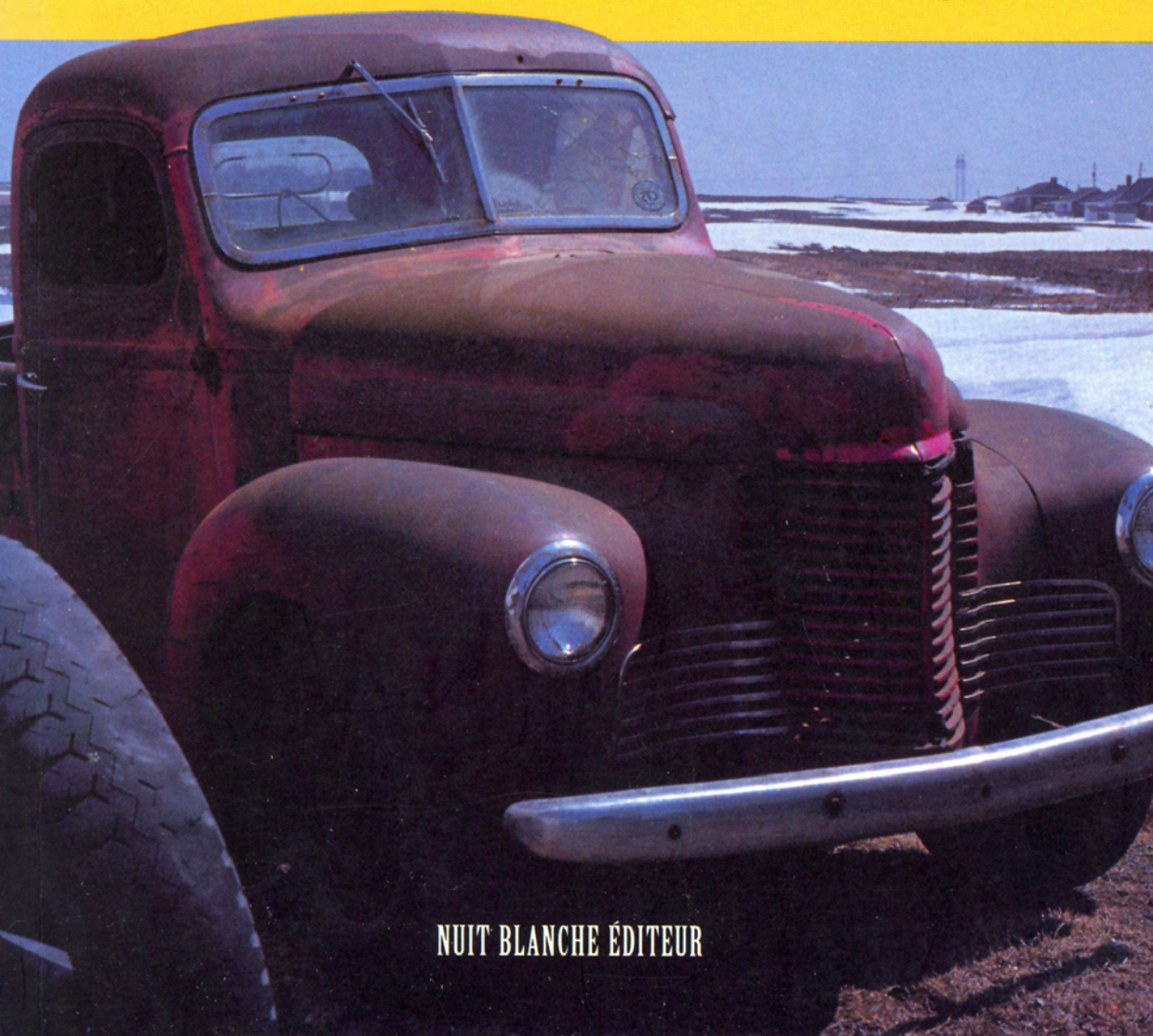


**JEAN MORENCY**

***LE MYTHE AMÉRICAIN  
DANS LES  
FICTIONS  
D'AMÉRIQUE***

**DE WASHINGTON IRVING  
À JACQUES POULIN**



**NUIT BLANCHE ÉDITEUR**



LE MYTHE AMÉRICAIN  
DANS LES FICTIONS D'AMÉRIQUE

DE WASHINGTON IRVING À JACQUES POULIN

COLLECTION « TERRE AMÉRICAINES »  
DIRIGÉE PAR  
ALAIN BEAULIEU ET JEAN MORENCY

AUTRES TITRES DISPONIBLES DANS CETTE COLLECTION

Alain BEAULIEU, *Convertir les fils de Caïn. Jésuites et Amérindiens nomades en Nouvelle-France, 1632-1642*

DU MÊME AUTEUR

*Un roman du regard : La montagne secrète de Gabrielle Roy*, Québec, Centre de recherche en littérature québécoise, 1985. (Collection Essais, n° 3)

Sous la direction de Nicole FORTIN et Jean MORENCY, *Littérature québécoise : les nouvelles voix de la recherche*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994. (Coll. « Les Cahiers du CRELIQ, série Colloques »)

JEAN MORENCY

LE MYTHE AMÉRICAIN  
DANS LES FICTIONS D'AMÉRIQUE  
DE WASHINGTON IRVING À JACQUES POULIN

NUIT BLANCHE ÉDITEUR

Nuit blanche éditeur reçoit annuellement du Conseil des arts du Canada et du ministère de la Culture et des Communications du Québec des subventions pour l'ensemble de son programme de publication.

Révision du manuscrit et correction des épreuves : Anne Carrier  
Composition : Aude Tousignant et Isabelle Tousignant  
Conception graphique : Anne-Marie Guérineau

Nuit blanche éditeur  
1026, rue Saint-Jean, bureau 405, Québec (Qc), G1R 1R7

Diffusion pour le Canada : DMR Distribution inc.  
3700A, boulevard Saint-Laurent  
Montréal (Qc), H2X 2V4  
Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851

© Nuit blanche éditeur

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés  
pour tous les pays

Dépôt légal, 4<sup>e</sup> trimestre 1994

Bibliothèque nationale du Canada  
Bibliothèque nationale du Québec

ISBN 2-921053-35-7

## REMERCIEMENTS

Mes remerciements les plus sincères s'adressent à tous ceux qui ont participé à la préparation de cet ouvrage : pour leurs précieux conseils et leurs remarques stimulantes, Maurice Émond, Luc Bureau, Maximilien Laroche, Jonathan Weiss et Fernand Roy ; pour sa révision minutieuse du manuscrit, Anne Carrier ; pour ses recommandations sur la traduction des citations anglaises, Paul Gagné ; pour leur travail méticuleux de traitement de texte, Isabelle et Aude Tousignant ; pour sa foi inébranlable dans la valeur du manuscrit, Guy Champagne. Je ne saurais oublier de remercier aussi tous mes amis du CRELIQ (principalement Robert Dion, Christine Dufour, François Dumont, Frances Fortier, Nicole Fortin, Christiane Lahaie, Marie-Andrée L'Allier, Max Roy et Jeanne Turcotte), ainsi que mes parents, Bella Jacob et Léandre Morency.

Que tous soient assurés de ma profonde gratitude.



## INTRODUCTION

« Ma langue est d'Amérique », ai-je déjà entendu dire. Dans sa belle simplicité mais aussi dans son incongruité, cette image me semble exprimer à merveille la singulière métamorphose qu'a subie, au fil des décennies, la conscience collective canadienne, puis canadienne-française, et enfin québécoise, dans son long cheminement vers le sentiment d'appartenance au continent américain. Si cette langue que je parle, qui porte toujours les traces du vieux terroir français, est devenue, par une prouesse qui m'échappe, une langue d'Amérique, cela revient donc à dire que tout, en moi, serait d'Amérique, puisque la langue constitue, précisément, ce qui me définit le mieux et ce qui fonde ce que je suis ou ce que je crois être. Ma langue est d'Amérique, certes, mais elle ne s'avère pas américaine pour autant, le qualificatif « américain » se trouvant caractérisé, comme on le sait, par un flottement sémantique certain qui en rend l'utilisation problématique. Pour le commun des mortels, est d'abord « américain » ce qui relève des seuls États-Unis d'Amérique. On ne songera au reste du continent que par la suite, dans un sursaut de mauvaise conscience. Ma langue ne peut donc être américaine, puisque cela remettrait en question mon identité française ou québécoise.

Au contraire, la littérature québécoise peut se permettre d'être une littérature américaine, elle semble même dans l'obligation de le devenir, puisque cela peut contribuer à son autonomisation en regard de la littérature française et, partant, à son existence propre. Pourtant, on se demande depuis longtemps en quoi la littérature québécoise, qui se sert de cette langue d'Amérique comme d'un matériau essentiel, s'avère-t-elle ou non une littérature « américaine » : est-ce par le jeu des influences culturelles, littéraires et sociales qu'exerce sur elle la société états-unienne, ou par celui des déterminations historiques et géographiques qui la conditionnent dans une mesure qui reste encore à déterminer exactement, que cette littérature peut prétendre à ce titre tant convoité ? En fait, la littérature québécoise ne semble tirer son « américanité » que de son simple positionnement sur un continent donné : elle est américaine parce que, tout naturellement, elle provient d'Amérique.

Pourtant, la littérature québécoise présente des analogies souvent étonnantes avec les autres littératures du Nouveau Monde, particulièrement avec la littérature américaine (entendue ici au sens d'états-unienne, comme dans la suite de cet ouvrage, à moins d'indication contraire) : le sentiment de l'espace, la thématique de l'errance, la volonté de rupture avec le groupe, la méfiance à l'égard de la culture, l'attrait ressenti pour la nature, l'entrecroisement des rêves prométhéens et dionysiens contribuent à rapprocher, de toute évidence, certains textes québécois des textes fondateurs de la littérature américaine et de l'américanité en général, puisque le problème de

l'autonomisation culturelle s'est posé concrètement pour la première fois aux États-Unis.

Pour saisir et expliquer ces analogies, il faut d'abord remonter, il me semble, à la Renaissance et à l'idéal qui animait cette époque, qui débute d'ailleurs, du moins selon les livres d'histoire, avec la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb en 1492. Celle-ci est venue « cristalliser » l'essentiel des visées de la Renaissance en lui procurant un terrain où elle pouvait se réaliser ex nihilo. Dans l'histoire de l'Occident, la découverte de l'Amérique apparaît en effet comme l'occasion rêvée de favoriser, dans un Moyen Âge qui se meurt dans les convulsions des guerres, de la peste et de la famine, la « renaissance » de l'homme, le « recommencement » de l'aventure humaine. Habituellement, dans le but de schématiser, autant que faire se peut, l'esprit de cette époque, on insiste sur l'importance des découvertes de Copernic ainsi que sur l'influence des essais de Montaigne et des écrits de Machiavel. Néanmoins, il arrive qu'on oublie de considérer que ces penseurs ont surtout fait table rase des conceptions orthodoxes de l'ordre cosmique, moral ou politique, pour aboutir en dernière instance, soit à l'angoisse existentielle qui accompagne le sentiment du « décentrement anthropomorphique », comme chez Copernic, soit au désert qui se trouve tout au bout de n'importe quel effort de lucidité, comme l'illustrent les œuvres de Montaigne et Machiavel. Au contraire, la découverte du Nouveau Monde ouvre des possibilités infinies, non plus seulement à l'intelligence et à la raison, mais aussi à l'imagination, ce qui explique sans doute son attrait sur les esprits, attrait qui survit encore de nos jours : elle apparaît comme la phase positive ou créatrice de la Renaissance, qui vient se superposer à l'effort rationnel de déconstruction de l'Ordre ancien.

Or, cette volonté de tout recommencer, qui se manifeste du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, depuis les récits de voyages des premiers découvreurs jusqu'aux œuvres cinématographiques les plus récentes, en passant par la poésie et la littérature de fiction, apparaît trop tenace pour n'être qu'un simple accident de l'histoire. Tout se passe comme si, dans le Nouveau Monde, la Renaissance ne s'était jamais vraiment terminée, comme si le désir de s'affranchir du Moyen Âge, de l'Ordre ancien, avait été récupéré, ou plus précisément englobé, par un modèle collectif échappant dans une large mesure aux contingences historiques. Ce modèle collectif semble relié au mythe, ou plus exactement à une forme d'« engramme » mythique, à une « marque » se trouvant imprimée profondément dans l'imaginaire collectif, et qui préexisterait à la volonté tenace de recommencement qui caractérise toute l'expérience américaine, mais que cette volonté dépasserait toujours dans la diversité et la multiplicité de ses expressions. Selon toute apparence, cet engramme ou ce modèle, pouvant jouer, à la rigueur, le rôle d'un dénominateur commun dans l'étude de l'imaginaire des diverses sociétés américaines, pourrait donc se rattacher à la catégorie des mythes où le scénario du renouvellement, de la transformation, de la métamorphose tient une place majeure.

## INTRODUCTION

On connaît la faveur dont jouit l'étude des mythes depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, de sorte qu'il n'apparaît pas toujours facile de se retrouver dans le labyrinthe des approches, souvent contradictoires, visant à définir ces mythes et à dégager soit leur signification, soit leur mode de fonctionnement, soit leur genèse. Si l'approche traditionnelle ou historique, qui explique le mythe au moyen de l'histoire, semble désormais en perte de vitesse, pour ne pas dire tombée en désuétude, les modèles interprétatifs hérités de Freud ou de Jung, qui nous renvoient aux sources de l'inconscient individuel et collectif, de même que les hypothèses « naturalistes » de Krappe, selon qui le mythe s'avère « essentiellement un conte explicatif » (Krappe, 1938 : 27), sont plus tenaces. On pourrait citer encore les travaux de l'école sociologique française, attentive au caractère de contrainte que possèdent les mythes, ou encore les recherches d'un Roger Caillois, qui se situent aux confins de la biologie, ou celles d'un Claude Lévi-Strauss ou d'un Roland Barthes, qui collent de plus près aux structures du langage ; on chercherait sans doute en vain, dans tout cela, une apparence de continuité. Dans le meilleur des cas, on pourrait admettre que ces diverses approches ne s'excluent pas mutuellement, en avançant par exemple le principe de la surdétermination, mis de l'avant par Freud dans l'analyse des rêves et replacé dans le contexte de l'étude des mythes par Charles Baudoin, qui écrit :

*La surdétermination [...] exprime que lorsqu'un fait psychologique est très légitimement explicable par une cause donnée, cela n'empêche qu'il soit simultanément le produit de plusieurs causes ; à la tendance naïve que nous avons d'adopter une notion unilinéaire de la causalité, il est de bonne méthode d'opposer sans cesse cette conception qui voit dans le fait le point de convergence de plusieurs séries causales. (Baudoin, 1952 : 4)*

Tout en endossant, dans mon approche du mythe, ce principe de la surdétermination, qui incite à ne pas écarter de façon arbitraire telle ou telle série causale, tout en permettant une liberté d'analyse beaucoup plus large, puisque dans cette optique le problème des causes ne saurait plus constituer un frein à l'analyse des manifestations, j'entendrai le mythe dans son sens premier, c'est-à-dire non pas comme une « fable » qui justifie la mystification, mais comme une « parole », un « discours » relatant un geste ou un événement primordial. Le mythe constitue le « récit » d'une histoire fondamentale servant de modèle et d'exemple, soit à l'action de l'homme, soit à la représentation de sa destinée. Par le fait même, je me situerai dans la lignée des travaux de l'historien des religions Mircea Eliade, travaux qui présentent le double avantage de considérer les mythes à un stade archaïque – et non pas au moment de leur rationalisation, comme il est d'usage, par exemple, dans les études consacrées à la mythologie grecque – et de regrouper les différents mythes selon de grandes catégories qui ne

s'excluent pas mais s'interpénètrent : mythes cosmogoniques, mythes d'origine, mythes de renouvellement, mythes de la quête, que vient subsumer le mythe de l'éternel retour, du recommencement périodique et sans fin. De cette façon, même si Eliade concède que le mythe « est une réalité culturelle extrêmement complexe, qui peut être abordée et interprétée dans des perspectives multiples et complémentaires » (Eliade, 1981 : 14), il parvient à dégager une définition opératoire du mythe :

*Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une « création » : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. (Eliade, 1981 : 15)*

