fréquemment tenté, mais en vain, d'imaginer les événements qui avaient précédé la collision entre la voiture et le train – avaient été un apprentissage nécessaire, dont je pouvais enfin récolter les fruits » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 352-353).

deliberations of the jury as if my own fate depended on their decision, and in a way it did. [...] It took the jury three days to find the surviving twin guilty of manslaughter²²⁹ ». Elle a l'impression de participer symboliquement à l'assassinat de son double, sachant qu'elle doit son succès en tant qu'écrivaine à la mort de ce dernier : « when the story finally appeared in print a month later, I felt more like a vampire than a proud writer, as though each word had been nourished with Kate's blood²³⁰ ». Ce n'est donc pas la fusion gémellaire qui conduira à la liberté ; dans ce cas, le sororicide est le seul exutoire. Sa violence ouvre la porte au réel et réactive la créativité de la protagoniste, l'écriture étant sa tentative de donner un sens au monde où elle ne trouve pas sa place.

De ce fait, on comprend que l'histoire de Kate emprunte au cérémonial, rappelant les cierges funéraires de la tante Celia. Par ce moyen, Ellen essaie de s'accrocher au réel à travers la violence de la mort et les objets la représentant.

I reminded myself that I hadn't caused Kate's death, and in writing about her, my intention had been no worse than Aunt Celia's, for example, every time she lit her shrine of mourning candles. We were each in our own way commemorating what was gone – a resemblance I didn't find particularly comforting²³¹.

²²⁹ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 283. Traduction : « Je suivis les délibérations du jury comme si mon propre sort en dépendait. C'était vrai, en un sens. [...] Les jurés mirent trois jours à déclarer le jumeau survivant coupable d'homicide involontaire » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 353).

²³⁰ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 284. Traduction : « lorsque mon récit parut enfin, un mois plus tard, j'eus le sentiment d'être un vampire et non un fier écrivain, un peu comme si chacun de mes mots avait été nourri du sang de Kate » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 354).

²³¹ A. Charney, *Distantly Related to Freud*, op. cit., p. 284. Traduction : « Je me rappelai que je n'étais pas responsable de sa mort et que, en écrivant sur elle, j'avais en quelque sorte suivi l'exemple de tante Celia lorsqu'elle allumait des cierges funéraires pour illuminer son autel. Chacune à sa façon, nous commémorions ce qui avait été – similarité qui ne me sembla pas particulièrement rassurante » (A. Charney, *La petite cousine de Freud*, op. cit., p. 354).

Il en va de même pour sa mère²³², qui cherche à saisir le réel à travers ses souvenirs du vieux continent (qui est « mort » en ce qui concerne le Nouveau Monde). Cela donne un autre sens à l'acte commémoratif défini plus haut par Harel : les balises qui orientent la quête identitaire d'Ellen étaient toujours des signes dispersés²³³. Son désir n'est pas tant un retour à l'unité qu'une reconnaissance *par l'acte commémoratif* que, dans la société postmoderne, quelque chose ait disparu à jamais.

Dans *Soifs*, la mort et ses nombreuses manifestations renvoient à la stérilité d'une société technologique et publicitaire qui perd le contact avec la réalité. La longue citation suivante, issue des pensées de Mélanie, est exemplaire des changements sociaux engendrés par la postmodernité, accentués par leur comparaison avec la catastrophe nucléaire de Tchernobyl :

Mélanie n'était plus du temps de sa mère, du temps de l'exode et des cousins de Pologne, du grand-oncle Samuel fusillé contre les baraques de l'enfer, dont Samuel portait le nom, elle était de l'époque de la guerre de janvier, quand le président d'un pays parlait à la radio, à la télévision, avant que les enfants ne fussent réveillés dans leurs lits, en ces temps de guerres spontanées et d'exodes écologiques, les villes, les villages de la république d'Ukraine devenaient chauves, comme leurs enfants, les feuilles de leurs arbres, les touristes venaient de loin pour voir ces villes, ces villages fantômes où, dans leurs isbas, des paysans irradiés leur offraient à boire de la vodka près d'un feu de cheminée dont la flamme semblait brûler la neige, dont on voyait l'étendue, de l'habitation de sapin, cette cité, cette neige étaient pourtant bien mortes, comme l'étaient les paysans et la vodka avec laquelle ils se réchauffaient, car sans le commerce des touristes, qui les eût secourus, on l'appelait la cité morte de Tchernobyl, les touristes qui y venaient avec leurs guides, on ne voyait plus rien du nuage fatal qui avait contaminé les porcs et les vaches, et au printemps, en été, dans la cité morte de Tchernobyl, nouvelle divinité du tourisme, chacun qui était décédé continuait de manger comme hier des citrouilles, des pommes de terre, dans les festivités d'une vie champêtre qui était morte elle aussi, et on s'invitait mutuellement dans les isbas en se moquant de ce risque de radiation si élevé que tout dans la cité était chauve et mort, tels ces arbres sans sève, sans feuilles sous la neige ou sous le soleil, en été comme en hiver, mais, pensait Mélanie, pourquoi Mère eût-elle été coupable de ces vents contraires sur l'Atlantique, de l'existence de cette goutte de plutonium se mêlant à l'air, à l'eau, à la lumière au-dessus de la République d'Ukraine ?²³⁴

