

UN IMAGINAIRE DE LA FIN « AMÉRICAIN » : UNE MORT TYPIQUEMENT QUÉBÉCOISE¹

Jean-François CHASSAY
Université du Québec à Montréal

Abstract (En): This article poses the hypothesis of an increasingly important convergence in Quebec fiction in recent years between the imaginary of the end and the presence of the United States. Using a varied corpus, it shows how, contrary to the traditional myths associated with them (youth, novelty, modernity, etc.), the United States produces a deleterious universe when the junction is made with Quebec, both territorially and intertextually.

Keywords (En): Quebec literature; Americanness; imaginary of the end; contemporary; violence ; United States

Mots-clés (Fr) : littérature québécoise ; américanité ; imaginaire de la fin ; contemporain ; violence ; États-Unis

DOI : 10.32725/eer.2022.021

Introduction

Il n'existe pas à ma connaissance une histoire des fictions de la fin dans la littérature québécoise. Il serait évidemment impossible de mener à terme ce projet dans un texte court. Je m'arrêterai tout de même à ce phénomène, en en limitant l'analyse à une période chronologique bien circonscrite (en gros, les quinze dernières années), à partir du concept d'américanité². Ce texte voudrait repenser les liens entre le Québec et les États-Unis dans la fiction récente à l'aune de l'imaginaire de la fin³.

Les rapports du Québec à son voisin immédiat n'ont jamais été simples, souvent conflictuels, pour des raisons qui diffèrent au fil de l'histoire. Ce n'est pas le seul endroit, loin s'en faut, où existent des tensions face aux États-Unis. Un pouvoir politique, qualifié abondamment d'impérialiste, les favorise. Cependant, la proximité géographique – et dès lors sociale, culturelle, psychologique aussi bien que politique – provoque des effets particuliers, de connivence et de crainte, d'admiration et de rejet.

¹ Une première version de ce texte, légèrement différente et un peu plus courte, est parue dans la revue numérique *Captures*.

² Le concept d'américanité dans la culture québécoise, et sa littérature en particulier, a été traité de diverses façons au cours des trente dernières années, de même que les relations singulières qui unissent Québécois et Américains, c'est pourquoi je n'y reviens pas ici. On pourra se référer notamment aux ouvrages suivants : ANDRES/BOUCHARD (2007), BERND/IMBERT (2018), BOUCHARD/LAMONDE (1995), CHASSAY (1995), NAREAU (2012), MORENCY (1994, 2012), NEPVEU (1998), THÉRIAULT (2002).

³ Le syntagme « Imaginaire de la fin » est en soi très parlant. Il reste qu'il a été conceptualisé de différentes manières par la critique. Parmi les ouvrages classiques sur le sujet, notons BOIA (1989), DAVID, LENOIR et de TONNAC (1998) ou KERMODE (1967). Au Québec, on consultera les ouvrages plus récents de CHASSAY (2008) et GERVAIS (2009).

Mon hypothèse repose sur l'idée que plus la place des États-Unis dans les textes devient importante au plan diégétique aussi bien que discursif et intertextuel – c'est particulièrement vrai depuis trente ou trente-cinq ans – plus l'imaginaire de la fin s'impose. On pourrait penser *a priori*, par exemple, en 1984 déjà, à l'impact de l'ouvrage de Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, qui raconte l'histoire d'un homme qui traverse en voiture le continent à partir de Gaspé, au nord du Québec, pour rejoindre la Californie, à la recherche de son frère. Ce roman, qui calque les codes du *roadbook* tellement associé aux États-Unis et dans lequel on peut lire de nombreuses traces de l'œuvre de Jack Kerouac, est souvent une référence dans la littérature québécoise récente, le signe d'un renouveau du rapport aux États-Unis, qui conduit à une fin plutôt accablante. Cependant, la finale est plutôt de l'ordre de la déception mélancolique (la fin d'un rêve, d'un espoir) que d'un véritable imaginaire de la fin, au sens fort. Le corpus textuel que je voudrais aborder ici, plus récent, est d'un autre ordre.

A contrario des mythes traditionnels qui leur sont associés (jeunesse, nouveauté, modernité, etc.), c'est un univers délétère que produisent les États-Unis. J'en donnerai quelques exemples cursifs, assez diversifiés pour proposer un spectre large de la manière dont s'énonce cette relation mortifère. On pourrait avancer qu'en tenant compte de l'importance quantitative de la production québécoise actuelle, quelques romans ne justifient pas une hypothèse globale ; mais outre le fait que je crois peu aux ronflantes hypothèses globalisantes, la tendance apparaît suffisamment forte pour qu'on s'y arrête. Ces exemples ne constituent qu'un échantillon d'un phénomène beaucoup plus large, dont je peux donner cursivement dans un premier temps d'autres modèles. Par exemple, pourquoi Larry Tremblay fait-il jouer une pièce intitulée *Abraham Lincoln va au théâtre* (2005) au Québec, avec des comédiens québécois qui s'entretuent ? Que penser des désastres qui essaient chez Fannie Loiselle dans le roman *Saufs* (2016), qui exprime tellement la banlieue américaine ? Pourquoi dans ce roman « continental » qu'est *L'Énigme du retour* (2009) de Dany Laferrière le père doit-il mourir à New York et la mère dans la même ville dans *Quand il fait triste Bertha chante* (2020) de Rodney Saint-Éloi, pendant que la grand-mère de Viviane Santerre agonise à San Francisco dans *Comme des sauvages* (2016) d'Emmanuelle Tremblay ? Dans *Une toute petite mort* (2009) de Michel Leclerc, Alex est assassiné au moment où 3000 personnes périssent dans l'effondrement du World Trade Center ; quant à l'autodestruction du narrateur du roman *Avec un poignard* (2020) de Mathieu Leroux, elle a lieu à Las Vegas. Je ne m'arrêterai pas sur ces exemples pourtant éclairants, par manque d'espace, mais c'est une manière de souligner que, dans la production littéraire récente, ce motif de la « mort québécoise », associé aux États-Unis, va bien au-delà des quelques titres que j'analyserai dans les prochaines pages.