Conformément à cette définition, le mythe américain, entendu dans son sens de modèle ou d'engramme, et dans son acception la plus large, c'est-à-dire transnationale, aurait tendance à se fondre dans le creuset formé par une « histoire » exemplaire et paradigmatique : celle de la métamorphose, de la transformation, de la renaissance, cette « histoire » se voyant par ailleurs merveilleusement illustrée par la rencontre singulière de l'homme et du Nouveau Monde. Se moulant étroitement sur un scénario transformationnel, le mythe américain raconterait bientôt comment des hommes, aux temps héroïques de l'exploration du continent, c'est-à-dire dans les temps primordiaux – *in illo tempore*, comme dirait l'historien des religions – se sont arrachés à un monde caractérisé par la stabilité, ou imaginé en tant que tel, pour s'enfoncer dans l'espace américain, à la recherche d'un éden ou d'une utopie, pour s'y retrouver face à face avec l'Indien, et en revenir finalement transformés. Le mythe américain graviterait donc autour de cette histoire exemplaire prenant valeur de paradigme. Depuis lors, les écrivains n'auraient jamais cessé de recomposer cette aventure primordiale, sous des formes diverses et selon des intervalles irréguliers, bien entendu. L'écriture en terre d'Amérique prendrait ainsi des allures de rituel, de réactualisation périodique du mythe ; c'est par l'écriture et, subséquemment, par son corollaire, la lecture, que l'homme « américain » renouerait avec son capital mythologique, d'une manière somme toute assez traditionnelle :

*En d'autres termes, un mythe est une histoire vraie qui s'est passée au commencement du Temps et qui sert de modèle aux comportements des humains. En imitant les actes exemplaires d'un dieu ou d'un héros mythique, ou simplement en racontant leurs aventures, l'homme des sociétés*

## INTRODUCTION

*archaïques se détache du temps profane et rejoint magiquement le Grand Temps, le temps sacré.* (Eliade, 1978a : 22)

Dès lors, on peut concevoir que le mythe américain fondamental, qui constitue de par son essence propre un récit donnant un sens à l'action, par-delà l'abîme des temps abolis, que ce mythe donc, dans son glissement vers un système de valeurs profanes et un mode d'expression qui corresponde à ce système, se soit en quelque sorte incarné, cristallisé dans les arts narratifs, et tout spécialement dans le roman, qui retient quelque chose du genre de l'épopée dont il semble descendre. Par son intermédiaire, l'homme d'aujourd'hui communiquerait avec son univers mythologique ; dans une autre perspective, cet univers mythologique informerait l'homme d'aujourd'hui en lui indiquant une marche à suivre, en influant sur son comportement : « L'homme moderne subit l'influence de toute une mythologie diffuse, qui lui propose nombre de modèles à imiter » (Eliade, 1978a : 32). C'est d'ailleurs ce qui tendrait à expliquer le prestige que revêt l'univers des origines dans les deux Amériques, comme le souligne Mircea Eliade :

*L'intérêt pour les origines du monde occidental récent – c'est-à-dire pour les origines des États-Unis et des nations de l'Amérique latine – trahit, chez les intellectuels de ce continent, le désir de revenir en arrière et de retrouver leur histoire primordiale, leurs « commencements absolus ». Or, ce désir d'un retour aux origines, d'un recouvrement d'une situation primordiale, dénote également le désir de recommencer l'histoire, la nostalgie de revivre la béatitude et l'exaltation créatrice des « commencements » ; bref, la nostalgie du Paradis terrestre, à la recherche duquel les ancêtres des nations américaines avaient traversé l'Atlantique.* (Eliade, 1978b : 167)

Cette histoire fondamentale aurait donc acquis un prestige diffus mais tenace, non pas tant en vertu de son historicité que de son caractère intemporel, et serait devenue comme le dénominateur commun de ce que l'on convient maintenant de nommer l'américanité. D'une part, le mythe américain emprunterait au scénario qui caractérise les mythes de transformation certains éléments significatifs : images récurrentes, comme celles se rapportant au passage initiatique, ou symboles exprimant une dualité à surmonter, sur lesquels je reviendrai un peu plus loin. D'autre part, pour prétendre à une existence autonome, ce mythe devra nécessairement se distinguer des autres mythes de transformation, en mettant en œuvre certains éléments qui vont le singulariser : l'image de l'Indien, personnage archétypique faisant fonction de médiateur, de même que l'expérience de l'espace, qui apparaît constitutive de

l'imaginaire continental, constitueront sans aucun doute les facteurs de différenciation les plus importants du mythe américain.

Selon Mircea Eliade, « la découverte et la colonisation du Nouveau Monde ont eu lieu sous le signe de l'eschatologie » (Eliade, 1978b : 167), c'est-à-dire autour de l'idée de la régénération morale et religieuse, notamment dans les colonies anglaises, où le mouvement de colonisation semblait parfaitement coïncider avec les objectifs de la Réforme protestante. Au fil des ans, cette pensée millénariste aurait été récupérée par l'idée du « progrès » – selon laquelle le Nouveau Monde sera aussi le fruit du travail – puis par celle de la « nouveauté », qui constitue selon Eliade « un désir à structure religieuse » (Eliade, 1978b : 182). De la « Nouvelle-Angleterre » jusqu'à la « Nouvelle-France » en passant par la « Nouvelle-Espagne », on retrouve finalement la même ambition : « Dans la “nouveauté” on espère une re-naissance, on attend une vie nouvelle. New England, New York, New Haven – tous ces noms n'expriment pas seulement la nostalgie du pays natal abandonné, mais surtout l'espoir que dans ces terres et ces villes nouvelles la vie est susceptible de révéler d'autres dimensions » (Eliade, 1978b : 182). En marge de la fascination exercée par le millénarisme eschatologique, l'idée du progrès infini et le fantasme de la « nouveauté », se dissimule toujours la volonté de recommencer l'histoire, collective ou individuelle, au point zéro : « Car, en somme, les premiers colons, aussi bien que les émigrés arrivés plus tard de l'Europe, se dirigeaient vers l'Amérique comme vers le pays où ils pouvaient renaître, et y recommencer une vie nouvelle » (Eliade, 1978b : 181).

Je me propose par conséquent, dans le cadre du présent ouvrage, de dégager certains des liens étroits qui unissent le roman québécois au roman américain, en tentant de démontrer de quelle façon tous deux participent de l'expression d'un mythe commun de renouvellement. Quelles ressemblances prennent place entre les deux littératures, par l'intermédiaire de ce mythe ? Selon quelles modalités ce dernier exerce-t-il son action dans les romans ? Existerait-il un « scénario » de base commun aux deux littératures, composé d'éléments identifiables ? Quelle importance auraient les facteurs historiques dans le phénomène du réinvestissement mythique ? Ces facteurs sauraient-ils constituer des critères de différenciation applicables aux divers romans ?

J'ai postulé plus haut que le mythe américain était un mythe de transformation, de renouvellement, qui fournit par conséquent le modèle d'une métamorphose de nature ontologique. Ce qui importe donc dans ce scénario mythique, c'est naturellement le geste du passage, qui permet la renaissance, mais aussi les conditions très particulières qui préludent à ce mouvement de passage, et qui définissent assez précisément, comme on le verra sous peu, l'américanité. Pour bien saisir toute la portée de ces conditions, il nous faut revenir sur la classification des mythes établie par Mircea Eliade. Ce dernier observe en effet que la plupart des mythes, et tout

## INTRODUCTION

spécialement les mythes d'origine et de renouvellement, se rapportent à un modèle relativement stable, celui de la création du cosmos : « Toute idée de renouvellement, de "recommencement", de "restauration", si divers qu'on suppose les plans où elle se manifeste, est réductible à la notion de "naissance" et celle-ci, à son tour, à celle de "création cosmique" » (Eliade, 1979c : 346). L'historien des religions précise ainsi sa pensée : « D'un certain point de vue, tout mythe est "cosmogonique" puisque tout mythe énonce l'apparition d'une nouvelle "situation" cosmique ou d'un événement primordial, devenus ainsi, du simple fait de leur manifestation, des paradigmes pour tout le cours du temps à venir » (Eliade, 1979c : 349).

Or, il arrive souvent que ce mythe cosmogonique soit fondé au départ sur l'existence d'un « conflit créateur » prenant place entre deux principes contraires ; s'inspirant du concept de la « divinité totale ambivalente », énoncé par Hans Schärer, Mircea Eliade mentionne à titre d'exemple un mythe cosmogonique, celui des Dayaks : « Le Monde est le résultat d'un heurt entre deux principes polaires et, durant ce conflit, l'Arbre de vie – qui représente leur incarnation – est détruit. Mais de la destruction et de la mort émergent le Cosmos et la nouvelle vie » (Eliade, 1978b : 149). L'historien des religions observe d'ailleurs que dans les cérémonies religieuses les plus importantes des Dayaks, du moins dans celles impliquant un rite de passage, comme la naissance, l'initiation, le mariage ou la mort, « ce conflit créateur est constamment réactualisé » (Eliade, 1978b : 150). Eliade va même jusqu'à donner un sens existentiel à ce conflit primordial, en parlant de « la modalité "paradoxale" du dépassement de cette polarité qui est inséparable de n'importe quel monde (de n'importe quelle "condition") » (Eliade, 1979c : 358), tout en interprétant certaines des images paradigmatiques par lesquelles s'exprime le conflit en question :

*Le passage par la « porte étroite », par le « chas de l'aiguille », entre les « roches qui se touchent », etc., mobilise toujours un couple de contraires (type Bien–Mal, Nuit–Jour, Haut–Bas, etc.). En ce sens, on est en droit de dire que les mythes de la « quête » et des « épreuves initiatiques » révèlent, sous une forme plastique et dramatique, l'acte même par lequel l'esprit transcende un Cosmos conditionné, polaire et fragmenté, pour retrouver l'unité fondamentale d'avant la Création.* (Eliade, 1979c : 358)

En se penchant sur le personnage ambigu du « trickster », figure très répandue dans les mythologies amérindiennes, Claude Lévi-Strauss souligne pour sa part « que la pensée mythique procède de la prise de conscience de certaines oppositions et tend à leur médiation progressive » (Lévi-Strauss, 1958 : 248), avant de remarquer que certains mythes « semblent entièrement consacrés à épuiser toutes les modalités possibles du passage de la dualité à l'unité » (Lévi-Strauss, 1958 : 251). De la même

façon, Gilbert Durand, en tentant de circonscrire la « logique » du mythe, c'est-à-dire son mode de fonctionnement, rappelle que « c'est une logique que certains surnomment "présémiotique", que d'autres appellent "conflictoriale", que Lévi-Strauss a tendance à appeler "dilemmatique" », tout en observant que « ceci veut dire, en gros, une logique qui fait tenir ensemble, sinon des contradictoires, du moins des contraires » (Durand, 1978 : 30). Enfin, selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt, les mythes « se présentent comme des transpositions dramaturgiques » de certains archétypes, schèmes et symboles ; ces mythes nous renvoient donc à des structures relativement stables, soutenant le processus du passage de la dualité jusqu'à l'unité :

*Le mythe apparaîtra comme un théâtre symbolique des luttes intérieures et extérieures que livre l'homme sur la voie de son évolution, à la conquête de sa personnalité. Le mythe condense en une seule histoire une multitude de situations analogues ; au-delà de ces images mouvementées et colorées, comme des dessins animés, il permet de découvrir des types de relations constants, c'est-à-dire des structures. (Chevalier et Gheerbrandt, 1982 : XII)*

Cette question de la nature ou de la structure conflictuelle du mythe s'avérera par conséquent fort importante dans la bonne marche de cette recherche. On pourrait dire que, pour qu'il y ait réintégration du grand mythe de renouvellement par les écrivains, il faut qu'il existe au départ une situation « bloquée », « statique », impliquant deux principes qui se mesurent dans une lutte ponctuelle, mais épuisante et stérile. On pourrait même supposer que la réapparition du mythe dans la littérature implique qu'il y ait quelque part un conflit à résoudre, peu importe qu'il soit d'ordre social ou individuel, ou qu'il se manifeste dans la réalité historique plutôt que dans le domaine de l'imagination littéraire, puisque ces mondes peuvent s'interpénétrer. En théorie, ce conflit illustrerait l'état préalable du mythe de transformation, c'est-à-dire les conditions qui préludent à la renaissance en déterminant à l'avance, de par leurs forces d'opposition, le « dynamisme » intrinsèque qui caractérise le mythe : dynamisme narratif – le mythe constituant un récit tendu vers une fin, vers un dénouement –, dynamisme imaginaire – le mythe mettant en œuvre, en les organisant, des schèmes, des archétypes, des symboles. Comme l'écrit Gilbert Durand, « le mythe est un être hybride tenant à la fois du discours et à la fois du symbole. Il est l'introduction de la linéarité du récit dans l'univers non linéaire du sémantisme » (Durand, 1981 : 430).

Le mythe américain serait donc en relation, du moins dans le mouvement continu de son affirmation et de ses réinvestissements, avec un conflit fondateur. Dans cette optique, notons que de nombreux chercheurs ont souligné le caractère de lutte, de déchirement, de division de la conscience, qui semble constitutif de l'expérience de

## INTRODUCTION

l'homme dans le Nouveau Monde, tant au Québec qu'aux États-Unis (Bureau, 1984 ; Cabau, 1966 ; Fiedler, 1971 ; Jaworski, 1986 ; Morissonneau, 1978 ; Petillon, 1979 ; Smith, 1967 ; Warwick, 1972) ; certains ont expliqué ce phénomène par l'anthropologie ou la sociologie, d'autres par la géographie et l'histoire, d'autres encore par la psychologie collective.

Dans *The Eccentric Design* (1959), ouvrage portant sur la période dite classique de l'histoire du roman américain, Marius Bewley émet l'hypothèse que la société américaine du XIX<sup>e</sup> siècle, en rupture de ban avec l'Angleterre, vit sous l'emprise d'une grande tension prenant place entre l'abstrait et le concret, entre les idées et les faits, tension que la société, et particulièrement l'artiste, cherche à résoudre dans sa longue quête d'unité. Selon Bewley, la survie préoccupe avant tout la société américaine, entité brute, turbulente, violente même ; le romancier américain ne bénéficie pas du riche tissu social qu'offrent les sociétés traditionnelles, ce qui expliquerait que la littérature de l'époque ait pu déboucher sur un chef-d'œuvre aussi démesuré que le *Moby Dick* d'Herman Melville – et non pas sur une œuvre dissimulant l'ambition de son projet derrière un sujet en apparence très modeste, comme par exemple *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. De James Fenimore Cooper à Henry James, en passant par Herman Melville et Nathaniel Hawthorne, cette tension de l'esprit est omniprésente, chacun tentant, à sa manière, de la résoudre.

Richard Chase, dans *The American Novel and its Tradition* (1957), reprend cette hypothèse de la tension imaginaire, à l'intérieur de la société et de la littérature américaines. Selon Chase, la culture américaine, dans ce qu'elle comporte de plus original et de plus créateur, est une culture de contradictions, qui tend à se positionner entre des pôles extrêmes de l'expérience, entre des systèmes de valeurs qui s'opposent. Toutefois, contrairement à Bewley, Chase affirme que le romancier américain du XIX<sup>e</sup> siècle ne cherche nullement à résoudre ces contradictions, mais bien à s'y maintenir. Chase relie l'existence de cette culture de contradictions à certains facteurs d'ordre sociohistorique : la condition solitaire de l'homme dans les régions pionnières ; l'influence profonde de la pensée des puritains de Nouvelle-Angleterre, pensée manichéenne s'il en est, qui s'exprime au moyen d'un cortège de métaphores opposant l'élection à la damnation, le royaume de la lumière à celui des ténèbres, le bien au mal ; la dualité de la culture intellectuelle américaine, qui appartient à la fois à la sphère européenne et à celle du Nouveau Monde en voie de s'inventer.

De la même façon, les mythes primordiaux dégagés par Leslie A. Fiedler dans *Le retour du Peau-Rouge* s'articulent sur un canevas formé de valeurs antithétiques, entre lesquelles l'homme blanc semble hésiter : d'un côté la femme, la culture, l'esprit européen, le cadastre des terres ; d'un autre côté l'Indien, la nature, l'esprit américain, le monde sauvage :

*Il faut souligner ce que ces quatre mythes ont en commun : tous les quatre, en particulier, ont pris naissance, comme c'est souvent le cas pour les mythes, à la limite même de l'« humain », sur cette frontière mythologique, que les écrivains ont tendance à confondre avec les frontières géographiques, où les hommes d'une culture donnée se trouvent confrontés à des créatures appartenant à une autre culture qui met en question leur définition de l'« humain » en traduisant dans la réalité des possibles qu'eux-mêmes avaient exclus de leur champ culturel, ou bien n'avaient pas imaginés. En Amérique, l'homme de souche anglo-saxonne et puritaine a l'impression que les femmes qu'il a apportées avec lui du Vieux Monde le regardent depuis l'autre côté d'une telle frontière, au même titre que les sauvages qu'il rencontre dans le Nouveau Monde. Ou du moins, pour être plus précis, il se trouve, une fois transplanté dans le Nouveau Monde, à cheval sur la frontière séparant deux régions qui lui sont, l'une comme l'autre, un peu étrangères, la première habitée par les femmes, la seconde par les Indiens, ou, comme on les appelle, les terres défrichées d'une part, et les forêts sauvages de l'autre. (Fiedler, 1971 : 50)*

Sans parler ouvertement de conflit, Fiedler n'en admet donc pas moins l'existence d'un moment d'hésitation entre deux systèmes de valeurs, lequel vient participer à la fondation des mythes fondamentaux de la nation.