²³² Dans son cas : le heurtoir en forme de main, le chandelier et le portrait de Sigmund Freud accroché au-dessus du foyer qui parsèment ses récits

²³³ Voir à ce point la note 184 à la page 118.

²³⁴ M.-C. Blais, *Soifs*, *op. cit.*, p. 190-191.

Le désastre de Tchernobyl étant une métaphore de ce qui commence à couvrir le globe entier, cet extrait signale la transition de la violence brutale du vieux monde à une violence plus diffuse. Dans la société hyperréelle, cette dernière n'est plus charnelle ou sanglante mais passe plutôt par des médiums, comme par les jeux vidéo du KKK²³⁵ ou par les sentiments de Samuel pour Veronica, qui s'expriment à travers des appels téléphoniques et des lettres écrites à l'ordinateur de son père (la violence de l'amour). Le tourisme également y joue un rôle, pour qui l'hyperréalité est fondamentale²³⁶. Ce Tchernobyl est un lieu mort devenu un produit à vendre aux masses. Seule une ombre de lui-même subsiste, sa valeur résidant dorénavant dans sa capacité à offrir du divertissement : une image sombre et désolée du monde postmoderne.

En même temps, la sensualité est découragée dans la société hyperréelle. On le voit surtout à travers l'incapacité de certains personnages à accéder à l'océan²³⁷. Renata notamment regrette son exclusion de ce vers quoi « tous les nerfs se tendent » : « n'avait-elle pas constaté, déjà, que débutait *le dépérissement des forces de la vie* puisqu'on lui interdisait l'accès à cette eau salée, de même qu'on lui interdisait la saveur de ces cigarettes se consommant seules au bout de ses doigts²³⁸ ». Il est également interdit au pasteur Jeremy, un résident de l'île, d'accéder aux plages publiques avec sa famille en raison de l'aménagement et de la privatisation du territoire²³⁹.

²³⁵ « [Les Blancs Cavaliers] testaient leur adresse à des jeux vidéo, où comme dans le lancer d'une boule de métal, comme dans un jeu de quilles où d'oblongues pièces de bois sont visées, ils abattaient symboliquement des têtes de Noirs, ces têtes s'écroulaient sans aucun fracas sanglant sur un écran de télévision voilé de ténèbres, sous les lamelles, les panneaux de stores baissés. » *Ibid.*, p. 113.

²³⁶ Voir l'étude de Laurence Graillot, « Une approche du phénomène d'hyperréalité à partir d'études des parcs Disney », *Décisions Marketing*, no° 34, avril-juin 2004, p. 41, en ligne : <https://www.jstor.org/stable/40592972>, page consultée le 29 octobre 2020.

²³⁷ Même les mers et les océans ont « perdu leur souveraineté, leur titanesque grandeur ». Conséquence des avancées techniques, il ne reste plus de surface sur terre à découvrir ; plus de mystère, plus de secret, donc plus de symbolique. M.-C. Blais, *Soifs, op. cit.*, p. 204.

²³⁸ *Ibid.*, p. 160, nous soulignons.

²³⁹ Cela est mentionné en passant. *Ibid.*, p. 32.

Rien de surprenant à ce que le « dépérissement des forces », selon Renata, soit attribué à cette rupture avec des expériences sensuelles, et donc réelles. D'où le titre du roman qui traduit les soifs multiples ne pouvant être étanchées, un désir collectif de retrouver le réel demeurant inassouvi. Telle est la condition hyperréelle de ces insulaires. En effet, la technologie leur transmet des messages sinistres : « on disait à la radio, à la télévision, par des messages codés venus des satellites, qu'ils étaient en péril²⁴⁰ ». Peut-être est-ce pour cette raison que Jacques et Mélanie se font écho en affirmant que tout est perdu²⁴¹. Ainsi la soif du premier, qui sait que le seul moyen de revenir au réel est de s'échapper de cette île (de ce pays) désertique par la mort.