Un texte prémonitoire

Si mon hypothèse repose sur un corpus de textes récents, je m'intéresserai en premier lieu à un ouvrage plus ancien, fondateur de ce que je présente ici. Il s'agit du *Désert mauve* de Nicole Brossard (1987). Ce roman porte explicitement sur la traduction. Il s'ouvre sur un récit de quarante pages, *Le Désert mauve*, écrit par une

certaine Laure Angstelle et publié aux États-Unis. Il raconte l'errance d'une adolescente qui habite un motel appartenant à sa mère. Fascinée par le désert du sud-ouest, elle roule en voiture le plus souvent possible. L'histoire se termine sur un assassinat. Des années plus tard, à Montréal, Maude Laures achète le livre qui la passionne et décide de le traduire. L'ouvrage se divise en trois parties : le récit intitulé *Le Désert mauve* ; les étapes du travail effectué sur ce dernier par Maude Laures (réflexions sur la traduction, descriptions et narrations courtes autour des personnages du roman, des objets symboliques qui le composent, etc.) ; le récit traduit sous le titre *Mauve, l'horizon*.

Entièrement écrit en français, le livre propose la réécriture du même texte et donc une réinterprétation qui passe par de subtiles modifications. La traduction relève elle-même d'une forme de réécriture et l'ensemble produit une brillante réflexion sur la lecture et l'écriture. On a droit à un pont original qui prend la forme d'une mise en abyme : c'est à travers un texte que se noue le rapport entre Québec et États-Unis.

Le Désert mauve intéresse aussi à cause de la figure singulière d'un personnage surnommé « l'homme long », qui oscille entre pure cérébralité (c'est un scientifique, obsédé par ses travaux) et angoisse viscérale. On comprend qu'il est lié aux expériences nucléaires. Une lecture attentive montre qu'il a les traits du physicien Robert Oppenheimer, responsable du projet Manhattan qui conduira à la réalisation de la bombe nucléaire et, éventuellement, aux bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki⁴. Le roman est hanté par la bombe et cette présence s'accroît de la version de Laure Angstelle à celle de Maude Laures. De l'original publié aux États-Unis à sa version montréalaise des années plus tard, se marque une angoisse plus forte, comme si se traduisait une évolution idéologique liée à une connaissance plus importante des effets potentiels du nucléaire et de la course aux armements. Le meurtre absurde, inutile, incompréhensible d'une femme au milieu d'une foule à la fin (alors que l'homme long domine la scène) apparaît en ce sens comme une métonymie de la disparition de 140 000 personnes à Hiroshima et Nagasaki.

Le Désert mauve met en place de nombreux éléments, fréquents dans le roman aujourd'hui : un lien culturel fort avec les États-Unis passe par des textes et une intertextualité riche ; l'inscription dans l'histoire et le discours états-uniens est prégnante ; la mort se situe au centre de la narration et n'est pas qu'individuelle, mais participe plus largement d'un imaginaire de la fin. Quant au désert, s'il est parfois métaphorique, il occupe néanmoins une place importante, j'y reviendrai. À partir de cet exemple qui déploie bien les motifs qui m'intéressent, j'aborde maintenant des œuvres plus récentes qui les reprennent, à leur manière.

Projection d'une destruction de masse : l'impact des États-Unis

Tarmac de Nicolas Dickner (2009) concerne aussi la bombe nucléaire. L'exergue (« The future ain't what it used to be ») est attribué à Yogi Berra,

⁴ Je me suis arrêté sur les ressemblances entre l'homme long et Oppenheimer dans un autre texte (CHASSAY, 2010).