La conscience de l'homme américain apparaît donc comme déchirée entre des appels contradictoires (attirance pour l'Indien, pourtant doublée d'une haine envers ce dernier ; défense acharnée de la civilisation, en dépit d'une grande méfiance à l'égard de celle-ci), cette hésitation s'incarnant dans des figures qui expriment la stabilité (le fermier, le citadin) ou qui traduisent l'attrait de l'aventure (le nomade, le chercheur d'or, le vagabond). Ces appels contradictoires donnent son élan au mythe américain, peu importe pour le moment leur mode de transposition symbolique : éden ou utopie, clôture ou ouverture de l'espace, images de l'Indien ou de la civilisation. Pour appuyer cette hypothèse, je tiens à rappeler que le psychologue Carl-Gustav Jung avait noté lui aussi, chez ses patients américains, la présence d'une très grande tension psychique :

*L'Américain nous présente donc l'étrange figure d'un Européen aux manières du nègre et à l'âme de l'Indien. Il subit le sort de tout usurpateur d'un sol étranger : certains primitifs de l'Australie prétendent qu'on ne peut conquérir un sol étranger parce qu'y vivent les esprits d'ancêtres étrangers que les nouveaux-nés incarneraient. Il y a là une grande vérité psychologique. Le pays étranger assimile le conquérant [...] Les Américains du Nord ont conservé, avec le*

## INTRODUCTION

*puritanisme le plus rigoureux, le niveau européen, sans pouvoir empêcher cependant que les âmes de leurs ennemis indiens ne devinssent les leurs. La terre vierge, par ses implications, fait partout que l'inconscient au moins du conquérant descend au niveau des autochtones. Aussi existe-t-il, entre la conscience et l'inconscient de l'Américain, une tension entre une très haute culture consciente et une primitivité inconsciente directe.* (Jung, 1960 : 66)

Dans *Les mythes fondateurs de la nation américaine*, Élise Marienstras porte attention au puissant mouvement dialectique qui anime le rêve américain de la régénération de l'humanité dans le Nouveau Monde. Comment va-t-on recréer l'homme ? Le problème réside non seulement dans les moyens à prendre pour parvenir à cette fin, mais aussi dans la voie à suivre entre la « civilisation » et la « sauvagerie ».

*Ainsi se dessine dans cette dialectique du sauvage et du civilisé l'idée que les premiers citoyens américains se font de leur nation. Elle est la face positive du négatif représenté par l'Indien. Dans l'opposition entre le chasseur et le cultivateur, ce ne sont pas seulement deux formes d'économie qui se combattent, ce sont deux conceptions du rapport avec la nature, c'est-à-dire deux cultures différentes : communion, symbiose avec l'environnement chez l'Indien, lutte contre les éléments naturels chez le Blanc.* (Marienstras, 1976 : 173)

Dans une étude d'envergure consacrée aux fictions américaines, Pierre-Yves Petillon fait ressortir quant à lui le caractère paradigmatique du conflit qui semble caractériser les mentalités aux États-Unis. Dans *La grand-route. Espace et écriture en Amérique*, Petillon s'ingénie à retrouver un mécanisme structurant la matière romanesque tout entière, en s'inspirant de la rêverie provoquée par l'espace américain. Selon l'auteur, « plus d'un écrivain américain partit de l'ambition de faire concurrence non à l'état civil, mais à la cartographie » (Petillon, 1979 : 9). L'espace américain est ainsi observé dans ses deux principales manifestations : l'espace de l'Ouest, celui de l'exubérance et de la métamorphose ; l'espace de l'Est, celui du repli et du sommeil. Ces deux espaces s'avèrent non seulement complémentaires, mais unis l'un à l'autre dans un rapport dialectique. Tous deux importent dans une exégèse de l'imaginaire américain. L'espace américain, et l'écriture qu'il engage, s'avère en lui-même conflictuel : il se pose comme un choix entre l'appel de l'ailleurs et l'attrait de l'ici. La rêverie de l'espace américain semble donc engendrer un perpétuel déchirement :

*De Moby Dick [1851], anthologie tumultueuse des dits, fables et versions de la baleine, à l'intrication cabalistique des fictions dans Gravity's*

## LE MYTHE AMÉRICAIN

*Rainbow de Thomas Pynchon [1973] en passant par une longue lignée picaresque, une écriture rhapsodique et toute en digressions construit un univers mouvant qui se fait et se défait au gré des métamorphoses. Et pourtant, sous cette exubérante fabulation sauvage, subsiste toujours la tentation du repli, de l'enfouissement dans le silence. (Petillon, 1979 : 13)*

Si on passe maintenant aux études consacrées à la littérature et à la société québécoises, on peut constater un phénomène sensiblement analogue. Ainsi, selon Jack Warwick (1973), l'imaginaire géographique québécois se trouve écartelé entre deux espaces de prédilection qui correspondent à deux types de valeurs sociohistoriques, qui recouvrent elles-mêmes des valeurs mythiques (celles de l'ordre et la liberté) : d'une part le terroir laurentien, d'autre part la nature sauvage.

*Nous constatons que les deux symboles les plus caractéristiques se sont renouvelés en même temps : le terroir comme appartenance, comme garantie d'une certaine sécurité, comme lieu sûr où bâtir une société humaine, et « les grands espaces blancs » comme refuge du sentiment de la liberté, de l'épanouissement personnel, et, à la limite, d'une rencontre avec la liberté. Or la coexistence de ces deux façons de traiter le contact avec le sol en littérature est déjà connue comme une des caractéristiques de la tradition littéraire du Canada français. Ce sont parfois comme deux voix qui entrent en dialogue, parfois comme deux voix qui se confondent. L'exemple le plus connu du dialogue est sans doute toujours le roman de Louis Hémon, Maria Chapdelaine. (Warwick, 1973 : 295)*

Pour expliquer cette particularité de la littérature québécoise, Warwick s'appuie sur les recherches menées par Northrop Frye et sur la réduction des systèmes mythiques à deux grands ensembles, le premier exprimant le besoin de stabilité, le second, l'appel de la liberté.

Christian Morissonneau (1978) aborde le problème sous un angle différent. Selon lui, la littérature ne fait que rendre compte d'un phénomène qu'elle n'explique pas. Il existe en effet, au Québec, concurremment au thème littéraire de l'appel du Nord étudié par Warwick, un mythe du Nord, de la Terre promise, qui possède des racines idéologiques, un mythe créé par les propagandistes du « Restons chez nous » afin de contrer le départ des Canadiens français vers la Nouvelle-Angleterre, ou plutôt pour canaliser cette mouvance vers les terres vierges du Moyen-Nord. Pourtant, Morissonneau n'en arrive pas moins à des conclusions qui présentent des ressemblances avec celles de Warwick :

## INTRODUCTION

*Analyser le mythe de la Terre promise, c'est retrouver deux cheminements stratégiques, deux visions du monde coexistant parallèlement. D'un côté, un expansionnisme sans limites, gage de vitalité, de l'autre, un rétrécissement territorial, gage de conservation [...] La Terre promise doit être entendue comme la dialectique entre le désir du repli sur soi et le désir de l'expansion [...] (Morissonneau, 1978 : 80)*

Un autre géographe, Luc Bureau, situe le débat sur le terrain de la représentation de l'espace. Dans son étude portant sur les fondements imaginaires de l'espace québécois, Bureau distingue deux tendances principales quant à la représentation du territoire, ou si l'on préfère, deux grandes façons, fortement teintées d'idéologie, de concevoir son aménagement : l'Éden et l'Utopie. Le chercheur débouche ainsi sur une vision très globale de l'univers onirique des Québécois. De nouveau, une conception dualiste de notre société et de notre imaginaire collectif apparaît :

*Entre ces deux pôles, l'Éden et l'Utopie, oscillent les idées les plus anciennes et les plus actuelles sur l'aménagement de l'espace. Tantôt l'on bouscule la nature pour l'appivoiser, la domestiquer, et c'est l'utopie du contrôle, de la planification et de l'aménagement dirigistes. Tantôt l'on souhaite recouvrer cet état soi-disant primitif où l'homme vivait dans un rapport harmonieux avec son environnement, et c'est la réactivation du mythe de l'Éden. (Bureau, 1984 : 12)*

Bureau relie ce dualisme de l'imaginaire spatial à l'action de certains mythes provenant de l'Antiquité grecque ou de la Renaissance européenne, comme le mythe de Faust, qui justifie le comportement utopique. Il ne sera donc pas directement question des mythes de permanence, de stabilité (*concern*) et des mythes de liberté (*freedom*), comme chez Jack Warwick, mais plutôt du mythe d'Icare, qui tente d'échapper à l'espace qui le retient prisonnier, au risque de sa vie, ou du mythe d'Antée, dans lequel, selon Bureau, « la territorialité précède l'être » (Bureau, 1984 : 157), mythes qui figureront, en dernière instance, l'éternelle antithèse qui peuple la conscience collective québécoise. L'auteur accorde même aux termes qui constituent cette antithèse une fonction méthodologique ; ils deviennent des postulats nécessaires à l'étude d'une mythologie québécoise :

*Soutenir que la société canadienne-française du XIX<sup>e</sup> siècle se définit essentiellement par sa vocation au sol, ou encore sa religiosité profonde, ou encore ses préoccupations de survivance, ou encore son sédentarisme casanier, ou encore et à l'inverse sa mobilité continentale, c'est*

*prétendre qu'on peut anticiper l'image exacte d'un puzzle en ne manipulant qu'une seule de ses pièces [...] Ce qui est significatif, dans ces divers éléments de culture, n'est pas tant leur existence individuelle que les rapports réciproques qu'ils entretiennent entre eux et le débat particulier que suscite leur utilisation [...] Un dialogue s'engage : l'affrontement devient culture. Car une culture atteint son identité non pas par un seul ou quelques-uns de ses éléments montés en graine, mais bien plus dans leur opposition à la fois destructrice et créatrice. (Bureau, 1984 : 164-165)*

Je mentionnerai un autre exemple, lui aussi fort révélateur, de cette constatation quasiment paradigmatique du caractère dualiste de l'imaginaire québécois. J'emprunte le passage qui suit à un article de Laurent Mailhot, intitulé « Classiques canadiens 1760-1960 » :

*Les deux meilleurs, sinon les deux seuls, romans du XIX<sup>e</sup> siècle canadien-français sont Une de perdue, deux de trouvées et Angéline de Montbrun. Ils sont tous les deux naïfs, inconscients, emportés, l'un vers les aventures tropicales et les monstres pittoresques, l'autre vers la mystique refoulée en ascèse puis en masochisme. Le roman de Boucherville est large, lâche, débordant ; celui de Laure Conan est étroit, dur, concentré. Voilà les deux pôles – Amérique française et morale catholique – de notre imaginaire collectif traditionnel. (Mailhot, 1977 : 272-273)<sup>1</sup>*

On peut d'ailleurs noter le même constat d'ambivalence dans une étude de Gilles De La Fontaine, intitulée « Le mythe de l'Iroquoise dans le conte écrit de la Mauricie », où l'auteur applique à son tour le schéma de bipartition des mythes mis de l'avant par Northrop Frye. À l'intérieur de la légende populaire de l'Iroquoise, on peut en effet relever l'action et surtout l'interaction du *myth of concern* et du *myth of freedom*, qui se mesurent l'un à l'autre sous la forme d'un affrontement entre un mythe occidental de permanence et un mythe amérindien de liberté :

*Le mythe prépondérant occidental-catholique gardera sans doute une tendance marquée à l'emporter, pour faire prévaloir ses vues sur celles*

---

1. Aux États-Unis, comme nous l'avons observé précédemment, en dépit d'importantes différences d'ordre sociologique et historique, le même phénomène de scission semble s'opérer. Par exemple, entre la rigueur puritaine de *The Scarlet Letter* et le démon de l'aventure qui hante *Moby Dick*, il existe un abîme qui ne va pas sans rappeler celui que décrit Laurent Mailhot. À la limite, nous n'aurions qu'à reproduire le passage cité plus haut, en substituant les titres des romans et les noms des écrivains, pour rendre compte, en la schématisant, de la littérature états-unienne du XIX<sup>e</sup> siècle.

## INTRODUCTION

*des autochtones, généralement considérées comme barbares, païennes et non venues ; ce qui n'empêchera pourtant pas de secrètes connivences, le plus souvent refoulées, avec un genre de vie plus libre de tabous. D'où une action double par rapport au mythe européen de permanence : d'une part, renforcement immédiat et apparent de la cohésion du groupe dans la fermeture sur soi et sa prétendue supériorité, d'autre part effritement graduel, érosion lente et insensible (avec l'aide du mythe romantique du bon sauvage), de son intolérable rigidité, et ouverture (discrète à cause des répressions officielles) aux apports assouplissants, laïcissants et affranchissants de la civilisation indigène. (De La Fontaine, 1982 : 75)*

Gilles De La Fontaine insiste avec raison sur l'influence de la culture indigène et sur l'importance de celle-ci à l'intérieur du conflit où se débat l'imaginaire québécois, puisqu'il appert que l'image de l'Indien occupe une place tout aussi centrale dans notre psyché collective que dans celle de nos voisins du Sud. Dans les deux cas, l'image de l'Indien semble indissociable du conflit et de sa possible résolution par le mythe. Par exemple, quand il analyse l'influence de Jacques Cartier et de ses écrits sur la sensibilité québécoise, André Berthiaume (1975) débouche naturellement sur la figure de l'Amérindien qu'il oppose à celle de l'explorateur français, dans le but de circonscrire les fondements idéologiques et psychologiques de notre « américanité », ou de notre « amérindianité » : « Cartier et l'Amérindien ont toujours fait les frais d'une mise en balance idéologique, l'un étant porté aux nues aux dépens de l'autre. Entre un Ferron qui voit dans les récits de Cartier "notre péché originel" et un Savard qui y voit "une sorte de Genèse", il ne semble pas y avoir de place pour une attitude nuancée » (Berthiaume, 1975 : 97).

Maximilien Laroche insiste pour sa part sur le rôle de médiateur que tient l'Amérindien dans le processus de transformation du Français en Canadien, processus qu'il envisage d'abord selon une perspective linguistique (« En tant que fournisseur des vocables Canada et Québec, qui sont les images de l'objectif des Français, l'Amérindien est le médiateur, l'intermédiaire de cette transformation du Français » (Laroche, 1975 : 113-114), avant de noter, dans la lignée de Leslie A. Fiedler, que « s'il ne paraît pas toujours dans les écrits, ces rêves éveillés », l'Amérindien « reflue par les biais les plus inattendus vers des mythes et des personnifications » (Laroche, 1975 : 124). De la même façon, Guildo Rousseau et Jean Laprise (1984) insistent sur l'importance médiatrice de « la langue des bois », c'est-à-dire du toponyme autochtone : « Le faciès géolinguistique amérindien a imprégné notre conscience collective tout autant que l'attachement au terroir sur lequel nous avons construit, à l'encontre de la coutume amérindienne, notre perception de l'espace » (Rousseau et Laprise, 1984 : 72).