Le récit se clôt avec une vue sur l'océan, évoquant l'expérience d'Éveline au sommet de la colline. Comme elle, Mère observe le paysage marin et contemple sa propre disparition : « c'était ce même héron blanc s'élevant de son envol oblique avec lenteur au-dessus d'une mer en tempête, n'était-ce pas ainsi que Mère quitterait le monde, en ce même envol silencieux, sans émoi, dans une dignité muette, pensait-elle²⁴² ». Ce qui est remarquable à propos du vol libre du héron dans cet extrait, c'est qu'il se démarque des oiseaux captifs qui apparaissent plus tôt dans le récit. À cet égard, des ressemblances entre les œuvres de Roy et de Blais peuvent être mises en évidence : c'est surtout dans des situations de souffrance que l'on perçoit le lien éternel qui unit les humains et les animaux. Comme les oiseaux qui chantent l'unité aux funérailles de Majorique, ceux de l'île sont l'expression directe de sentiments humains. Le fait que plusieurs insulaires se sentent prisonniers de l'enclave ou de leur condition peut être symbolisé par le perroquet qui hésite à quitter sa cage. C'est notamment dans ce dernier que Jacques se voit : « il était le

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 50.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 72 et 190, respectivement.

²⁴² *Ibid.*, p. 255.

perroquet ivre de chaleur, du soleil et de liberté, hésitant à s'enfuir de la cage ouverte²⁴³ ». Renata a soudain du mal à respirer lorsqu'elle voit un perroquet enfermé, d'une manière qui évoque la dernière soirée d'Ellen à Crescent Bay :

la présence de l'oiseau percheur se frottant aux barreaux de sa cage en rongant un os de son bec, son abandon, comme s'il n'eût été qu'un paquet de plumes limées oublié par son maître, et non ce splendide oiseau qu'il avait été dans le paradis de sa jungle, autrefois, sans doute était-ce la présence de l'oiseau maltraité qui avait rendu insoutenable la creuse sensation de soif, et Renata avait porté une main à son cœur comme si elle eût cessé de respirer dans l'air suffocant²⁴⁴.

Victimes d'une société stérile et désertique, ces personnages reconnaissent dans l'enfermement des oiseaux leur propre souffrance. Ce n'est donc pas seulement la communauté insulaire qui est unie dans son malheur, mais tous les êtres vivants de l'île. En revanche, certains jeunes « deviennent », ou imitent, des oiseaux dans l'éclat de la jeunesse ou de l'amour : « dans cet envol céleste le long des rues, des trottoirs, abandonné à la griserie nocturne, Luc, en étirant ses bras de chaque côté de lui, avait eu l'impression de courir vers Jacques, de déployer autour de lui des ailes²⁴⁵ ». Et dans le jardin de ses parents, Samuel se transforme en paon, « prêt au vol, à la migration²⁴⁶ ». Ces moments sont fugaces mais témoignent encore de cet optimisme chez les jeunes personnages et d'un certain refus de la mort de leur environnement.

Dans chaque œuvre à l'étude, les signes de l'hyperréalité deviennent de plus en plus apparents : de l'impeccable communauté villageoise californienne à la société stérile de l'île floridienne, en passant par la superficialité cinématographique de la culture newyorkaise, on voit ces lieux rompre avec le réel. Tous hétérotopiques, ils donnent une impression immédiate de paradis mais révèlent progressivement leur caractère déconcertant, onirique, suffocant ou

²⁴³ *Ibid.*, p. 72.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 140.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 54.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 284.

désertique. C'est que la culture y est exploitée, sursignifiée et dépouillée de tous ses secrets, précisément parce que sa distance avec l'imaginaire et le symbolique a été perdue. « C'est ici qu'il n'y a plus de territoire (mais justement un espace prodigieux), ici que le réel et l'imaginaire ont pris fin (ouvrant tous les espaces à la simulation)²⁴⁷ ». Se retrouvant ainsi confrontés par la société étatsunienne, nos protagonistes en viennent à réaliser que tout retour en arrière est impossible. Si leur désir de réunification s'y réalise à travers leur quête identitaire, s'ils vivent avec succès le cosmopolitisme de ces lieux, la confrontation avec la mort ne peut être évitée. En effet, face à l'hyperréel, toute autre forme de violence ayant été neutralisée, seule celle de la mort peut représenter un véritable retour au réel en offrant une réponse à cette déconstruction du sens ; c'est l'acte radical qui permet de s'arracher à cette société des apparences, « c'est-à-dire *des signes qui ne laissent pas filtrer le sens*²⁴⁸ » car, justement, ceux-ci ont été artificiellement ressuscités par l'essor du tourisme, de la publicité et des avancées technologiques de l'époque postmoderne. Ainsi, regrette Baudrillard, « [l]e paradis est ce qu'il est, éventuellement funèbre, monotone et superficiel²⁴⁹ ».