iconique receveur des Yankees de New York, célèbre également pour ses aphorismes tautologiques ou absurdes, involontairement drôles. Cela donne le ton à un texte où les événements cocasses ne manquent pas ; l'exergue fait également écho à l'incipit qui situe le lecteur sur un terrain de baseball. Le narrateur le traverse pour aller s'asseoir dans les gradins à côté d'une fille qu'il n'a jamais vue et qui arbore une casquette des Mets – équipe dont Yogi Berra a été gérant. Elle se nomme Hope Randall et provient d'une lignée familiale singulière : chacun de ses membres, à la puberté, « se voyait surnaturellement instruit des moindres détails de la fin du monde – sa date, son heure et sa nature. [...] [L]es Randall syntonisaient l'apocalypse en trois dimensions. » (DICKNER, 2009 : 19) S'adressant pour la première fois au narrateur, avant même de le saluer, Hope déclare : « La nuit dernière, j'ai rêvé de la bombe d'Hiroshima. » (DICKNER, 2009 : 12) Les premières pages inscrivent ainsi la narration entre le baseball (le plus célèbre *pastime* américain), l'imaginaire de la fin et la bombe conçue à Los Alamos. Situé chronologiquement entre 1989 (juste avant la chute du mur de Berlin) et 2001 (juste avant la destruction des tours du World Trade Center), et géographiquement entre les États-Unis, le Japon et... Rivière-du-Loup (petite ville québécoise à l'écart des centres), le roman est traversé par les événements politiques : on suit, par exemple, les péripéties de la guerre en Irak. Cependant, c'est surtout par l'évocation d'événements traumatiques anciens comme les bombardements d'Hiroshima et de Tokyo (ce dernier d'une grande envergure mais reposant sur un arsenal « traditionnel ») que l'histoire politique fait retour et se superpose aux discours sur la fin du monde. Les États-Unis sont toujours au cœur de la destruction. Lorsque le terrain de baseball de Rivière-du-Loup et les installations qui le jouxtent sont détruits par le feu, le narrateur s'éloigne du foyer d'incendie et déclare : « Lorsque j'arrivai à la maison, il neigeait des flocons de suie sur le quartier. » (DICKNER, 2009 : 216) Situés immédiatement après une scène qui raconte les bombardements américains sur le Japon, ces « flocons de suie » évoquent la pluie noire qui s'abattit sur Hiroshima le 6 août 1945⁵.

Hope Randall suivra les traces de l'auteur d'un livre qui a prédit la fin du monde le même jour qu'elle, soit le 17 juillet 2001. Elle se rend pour cela à New York puis à Seattle, avant de découvrir que le nom banal de cet Américain est en réalité le pseudonyme d'un Japonais, ce qui la conduira jusqu'à Tokyo. Des États-Unis au Japon, à travers une obsession pour l'apocalypse, Hope Randall est sans cesse ramenée aux bombardements de 1945. La présence de Rivière-du-Loup paraît de peu de poids à côté des autres villes où s'ancre le roman. Pourtant, dans une perspective québécoise, la petite municipalité du Bas-Saint-Laurent devient le lieu d'où se pense l'imaginaire de la fin, largement indexée aux souvenirs d'une bombe d'abord américaine.

L'intérêt de *Tarmac* dans la perspective adoptée ici tient aussi à ce que cette fiction qui relève la présence américaine sur le plan social et historique se double d'un rapport intertextuel. Le roman de Dickner rappelle un des plus célèbres de Kurt Vonnegut, *Le Berceau du chat* : même intérêt pour les sciences, même fixation sur

⁵ Noire, car mêlée de cendres provenant des résidus calcinés par l'explosion. *Pluie noire* est aussi le titre d'un des plus célèbres romans japonais, celui de Masuji Ibuse, publié en 1970.

une famille cinglée, même fragmentation compulsive (97 fragments en 269 pages contre 127 fragments en 287 pages, portant tous des titres absurdes ou comiques), surtout même obsession pour la bombe nucléaire et l'imaginaire de la fin. L'avenir ne se pense que d'un point de vue apocalyptique. Vonnegut a publié son ouvrage peu après la crise des missiles à Cuba, celui de Dickner paraît quelques années après les événements du 11 septembre, deux épisodes politiquement traumatisants. La filiation s'établit naturellement avec un écrivain américain spécialiste des désastres.

Brouillage territorial et langagier entre le Québec et les États-Unis

Le récent roman de Catherine Leroux, *L'Avenir* (2020), étonne par l'effet d'étrangeté qu'il provoque au fil des pages. Gloria part pour Détroit où sa fille qu'elle n'a pas vue depuis longtemps a été assassinée. Elle s'y rend pour retrouver ses deux petites-filles, deux jeunes adolescentes qui ont disparu.

Le lecteur découvre une ville marquée par la dégradation des habitations ainsi que par la violence. D'ailleurs, dès l'arrivée de Gloria, le père de sa voisine, laquelle deviendra une amie et une alliée, est tué, frappé par un véhicule devant chez lui. Le texte s'ouvre sur cet événement : « Dix jours après l'arrivée de Gloria, le voisin est tué en pleine rue. » (LEROUX, 2020 : 13) Le roman raconte pour une bonne part une histoire de corps détruits : en plus de meurtres, des corps émaciés, décharnés ; des corps malades, affaiblis, comme s'il s'agissait de montrer des morts en sursis, des êtres en déliquescence. *L'Avenir* présente une communauté qui tente de se souder malgré les violences et la désolation, dans un univers social fragilisé où en plus, le pouvoir (militaire, policier) prend ses aises. On a là une image de Détroit qui correspond, même si on y verra une forme d'hyperbolisation, à l'affaiblissement social associé à cette ville. Pourtant, on le découvre progressivement, *L'Avenir* propose *en même temps* un Détroit imaginaire.

Le lieu porte en réalité le nom de Fort Détroit. Cette appellation rappelle la naissance de la ville, fondée en 1701 à l'époque de la Nouvelle-France, par Antoine Lamothe-Cadillac. *L'Avenir* relève de l'uchronie. À première vue, la prose donne l'impression d'une langue parlée américaine comme si celle-ci était traduite en français du Québec. Pourtant, on découvre peu à peu un espace qui n'a à voir qu'en partie avec la ville du Michigan. Elle se superpose à un territoire où l'histoire francophone n'aurait jamais cessé d'exister et où certains se rappelleraient, non sans nostalgie, les efforts pour conserver une culture francophone dans la région.