Au cœur de l'expérience américaine, entendue au sens large, il semblerait donc y avoir une « constante » de nature psychologique qui, en traversant les âges, s'inscrit comme une éternelle rupture : la tension, la déchirure, le conflit. C'est à ce stade qu'on doit faire appel aux grandes « structures » dont parlait Jean Chevalier en faisant référence à Gilbert Durand. Seules celles-ci semblent en mesure de rendre compte, en vertu justement de leur relative stabilité, de la nature dynamique de ce conflit qui fonde en quelque sorte le mythe américain. Gilbert Durand définit ainsi les structures de l'imaginaire comme des « protocoles normatifs de représentations imaginaires, bien définis et relativement stables, groupés autour des schèmes originels » (Durand, 1981 : 65). En résumé, ces structures, qui s'appuient sur les trois dominantes réflexes définies par Betcherev (posturale, digestive et sexuelle), tout en regroupant les schèmes originels, les grands archétypes et les symboles correspondants, traduisent en fait trois conceptions de l'univers ou, si l'on préfère, trois attitudes devant la fuite du temps : une attitude de révolte, où le temps prendra un visage terrifiant que le sujet tentera d'exorciser par des images de purification et de séparation ; une attitude de mystique, où le sujet cherchera plutôt à emprisonner la fuite du temps dans des espaces intimes et secrets ; une attitude de progrès, qui visera à intégrer cette même fuite dans un système cyclique, celui de l'éternel retour, afin justement de mieux la récupérer en lui donnant une valeur positive. Gilbert Durand regroupe ces trois ensembles de structures (héroïques, mystiques et synthétiques) sous deux grands « régimes » de l'imaginaire, l'un qualifié de diurne, marqué par l'antithèse, l'autre de nocturne, caractérisé par l'euphémisme et les figures cycliques, régimes qu'il schématise ainsi :

*Le « Régime Diurne » concernant la dominante posturale, la technologie des armes, la sociologie du souverain mage et guerrier, les rituels de l'élévation et de la purification ; le « Régime Nocturne » se subdivisant en dominantes digestive et cyclique, la première subsumant les techniques du contenant et de l'habitat, les valeurs alimentaires et digestives, la sociologie matriarcale et nourricière, la seconde groupant les techniques du cycle, du calendrier agricole comme de l'industrie textile, les symboles naturels ou artificiels du retour, les mythes et les drames astro-biologiques. (Durand, 1981 : 59)*

En dépit du caractère bipartite de la division proposée par Gilbert Durand, on peut constater que les structures héroïques et les structures mystiques se situent aux deux extrémités du « spectre » que compose l'imaginaire humain, tandis que les structures synthétiques s'avèrent plus composites et favorisent en quelque sorte l'interaction entre l'héroïsme et la mystique, en imprimant un mouvement dialectique, soit aux deux termes de l'antithèse diurne, soit au processus d'euphémisation nocturne. À ce stade, on peut émettre l'hypothèse que le conflit américain est lié à la difficile juxtaposition

## INTRODUCTION

des structures héroïques et mystiques, que le mythe viendrait justement solutionner grâce à son dynamisme. Gilbert Durand associe d'ailleurs le mythe au troisième groupe de structures :

*Le mythe alors apparaît toujours comme un effort pour adapter le diachronisme du discours au synchronisme des emboîtements symboliques ou des oppositions diaïrétiques. Aussi tout mythe a fatalement comme structure de base – comme infrastructure – la structure synthétique qui tente d'organiser dans le temps du discours l'intemporalité des symboles [...] Faux discours, le mythe est un essaim sémantique ordonné par les structures cycliques. (Durand, 1981 : 431)*

Dans cette perspective, non seulement les fondements imaginaires du conflit seront-ils susceptibles d'être dévoilés, mais encore la réapparition continue du mythe s'en trouverait-elle explicitée : si le conflit donne effectivement forme au mythe américain, les structures de l'imaginaire en fourniront le code d'accès ou le mode de déchiffrement privilégié. En effet, comme il appert que l'originalité foncière de ce mythe réside, du moins en partie, dans une hésitation devant la vie sur le continent neuf, devant l'univers américain, enfin bref en face du destin réservé aux habitants du Nouveau Monde, ne pouvons-nous pas soupçonner une lutte sans merci entre les deux grands régimes qui composent l'imaginaire humain et renferment les figurations de sa destinée ? Le régime diurne n'appellerait-il pas au départ, sans retour, à l'arrachement, à la volonté de conquête, tandis que le régime nocturne, du moins dans sa composante mystique, n'inclinerait-il pas au repos infini, à l'attachement, au besoin d'enracinement ? Que choisir entre l'Éden et l'Utopie, entre l'Empire et le pays ? Le mythe américain ne viendrait-il pas s'insérer quelque part entre ces possibilités correspondant aux deux grandes représentations du temps ?

*Quoi qu'il en soit, par son double caractère discursif et redondant, tout mythe comporte des structures synthétiques : « On sait bien que tout mythe est une recherche du temps perdu ». Recherche du temps perdu, et surtout effort compréhensif de réconciliation avec un temps euphémisé et avec la mort vaincue ou transmuée en aventure paradisiaque, tel apparaît bien le sens inducteur dernier de tous les grands mythes. (Durand, 1981 : 433)*

Ces considérations m'amènent à définir plus précisément mon corpus et les divisions de cet ouvrage. Comme cette recherche se veut exploratoire et se consacre principalement à la présence du mythe américain dans le roman québécois, je n'ai retenu que quelques œuvres appartenant à la littérature américaine du XIX<sup>e</sup> siècle.

## LE MYTHE AMÉRICAIN

Celles-ci illustrent plus ou moins clairement le problème de l'américanité, au moment où la question de l'affirmation et de la différenciation culturelle avec l'Angleterre se pose avec acuité ; par conséquent, elles constituent la pierre d'angle de cette recherche. Deux contes de Washington Irving, *Rip Van Winkle* et *La légende du Vallon endormi*, ainsi que la célèbre saga romanesque que James Fenimore Cooper a consacrée aux aventures de son héros Bas-de-cuir, constituent l'objet du premier chapitre ; le chapitre suivant analyse les chefs-d'œuvre de Nathaniel Hawthorne et de Herman Melville, *La lettre écarlate* et *Moby Dick*.

Les trois chapitres suivants s'attardent à la littérature québécoise du XX<sup>e</sup> siècle, qui me semble confrontée, à un siècle d'intervalle, à un problème d'ordre culturel qui rappelle celui qu'a vécu la société américaine entre 1800 et 1850. La question de l'américanité a en effet partie liée avec celle de l'État-nation. Aux États-Unis, l'État précède en quelque sorte la nation : la guerre d'indépendance donne en 1776 aux citoyens américains un État doté d'une constitution, mais le sentiment de former une nation, une culture distincte, ne se forgera que par la suite. Au Canada français, puis au Québec, au contraire, la nation précède l'État : le sentiment national existe depuis très longtemps mais ne parvient jamais à déboucher sur la formation d'un État. Voilà entre autres pourquoi la question de l'américanité a pris de l'acuité au Québec 100 ans plus tard qu'aux États-Unis. J'ai donc réalisé un survol du roman québécois à partir de *Maria Chapdelaine*, de Louis Hémon, qui se présente en quelque sorte comme un texte fondateur, comme on le verra dans un premier chapitre qui portera également sur *Menaud, maître-draveur* de Félix-Antoine Savard et sur *Le Survenant* de Germaine Guèvremont. J'analyserai ensuite, à la lumière de la composition de l'œuvre de Gabrielle Roy, *La montagne secrète* et *La route d'Altamont*, avant de démontrer les rapports cachés unissant ces ouvrages à *L'élan d'Amérique* d'André Langevin. Le dernier chapitre, sur des romans plus contemporains, démontrera justement la permanence, si ce n'est l'emprise grandissante, du mythe américain dans la littérature québécoise : j'y étudierai *Un dieu chasseur*, de Jean-Yves Soucy, *Le dernier été des Indiens*, de Robert Lalonde, *Ma vie, ma folie*, de Julien Bigras et *Volkswagen blues* de Jacques Poulin. Ainsi, je mettrai non seulement en relief les nombreuses relations qu'entretiennent, à un certain niveau de l'inconscient, le roman québécois et son homonyme américain, mais pousserai aussi plus loin la lecture de notre propre littérature, en lui redonnant enfin toute sa résonance continentale, en lui rendant, je l'espère, cette partie de son âme qui vogue au-delà de la barre sombre des monts bordant le pays incertain.

## CHAPITRE I

### *Naissance d'une nation, naissance d'une fiction*

#### *Washington Irving et James Fenimore Cooper*

Le conflit qui structure le mythe américain semble se traduire très souvent, dans les œuvres littéraires de genre narratif, par l'opposition radicale entre deux personnages archétypiques : le nomade et le sédentaire. Généralement, le premier apparaîtra comme un déraciné, lancé à corps perdu dans l'aventure continentale (il peut s'agir d'un explorateur, d'un coureur de bois, d'un voyageur, d'un vagabond, ou même d'un clochard). Au contraire, le deuxième semblera se contenter de recréer, dans le Nouveau Monde, certains modèles de comportement social hérités de son passé européen : attachement au sol, vocation agricole, division du monde en unités fortement compartimentées (paroisses, villages, villes) ou alors franchement géométriques (rangs ou cantons). Ce besoin maladif de géométrie se rattache manifestement, en Amérique, au projet utopique : si le nomade se meut dans le libre espace, ne laissant derrière lui que des traces éphémères (villes fantômes, vieilles baraques abandonnées dans le désert, carcasses de voitures, etc.), le sédentaire s'ancre dans un lieu clos, qu'il marque de signes destinés à résister au passage du temps. La fonction narrative de ces personnages antinomiques semble résider dans l'illustration de deux conceptions diamétralement opposées de l'univers, qui recourent les distinctions d'usage entre les sociétés de pasteurs et les sociétés d'agriculteurs (ce qu'exprime admirablement la fable biblique d'Abel et Caïn), entre les religions pastorales vouées aux cultes solaires et tendant au monothéisme, et les religions agricoles vouées à la sacralisation de la terre et inclinant au polythéisme.

Washington Irving (1783-1859) a été, à ma connaissance, le premier écrivain important à transposer sur le plan artistique cette dialectique du nomade et du sédentaire, qui allait alimenter par la suite une large part de la création romanesque du continent nord-américain. Pour bien saisir l'originalité de l'œuvre de Irving, on doit savoir que ce dernier évoluait dans une culture nationale embryonnaire, qui se dégageait à peine de l'emprise coloniale, et où la question de la littérature nationale soulevait déjà certaines controverses : existait-il une littérature américaine ? Le cas

échéant, en quoi consistait sa spécificité, en regard, notamment, de la littérature anglaise ? À l'exemple de ses contemporains, et à plus forte raison, en tant que premier homme de lettres de la jeune nation, Irving se trouvait préoccupé par le problème de l'identité américaine et de son expression. Mais en même temps, il restait sensible à la richesse que lui avait léguée son héritage européen, ce qui explique d'ailleurs son séjour prolongé en Angleterre (en cela, il préfigure les écrivains de la « génération perdue », lignée qui va de Francis Scott Fitzgerald à Ernest Hemingway et Henry Miller).

Au départ, Washington Irving adopte donc une position caractérisée par le dualisme : dualisme du sentiment national, qui débouche sur un dualisme de la pensée, voire de l'imaginaire lui-même. « Nul n'est plus sollicité par cette quête de l'identité américaine, parallèle à la réception de sources d'inspiration étrangère, que Washington Irving » (Saporta, 1976 : 50). La littérature devait donc rendre compte, en un geste fondateur, de l'identité américaine, sans renier toutefois le passé européen. Pour y arriver, il fallait créer un type capable de témoigner, en un raccourci foudroyant, de l'originalité de l'homme américain, sans le détacher complètement de ses racines culturelles. Ce type, ce sera Rip Van Winkle, héros ou plutôt antihéros du conte du même nom.

### *RIP VAN WINKLE* ET LA NAISSANCE DE L'AMÉRICANITÉ

Dans l'expression de sa propre américanité, et pour composer ce qui allait devenir justement le modèle de la fiction américaine, Irving s'inspire paradoxalement de certains fragments du folklore européen, britanniques et germaniques en particulier : l'histoire de Rip Van Winkle rappelle ainsi une légende allemande assez connue, celle de Peter Klaus. Mais Irving puise aussi son inspiration dans de vieilles fables amérindiennes qui prennent forme autour de l'archétype de la terre mère, inscrivant du même coup le décor imaginaire de son texte dans celui du continent américain. L'écrivain s'appuie donc sur des thèmes universels (européens et amérindiens) pour exprimer l'originalité d'une expérience humaine bien particulière : celle de l'implantation de l'homme blanc dans le Nouveau Monde. Ce dualisme qui prend place entre les sources d'inspiration de l'écrivain américain ne va pas sans rappeler la situation particulière de ses compatriotes, déchirés entre leurs racines européennes et leur appartenance physique au continent américain. La pensée de Washington Irving inclinait donc, tout naturellement, à l'antithèse : si les origines de *Rip Van Winkle* remontent, d'une part au folklore européen, d'autre part aux légendes indiennes, le traitement accordé au sujet du conte, en dépit du caractère « universel » de ce dernier, s'avère quant à lui bien

« américain ». Ce dualisme qui prend place entre les thèmes fournissant l'inspiration et le traitement qui leur est réservé tendrait d'ailleurs à expliquer le pouvoir de retentissement sans égal du récit des aventures de Rip Van Winkle dans l'âme américaine.

Comme on le sait sans doute, le conte de Washington Irving rapporte l'histoire insolite de Rip Van Winkle, fermier d'ascendance hollandaise qui habite un village situé quelque part entre le fleuve Hudson et les monts Kaatskill. L'action se déroule à l'époque de la colonisation anglaise de l'actuel État de New York, aux environs de 1747 ; Rip Van Winkle n'est donc nullement un Américain, puisque les États-Unis n'existent pas encore en tant qu'entité politique. De plus, le personnage tourne en quelque sorte le dos à l'aventure américaine dans ce qu'elle aura de plus singulier : la poussée vers l'Ouest. La nature réelle du personnage se trouve en effet déterminée par les origines hollandaises de ce dernier qui le rattachent, dans l'esprit de Irving, à une tradition séculaire : celle de la sédentarité, apportée des vieux pays et transplantée en Amérique, et qui s'oppose, en vertu de sa force d'inertie, aux bouleversements provoqués par l'esprit pionnier des Yankees.

Rip Van Winkle se présente donc comme un sédentaire irréductible : d'une part, il demeure beaucoup trop européen pour être vraiment américain ; d'autre part, il ne quitte jamais sa contrée et la vallée de l'Hudson, pour aller de l'autre côté des Kaatskill, qui marquent la limite du monde civilisé. Assez mystérieusement, celui qui allait devenir l'archétype de l'américanité ne se présente pas, au départ, sous les traits de l'Américain. En outre, Rip Van Winkle ne constitue pas, à vrai dire, l'incarnation de l'ambition dévorante et de l'ardeur à la tâche – qualités qu'on considère pourtant comme bien « américaines » ! Ainsi, plutôt que de travailler sur sa ferme, tâche qui lui apparaît non seulement laborieuse mais aussi accessoire, Rip s'adonne à des activités qu'il juge, à juste titre, plus essentielles : quand il ne va pas perdre son temps à la pêche et qu'il a fini de discuter avec les vieux du village, il monte chasser sur les pentes inférieures des Kaatskill (c'est au demeurant un médiocre chasseur). Il ne possède donc rien de ce qui appartient au pionnier ou au *self-made-man* : ni l'énergie, ni le dynamisme, ni le courage. Pour son plus grand malheur, Rip a épousé une femme dominatrice et acariâtre, qui voudrait bien le forcer à travailler plus que raison n'oblige, sans grand succès toutefois – car Rip dispose au moins d'un don : celui de se défilier (notons au passage que le thème de la marâtre, de la femme néfaste, apparaît en filigrane de la destinée de l'antihéros américain : ce dernier se définira souvent contre la femme).

Un jour, accompagné de son fidèle chien Wolf (qui joue ici, de manière ironique, le rôle du double, du fidèle compagnon d'armes), Rip quitte son village pour aller chasser dans la forêt. Ce départ marquera une rupture dans l'existence du protagoniste. Pour la première fois, Rip tente inconsciemment de vivre l'aventure

continentale. Certes, il s'était rendu, à maintes reprises, dans les Kaatskill, mais cette fois, il ne s'agit plus d'un déplacement physique, mais plutôt d'un mouvement de nature psychique. Selon Jean Béranger (1978), une phrase importe ici : « Rip had *unconsciously* scrambled to one of the highest parts of the Kaatskill mountains » (« Rip avait, sans s'en rendre compte, escaladé l'une des parties les plus élevées des monts de Kaatskill » (Irving, 1979 : 167).

*Cette phrase mérite un instant d'attention : unconsciously implique que le personnage n'a pas bien réfléchi en gravissant une pente aussi haute avant la nuit. Mais ce mot marqué par la polysémie nous parle également de l'inconscient. La montée introduit le commencement d'un rêve sur la montagne, rêve autour duquel les désirs latents s'expriment dans des métaphores et des métonymies.* (Béranger, 1978 : 37)

L'ascension de la montagne semble ainsi liée, de quelque façon, à une exploration de l'inconscient, bien que je ne limiterais pas, à l'exemple de Béranger, une telle exploration à l'inconscient du protagoniste et, partant, de l'écrivain ; j'affirmerais plutôt que ce voyage dans le monde du rêve illustre en fait une première communion avec l'âme du continent américain, par l'entremise des légendes amérindiennes se rapportant aux Kaatskill. Ces légendes, mentionnées dans le post-scriptum du récit, racontent que les montagnes abritent des esprits sur lesquels règne un autre esprit, féminin celui-là. Au fond, l'histoire de Rip Van Winkle s'avère celle d'un envoûtement, qui fonde la relation entre l'homme de souche européenne et le continent américain : ce conte traduit la découverte, sur le plan d'une expérience mystique et intime, de la quintessence de l'Amérique, découverte qui s'effectue selon des modalités initiatiques.