²⁴⁷ J. Baudrillard, *Amérique, op. cit.*, p. 96.

²⁴⁸ J. Baudrillard, *Les stratégies fatales*, Paris, Le Livre de Poche, 1986 [1983], p. 66.

²⁴⁹ J. Baudrillard, *Amérique, op. cit.*, p. 96.

CONCLUSION

Dans ce mémoire nous avons analysé la quête identitaire dans les récits de trois autrices canadiennes, dont les héroïnes, de par leur situation géoculturelle, leur âge ou leur sexe – généralement tous les trois – sont manifestement en manque d’une identité propre. Afin de la construire, elles doivent retracer leur histoire culturelle. Elles entreprennent donc d’explorer leurs rapports avec le continent nord-américain, notamment avec les États-Unis : « En optant pour une aventure à l’étranger, les protagonistes partent à la découverte d’elles-mêmes et des autres¹ ». Ces voyages ont une dimension autobiographique, chacun évoquant d’une certaine manière la vie des autrices elles-mêmes : on voit cela dans les décors, dans les particularités des protagonistes ou encore dans leur parcours.

Le sujet littéraire vit à son arrivée aux États-Unis une sorte de rupture avec le réel qui le laisse perplexe et désorienté, malgré les apparences du paradis (le paradis des apparences). Pour Éveline, c’est le processus de rupture qui débute à la frontière canado-américaine et qui s’accomplit en Californie. Ellen voit la rupture à travers la culture superficielle de New York et de Crescent Bay. Les nombreux personnages de *Soifs* ont déjà vécu cette rupture, prisonniers d’une société insulaire « où tout devient reste et résiduel² ». C’est que tous ces personnages fictifs se retrouvent dans un pays dépassé par l’hyperréel ; on n’y retrouve plus ses repères, là où « *le social est hanté par sa disparition*³ » et où règnent les simulacres. Cette rupture vient confirmer que les États-Unis présentent une amélioration de la réalité, constituent un lieu paradigmatique de l’hyperréalité, comme le suggère notre hypothèse de départ. Autrement dit, l’idéalité de la

¹ Marie-France Gélinas, « Quête identitaire et américanité : étude de trois héroïnes en terre états-unienne dans le roman québécois contemporain », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 2008, p. 107.

² Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 207.

³ Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*, Paris, Le Livre de Poche, 1986 [1983], p. 34.

destination étatsunienne, si séduisante pour le sujet littéraire à première vue, n'est qu'un lieu d'illusion destiné à le tromper. En raison de sa nature hétérotopique, ce lieu est fermé et nécessite un voyage spécial pour être atteint. Le voyage peut être long et risqué, il peut se faire en autobus, en train, en avion ou en radeau et il requiert normalement une autorisation douanière. En plus, nous avons vu que ces hétérotopies renferment d'autres espaces hétérotopiques, tels que des cimetières, des jardins, des théâtres et des cinémas. Les hétérotopies donnent naissance à une culture de l'hyperréalité car elles sont illusoires et coupées d'autres espaces « réels », à savoir l'espace-temps dans lequel la vie quotidienne est vécue, représenté ici par le Québec et le Manitoba.

Nous avons examiné les raisons de quitter ces provinces sécurisantes mais contraignantes : le voyage sert à la fois d'évasion et de quête. Dans *Éveline*, l'enfermement de cette mère au foyer, autrefois livrée à sa famille, tranche avec la liberté de circulation de son frère Majorique ; finalement, c'est le mystère de son télégramme qui initie le voyage à travers l'ouest des États-Unis. En revanche, l'héroïne de *Distantly Related to Freud*, déjà voyageuse depuis l'enfance, ne peut assimiler complètement la culture de sa nouvelle patrie. Prise entre un passé européen et un avenir en Amérique du Nord, elle s'embarque dans un voyage à New York où elle espère se réinventer à l'américaine, sa quête étant alimentée par le mystère de la mort de Kate. Pour Mère, Jacques, Julio et d'autres personnages de *Soifs*, les raisons incitant au voyage varient. Ce qu'ils partagent, toutefois, c'est le désir de fuir un passé oppressant et d'établir une vie meilleure sur l'île. Tout comme Éveline et Ellen, ils entretiennent une relation complexe avec la quête identitaire, accentuée par un thème du double qui apparaît, sporadiquement, dans des jeux de symétrie et de miroir tout au long du récit. Afin d'illustrer ce point, prenons l'exemple de Renata confrontée à son reflet.