« L'uchronie romanesque est [...] un récit qui présuppose – et non expose – une déviation de l'Histoire ; celle-ci est tenue pour acquise (avec ce que cela peut avoir de déconcertant pour le lecteur) ; [...] l'altérité du monde fictif n'apparaît que progressivement, non pas à travers un exposé explicite détaillé, mais à la faveur de détails disposés çà et là[.] » (SAINT-GELAIS, 1999 : 47) Voilà bien ce qui étonne : le lecteur n'est pas soudain frappé par un élément surprise qui vient modifier sa compréhension du monde dans lequel l'autrice le plonge. C'est peu à peu que le pays de Washington ne correspond plus à *ce qu'on attend de lui*. Dans cet environnement dévasté, se produit un curieux cas d'impérialisme inversé : les États-Unis n'ont su prendre pleinement possession d'un territoire qui leur échappe en partie, sans qu'on sache exactement de quelle façon et au profit de qui, sinon d'une

communauté qui résiste au traditionnel *melting-pot*. Ainsi, sur fond de violence propre aux États-Unis dont Détroit devient le modèle, *L'Avenir* propose dans le même temps la mise en scène d'une histoire de survivance culturelle qui crée un véritable pont entre un passé français et un présent américain qui s'imbrique dans le même espace-temps mortifère.

Technologie et réseaux sociaux

L'imaginaire de la fin se déploie dans une perspective globale, entre catastrophe nucléaire et réchauffement climatique, en passant par des pandémies dévastatrices. À l'ère des réseaux sociaux – et à travers ceux-ci – comment ce sujet se (re)pense-t-il ? Si le numérique s'étend depuis longtemps à l'échelle planétaire, il est né aux États-Unis et la fiction le rappelle souvent quand il s'agit de mettre en scène des catastrophes. C'est le cas dans *Vos voix ne nous atteindront plus* de Julien Guy-Béland (2019).

Les premières lignes associent explicitement mort et États-Unis : « À Washington (D.C.), un gars est entré dans une pizzeria armé d'un M-16. C'est ce qu'un fumeur raconte. Ici, devant un bar dans Hochelaga-Maisonneuve. » (GUY-BÉLAND, 2019 : 11) Le fait divers se déroule aux États-Unis, en son cœur puisqu'il s'agit de la capitale. Racontée depuis un quartier populaire de Montréal, cette histoire a l'air surréaliste : au Québec, un individu n'approche pas une pizzeria avec un M-16 à cause « d'une rumeur au sujet de la pizzeria [qui] le mettait tellement en crise qu'il avait tenu à se rendre sur place pour investiguer. » (GUY-BÉLAND, 2019 : 11) L'incipit annonce pourtant l'extrême violence, à la limite parfois du *gore*, qui traverse le roman.

La narratrice se fait voler son nom, qu'elle trouve « ridiculement unique » (« Jeandeleine ») par une hackeuse notoire. À partir de ce moment, on les confond sans cesse. Ce vol d'identité est le déclencheur d'une violence sans fin qui pousse la narratrice à fuir à Los Angeles. Cette fureur la concerne au premier chef mais devient métonymique d'un monde sans repère, où la technologie sert à redéfinir tous les rapports. Sur place, elle sera traquée par un réseau complotiste persuadé que le monde est gouverné par des cyborgs et des reptiliens. On se méprend encore sur son identité et, croyant qu'elle est la hackeuse, on l'enlève pour qu'elle révèle ses secrets. Convaincus qu'elle est en réalité une cyborg, les complotistes lui ouvrent le ventre, à la recherche d'informations cryptées, un disque dur croient-ils ; il s'agit pourtant d'un être humain et elle meurt au bout de son sang.

Le roman se situe d'emblée dans l'orbe de ce qu'on a appelé la littérature paranoïaque aux États-Unis, dont William Burroughs et Thomas Pynchon seraient les plus anciennes références⁶. Dans ces récits, le pouvoir se trouve partout et nulle part, l'univers technologique lui permettant de se déployer aussi bien dans la virtualité que dans la réalité ; une écriture labyrinthique qui rend ce pouvoir difficile à cerner. *Vos voix ne nous atteindront plus* exprime ce phénomène de différentes manières : par une narration extrêmement fragmentée ; par la voix d'une narratrice

⁶ Pour une réflexion récente sur le sujet, voir TREGUER (2021). Dans une perspective plus large, ne se limitant pas à la littérature, voir aussi JAMESON (2007).

qui parle d'elle à la première personne du pluriel, au point où on se demande si elle n'est pas à la fois la femme qu'elle dit être *et* la hackeuse qu'elle accuse de vol d'identité ; par un univers habité par des conspirationnistes dont on entend parler plus qu'on ne les voit ; enfin par une langue étonnante. Étonnante, d'abord en ce qu'elle est traversée par des termes associés à l'univers informatique et aux réseaux sociaux (généralement en anglais), comme si l'univers virtuel était la meilleure manière d'exprimer la *réalité* du monde. Ensuite, par l'utilisation d'un français très québécois marqué par de nombreuses expressions anglicisées, mais aussi par plusieurs passages écrits directement en anglais sans italiques, comme s'il s'agissait d'insister sur le fait que les mondes américain et québécois sont les mêmes, fusionnant les territoires aussi bien que les langues.