Inconsciemment, Rip parvient donc au sommet de la montagne, ou tout près de sa ligne de faite, pour se perdre bientôt dans la contemplation du paysage qui s'offre à sa vue. D'un côté, vers l'est, il peut voir son pays natal, riche contrée boisée, traversée de part en part par le cours majestueux de l'Hudson : « Par une ouverture ménagée entre les arbres, son regard pouvait découvrir, en contrebas, des lieues et des lieues de riche contrée boisée » (Irving, 1979 : 167). De l'autre côté, vers l'ouest, il devine un décor tout empreint de sauvagerie : « De l'autre côté, son regard plongeait dans un ravin profond, sauvage, solitaire et couvert de broussailles, dont le fond était rempli de blocs de roche détachés des falaises qui le surplombaient, et qui était à peine éclairé par les rayons réfléchis du soleil couchant » (Irving, 1979 : 167). Juché sur son promontoire, à la frontière de deux mondes, si ce n'est à la croisée de son destin, Rip en vient à oublier la fuite du temps et la terrible dame Van Winkle.

À ce moment précis, le conte verse dans le fantastique. Plongé dans ses pensées, allongé sur le tertre herbeux, Rip croit entendre une voix qui l'appelle dans le soir qui

tombe ; il a beau regarder autour de lui, il n'aperçoit personne. Il voit bientôt monter vers lui un vieil homme, qui plie sous le poids d'un chargement mystérieux. Rip se porte au secours de l'étranger. Ce dernier jouera le rôle du guide, du donateur, tel que l'a défini Vladimir Propp (1973) : on sait que la fonction du donateur consiste à intimor au héros une épreuve initiale qu'il doit surmonter dans l'espoir de mener à bien sa quête. L'apparition insolite de ce personnage vient donc rattacher l'aventure de Rip Van Winkle à l'univers des contes de fées, et introduire ainsi un nouvel ordre de réalité. Sans prononcer un mot, le vieil homme entraîne bientôt le pauvre Rip vers une sorte de cirque rocheux :

*Pendant leur ascension, Rip entendait de temps à autre de longs grondements, comme d'un tonnerre lointain, qui semblaient provenir d'un profond ravin, ou plutôt d'une profonde crevasse s'ouvrant entre deux rochers élevés, vers lesquels menait leur chemin rocailleux [...] Ayant traversé le ravin, ils parvinrent à une excavation pareille à un petit amphithéâtre, entourée d'escarpements à pic au bord desquels des arbres suspendus jetaient leurs branches, de sorte que l'on n'y voyait que quelques échappées de ciel azuré et d'éclatants nuages du soir.*  
(Irving, 1979 : 171, 173)

Parvenu à l'intérieur de cette excavation<sup>1</sup>, Rip fait la connaissance de personnages mystérieux, habillés à l'ancienne mode hollandaise, formant un tableau qui lui rappelle une vieille peinture flamande. Ces personnages se livrent à une insolite partie de quilles, provoquant des roulements de tonnerre qui se répercutent dans toute la montagne. Rip est finalement convié à se joindre à l'inquiétante compagnie regroupée pour boire l'eau-de-vie transportée par l'étranger. Rip tombe bientôt dans un profond sommeil.

Le matin venu, en s'éveillant, il a la surprise de se retrouver à l'endroit même où, la veille, il avait contemplé le paysage environnant. Il constate des faits mystérieux : à la place de sa carabine, toujours propre et bien graissée, il ne trouve qu'une vieille arme à feu, endommagée par les intempéries. De plus, son chien Wolf, d'une fidélité pourtant exemplaire, a disparu (cette disparition du double annonce par ailleurs la solitude souvent irrémédiable du « héros » américain). En se levant, Rip remarque l'étrange raideur de ses articulations. Il essaie en vain de retrouver l'entrée du cirque rocheux de la veille. De plus en plus intrigué, et en dépit de la menace que présente dame Van Winkle, il s'empresse de redescendre vers son village. Au fur et à mesure qu'il s'en rapproche, il constate que celui-ci a augmenté en superficie et en population, qu'il ne peut plus y reconnaître personne, que sa maison est vide et dans un lamentable

---

1. *Hollow* dans le texte original.

état de délabrement. Allant de surprise en surprise, Rip finit par apprendre qu'il a quitté le village 20 ans plus tôt, que la domination anglaise est maintenant chose du passé, et surtout que, comme à toute chose malheur est bon, sa tendre moitié repose maintenant au cimetière.

Si l'on tente de décomposer cette histoire en séquences signifiantes, on se rend compte que des phases qui se succèdent en marquant des ruptures scandent le déroulement du récit. La situation initiale nous met en présence d'un monde en équilibre, d'un univers relativement clos et immobile, où le bonheur paraît possible sans la présence d'un pouvoir patriarcal abusif, ce qu'illustre très bien la conclusion du conte, lequel ne remet pas vraiment en question le mode de vie sédentaire ayant droit de cité dans le village, mais la tyrannie que la femme y exerce<sup>2</sup>. Le héros masculin tentera ensuite d'échapper, du moins pour un temps, au caractère oppressif de ce monde féminin en fuyant dans la montagne. Mais, inconsciemment, il pousse trop loin, se voit bientôt soumis à une force supérieure, avant de se mettre à vagabonder en esprit dans un monde où l'étrangeté règne. Le réveil du héros marquera au contraire un retour au sens commun, c'est-à-dire aux devoirs sociaux et aux responsabilités collectives, d'où le retour vers le village. Enfin, la découverte d'une dichotomie de nature temporelle entre la montagne et le village marquera ce mouvement de retour : tandis que, dans l'espace sauvage, le déroulement du temps semble échapper à la logique historique en se contractant presque à l'infini, dans le lieu de la civilisation, au contraire, le temps progressera en vertu de cette même logique, ce qui explique la transformation typiquement prométhéenne du petit village en ville organisée, dans laquelle les signes préexistants (le costume des habitants, le tracé des rues, la disposition des édifices) ont fait place à un nouvel ensemble signifiant. Cette dichotomie d'ordre temporel illustre très bien la déchirure qui forme la base de l'expérience américaine, partagée entre l'inclination à l'Éden, au repos dans les espaces protégés, et l'aspiration à l'Utopie, à l'emprise exercée sur la nature.

Un réseau d'oppositions fonde ainsi toute l'aventure de Rip Van Winkle : homme contre femme, montagne contre village, nature contre culture, rêve contre réalité, temps naturel contre temps culturel, ce réseau traduisant la dialectique complexe du nomade et du sédentaire, de celui qui part vers le continent et de celui qui reste en marge de ce dernier. Le personnage de Rip Van Winkle cristallise d'ailleurs à lui seul les valeurs fondamentales engagées dans le récit. Il s'avère à la fois le nomade et le sédentaire, comme l'exprime le symbolisme, relativement facile à déchiffrer, de

---

2. En effet, Rip ne se définit jamais en opposition à son village, où il se plaît bien. Sa révolte ne vise que le pouvoir féminin, et ne saurait avoir d'autre portée sociale que celle-ci : « Rip, en fait, n'était pas un politicien ; les changements survenus dans les États et les empires ne faisaient sur lui que peu d'impression ; mais il y avait une sorte de despotisme sous lequel il avait longtemps gémi : celui du jupon » (Irving, 1979 : 203).

l'emplacement géographique d'où le personnage peut contempler tout à loisir, d'une part son pays, d'autre part le monde sauvage, le premier bien campé à l'est, parfaitement délimité par l'Hudson, le second se perdant vers l'ouest dans un mystérieux dédale de montagnes. Juché sur son nid d'aigle, Rip semble hésiter, à l'instar de la nation tout entière, entre son passé et son futur, entre sa condition actuelle et les virtualités de son devenir. Ce moment d'hésitation illustre en un certain sens la naissance de l'Amérique, non seulement en tant qu'entité politique indépendante, mais aussi, quoique dans une moindre mesure, en tant que domaine culturel spécifique. L'aventure de Rip Van Winkle, qui débute durant la période coloniale, se termine en effet au lendemain de la Révolution américaine ; la transformation du personnage accompagne donc l'évolution politique du pays. Toutes deux participent du même processus de libération.

Il ne faudrait toutefois pas en conclure que le personnage créé par Washington Irving ne fait que symboliser la Révolution américaine et le mouvement d'émancipation des colonies. La fonction symbolique de Rip Van Winkle résiderait plutôt dans la confrontation de certaines valeurs antithétiques : il représente le premier homme à hésiter entre la réalité et le rêve, entre l'est et l'ouest, entre la sédentarité et le nomadisme. L'inconscient de Rip Van Winkle est vagabond, mais sa conscience se voit soumise à un lieu qui l'enracine ; voilà d'ailleurs ce qui explique l'empressement du personnage à retourner vers le village dès que son rêve prend fin. En effet, cette précipitation ne semble pas tenir uniquement à la terreur que lui inspire son épouse, ni même à la volonté de retrouver ses amis : Rip est un irréductible enchaîné dont l'imagination elle-même se déchaîne. Il ne cherche pas précisément à fuir sa femme ou sa condition en se dirigeant au plus loin du désert ; non, il ne fuit qu'à la lisière du village, dans une montagne familière où il peut rêver à sa guise. Le personnage de Rip Van Winkle se situe ainsi au cœur même de la problématique envisagée dans cet ouvrage : il constitue à la fois le nomade et le sédentaire, le héros et l'écrivain, ce dernier transposant souvent dans le domaine du rêve ses élans autrement freinés par les obstacles que lui oppose sa propre condition.

Par conséquent, il existe chez Rip Van Winkle un certain flottement quant à la définition de la personnalité, laquelle a tendance à se dédoubler, selon un processus assez caractéristique de schizomorphie dont nous retrouverons d'ailleurs l'équivalent dans plusieurs des romans formant le corpus de cette étude. Le mystérieux sommeil dans lequel le personnage se trouve plongé pendant 20 ans illustre une fracture dans la psyché qui ne va pas sans évoquer une longue crise de schizophrénie, Rip perdant simultanément le contact avec lui-même et avec ce qu'on nomme la réalité : « *Rip le déchiré* devient la figure primitive emblématique de l'imaginaire schizoïde américain. Il est certes le héros du *rêve américain*, mais il est aussi l'incarnation du déchirement

initial, d'une *histoire décousue* [...] Rip incarne bien [...] le *déchirement* radical que provoque la re-naissance du nouvel homme américain » (Terramorsi, 1988 : 16).

Cette impression de fracture se voit d'ailleurs renforcée par le nom du personnage, « évocateur de déchirure, de cassure dans la lignée » (Béranger, 1978 : 35). Rip Van Winkle (*rip* signifie « déchirure ») n'appartient plus à la lignée des Winkle que de manière ironique (comme le suggère implicitement l'élément de liaison) : c'est un fainéant, un traîne-savates, indigne de ses robustes ancêtres. Même le rite de passage qu'il traverse, calqué sur le scénario initiatique traditionnel (départ du héros, intervention du donateur, mort simulée, descente aux enfers, renaissance et retour), ne parviendra pas à l'intégrer au clan familial. Au départ, Rip est déjà coupé de sa lignée ; au retour, il se voit en plus détaché de son passé. Un homme nouveau naît, bien que cette renaissance marque surtout un déchirement. L'aventure de Rip peut en effet se résumer par cette phrase : « Je ne sais plus qui je suis. » Cette angoisse terrible, exprimée dans le conte de Washington Irving, deviendra le moteur des fictions américaines, qui racontent très souvent la perte de soi, des racines, des signes rassurants du passé.

*Il doutait de sa propre identité, ne sachant plus s'il était lui-même ou un autre. Au beau milieu de sa perplexité, l'homme au tricorne lui demanda qui il était et quel était son nom ?*

*« Dieu le sait, s'écria-t-il, éperdu : je ne suis pas moi-même. Je suis quelqu'un d'autre [...] C'est quelqu'un d'autre qui a pris ma place – j'étais moi-même hier soir, mais je me suis endormi dans la montagne et l'on m'a changé mon fusil, et tout est changé et je suis changé, et je ne peux dire quel est mon nom, ni qui je suis. » (Irving, 1979 : 195)*

On peut expliquer de deux façons un tel phénomène de schizomorphie. Si l'on s'en tient, comme on vient de le faire, à l'objet de la narration et à la thématique qui s'y trouve exprimée, on constate assez facilement que le conte de Washington Irving se construit sur le thème de l'émancipation (émancipation d'un homme et d'un pays), mouvement lui-même fondé sur une antithèse : celle de l'esclavage et de la liberté. Cette antithèse majeure laissera sa marque dans le décor imaginaire du conte. Elle déterminera, par exemple, l'opposition entre la montagne sauvage et la vallée de l'Hudson, lieu de la civilisation. Elle influencera également la constitution même du personnage, le scindant en deux parties pour mieux refléter sa structure antinomique. En effet, un personnage taillé d'un seul bloc se conçoit difficilement dans un monde aussi divisé que celui de Washington Irving. Dans une autre perspective, plus psychologique et anthropologique celle-là, une certaine cassure dans l'imaginaire de l'écrivain déterminera la schizomorphie influant sur la nature double du protagoniste. Ainsi de la misogynie qui se trouve au centre du conte de Irving : « Rip Van Winkle

n'est pas seulement une fable un peu désabusée sur la vanité des révolutions [...] c'est aussi, comme l'a suggéré Leslie Fiedler, un rêve inspiré par la misogynie » (Béranger et Gonnaud, 1974 : 93). Or, l'angoisse ressentie à l'égard de la femme et de la féminité en général constitue le moteur du régime diurne de l'imaginaire ; à l'intérieur de ce dernier, en effet, les symboles rattachés de quelque façon au « principe » féminin se trouvent toujours investis négativement : la femme devient ainsi synonyme de chute, d'obscurité, de temps dévorant. La misogynie, symptomatique du conte de Irving, traduit sans doute, en ce qui regarde l'imaginaire de l'auteur, une propension au régime diurne, fondé sur l'antithèse : « Sémantiquement parlant, on peut dire qu'il n'y a pas de lumière sans ténèbres alors que l'inverse n'est pas vrai : la nuit ayant une existence symbolique autonome. Le *Régime Diurne* de l'image se définit donc d'une façon générale comme le régime de l'antithèse » (Durand, 1981 : 69).

La préséance du régime diurne expliquerait par conséquent la nature double du personnage de Rip Van Winkle, ainsi que l'aspect dualiste du décor dans lequel ce même personnage évolue : au symbolisme de la femme régnant sur toute l'étendue de la vallée (domaine exclusif des sédentaires) s'opposerait celui de l'homme qui, dans un geste libérateur, gravit la montagne sacrée des Indiens. Cette influence déterminante exercée par le régime diurne de l'imaginaire viendrait renforcer l'américanité profonde du conte : sous cet éclairage, *Rip Van Winkle* pourrait même apparaître comme la contrepartie « diurne » du conte de *La belle au bois dormant*, récit qui évoque le régime nocturne de l'imaginaire, dans la mesure où il est empreint d'un euphémisme s'exprimant par la douceur attribuée à la femme ou par la transposition de la mort en un sommeil éternel. En effet, le conte de Irving valorise l'homme dormant au bois ! Dans le même ordre d'idées, l'aventure de Rip ne s'achève pas sur une histoire d'amour, ni même sur une réconciliation entre les sexes, mais bien sur un constat de rupture, laquelle se voit accueillie avec une grande satisfaction<sup>3</sup>... Lieu de la déchirure irréparable, le personnage créé par Washington Irving annonce donc déjà le combat qui aura lieu, dans *The Legend of Sleepy Hollow*, entre le nomade et le sédentaire, à la seule

---

3. Si l'on s'amuse à pousser encore plus loin ces considérations intertextuelles, jusqu'au monde grec par exemple, on ne peut que constater les ressemblances manifestes entre *Rip Van Winkle* et *L'odyssée* : même absence prolongée du protagoniste masculin, même omniprésence de la femme, derrière laquelle se profile comme une sourde menace. Dame Van Winkle et Pénélope attendent patiemment le retour de leur mari, la première le balai à la main, la seconde le fuseau aux doigts. Mais tandis que Rip succombe aux charmes de la bouteille, Ulysse communique volontiers avec l'univers féminin – qui oserait l'en blâmer ? – dans les bras de Circé. C'est ici que la fable américaine prend ses distances avec la fable grecque. Dans *L'odyssée*, les femmes sont parfois menaçantes, mais il n'en demeure pas moins qu'Ulysse renoue avec Pénélope à la fin du récit. Il en va tout autrement dans *Rip Van Winkle* : la réconciliation entre l'homme et la femme, éliminée en cours de narration, s'avère de ce fait tout simplement impossible.

différence que chez Rip Van Winkle, ce combat se déroule à l'intérieur d'une conscience elle-même divisée. Les nombreux critiques de l'œuvre de Irving ont d'ailleurs pressenti cet état de choses, en plaçant toutefois l'accent sur le côté nomade de Rip Van Winkle, comme le fait par exemple Leslie A. Fiedler :

*Rip est le premier à échapper ainsi à ce que les femmes voudraient appeler « ses responsabilités ». Il est le premier de ces vagabonds paresseux, traîne-savate sans souci du lendemain qu'aime un public dont le Natty Bumppo de Cooper, l'Ishmaël de Melville, le Huck Finn de Twain, l'Henderson de Saul Bellow ou le héros du roman de Ken Kesey, La machine à brouillard, sont les héros favoris. (Fiedler, 1971 : 58)*

Selon Fiedler, le personnage de Rip Van Winkle ne s'avère ainsi rien d'autre que la première manifestation, dans la littérature américaine, du mythe du mâle en fugue, « prototype de tous ces héros antihéros qui reculèrent sans cesse la frontière de l'Ouest » (Fiedler, 1971 : 58). Washington Irving aurait donc exprimé ou alors fondé, par l'intermédiaire de Rip, sinon un comportement humain, du moins une attitude romanesque paradigmatique :

*On trouve déjà ici l'essentiel des thèmes qui sont au cœur de la destinée américaine et vont constituer la spécificité d'une littérature dégagée des influences étrangères quant à ses sources d'inspiration, ses sujets, ses situations, sinon encore la façon de traiter ces éléments nouveaux. Ces thèmes, suggérés par Irving (aliénation, fuite, errance), seront repris par Melville, Twain, London, Hemingway, Steinbeck, Kerouac, pour ne citer que quelques-uns des écrivains les plus connus. (Le Vot, 1974 : 417-418)*

On peut dès lors concevoir toute l'importance du conte de Washington Irving dans l'histoire de la littérature américaine : il annonce des thèmes majeurs, tout en définissant des attitudes qui contribueront à l'originalité de cette littérature.