Notre objectif était d'appréhender ce que les protagonistes cherchent aux États-Unis et ce que signifie leur processus créatif. C'est là encore qu'intervient la figure du double, car ce qui commence comme la poursuite de cette figure devient progressivement une quête vouée à la découverte de soi. Cela est évident chez Éveline, Ellen et en particulier chez Renata. L'importance du double est indéniable puisqu'il alimente la créativité du protagoniste. Les souvenirs que raconte Éveline sur Majorique la transforment en conteuse. La mort de Kate est la raison pour laquelle Ellen devient une auteure publiée. Pour Renata, cependant, la recherche de son double dans la maison louée n'a pas tant à voir avec ses capacités créatives qu'avec une recherche des artistes et des écrivaines innommées du passé, celles qui la contraignent à se mettre à l'épreuve. En courant ainsi après leur(s) double(s), ces personnages tentent de retrouver non pas simplement une figure de frère ou de sœur perdue, mais un élément manquant d'eux-mêmes. Tout se passe comme si ce n'était qu'à travers l'art ou le récit qu'ils sont capables de découvrir qui ils sont.

Nous avons ensuite considéré ce qui se trouve à la fin du voyage : le cosmopolitisme du lieu de destination et la mort que chacun doit affronter d'une manière différente. Lorsque Jack Waterman retrouve enfin Théo à San Francisco, celui-ci est vieilli et la mort semble se dégager de sa personne. Ses aventures à travers l'Amérique l'ont laissé avec une paralysie rampante et une perte totale de mémoire, à tel point qu'« [e]n essayant de faire resurgir le passé, on risquait d'aggraver son état⁴ ». Cette découverte se présente d'abord comme un choc pour Waterman, qui retourne peu de temps après au Québec. De cette manière, la mort est assimilée à une perte irréparable de sa famille, de son passé et de ses racines. Mais elle renvoie aussi à l'échec des deux frères en terre américaine : rester aux États-Unis signifierait risquer de se perdre

⁴ Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, Montréal, Leméac, 1988 [1984], p. 319.

complètement, le contraire de ce que Waterman cherchait à retrouver. Qui plus est, le cosmopolitisme de la ville de San Francisco ne fait qu'ajouter à la confusion identitaire. La population y est métisse, de sorte qu'il est difficile d'identifier ses origines.

Chez Roy, Blais et Charney, cependant, le cosmopolitisme est signe d'unité. Éveline découvre une véritable « société de nations⁵ » en Californie alors que la famille polono-américaine d'Ellen est composée de plusieurs générations d'immigrants. Ces nouvelles formes de famille – ces familles typiquement nord-américaines – entrent en jeu vers la fin du récit, mais c'est en leur sein que les protagonistes, malgré leur étrangeté, trouvent enfin un sentiment d'appartenance. Les insulaires vivent également dans une société représentée par des communautés multiculturelles, multiethniques et homosexuelles ; comme nous l'avons vu, leurs voix réunies sont au fondement même de la collectivité.

De plus, contrairement à l'expérience de Waterman à San Francisco, la mort est un indicateur de l'unité dans les trois récits, n'étant pas tant considérée comme un événement angoissant que comme un élément du parcours. C'est à la fois ce qui rassemble la communauté et ce qui stimule la créativité du protagoniste. Éveline la voit comme une suite logique après avoir enterré Majorique et rencontré sa famille. La mort fait partie du passé de la famille d'Ellen, mais la fascination de cette dernière pour Kate est ce qui la pousse à asseoir sa place dans le Nouveau Monde. La mort apparaît tout au long du récit de *Soifs* : de la discussion sur la peine de mort entre Renata et Claude au décès de Jacques, en passant par Julio qui se souvient de la noyade de sa famille à Mère qui contemple sa mortalité au bord de la mer, elle est présente dans le parcours de presque toute la communauté.

⁵ Voir la note 190 à la page 120 de la présente étude.

Pourtant, la mort remplit une autre fonction dans ces récits. Baudrillard a soutenu que la disparition de l'original, du secret, du rituel, de la culture, du social à l'ère postmoderne donne lieu à la précession des simulacres⁶. Nous voyons clairement cela se produire sur l'île floridienne, où les technologies de surveillance et de contrôle découragent les expériences réelles et sensuelles, et où les pensées et les sentiments passent par des médiums. Un lieu désertique qui se fait dépasser par les simulacres, semblable (allégoriquement) à Tchernobyl après la catastrophe nucléaire : une liquidation de la culture, pour ainsi dire⁷. À Crescent Bay, à New York et à Las Vegas, les voyageuses font l'expérience d'une société publicitaire envahie par des signes qui dénotent la richesse, la liberté, la sexualité et la facilité, sans pour autant les y trouver ; au contraire, elles y trouvent une « culture fractale, interstitielle, née d'une faille avec l'Ancien Monde, culture tactile, fragile, mobile, superficielle⁸ ». Telle est la contradiction de la mort, elle est aussi « la forme désertique irréférentielle⁹ » de la société étatsunienne qui lui est inhérente.