Les premières lignes qui annonçaient une potentielle tuerie à l'aide d'un M-16 s'avèrent finalement banales. Elles conduisent à un récit marqué par un réseau de complotistes américains qui va jusqu'à tuer un humain qu'il croit être une création artificielle particulièrement perfectionnée. On ne saurait mieux dire que la réalité apparaît de moins en moins tangible. La prégnance de la violence fait de celle-ci le fondement même d'un monde américain marqué par la désorientation.

Mort américaine et territoire mental

Bien loin d'un univers technologique et réseautique, les deux fictions de Julie Mazzieri, *Le Discours sur la tombe de l'idiot* (2009) et *La Bosco* (2017) s'ancrent plutôt dans un univers rural, autour du village de Chester. Je m'arrêterai sur le deuxième titre, qui évoque le nom d'une femme qu'on retrouve dans un cercueil, dès les premières lignes :

Malgré toute la pompe déployée, Suzanne Bosco n'avait pas l'air de reposer en paix. Ni le fard ni la coiffure, ni même les capitons, les festons et la dorure ne parvenaient à faire illusion : sortie dans son terrible écriin, la mère avait gardé sa tête de folle à lier. » (MAZZIERI, 2017 : 5)

On comprend que la mort n'apporte pas la paix et ne saura dénouer les tensions d'une famille suffoquée par la haine et le délire aussi bien que par l'obsession de l'argent. Le mari de la défunte engage un chauffeur pour se rendre au village de Chester, lieu de naissance de Suzanne Bosco, où on l'entertera. La voiture s'enfonce dans une campagne lugubre, qui a des airs de fin du monde. Arrivé au village, Bosco ordonne au chauffeur de reprendre tout de suite la route. Il abandonne le cadavre et fuit avec ses enfants, suivi d'une partie de la famille.

Le père déserte le cimetière pour des raisons prosaïques : il ne veut pas s'acquitter des obsèques et craint qu'on lui demande immédiatement de sortir son chéquier. Fanfaron qui lance des discours à la cantonade, sûr de son fait, le père Bosco n'a jamais d'argent parce qu'il dépense sans arrêt de manière idiote, répète qu'on le vole alors qu'il est lui-même un voleur minable – jusqu'à dérober les boucles d'oreilles de sa femme dans son cercueil pour les vendre. L'homme dont l'attitude est un mélange d'arrogance et de lâcheté fera stopper le chauffeur à l'auberge Grand Union. Il invite la famille à un banquet dissolu et catastrophique. La fête grotesque et mémorable se termine sur une impression d'effondrement et de dégénérescence. Lors d'une analepse, la mère prend la parole et, ironiquement,

donne l'impression d'une puissance dont ne jouit aucun autre membre de la famille dans le roman, alors même que toute la narration s'organise autour de sa mort.

Dans ce roman qui se déroule dans une région agricole du Québec, l'américanité s'exprime de manière exceptionnelle par un rapport intertextuel qui rappelle le sud des États-Unis et surtout William Faulkner.

La récurrence de Chester (un village portant un nom anglais, soulignons-le) évoque le comté imaginaire de Yoknapatawpha chez Faulkner. Le lieu demeure énigmatique et ne se rattache jamais à la ruralité québécoise associée au roman de la terre. Les paysages naturels dévastés renvoient à des espaces, omniprésents chez l'écrivain américain, où les repères ont disparu. On se trouve dans un *nowhere* si distinctif de la littérature des États-Unis, et du Sud en particulier (voir PÉTILLON, 1979). Les personnages frustes de Mazzieri se retrouvent aussi dans l'œuvre de Faulkner chez qui les figures paternelles ne paraissent pas plus positives. La manière d'être du père Bosco fait revivre aussi bien le colérique braillard qu'est Jason dans *Le Bruit et la fureur* que les petits filous sans envergure que sont les Snopes dans la trilogie qui clôt l'œuvre (*Le Hameau, La Ville, Le Domaine*). Le transport d'un cadavre ranime le souvenir de *Tandis que j'agonise* dans lequel la morte, Addie Bundren, prend la parole lors d'un chapitre, comme Suzanne Bosco.

Au-delà de signes facilement repérables, les deux romans de Julie Mazzieri présentent un monde défait, détruit, où la mort s'avère omniprésente. Un imaginaire de la perte, un monde auquel on ne parvient plus à se raccrocher et qui chez Faulkner exprime un passé douloureux, disparu et parfois idéalisé, celui du vieux Sud d'avant la défaite.

Pourtant, Julie Mazzieri offre malgré cet intertexte fort – ou à cause de celui-ci – une œuvre profondément originale dans le contexte québécois. Ce n'est pas par rapport au passé que se vit une coupure, mais par rapport à un présent flou : la société apparaît douloureusement analphabète face à un monde qui lui échappe.