Rip Van Winkle opère un mouvement de fuite, puis de retour : fuite simulée, puisqu'elle ne le conduit qu'à la lisière du monde sauvage ; retour précipité, qui ne vise qu'à corriger une situation de rupture. Son périple correspond ainsi à un voyage intérieur, accompli dans le domaine du rêve ; mais le personnage refuse que ce voyage intérieur puisse se voir transposé dans la réalité concrète. Le flottement qui caractérise Rip Van Winkle, dans le sens de cette valse hésitation entre des désirs de nomadisme et une condition marquée du sceau indélébile de la sédentarité, s'explique par le refus du personnage d'envisager l'un ou l'autre de ces modes de vie, ou plutôt par le refus de les considérer sur le même plan : le voyage demeure du ressort de l'imagination, tandis que l'immobilité appartient au domaine, que l'on souhaiterait bien circonscrit, de la

réalité. L'ennui, c'est que ces deux mondes s'interpénètrent dans le récit, ce qui détermine par ailleurs l'essentiel de son caractère fantastique.

L'aventure de Rip Van Winkle traduit donc l'existence d'une très haute tension sur le plan psychique, entre le conscient et l'inconscient, entre la réalité et le rêve, entre l'état de fait et les désirs les plus fous. Cette tension se retrouvera d'ailleurs ici et là dans les écrits qui forment le corpus de cet ouvrage, et qui semblent exprimer plus souvent qu'autrement de quelle façon l'âme nord-américaine en est arrivée, comme le pressentait le conte de Washington Irving, à un point de rupture, de déchirure. Il faut cependant considérer qu'en dépit de l'immense importance de *Rip Van Winkle* dans l'histoire des manifestations d'un inconscient collectif dont on ne saisit pour l'instant que des bribes, ou que l'ébauche d'une structure, la bonne compréhension de ce récit ne va pas sans celle d'un autre conte de Irving : *La légende du Vallon endormi* (*The Legend of Sleepy Hollow*).

#### LA LÉGENDE DU VALLON ENDORMI ET LE « POINT MORT » DES FICTIONS AMÉRICAINES

On se rappelle que le voyage onirique de Rip Van Winkle avait finalement conduit ce dernier non pas au sommet ou au-delà de la montagne, mais plutôt dans le creux d'un vallon, dans une excavation évoquant, à bien des égards, un univers féminin. Le symbolisme ascensionnel, caractéristique du régime diurne de l'imaginaire, se résorbait en dernière instance en un symbolisme de l'intimité, très révélateur du régime nocturne<sup>4</sup>. L'aboutissement de l'aventure de Rip Van Winkle allait ainsi à l'encontre de cette volonté d'excentricité, d'éloignement du centre, qui constitue le moteur du nomadisme : Rip se comportait, du moins inconsciemment, comme s'il était justement en quête du centre, du *Sleepy Hollow*, du Vallon endormi, de ce lieu protégé et clos, qui évoque des images maternelles : il agissait donc comme s'il ne fuyait sa femme que pour mieux retrouver sa mère, ou le « principe » féminin universel, en s'enfouissant dans les profondeurs de la terre mère des Indiens : « Le lit à sec, la fissure entre les rochers de la falaise escarpée, la dépression en forme d'amphithéâtre, les arbres buissonnants et grimpants sont autant de représentations [...] métaphoriques

---

4. Gilbert Durand explique ainsi cette « tentation » du régime nocturne : « La représentation qui se confine exclusivement dans le *Régime diurne* des images débouche soit sur une vacuité absolue, une totale catharophilie de type nirvânique, soit sur une tension polémique et une constante surveillance de soi fatigante pour l'attention. La représentation ne peut constamment, sous peine d'aliénation, rester l'arme au pied en état de vigilance » (Durand, 1981 : 219).

[...] du corps féminin » (Béranger, 1978 : 38). De sorte qu'il faut s'interroger : Rip Van Winkle est-il aussi nomade que Leslie A. Fiedler le laisse entendre ?

Dans *La grand-route* (1979), Pierre-Yves Petillon se penche avec perspicacité sur *La légende du Vallon endormi* ; il fonde son analyse sur un système beaucoup plus dialectique que celui défini par Leslie A. Fiedler, en ceci qu'il cherche à comprendre l'imaginaire nomade par l'imaginaire sédentaire, et vice versa, en les confrontant l'un à l'autre dans un processus très globalisant, qui vise à mettre en lumière l'existence, dans le corpus romanesque américain, d'un principe unificateur. Selon Petillon, *La légende du Vallon endormi* marque une étape cruciale dans l'histoire du roman américain, non seulement par la mise en œuvre d'une certaine rêverie du repos, de l'enclos protecteur, de l'enfouissement dans les terres, rêverie suggérée par le titre même du conte, mais aussi par la mise en scène de deux personnages archétypiques : Ichabod Crane, le vagabond nonchalant, et Abraham Van Brunt, dit Brom Bones, le robuste paysan.

L'action de *La légende du Vallon endormi* se déroule dans les environs de Greensburg, ou Tarrytown, village d'origine hollandaise situé sur les bords de l'estuaire de l'Hudson, à 25 milles de New York. Notons au passage toute l'importance qu'attribue de nouveau Washington Irving aux vestiges de la présence hollandaise sur les rives orientales du Nouveau Monde. Une telle situation peut certes correspondre à un certain souci du pittoresque, de l'anecdotique, dans un pays qui, en vertu ou en dépit de sa jeunesse, semble déjà en quête de ses racines, de son âme, ou à tout le moins d'une histoire qui lui appartienne en propre. Or, les villages hollandais constituent autant de témoignages de l'existence d'un passé historique en Amérique : aux yeux de la population blanche, ils sont gages de permanence. Dans un pays en marche, encore ivre de son indépendance, obsédé par le progrès et le mouvement, ils symbolisent la pérennité, le calme, le repos :

*Je cite cet endroit paisible avec toute la louange possible, car c'est dans de telles vallées hollandaises, petites et retirées, blotties ici et là dans le grand État de New-York, que la population, les mœurs et les habitudes restent stables, pendant que le grand torrent de migration et de progrès, qui fait des échanges incessants entre les autres parties de ce territoire trépidant, coule à leur insu. Ils sont comme ces petits recoins d'eau dormante qui bordent un fleuve rapide où nous pouvons voir la paille et l'écume rester tranquillement à l'ancre ou tournant lentement dans leur semblant de port, sans être dérangées par le mouvement du courant qui passe. (Irving, 1946 : 38)*

Les petits villages hollandais appartiennent en effet à l'histoire mais à une histoire figée, en ceci qu'ils semblent échapper à la marche de celle-ci, exactement comme s'ils avaient emprisonné la fuite du temps : « Quoique plusieurs années se

soient écoulées, depuis que je parcourus les ombres soporifiques du Vallon endormi, je me demande encore si je ne retrouverais pas les mêmes arbres et les mêmes familles végétant dans son repli ombreux » (Irving, 1946 : 38). Dans les contes de Irving, la fonction narrative des lieux débordera par conséquent largement des cadres restreints du pittoresque et de la couleur locale, pour rejoindre une certaine rêverie du repos qui traduit en fait une méditation sur le temps. Il faut remarquer au passage que cette méditation n'a rien de proustien. Elle ne fait pas état d'un temps perdu puis retrouvé, mais plutôt d'un temps qui ne s'est jamais échappé :

*Non loin de ce village, peut-être à deux milles environ, il y a une petite vallée ou plutôt un repli de terre entre de hautes collines, qui est un des endroits les plus calmes du monde entier. Un ruisseau y glisse avec un murmure juste suffisant pour bercer votre repos ; le rare cri aigu de la caille ou le tapotement du pic-vert est presque le seul son qui en rompe jamais la monotone tranquillité.* (Irving, 1946 : 36)

Entre cette description et celle de la grotte où Rip Van Winkle avait pénétré, la similitude s'avère frappante. Le deuxième conte met cependant les valeurs liées au repos davantage en évidence (mais au fait, Rip n'avait-il pas dormi pendant 20 ans à la suite de son périple dans la montagne ?). On peut donc noter l'action, à l'intérieur des deux récits, d'une imagination encline au calme, au repli dans les terres. Manifestement, on se trouve ici au cœur de la rêverie d'un sédentaire, désireux d'échapper à la fuite du temps en s'enfermant volontairement dans un espace clos : « Si jamais j'en viens à souhaiter un lieu de retraite où je pourrais me dérober au monde et à ses distractions, et rêver calmement le reste de ma vie troublée, je n'en connais pas qui offre plus de promesses que cette petite vallée » (Irving, 1946 : 36).

Lieu de pérennité, espace tenu à l'écart du temps, l'enclot hollandais constitue donc, dans l'esprit de Washington Irving, une facette importante de la réalité américaine qui traduit, sur le plan narratif, l'aspiration à une sédentarité absolue : « Sleepy Hollow, dans cette fiction puritaine, c'est un lieu où à la fois on s'ancre et l'on prend racine jusqu'à la torpeur, jusqu'à s'enliser dans l'oubli » (Petillon, 1979 : 42). La récurrence de l'image du Vallon endormi laisse même entrevoir l'existence d'une attitude paradigmatique qui se perpétuera chez bon nombre d'écrivains américains : « Les fictions d'Amérique n'auront jamais cessé de tourner autour de ce "point mort" niché au cœur du pays, lieu vert, isolé » (Petillon, 1979 : 39).

Cette situation peut s'expliquer en partie par le fait que, dès le départ, au moment même de la naissance de la littérature américaine, Washington Irving avait été manifestement sensible à la dialectique de l'espace et du temps, dialectique qu'il a magnifiquement exprimée dans ses contes. On sait que le visage monstrueux du temps effraie souvent l'homme qui, dans sa folie ou dans sa grandeur, tente désespérément de

s'y soustraire, par exemple au moyen de l'art qui ne correspond, en dernière instance, qu'à une volonté de créer des espaces échappant à la fuite du temps : espace du tableau, espace du livre, espace de la partition musicale. André Malraux n'a-t-il pas écrit que « l'art est un antidestin » ? L'espace et le temps se trouvent ainsi en lutte permanente :

*On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut « suspendre » le vol du temps. Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça.*  
(Bachelard, 1978a : 27)

Dans le même ordre d'idées, pour Gilbert Durand, l'espace devient la « forme *a priori* de la fantastique » (Durand, 1981 : 461). En effet, l'homme luttera contre sa destinée mortelle par la domination de l'espace, mettant en œuvre, du même coup, la fonction fantastique, qui se fonde sur le processus d'euphémisation : « L'espace devient la forme *a priori* du pouvoir euphémique de la pensée, il est le lieu des figurations puisqu'il est le symbole opératoire du distancement maîtrisé » (Durand, 1981 : 473).

Faut-il dès lors s'étonner que les écrivains américains, Washington Irving en tête, évoluant dans un pays aux dimensions démesurées, aient porté attention à cette dialectique ? Dans sa grande fuite vers les espaces nus de l'Ouest, le rêve américain ne semblait pas à même de résoudre le problème fondamental du temps ; il ne parvenait tout au plus qu'à l'éviter, dans un naïf mouvement d'esquive qui, finalement, ne devait plus leurrer personne. Voilà sans doute pourquoi un écrivain comme Washington Irving apparaît toujours si vrai, si authentique. Au moment où on commençait à lorgner en direction des formidables promesses de l'Ouest et à constater la progression inéluctable de la frange pionnière – la fameuse *frontier* –, Irving scrutait à la loupe une autre réalité : celle des vallons endormis, des derniers vestiges de la colonisation hollandaise, de tous ces replis lilliputiens freinant dans son cours le grand fleuve du temps. Bernard Terramorsi compare ainsi le *Sleepy Hollow* à « une sorte de tache aveugle de la mythologie américaine de la frontière » (Terramorsi, 1988 : 17). Contrairement à bon nombre de ses contemporains, Irving semble donc en quête d'abris, de refuges, d'une alternative à l'immensité du continent :

*Faute d'un cadastre, il n'y a rien entre le silence et le cri, rien entre le gigantesque des lointains (le continent entier, à perte de vue) et le microscopique des détails (ce brin d'herbe, ce caillou dans l'eau claire). Tocqueville très tôt avait noté l'absence en Amérique de ce cadastre « intermédiaire », de ce tissu conjonctif qui dans le Vieux Monde transforme l'espace en paroisses, cantons ou provinces, lieux marqués de*

*vieille date par d'autres que moi et que je peux scruter à l'infini. En Amérique, « nous avons tant de pays que nous n'avons pas de pays du tout » [Nathaniel Hawthorne]. (Petillon, 1979 : 33)*

Au moyen de ses écrits, Washington Irving recherche ce cadastre intermédiaire : envisageant avec un certain effroi la dispersion de l'espace et du temps, telle que figurée par l'aventure continentale, il tente de renouer avec le vieux continent, avec un univers centré et signifiant, doté de refuges, de lieux se situant en marge de la folie spatio-temporelle qui s'est emparée de la jeune république. D'où l'importance narrative des fermiers hollandais : bien que nés pour la plupart sur le sol américain, ils demeurent malgré tout des Européens. En vertu des lois de l'atavisme, ils semblent tout naturellement prédisposés à un mode de vie sédentaire ; on ne peut guère les imaginer en-dehors des cadres protecteurs du Vallon endormi. « Son domaine était situé sur les rives de l'Hudson, dans un de ces renforcements verts, abrités, fertiles, dans lesquels les fermiers hollandais aiment à se nicher » (Irving, 1946 : 44).

Il apparaît donc que derrière la thématique « hollandaise » des contes les plus célèbres de Washington Irving se dissimule une certaine réflexion, proche de la méditation et de la rêverie, sur le temps. Certes, l'attrait exercé dans l'âme de l'écrivain par les lieux clos et paisibles, par les espaces du repos, par une existence confinant à l'immobilité, semble traduire en dernière instance un instinct de mort très puissant. Mais cet instinct de mort, qui se trouve comme enveloppé par la fonction fantastique et son pouvoir d'euphémisme, révèle simultanément l'attraction de l'écrivain pour une « mystique » axée sur la vie intérieure, très caractéristique du régime nocturne de l'imaginaire.