L'évolution du personnage féminin au sein de la littérature canadienne doit nous inciter à reconsidérer l'importance du voyage identitaire de la femme dans le roman de la route. Si l'on compare *Éveline*, *Soifs* et *Distantly Related to Freud* avec *Volkswagen Blues* ou avec *On the Road*, certaines similitudes sont bien sûr évidentes, mais ce sont les dissimilitudes qui ressortent le plus. On remarque surtout que le sujet féminin est retenu pour des raisons qui ne sont pas uniquement géoculturelles. De plus, ses expériences avec le cosmopolitisme et sa confrontation avec la mort sont essentielles pour satisfaire son désir de réunification et accomplir sa quête identitaire, alors qu'elles dénotent un échec dans le récit de Poulin. Il faut tenir compte de ces dissimilitudes pour adapter ce genre trop masculin à une « sensibilité particulière », celle de la

⁶ J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 10.

⁷ Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Le Livre de Poche, 1986, p. 119.

⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁹ *Ibid.*

Canadienne, pour reprendre l'expression de Jean Morency¹⁰. Étant donné que peu d'écrivaines ont contribué au roman de la route, c'est l'analyse de leur voyage identitaire qui nous permet de mieux en reconnaître les particularités.

¹⁰ Jean Morency, *La littérature québécoise dans le contexte américain : études et explorations*, Québec, Nota bene, coll. « Terre Américaine », 2012, p. 66.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus principal

BLAIS, Maire-Claire, *Soifs*, Montréal, Boréal, 1996 [1995].

CHARNEY, Ann, *Distantly Related to Freud*, Toronto, Cormorant Books, 2008.

—, *La petite cousine de Freud*, Lori Saint-Martin et Paul Gagné (trad.), Montréal, Hurtubise, 2011.

ROY, Gabrielle, *De quoi t'ennuies-tu, Éveline ? suivi de Ély ! Ély ! Ély !*, Montréal, Boréal, 1988 [1982] [1979].

2. Corpus secondaire

CHARNEY, Ann, *Dobryd*, New York, The Permanent Press, 1996 [1973].

—, *Dobryd*, Stéphane Camille (trad.), Paris, Sabine Wespieser, 2003.

KEROUAC, Jack, *On the Road*, New York, Penguin Books, 1976 [1957].

POULIN, Jacques, *Volkswagen Blues*, Montréal, Leméac, 1988 [1984].

3. Œuvres littéraires mentionnées

ALIGHIERI, Dante, *La Divine Comédie*, Félicité Robert de Lammenais (trad.), Paris, Flammarion, 1910 [1472].

BLAIS, François, *Document 1*, Québec, L'instant même, 2013.

BLAIS, Marie-Claire, *Le sourd dans la ville*, Montréal, Stanké, 1979.

BORGES, Jorge Luis (dir.), « Museo », *Los Anales de Buenos Aires*, n° 3, mars 1946, p. 53.

BOUCHETTE, Errol, *Robert Lozé*, Montréal, A.P. Pigeon, 1903.

CHEN, Ying, *Les lettres chinoises*, Montréal, Leméac, 1993.

GAGNIER, Marie, *Console-moi*, Montréal, Boréal, 2003.

JACOB, Suzanne, *Rouge, mère et fils*, Montréal, Boréal, 2005 [2001].

KAFKA, Franz, *La colonie pénitentiaire*, Alexandre Vialatte (trad.), Paris, Gallimard, 2001 [1919].

LARUE, Monique, *Les faux fuyants*, Montréal, Québec Amérique, 1982.

LECLERC, Félix, *Pieds nus dans l'aube*, Anjou, Groupe Fides, 2017 [1947].

LONDON, Jack, *The Road*, New York, Macmillan, 1907.

MAVRIKAKIS, Catherine, *Le ciel de Bay City*, Montréal, Hélio trope, 2008.

MILLER, Henry, *The Air-Conditioned Nightmare*, New York, New Directions Publishing, 1945.

NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, Paris, Olympia Press, 1955.

ROY, Gabrielle, *La Détresse et l'Enchantement*, Montréal, Boréal, 1984.

—, *Le Temps qui m'a manqué*, Montréal, Boréal, 1997.