L'américanité et le roman de la route

Le roman de la route constitue un classique de la littérature des États-Unis, au moins depuis *Sur la route* de Jack Kerouac en 1957. Plus largement, il s'inscrit dans un rêve des grands espaces constitutifs de la fiction américaine, qu'on peut faire remonter au moins à Fenimore Cooper et Walt Whitman. Dans ce cas, l'imaginaire américain est d'abord territorial. Il existe une tradition du roman de la route au Québec et *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin, souvent commenté, est l'arbre qui cache la forêt. Mais aucun titre ne s'inscrit davantage dans un imaginaire de la fin que *Le Fil des kilomètres* de Christian Guay-Poliquin (2013).

Un mécanicien qui travaille « dans l'Ouest », « à l'autre bout du continent » sans plus de précision, mène une vie morne. Un jour, il reçoit un téléphone de son père qu'il n'a pas vu depuis dix ans. Au bout du fil, le vieil homme paraît confus, paranoïaque, au bord de la démence. Au même moment se déclenche une gigantesque panne d'électricité. Le temps passe et rien n'annonce le rétablissement du courant. Le narrateur décide alors, sur un coup de tête, de tout plaquer pour revoir son père de l'autre côté du continent. Il prend sa voiture et les brefs chapitres portent un titre qui correspond au nombre de kilomètres parcourus, de « km 0 » jusqu'à

« km 4736 ». En route, il fera monter une femme qui fait du stop puis, un peu malgré lui, un homme très volubile qui ne cesse de raconter des histoires dont on saisit plus ou moins bien la portée allégorique. Alors que la route défile, il devient évident que la panne couvre l'ensemble du territoire continental.

Dès le départ, cette panne évoque une fin, un terme, une rupture. Le roman s'ouvre sur un empêchement : le mécanicien ne peut plus travailler. Paradoxalement, cette impossibilité de remplir son rôle met la mécanique narrative en branle. Sa voiture est un vieux modèle, il doit souvent vérifier l'état du moteur et de différentes pièces pour qu'elle puisse redémarrer. En ce sens, le mécanicien-narrateur joue un rôle métatextuel : il fait corps avec sa voiture et a besoin qu'elle fonctionne pour que l'histoire puisse se raconter. Sans le défilement de la route, l'histoire ne tient plus.

Les lieux au long du trajet ne sont jamais identifiés ; on peut cependant imaginer un parcours qui conduit de l'Ouest américain vers le nord du Québec⁷. Dans la mesure où le chauffeur ne traverse qu'une seule frontière, vers la fin du périple, la transposition a du sens. La référence aux « grandes villes de la côte est » (GUAY-POLIQUEIN, 2013 : 26), aux vacances dans le sud (GUAY-POLIQUEIN, 2013 : 29), aux souvenirs du nord et de conifères qui correspondent au lieu où il se dirige (GUAY-POLIQUEIN, 2013 : 39), des expressions connotées comme la conquête de l'Ouest, le rappel du mythe des grands espaces, sont autant d'éléments qui permettent de poser l'hypothèse d'un tel parcours géographique. De plus, la dernière ville traversée, si la narration n'en présente que l'ossature, pourrait être Montréal : il est question de gratte-ciel, d'un port et d'un fleuve qu'on longe en voiture avant de remonter vers le nord.

Le continent a un aspect fantomatique, lié à cette panne dont personne ne connaît la cause et qui alimente des rumeurs de complots et de terreurs dans les villes. Il en résulte un climat anxieux, accentué par une foule de formules mortifères : « c'est déjà la fin qui commence » (GUAY-POLIQUEIN, 2013 : 43) ; « Trente ans et des poussières et déjà sans espérance de vie » (GUAY-POLIQUEIN, 2013 : 49) ; « tout pourrait s'arrêter ici, maintenant » (GUAY-POLIQUEIN, 2013 : 68) ; « cette fatigue au volant qui flirte avec la mort » (GUAY-POLIQUEIN, 2013 : 73) ; « cette ville livrée à ses fantômes » (GUAY-POLIQUEIN, 2013 : 187), etc.

Le roman est tendu entre un fil (des kilomètres⁸, du téléphone, de la filiation, « le fil de la vie », GUAY-POLIQUEIN, 2013 : 58) et la coupure de celui-ci : disparition du passé, des repères, de la conscience. Le neurologue Oliver Sacks écrivait qu'un individu normal sur le plan neurologique est celui qui est capable de raconter sa propre histoire. Nous passons notre vie à nous raccrocher à ce fil. (SACKS, 1988) Dans *Le Fil des kilomètres*, le narrateur déclare : « je ne crois plus aux histoires » (GUAY-POLIQUEIN, 2013 : 40), ce qui est bien le comble de ce qu'on peut lire dans un roman. Ainsi, Guay-Poliquin offre le portrait d'un continent à la dérive

⁷ Le parcours total compte 4736 kilomètres. Par curiosité, on notera que la distance Seattle-Montréal est évaluée à 4342 kilomètres. Comme on sait que le narrateur remonte vers le nord après la traversée de la frontière, c'est une équivalence possible.

⁸ Que le roman utilise des kilomètres plutôt que des milles est en soi le signe d'une appartenance à un monde américain qui ne peut être tout à fait celui des États-Unis.

où l'Amérique devient le symptôme d'une détresse civilisationnelle qui conduit vers le nord du Québec (mais sans références précises) pour d'ailleurs aboutir en conclusion à une catastrophe. Ce qui pouvait laisser espérer le retour à un chez-soi ne conduit qu'à un désastre de plus.