Pourtant, si Washington Irving se plaît manifestement à rêver d'espaces clos, abrités, ses héros – Rip Van Winkle, Ichabod Crane – n'en demeurent pas moins, jusqu'à un certain point, des vagabonds. Là, semble-t-il, réside tout le paradoxe. En fait, les contes de Irving marquent un moment crucial dans l'histoire de la culture américaine : celui de l'hésitation entre deux modes de vie, entre deux conceptions du monde. Voilà le drame, non encore résolu, d'Abel et de Caïn. Rien ne saurait mieux exprimer cette situation que la lutte ouverte que se livrent les deux protagonistes de *La légende du Vallon endormi*, dans le but de conquérir le cœur de la belle Katrina Van Tassel, l'héritière d'un riche fermier de la région. On ne saurait rêver d'un meilleur parti. Le premier prétendant de Katrina, Ichabod Crane, en impose par sa faconde, ses belles manières, son esprit « cultivé » :

*À cause de sa vie à moitié nomade, il était une sorte de gazette ambulante, apportant tout le lot de bavardages locaux de maison en maison ; aussi son apparition était-elle toujours saluée avec satisfaction. Il était de plus estimé par les femmes comme un homme de grande*

*érudition, car il avait lu plusieurs livres presque entièrement [...].*  
(Irving, 1946 : 41)

À l’opposé, Abraham Van Brunt, ou Brom Bones, se présente comme un solide paysan, tout en muscles, comme un vrai fils de la campagne doué d’un esprit malicieux :

*Il avait de larges épaules et des articulations énormes, avec des cheveux noirs, bouclés courts, un abord brusque mais non déplaisant, avec un air moitié ironique, moitié complaisant [...] Il était toujours prêt pour une bataille ou un bon tour, mais avait plus de malice que de méchanceté dans son caractère, et avec toute sa rudesse apparente il avait toujours au fond, un brusque retour d’espiègle bonne humeur.* (Irving, 1946 : 46-47)

Entre ces deux protagonistes (le déraciné et le sédentaire) se jouera une lutte à finir pour l’obtention de la main de Katrina Van Tassel qui symbolise les richesses formidables du Vallon endormi, qui *est*, dans un certain sens, le Vallon endormi. On peut rappeler ici la phrase de Pierre-Yves Petillon : « Les fictions d’Amérique n’auront jamais cessé de tourner autour de ce “point mort” niché au cœur du pays, lieu vert, isolé » (Petillon, 1979 : 39). Via la conquête de la femme, le combat que se livrent Ichabod Crane et Abraham Van Brunt vise ainsi la possession de l’héritage américain et l’usage qui en sera fait. En effet, les deux prétendants n’obéissent en rien aux mêmes ambitions. En conformité avec sa mentalité de paysan, de sédentaire, Abraham ne cherche qu’à perpétuer un état des choses préexistant ; au contraire, Ichabod le nomade vise à transformer l’héritage du vieux Van Tassel en l’intégrant à la mouvance des forces vives du pays, au vaste processus de métamorphose qui anime la jeune république :

*Pendant qu’Ichabod, transporté, imaginait tout ceci et parcourait de ses grands yeux verts les grasses prairies, les riches champs de froment, de seigle, de sarrasin et de maïs et les vergers qui entouraient la confortable maison de Van Tassel, son cœur soupirait après la demoiselle qui devait hériter de ces domaines et son imagination se remplissait à la pensée des moyens qu’il aurait de les transformer facilement en argent sonnante, dont il achèterait d’immenses étendues de terres solitaires et des palais de galets dans la solitude.* (Irving, 1946 : 45)

Malheureusement, notre aventurier verra ses ambitions réduites à néant à la suite d’une mauvaise plaisanterie perpétrée par son rival. Un soir, comme il rentre chez

lui sur le vieux cheval de Van Tassel, Ichabod Crane qui, en bon lecteur des œuvres de Cotton Mather, est très superstitieux, voit venir vers lui un terrifiant cavalier qui semble sorti tout droit de la légende du Vallon endormi et qui chevauche en portant sa tête sur le pommeau de sa selle ! (En réalité, il s'agit, on l'aura deviné, du rusé Brom Bones...) Le lendemain matin, on retrouve le cheval de Van Tassel près du pont qui enjambe le ruisseau bordant le Vallon endormi, mais de Crane lui-même, aucune trace :

*De même que Rip, Crane se volatilise dans un creux (hollow), et le pont pourrait être encore figuratif d'une voie de passage tourbillonnaire : l'apparition de la statue équestre dans un grondement de tonnerre, et l'évanouissement de Crane sur un coup de tête, signifient encore une cassure historique. Ichabod Crane, le coureur de dot, rompt les ponts.* (Terramorsi, 1988 : 19)

Pour un temps, la figure de Caïn semble avoir triomphé de celle d'Abel, la disparition mystérieuse d'Ichabod, qui laisse le champ libre à Abraham (qui finira par obtenir la main de Katrina), symbolisant le fratricide. Cependant, Washington Irving laisse entendre, à la fin de son conte, que Crane avait refait sa vie ailleurs, dans une partie éloignée du pays, où « il avait été reçu au barreau [...] se tournait vers la politique, se présentait aux élections, écrivait pour les journaux et finalement rendait la justice à la Cour des Dix Livres » (Irving, 1946 : 63). Le personnage d'Ichabod Crane annonce déjà ainsi « l'Américain dynamique de la frontière jacksonienne » (Terramorsi, 1988 : 19) : « Le tête à tête effrayant avec l'histoire, le danger d'être englouti par cette dépression (*hollow*), par cette cassure où le spectre de l'histoire tourne en rond, pousse Crane à s'enfoncer à l'intérieur de terres cette fois linéaires et mobilisatrices » (Terramorsi, 1988 : 19).

Entre le nomade et le sédentaire, la lutte n'est donc pas terminée ; elle a simplement fait place, pour un temps, à une forme de coexistence, fondée sur l'éloignement et l'ignorance : à Abraham Van Brunt les richesses de la belle Katrina et du Vallon endormi, à Ichabod Crane les promesses formidables de l'Ouest :

*La légende de Sleepy Hollow et celle de Rip Van Winkle dont l'emprise fut si grande sur l'imaginaire américain sont ainsi comme deux faces d'un même mythe opposant le sommeil (l'enracinement dans le creux des terres) à l'histoire considérée comme métamorphose, comme migration et tourbillon qui effacent les anciennes marques [landmarks].* (Petillon, 1979 : 74)

Il incombera par conséquent aux successeurs de Washington Irving, dont James Fenimore Cooper, de réactiver ce conflit demeuré latent en l'intégrant de façon plus manifeste au mythe américain.

### JAMES FENIMORE COOPER ET LES *HISTOIRES DE BAS-DE-CUIR*

La publication du *Sketch Book* date de 1819 : par le biais des personnages de Rip Van Winkle, d'Ichabod Crane et de Brom Bones, Washington Irving a su renvoyer à ses compatriotes, avides d'une identité nationale, une image d'eux-mêmes. Quatre ans plus tard, en faisant paraître *Les pionniers* (*The Pioneers*), le premier roman des *Histoires de Bas-de-cuir* (*The Leatherstocking Tales*), James Fenimore Cooper investira véritablement l'univers romanesque du mythe américain, notamment par l'intermédiaire du personnage de l'Indien. Washington Irving avait défini le problème de l'aventure continentale par l'entremise d'un mouvement dialectique entre le nomade et le sédentaire. James Fenimore Cooper transpose les données du problème, toujours marquées par une structure antithétique, sur un plan différent. Ainsi, avec le personnage de Natty Bumppo, la question du choix entre le nomadisme et la sédentarité cesse de se poser puisque le nomadisme devient une donnée fondamentale de l'expérience. Néanmoins, l'aspect conflictuel inhérent au mythe américain s'exprimera par un nouveau réseau de dichotomies qui se fonde, en grande partie, sur la division radicale des univers masculin et féminin, ainsi que sur la coupure irrémédiable entre la nature et la société, et sur la relation d'amour-haine (*love-hate relationship*) entre le Blanc et l'Indien. Ces multiples dichotomies, qui débouchent en dernière instance sur le thème du métissage impossible, nous mèneront maintenant sur la voie de l'imaginaire de James Fenimore Cooper.

La saga des *Histoires de Bas-de-cuir* compte cinq romans : *Les pionniers* (*The Pioneers*, 1823), *Le dernier des Mohicans* (*The Last of the Mohicans*, 1826), *La prairie* (*The Prairie*, 1827), *Le guide* (*The Pathfinder*, 1840) et *Le chasseur de daims* (*The Deerslayer*, 1841). L'organisation de ce cycle romanesque est relativement complexe, puisqu'elle ne semble pas obéir à un ordre chronologique cohérent. Ainsi, dans *Les pionniers*, Natty Bumppo est déjà un vieillard, aux prises avec la justice des colons de Cooperstown parce qu'il a tué un daim en période de chasse prohibée. On le revoit âgé de 35 ans environ dans *Le dernier des Mohicans*, le roman le plus célèbre du cycle, consacré aux guerres coloniales opposant, dans les environs du Lac Champlain, les Anglais aux Français. Le lecteur assistera aux dernières aventures et à la mort du héros dans *La prairie*, pour ensuite le retrouver à l'aube de la quarantaine dans *Le guide*, où il échappe de justesse à un péril encore plus terrible que les Indiens : le mariage ! *Le*

*chasseur de daims*, qui clôt le cycle romanesque, nous présente Natty dans la fleur de l'âge, au début de sa carrière de chasseur.

Selon David Herbert Lawrence, cette organisation en apparence erratique traduit la présence du « vrai mythe de l'Amérique », qui gravite autour de l'idée d'une régénération complète, d'un renouvellement total de l'être au contact du continent et de ses premiers occupants. Selon Lawrence, l'esprit du continent neuf exerce sur l'homme une influence considérable, qui peut se comparer, du moins dans l'ordre de l'imaginaire, à celle d'un élixir de jouvence. Voilà ce qui expliquerait l'ordre caché du cycle et le rajeunissement final de Natty Bumppo et de son compagnon d'armes, l'Indien Chingachgook : « Les romans *Bas de cuir* créent le mythe de ce nouveau rapport. Ils retournent de la vieillesse à l'âge d'or. Là est le vrai mythe de l'Amérique. Elle naît vieille, vieille, ridée et se tordant dans une vieille peau. Puis, peu à peu, il y a un dépouillement qui va vers une nouvelle jeunesse. C'est le mythe américain » (Lawrence, 1979 : 74). La structure de la saga des *Histoires de Bas-de-cuir* exprimerait donc le mythe américain. Un peu à la manière de son concitoyen Washington Irving, James Fenimore Cooper – qui se définit lui-même, non sans une certaine complaisance, comme « un vrai historien, quelqu'un qui décrit la société telle qu'elle existe, et les hommes tels qu'ils sont » – se trouve préoccupé par la question de l'identité nationale américaine. Selon lui, les Américains n'ont pas encore acquis, en cette première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la totalité de leur « indépendance mentale » (House, 1965 : 4-5) ; il perçoit par conséquent sa tâche comme celle d'un révélateur des mentalités et des attitudes. C'est d'ailleurs pourquoi on compare souvent Cooper à un créateur de mythes. En fait, il *informe* des mythes déjà latents.

Cooper va faire graviter toute sa lecture du mythe américain autour du personnage de Natty Bumppo. L'écrivain tentera d'exprimer l'originalité de l'aventure américaine par l'entremise de ce dernier et de la relation qu'il entretient avec le monde. Selon Jacques Cabau, Natty Bumppo représente « le prototype du héros américain », « le premier héros américain, l'ancêtre de tous » (Cabau, 1966 : 20, 105). Homme seul qui a renoncé à la civilisation dont il est issu, il vit dans un univers sans femme, en compagnie de ses amis indiens. L'immense capital mythologique de Natty tient en grande partie du fait que ce personnage constitue d'une part la réalisation la plus achevée de l'idéal démocratique (celle de la liberté totale, confinant à l'anarchie) et, d'autre part, l'incarnation la plus troublante de l'imaginaire puritain (solitude de l'homme face à Dieu, doublée d'une méfiance envers la femme, perçue comme étant à la source du mal et du péché) :

*Tocqueville l'avait génialement pressenti : la démocratie est un univers d'hommes seuls, sans allégeance, ni servitude, ni vassalité. Qu'à cette solitude politique s'ajoutent celle qui résulte de l'immensité même de la*

## LE MYTHE AMÉRICAIN

*Prairie, et celle plus terrible encore qui isole la créature sous l'œil du Dieu puritain, et l'image du trappeur devient la réalité même du héros américain.* (Cabau, 1966 : 20)

En vertu de cette union de l'idéal politique animant la nation et du complexe psychologique légué par les ancêtres puritains, Natty acquiert une grande « vérité » romanesque et sociologique, si ce n'est anthropologique. De là sans doute l'influence décisive exercée par le personnage de Cooper sur les générations subséquentes :

*Natty Bumppo représente pour tout Américain, même pour un homme d'ordre comme Cooper, une nostalgie profonde, celle même qui fit le Nouveau Monde : la nostalgie de la frontière ouverte, des terres libres, d'une civilisation où le bonheur et la richesse seraient les fruits de l'anarchisme et de la seule liberté. Cette nostalgie fait de Natty Bumppo le personnage principal de La prairie. Mais plutôt qu'un personnage romanesque, c'est un type générique qui survit encore dans le roman comme dans le cinéma américain. C'est même un être mythique, dont l'apparition, au début du roman, et la mort sont surnaturelles.* (Cabau, 1966 : 104)

### LE MYTHE AMÉRICAIN CHEZ JAMES FENIMORE COOPER. DEUX LECTURES DE L'ŒUVRE

David Herbert Lawrence envisage l'œuvre de Cooper un peu comme l'aurait fait Carl-Gustav Jung : selon ce dernier, la psyché des peuples conquis finit toujours par passer dans l'inconscient collectif des peuples conquérants (Jung, 1960 : 66). Lawrence table ainsi sur l'influence de ce qu'il nomme l'esprit des lieux, dans le but de démontrer que l'âme des Indiens disparus plane toujours au-dessus de la terre d'Amérique : « Non pas que l'Indien rouge reprenne jamais possession des grands espaces de l'Amérique. Son ombre seule reviendra » (Lawrence, 1979 : 51). En exterminant les Indiens, les hommes blancs auraient abattu la seule barrière capable de les prémunir contre le démon du continent ; c'est ainsi que par un curieux retour des choses, les Indiens auraient pris une terrible revanche sur ceux qui les avaient vaincus :

*Il est intéressant de constater que l'Âme des Lieux n'exerce toute son influence sur le nouveau venu que lorsque l'ancien habitant est mort ou absorbé. Ainsi de l'Amérique. Tant que les Indiens rouges existaient en assez grand nombre, les nouveaux colons étaient à peu près immunisés*

*contre le daimon ou démon d'Amérique. Mais, du jour où le dernier noyau de vie rouge sera brisé, les hommes blancs devront compter avec la redoutable force du démon continental. Actuellement, le démon du lieu et les fantômes inapaisés des Indiens morts agissent sur l'inconscient ou le subconscient des Américains blancs. Ils sont la cause de l'agitation frénétique, genre Oreste, de l'âme yankee, ce malaise intérieur qui confine parfois à la folie.* (Lawrence, 1979 : 52)

La thèse soutenue par Lawrence implique donc la présence d'une forme d'« indianité » à l'intérieur de l'inconscient collectif des Américains de souche européenne ou africaine : l'Indien devient ainsi une donnée essentielle de la psyché américaine. Par sa simple présence physique, l'Indien posait déjà à l'Américain blanc un problème d'ordre moral : celui de la légitimité même de son aventure dans le Nouveau Monde. En quoi le rêve américain aurait-il pu justifier le déplacement des Amérindiens, le vol de leurs terres ancestrales, l'anéantissement de leurs cultures, quand bien même ils échappaient à l'extermination pure et simple ? À ces considérations morales (lesquelles ne se posèrent pas consciemment pour tous) viennent donc se superposer des réalités psychologiques : à la suite de la disparition physique de l'Indien, l'âme de ce dernier s'insinue dans celle du Noir ou du Blanc, qu'il marque bientôt d'une empreinte indélébile. À ce moment, la figure de l'Indien devient véritablement une image agissante qui, à ce titre, structurera l'imaginaire américain tout entier. Ce mouvement dialectique qui prend place entre l'Amérindien, du moins quand il demeure présent physiquement, et l'image de l'Indien, donnée essentiellement psychologique, explique en partie la dualité des attitudes adoptées devant les premiers habitants du continent américain, dualité qui se trouve illustrée, selon Lawrence, par les positions diamétralement opposées de Benjamin Franklin et de Michel Jean de Crevecoeur :

*Il y a toujours eu dans l'âme des Blancs une dualité de sentiments vis-à-vis des Indiens. Le sentiment de Franklin était qu'une sage Providence avait sans nul doute décidé l'extermination de ces Sauvages. Puis vint Crevecoeur, avec ses opinions contradictoires sur le noble Indien et sa vie innocente dans la chaumière [...] Désir d'extermination. Désir de glorification. Tous deux sont encore à l'ordre du jour.* (Lawrence, 1979 : 52-53)

Après avoir ainsi schématisé l'univers mental dans lequel évoluent les Américains, Lawrence se penchera sur la vie de Cooper. Selon l'auteur britannique, il y a deux James Fenimore Cooper, l'un obsédé par la sauvagerie, l'autre attiré par la

civilisation. Le premier rêve de parcourir les espaces magiques du continent américain, tandis que le second, séduit par les raffinements de la culture, s'exile en Europe :

*En fait, Fenimore adorait l'élégante Europe, et attendait fiévreusement que les journaux louassent son Travail. Mais en fait aussi, il adorait le continent du Tomahawk et s'imaginait sous les traits de Natty Bumppo. Son désir immédiat était d'être M. Fenimore Cooper, le grand écrivain américain. Son désir secret était d'être : Natty Bumppo. (Lawrence, 1979 : 67)*

Ce dédoublement de la personnalité que Lawrence croit dénoter chez Cooper rejaillira sur les aventures de Natty Bumppo et sur la perception du dilemme posé par l'action des personnages indiens. D'une part, Natty fuit la civilisation, tout en contribuant à l'avancée de celle-ci par l'aide qu'il apporte aux pionniers blancs, vis-à-vis desquels il ressent une solidarité culturelle et raciale. D'autre part, le groupe indien se voit scindé en deux clans antinomiques : celui des bons « Sauvages », souvent incarnés par des figures solitaires, dont les personnages de Chingachgook et de son fils Uncas fournissent l'exemple le plus frappant dans *Le dernier des Mohicans* ; celui des Indiens sanguinaires, regroupés en tribus que Cooper distingue assez mal les unes des autres, bien que cela importe peu finalement, en autant que l'articulation manichéenne de la saga soit claire.