SALINGER, J. D., *L'Attrape-cœurs*, Jean-Baptiste Rossi (trad.), Paris, Robert Laffont, 1953.

STEINBECK, John, *East of Eden*, New York, Viking Press, 1952.

—, *The Grapes of Wrath*, New York, The Viking Press-James Lloyd, 1939.

4. Sur *De quoi t'ennuies-tu, Éveline ?*

BABBY, Ellen R., « À la recherche du sens : *De quoi t'ennuies-tu, Éveline ?* », *Voix et Images*, vol. 14, n° 3, 1989, p. 423-432.

LEVASSEUR, Jean, « La quête des racines par l'exil : étude comparée de *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?* (196...) de Gabrielle Roy et de *Volkswagen Blues* (1984) de Jacques Poulin », *Un pays, une voix, Gabrielle Roy*, Marie-Lyne Piccione (dir.), Talence, La maison des sciences de l'homme d'Aquitaine/Centre d'études canadiennes de Bordeaux, 1987, p. 37-46.

RICHARDSON, Rebecca A.S., « Gabrielle Roy dans l'univers de Jacques Poulin », mémoire de maîtrise, Université McGill, 2006.

5. Sur le cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais

BIRON, Michel, « Le bouleversement infini du monde », dans Daniel Letendre et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Lectures de Marie-Claire Blais*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2019, p. 19-42.

BLAIS, Marie-Claire et Lise GAUVIN, *Les lieux de Marie-Claire Blais*, Montréal, Nota Bene, 2020.

LETENDRE, Daniel et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), « Avant-propos », dans *Lectures de Marie-Claire Blais*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2019, p. 7-16.

6. Sur la littérature anglo-qubécoise et les écritures migrantes

HAREL, Simon, *Le voleur du parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, XYZ, 1999 [1989].

—, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, 2005.

7. Sur la littérature franco-canadienne

BÉLANGER, Louis (dir.), « Présentation », dans *Métamorphoses et avatars littéraires dans la francophonie canadienne*, Montréal, L'Interligne, coll. « Amarres », 2000, p. 7-10.

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.

BOURAOUI, Hédi, « Les enjeux esthétiques et idéologiques du transculturel en littérature », dans Louis Bélangier (dir.), *Métamorphoses et avatars littéraires dans la francophonie canadienne*, Montréal, L'Interligne, coll. « Amarres », 2000, p. 11-26.

PICHETTE, Jean-Pierre, « La diffusion du patrimoine oral des Français d'Amérique », dans Claude Poirier (dir.), *Langue, espace, société. Les variétés du français en Amérique du Nord*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1994, p. 124-143.

8. Sur l'américanité, l'Amérique et les États-Unis

BOUCHARD, Gérard et Yvan LAMONDE (dir.), « Introduction », dans *Québécois et Américains. La culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècles*, Saint-Laurent, Fides, 1995, p. 7-11.

- BOUCHARD, Gérard, « Le Québec comme collectivité neuve. Le refus de l'américanité dans le discours de la survivance », dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (dir.), *Québécois et Américains. La culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècles*, Saint-Laurent, Fides, 1995, p. 15-60.
- CHASSAY, Jean-François, « Littérature et américanité : la piste technoscientifique », dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde, *Québécois et Américains. La culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècles*, Saint-Laurent, Fides, 1995, p. 175-193.
- FREESE, Peter, « The “ Journey of Life ” in American Fiction », *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, vol. 19, n° 2, automne 2013, p. 247-283, en ligne : <https://www.jstor.org/stable/44789678>, page consultée le 11 janvier 2021.
- GÉLINAS, Marie-France, « Quête identitaire et américanité : étude de trois héroïnes en terre états-unienne dans le roman québécois contemporain », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 2008.
- LAMONDE, Yvan, « L'ambivalence historique du Québec », dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (dir.), *Québécois et Américains. La culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècles*, Saint-Laurent, Fides, 1995, p. 61-84.
- LAPORTE, David, « Anatomie de l'asphalte, de la poussière et du vent : poétique du roman de la route québécois (1960-2017) », thèse de doctorat, Université du Québec à Trois-Rivières, 2018.
- LEGAULT, Céline, « 40 ans sur la route : L'évolution de la représentation de la femme dans le roman de la route au Québec de 1964 à 2004 », mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, 2006.
- MORENCY, Jean, Jeanette DEN TOONDER et Jaap LINTVELT (dir.), « Introduction », dans *Romans de la route et voyages identitaires*, Montréal, Nota Bene, 2006, p. 5-12.
- MORENCY, Jean, *La littérature québécoise dans le contexte américain : études et explorations*, Québec, Nota bene, coll. « Terre Américaine », 2012.