Une Amérique toxique ?

Les textes qui ont appuyé mon hypothèse proviennent d'horizons divers et disent tous quelque chose de la fin de l'Amérique. D'autres titres pourraient servir la démonstration, en plus de ceux qui traitent de la mort dans un contexte états-unien sans faire pour autant le pont avec le Québec. Pensons par exemple au titre de Catherine Mavrikakis, *Les derniers jours de Smokey Nelson*, qui porte sur la peine de mort aux États-Unis.

Je notais en début de lecture l'importance historique du *Désert mauve* pour mon propos. Il faut revenir sur ce motif du désert, métaphore traditionnelle de la fin du monde – et qui se manifeste de deux façons chez Brossard, par le parcours en voiture dans les espaces désertiques du sud-ouest (rappelant le roman de la route) et par l'omniprésence de la bombe nucléaire qui fait table rase. Ce motif résonne fortement dans plusieurs romans, comme si l'Amérique imaginée par auteurs et autrices était dépeuplée, abandonnée à elle-même. L'échappée au désert, c'est la menace pressante de lieux inhabités ou inhabitables.

En 1995, dans *L'Ambiguïté américaine*, je cherchais à montrer comment la science et la technologie (et, surtout au XIX^e et au début du XX^e siècles, l'idée du progrès qui s'y associait) servaient de discours de médiation entre le Québec et les États-Unis. Si cela ne conduisait pas toujours à une vision favorable des États-Unis, cela ne produisait pas cette impression de débâcle et de détresse nettement plus fréquente aujourd'hui. Reste à comprendre ce qui explique ce catastrophisme par rapport à l'ouvrage que j'ai publié il y a plus d'un quart de siècle.

Il n'existe sans doute pas d'explication unique, plutôt un faisceau d'événements pour en rendre compte. Parmi ceux-ci, notons au premier chef les événements du 11 septembre. Je n'ai pas mentionné les nombreuses fictions au Québec qui couvrent cet événement et qui mériteraient une analyse en soi⁹. Les ouvrages analysés sont tous postérieurs à la chute des tours. Symboliquement, cela représentait l'effondrement d'un pouvoir américain jamais remis en question et notamment parce qu'il s'était toujours senti invincible sur son territoire. Si *Tarmac* se termine moins de trois mois avant le 11 septembre 2001, il a été écrit plus tard et les propos d'un personnage semblent s'y référer. Il explique que les réalisateurs américains sont incapables de présenter une véritable destruction de New York : « Et ça tu vois, c'est parce que les Américains n'ont jamais été attaqués sur leur propre territoire. New York n'a jamais été bombardée ni passée au napalm. Ils n'ont pas d'expérience concrète, architecturale, de la destruction. » (DICKNER, 2009 : 145) Cette impression d'invincibilité disparaît le 11 septembre¹⁰, en même temps

⁹ Il en existe d'ailleurs au moins une, même si l'article s'arrête surtout à un texte en particulier. Voir BELISLE-WOLF (2021).

¹⁰ Les États-Unis ont connu une attaque auparavant, celle de Pearl Harbour le 7 décembre 1941, qui entraîna le pays dans la guerre. Elle a une importance symbolique certaine. Mais situé sur l'île d'Oahu,

qu'une certaine innocence de notre part. Car après le 11 septembre 2001, en pleine crise de paranoïa et de traque des terroristes, les Québécois devenaient des étrangers comme les autres. Habités de traverser la frontière allègrement comme si nous étions chez nous, nous découvriions notre réel statut. Le territoire devenait moins sûr, il *n'allait plus de soi*. La guerre d'Irak qui suivit apparut rapidement (et, pourrait-on dire, de plus en plus avec le recul) comme une catastrophe géopolitique à laquelle le Canada refusa de participer, clivant encore plus les deux pays. La crise économique de 2008 montra un géant aux pieds d'argile. Les États-Unis apparaissaient comme une « Amérique étrangère » pour reprendre le titre d'un poème célèbre de Michel Van Schendel, qu'on croyait bien connaître.

Soudain, par une sorte d'anamorphose, le pays se distord, la violence devient endémique et sans inhibition. La multiplication des meurtres de masse par les armes à feu – on se souvient de la déclaration d'Obama, en colère : ça commence à ressembler à de la routine –, le racisme sans gêne, la contribution sans complexe au réchauffement climatique, tout cela fait du pays voisin un désastre qui ne parvient plus à faire rêver, pour paraphraser la célèbre formule de l'*American Dream*. Et pourtant, malgré tout, on n'échappe pas à la réalité américaine, le Québec en fait partie, pour le meilleur et pour le pire. Le paradoxe tient à ce qu'on n'a jamais aussi bien connu les États-Unis et leur culture, alors même qu'on la sent de plus en plus différente, lointaine en apparence, inaccessible. N'est-ce pas ce que les Américains sentent parfois eux-mêmes ? Lors de la sortie du film *Easy Rider* en 1969, tellement à l'image de cette décennie qui se terminait, on pouvait lire sur de grands placards publicitaires : « Un homme partit à la recherche de l'Amérique et ne la trouva nulle part. » (PÉTILLON, 1979 : 31)