WEISS, Jonathan M., « Une lecture américaine de *Volkswagen Blues* », *Études françaises*, vol. 21, n° 3, hiver 1985, p. 89-96.

9. Sur l'art pictural et l'hyperréalisme

CHASE, Linda, *Les Hyperréalistes américains*, Paris, Filipacchi, 1973.

DOUZOU, Catherine, « *Les grandes blondes*, roman hyperréaliste ? », *Roman 20-50 : Revue d'Étude du Roman du XX^e Siècle*, n° 38, décembre 2004, p. 57-69.

DUVAL, Paul, *High Realism in Canada*, Toronto, Clarke, Irwin, 1974.

LABELLE, Maude, « Une esthétique hyperréaliste en littérature ? Narrativité picturale et langage dans l'œuvre de Suzanne Jacob (1991–2005) », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2009.

LISTER, Martin et autres, *New Media: A Critical Introduction*, Abingdon, Routledge, 2003.

MACKINNON, Michelle, *Other Self*, mémoire de maîtrise, York University, 2015.

10. Sur les hétérotopies et l'hyperréalité

BAUDRILLARD, Jean, *Amérique*, Paris, Le Livre de Poche, 1986.

—, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.

—, *Les stratégies fatales*, Paris, Le Livre de Poche, 1986 [1983].

—, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

ECO, Umberto, *La guerre du faux*, Myriam Tanant et Piero Caracciolo (trad.), Paris, Grasset, 1985 [1973].

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », *Empan*, vol. 54, n° 2, 2004 [1967], p. 12-19.

GRAILLOT, Laurence, « Une approche du phénomène d'hyperréalité à partir d'études des parcs Disney », *Décisions Marketing*, n° 34, avril-juin 2004, p. 41-52, en ligne : <https://www.jstor.org/stable/40592972>, page consultée le 29 octobre 2020.

HUYSEN, Andreas, « In the Shadow of McLuhan: Jean Baudrillard's Theory of Simulation », *Assemblage*, n° 10, décembre 1989, p. 6-17.

LAPIERRE, René, « Un faux lapin dans un faux chapeau / Umberto Eco, *La Guerre du faux*, Paris, Grasset, 1985; 274 pages », *Liberté*, volume 28, n° 3, juin 1986, p. 148-151.

11. Sur le capitalisme

KLEIN, Naomi, *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*, Toronto, Knopf, 2007.

MARX, Karl et Eugene KAMENKA, « From *Grundrisse*. Introduction: Production, Consumption, Distribution, Exchange (Circulation) », dans Eugene Kamenka (éd.), *The Portable Karl Marx*, Harmondsworth, Penguin Books, 1983 [1939], p. 375-394.

PERETTI, Jonah, « Capitalism and Schizophrenia. Contemporary Visual Culture and the Acceleration of Identity Formation/Dissolution », *Negations*, 1996, en ligne : http://www.datawranglers.com/negations/issues/96w/96w_peretti.html, page consultée le 2 mai 2020.

REICH, Robert B., *Supercapitalism: The Transformation of Business, Democracy, and Everyday Life*, New York, Vintage, 2008.

12. Sur le féminisme

BERLATSKY, Noah, *Wonder Woman: Bondage and Feminism in the Marston/Peter Comics, 1941-1948*, New Jersey, Rutgers University Press, 2015.

DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe. II. L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986 [1949].

13. Autres

CANTIN, Serge, « Un lieu pour la culture », dans Fernand Dumont, *Le lieu de l'homme : la culture comme distance et mémoire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2005, p. 7-22.

DE CERTEAU, Michel, « Lire : un braconnage », dans *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Union générale d'éditions, 1980, p. 279-296.

DUMONT, Fernand, interviewé par Raymond Charette, « Fernand Dumont, sociologue », *Rencontres*, Radio-Canada, le 15 mars 1972, en ligne : <http://archives.radio-canada.ca/societe/education/clips/15468/>, page consultée le 2 mars 2020.

—, *Le lieu de l'homme : la culture comme distance et mémoire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2005.

KHORDOC, Catherine, *Tours et détours : Le mythe de Babel dans la littérature contemporaine*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2012.

ORY, Pascal, *L'Histoire culturelle*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 2004.

OWENS, Craig, « Photographie en abyme », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 11, n° 1, 2013, p. 161-172.

PIRES, Rosa, *Ne sommes-nous Québécoises ?*, Montréal, Remue-ménage, 2019.

The Henry Ford, *Tickets*, 2020, en ligne : www.thehenryford.org, page consultée le 15 mai 2020.