Si le rêve n'aimante plus, la fascination reste intacte et peut-être bien parce qu'on se souvient que la critique de ce rêve, la dénonciation du « cauchemar climatisé », pour reprendre le titre d'un livre d'Henry Miller, est souvent venue de l'intérieur. Ce pays a malgré tout, comme nul autre, un formidable potentiel autocritique. En 1906 déjà, Upton Sinclair publiait avec le roman *The Jungle* une des plus corrosives critiques du rêve américain qui devint un best-seller mondial – y compris aux États-Unis. Alors l'imaginaire québécois accompagne le cauchemar de près, s'y frotte parce qu'il le connaît de mieux en mieux. Il s'agirait moins d'un simple rejet comme on n'a pu le voir dans le passé (ou d'une admiration béate) que d'une critique qui relève d'une connaissance, parfois fine, qui accompagne un discours québécois beaucoup plus enclin depuis une trentaine d'années (dans les sciences humaines en général, notamment) à s'intéresser aux États-Unis. Naguère, Benoît Melançon pouvait écrire que « l'Amérique n'est que rarement un texte [dans la littérature québécoise], plus souvent elle est un territoire. » (MELANÇON, 1990 : 71) C'était il y a plus de trente ans. Depuis, cette Amérique états-unienne est également devenue un texte chez les écrivains et les écrivaines du Québec, qui se tisse au territoire, dans des œuvres qui connaissent aussi de plus en plus la trame de cette littérature. Et cela se manifeste souvent par des désastres. Mais qui connaît la

à l'ouest d'Honolulu, le site est loin des centres névralgiques américains et ne peut se comparer à un désastre en plein cœur de Manhattan. Les pertes à Pearl Harbour (humaines, matérielles) furent d'ailleurs beaucoup moins importantes.

littérature des États-Unis sait que là comme ailleurs, ce qui s'écrit de plus intéressant s'exprime rarement avec de bons sentiments.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus analysé

- BROSSARD Nicole (1987), *Le Désert mauve*, Montréal, l'Hexagone.
DICKNER Nicolas (2009), *Tarmac*, Montréal, Alto.
GUAY-POLQUIN Christian (2013), *Le Fil des kilomètres*, Montréal, La peuplade.
GUY-BÉLAND Julien (2019), *Vos voix ne nous atteindront plus*, Montréal, Héliotrope.
LEROUX Catherine (2020), *L'Avenir*, Québec, Alto.
MAZZIERI Julie (2017), *La Bosco*, Paris, Corti.

Autres titres

- ANDRÈS Bernard, BOUCHARD Gérard (2007), *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec Amérique.
BÉLISLE-WOLF Diane (2021), En quête de soi, in : DUPUIS Gilles, ERTLER Klaus-Dieter, VÖLKL Yvonne (éds), *À la carte. Le roman québécois (2015-2020)*, Berlin, Peter Lang, p. 93-108.
BERND Zilá, OLIVIERI-GODET Rita, IMBERT Patrick (2019), *Espaces et littératures des Amériques. Mutation, complémentarité, partage*, Paris, Hermann.
BOIA Lucian (1989), *La Fin du monde, une histoire sans fin*, Paris, La Découverte.
BOUCHARD Gérard, LAMONDE Yves (1995), *Québécois et Américains. La culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècles*, Montréal, Fides.
CHASSAY Jean-François (1995), *L'Ambiguïté américaine. Le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ.
CHASSAY Jean-François (2008), *Dérives de la fin. Sciences, corps & villes*, Montréal, le Quartanier, « Erres Essais ».
CHASSAY Jean-François (2010), L'érosion comme principe vital, préface à Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, Montréal, Typo, p. 7-26.
DAVID Catherine, LENOIR Frédéric, DE TONNAC Jean-Philippe (1998), *Entretiens sur la fin des temps*, Paris, Fayard.
GERVAIS Bertrand (2009), *L'Imaginaire de la fin : temps, mots & signes*, Montréal, Le Quartanier, « Erres Essais ».
JAMESON Frederic (2007), *La Totalité comme complot. Conspiration et paranoïa dans l'imaginaire contemporain*, Paris, Les Prairies ordinaires, « Penser/croiser ».
KERMODE Frank (1967), *The Sense of an Ending*, New York, Oxford University Press.
MELANÇON Benoît (1990), La littérature québécoise et l'Amérique. Prolégomènes et bibliographie, *Études françaises*, vol. XXVI, n° 2, automne 1990, p. 65-108.
MORENCY Jean (1994), *Le Mythe américain dans les fictions d'Amérique : de Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit blanche, « Terre américaine ».

- MORENCY Jean (2012), *La Littérature québécoise dans le contexte américain : études et explorations*, Québec, Nota bene.
- NAREAU Michel (2012), *Double jeu. Baseball et littératures américaines*, Montréal, le Quartanier, « Erres Essais ».
- NEPVEU Pierre (1998), *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, « Papiers collés ».
- PÉTILLON Pierre-Yves (1979), *La grand-route. Espaces et écriture en Amérique*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie ».
- SACKS Oliver (1988), *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau*, Paris, Seuil, « Points ».
- SAINT-GELAIS Richard (1999), *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec, Nota bene.
- THÉRIAULT Joseph-Yvon (2002), *Critique de l'américanité. Mémoire et démocratie au Québec*, Montréal, Québec Amérique.
- TRÉGUER Florian (2021), *Don DeLillo. Une écriture paranoïaque de l'Amérique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.