L'éloignement géographique imposé par l'exil de Cooper favorise en partie cette articulation, car il est sans doute plus facile d'idéaliser ou d'imaginer l'Indien en son absence. Selon Lawrence, la proximité physique semble opposer un certain obstacle à la capacité imaginante. On rêve peut-être davantage de l'Indien dans les villes d'Europe que dans les régions frontalières :

*Il est peut-être plus facile d'aimer l'Amérique si on la regarde à travers le petit bout de la lorgnette, de l'autre côté de l'Atlantique comme Cooper l'a fait si souvent, que lorsqu'on y habite. Quand on est en Amérique, l'Amérique fait mal parce qu'elle a une influence puissante et pernicieuse sur la psyché des blancs. Elle est pleine de démons aborigènes, grimaçants et inapaisés, pleine de fantômes qui persécutent les hommes blancs comme des sortes d'Euménides, jusqu'à ce que ceux-ci renoncent à leur blancheur absolue. (Lawrence, 1979 : 70)*

En contrepartie, la « personnalité américaine » de Cooper, qui repose pour une large part sur le sentiment du manichéisme puritain opposant les élus aux païens, contribuera à faire de l'Indien une créature diabolique, sortie tout droit des enfers ! La

relation entre le Blanc et l'Indien, fondée sur un mélange d'amour et de haine, d'admiration et de répulsion, prend ainsi forme.

L'homme blanc devra donc composer, peu ou prou, avec l'influence indienne, telle qu'elle se fait sentir physiquement et psychologiquement en Amérique. Selon Lawrence, le Blanc, sans pour autant devenir un Indien ni même un métis, doit ouvrir sa conscience pour qu'elle accueille l'esprit des lieux et pour qu'elle s'élargisse du même coup. C'est d'ailleurs ce qui donne un sens à l'entreprise de Natty Bumppo : sans renier ni sa culture ni sa race, le héros de Cooper accepte l'apport, perçu comme positif, de la culture autochtone :

*Il semble que toute fusion par la chair soit impossible. L'esprit de l'homme blanc ne peut jamais devenir semblable à l'esprit de l'homme rouge. Il ne le voudrait pas. Mais il pourrait cesser d'être l'opposé et la négation de l'esprit de l'homme rouge. Il peut s'ouvrir à un nouveau champ de conscience où l'esprit de l'homme rouge trouve aussi sa place.*  
(Lawrence, 1979 : 71)

Du même coup, l'Américain se distingue de l'Européen. Lawrence use à ce propos d'une métaphore : celle du serpent qui mue. En s'ouvrant à l'influence spirituelle de l'Indien, l'Américain quitte son ancienne peau (sa conscience antérieure) pour une nouvelle : « S'ouvrir à un nouveau champ de conscience suppose qu'on se dépouille de l'ancien. L'ancienne conscience est devenue pour nous une prison étroite au fond de laquelle nous pourrissons » (Lawrence, 1979 : 71). Mais cette mutation longue et difficile détermine du même coup la déchirure qui caractérise l'expérience américaine : « Le voilà bien, monstre déchiré, divisé. Le véritable Américain se tord et se retord comme un serpent qui ne parvient pas à sortir de sa peau » (Lawrence, 1979 : 72). De par le combat qui prend place à l'intérieur de sa conscience, James Fenimore Cooper s'inscrit lui-même dans ce processus de métamorphose : « Fenimore demeura bien à l'abri dans sa vieille peau : un gentleman, presque un Européen, aussi convenable qu'il est possible. Et, bien à l'abri de lui-même, il *imagina* le magnifique modèle américain d'une peau neuve » (Lawrence, 1979 : 73).

Tout naturellement, l'expérience personnelle de Cooper, en conjonction avec la psychologie collective du peuple dont il fait partie, rejaillira sur les aventures de Bas-de-cuir. Quand il quitte la civilisation pour aller vers l'Indien, Natty Bumppo provoque, à l'intérieur de sa conscience, la mutation décisive dont parle Lawrence, laquelle donne un sens au mythe américain et à la destinée de l'homme dans le Nouveau Monde. Le héros de Cooper ouvre donc son esprit à l'influence indienne, sans admettre pour autant que celle-ci ait pu s'exercer sur un plan physiologique (Natty insiste souvent sur la « pureté » de son sang, exempt de tout mélange). En fait, l'influence autochtone n'agit pas sur la conscience de Natty à la manière d'une couche

nouvelle se déposant sur l'ancienne. Chez Natty, le processus de mutation s'opère par la juxtaposition des races et des cultures, ce qui explique la présence latente du thème de la crainte du métissage et l'étrange relation qui prend place entre le héros et l'Indien Chingachgook :

*Quel était ce rêve de Cooper, au-delà de la démocratie ? En vérité, à travers l'immortelle amitié de Chingachgook et de Natty Bumppo, il rêvait du noyau d'une société nouvelle. C'est-à-dire il rêvait d'un nouveau rapport humain. Un rapport nu, dépouillé entre deux hommes, plus profond que les abîmes du sexe. Plus profond que le sens de la propriété, plus profond que la paternité, le mariage et l'amour. (Lawrence, 1979 : 73-74)*

Toutefois, cette hypothèse de Lawrence sera battue en brèche par David W. Noble, qui signe en 1964 un article intitulé « Cooper, Leatherstocking and the Death of the American Adam ». Noble conteste indirectement le principe organisationnel mis en lumière par Lawrence en critiquant les conclusions auxquelles parvient Richard Warrington Baldwin Lewis dans *The American Adam* (1955), qui reprenait à son compte l'opinion de Lawrence concernant *Le chasseur de daims*. Résumant dans un premier temps l'essentiel des recherches menées par Henry Nash Smith dans *Virgin Land* (l'importance du mythe de l'Ouest dans les lettres américaines) et par Lewis (qui transpose la problématique de Smith dans une analyse de la figure archétypique d'Adam), Noble s'interroge : pourquoi, dans *Le chasseur de daims*, qui s'avère à la lecture un roman dramatique, Cooper introduit-il le désordre à l'intérieur de l'Éden américain (1964 : 420) ? Noble considérera par conséquent le cycle de Leatherstocking comme une vaste entreprise de démythification, c'est-à-dire exactement à l'inverse de Lawrence. Selon Noble, il faudrait lire les romans de Cooper, non pas dans l'ordre de leur parution, comme le soutient Lawrence, qui voit dans cette progression « un decrescendo de réalité, et un crescendo de beauté », mais, dans l'ordre suivant, en vertu de la chronologie imaginaire de Natty Bumppo, qui dénote le processus de déconstruction du mythe : *Le chasseur de daims*, *Le dernier des Mohicans*, *Le guide*, *Les pionniers* et *La prairie*. Non seulement Natty ne rajeunirait-il pas, comme le voudrait le mythe de l'Éden, mais encore se dirigerait-il vers la décrépitude et la mort, fuyant sans cesse devant l'avancée des colons blancs, vers un Ouest devenu peu à peu imaginaire, parce que lui aussi en voie de disparition. Noble peut ainsi aborder les romans de Cooper selon une perspective résolument neuve, laissant plus de place à l'histoire et à la sociologie qu'au mythe, qui apparaît désormais en creux. L'entreprise de démythification serait déjà à l'œuvre dans *Le chasseur de daims* et s'amplifierait dans *Le dernier des Mohicans* : « Il semble que Cooper soit conscient de l'origine européenne du mythe et de la nécessité, pour ce dernier, de se transformer sous la

pression des événements historiques. Le mythe est prisonnier du temps ; il est prisonnier de la culture historique qui lui a donné naissance » (Noble, 1964 : 421 ; je traduis). La déconstruction mythique culminerait donc dans *La prairie*, roman qui relate les derniers jours de Natty Bumppo. Noble analyse ainsi l'épisode célèbre de l'apparition du héros dans le soleil couchant : au lieu d'y déceler, comme Jacques Cabau, une manifestation du caractère surnaturel de Natty, il y voit une destruction du mythe par la réalité. Quand Natty s'interpose entre le soleil qui décline et la troupe de pionniers qui monte vers l'Ouest, il prend des dimensions extraordinaires ; mais une fois le soleil couché, Natty redevient un vieillard comme un autre. Le mythe s'effacerait ainsi devant la réalité du peuple en marche vers l'Ouest (Noble, 1964: 428). Le mythe de la régénération et de l'intemporalité tomberait donc tout simplement en désuétude : « Il n'y a pas d'issue devant le cycle de la vie et de la mort, pas d'issue devant les ravages du temps » (Noble, 1964: 429 ; je traduis). Dans la conclusion de son article, l'auteur en arrive même à paraphraser Lawrence : « Il s'agit en effet du mythe de l'Amérique. Et nous devons conclure, par conséquent, que Cooper a tenté délibérément de détruire le mythe de l'Amérique, de le soustraire à la fraîcheur de la jeunesse pour l'amener à sa finalité, vieille, vieille et ridée sur la dernière frontière américaine » (Noble, 1965 : 431 ; je traduis).

La perspective historiciste adoptée par Noble ne manque ni de justesse ni de pertinence et elle jette un éclairage nouveau et fécond sur l'œuvre de James Fenimore Cooper (consulter aussi Axelrad (1982) et Butler (1976). Néanmoins, Noble semble oublier de considérer que le mythe, de par sa nature, peut échapper à l'historicité. Par exemple, que l'Éden n'existe pas dans la réalité n'exclut nullement l'existence du mythe de l'Éden ; bien au contraire, le mythe n'existe jamais si bien que dans son absence physique ou historique. Que Cooper ait voulu détruire le mythe qu'il avait créé ou exprimé est une chose, mais l'idée que ce mythe puisse aussi facilement disparaître sous la pression historique relève d'une conception périmée du mythe. D'autre part, le fait que Cooper introduise, dans le tissu mythique, des éléments de dramatisation n'enlève rien au caractère de plénitude du mythe, puisque celui-ci met souvent en œuvre de tels éléments dramatiques, qui accompagnent son mouvement de déconstruction et de reconstitution : par exemple, l'Éden implique la chute, et la chute entraîne la nostalgie de l'Éden. C'est précisément en vertu de cette nostalgie que le mythe de l'Éden survit. La dynamique propre au mythe ne pourrait donc nier le principe qui la met justement en branle. En tant que récit, le mythe doit comporter des éléments de dramatisation, comme l'observe Gilbert Durand : « Si, selon Lévi-Strauss, le mythe est un récit dilemmatique, mettant en œuvre dans le temps des éléments exclusifs dans l'espace, l'on peut dire que toute pensée discursive est d'abord un "mythe" » (Durand, 1980 : 89).

## LE MYTHE AMÉRICAIN

Au contraire, Lawrence comprend à juste titre que tout véritable mythe raconte un événement primordial : le mythe constitue l'histoire d'une fondation. Par l'entremise de la relation entre Natty et Chingachgook, Cooper tente d'exprimer l'avènement d'un monde nouveau, un peu comme dans la Genèse. Ce monde ne s'appuiera toutefois plus sur l'union de l'homme et de la femme, telle que favorisée par le serpent, mais bien sur celle de l'homme et du serpent (Chingachgook est en effet surnommé le Grand Serpent), union qui exclut la femme.

### LA PLACE DES PERSONNAGES FÉMININS DANS LES ROMANS DE COOPER ET DANS LE MYTHE AMÉRICAIN

On sait que James Fenimore Cooper, en descendant des puritains, entretient une méfiance certaine vis-à-vis de la femme en général. Les personnages féminins qui peuplent son œuvre se divisent ainsi en deux catégories : les jeunes filles blondes, pures et innocentes, et les femmes brunes, perçues comme sensuelles et vaguement pécheresses. « L'éternel procédé de Thomas Hardy, qui divise les femmes en brunes et blondes, pécheresses et innocentes, sensuelles et pures, est aussi celui de Cooper. Il est symptomatique du désir de l'homme qui veut la sensualité et le péché comme il veut la pureté et "l'innocence" » (Lawrence, 1979 : 82). Par exemple, dans *Le guide*, Natty Bumppo échappe de justesse aux tentations de Judith, la femme brune et sensuelle, avant de fuir vers la solitude de la forêt, où il scellera son amitié avec Chingachgook, et ainsi conserver (de justesse !) son « intégrité » physique et morale :

*Sa conscience pénètre par la solitude dans un nouveau continent. Ses contacts ne sont pas humains. Il lutte avec les esprits de la forêt et du désert américain comme un ermite lutte avec Dieu et Satan. Sa seule rencontre est avec Chingachgook, et cette rencontre est silencieuse, réservée, comme à travers une frontière infranchissable.* (Lawrence, 1979 : 82)

En s'éloignant de la femme tentatrice, le héros cooperien se cantonne du même coup dans un univers sauvage où la souplesse des sentiments cède le pas à la rigidité des attitudes. Selon Lawrence, il n'y a pour ainsi dire de place, dans le mythe essentiel de l'Amérique, ni pour l'introspection psychologique ni pour la pensée démocratique ; seules subsistent des valeurs dites masculines, fondées sur la force et la solitude : « Là est le mythe essentiel de l'Amérique blanche. Tout le reste, l'amour, la démocratie, la lutte contre le désir, est un jeu accessoire. L'âme américaine est dure, isolée, stoïque et meurtrière. Jamais encore elle ne s'est adoucie » (Lawrence, 1979 : 83). À cet égard,

toujours selon Lawrence, que *Le chasseur de daims* vienne immédiatement après *Le guide* s'avère hautement significatif. Une fois la femme écartée, les solitudes du continent explorées, l'alliance avec l'Indien scellée, le héros peut rajeunir et pénétrer enfin dans un univers recréé :

*Le vrai mythe s'occupe avant tout de l'aventure de l'âme et de sa marche en avant. Et c'est cela, pour l'Amérique, que symbolise Tueur de Daims. Un homme qui tourne le dos au monde des blancs. Un homme qui garde intacte et dure son intégrité morale. Un homme isolé, stoïque, presque sans individualité, qui vit en tuant, mais qui est d'une pureté absolue. Là est l'Américain intrinsèque, le fond même de tous les courants divers.* (Lawrence, 1979 : 84)

Grâce à l'œuvre de Cooper, l'expression du mythe américain fait donc un énorme pas en avant. À la dialectique du nomade et du sédentaire qui soutient les contes de Washington Irving, dialectique que l'on peut qualifier d'« universelle » en dépit de son traitement « américain », succède chez Cooper la rencontre, plus spécifiquement américaine, du Blanc et de l'Indien. La structure conflictuelle qui traverse le mythe demeure cependant immuable, ce que Lawrence pressent d'ailleurs très bien :

*C'est la misérable histoire de l'effondrement de la psyché des blancs. L'âme du blanc est divisée entre ces deux tendances : l'innocence et le désir, le spirituel et le sensuel. La sensualité comporte toujours des stigmates qui font qu'on la désire plus profondément. Mais seul le spirituel donne la sensation d'élévation, d'exaltation, de « vie ailée » avec ses réactions inévitables de péché et de rancune. De sorte que l'homme blanc est divisé et dressé contre lui-même.* (Lawrence, 1979 : 83)

La principale dichotomie que l'on peut retrouver dans le monde imaginaire de Cooper, à la fois libéral et puritain, concerne donc les rapports entre l'homme et la femme. Si les convictions démocratiques de l'auteur l'empêchent de verser dans la misogynie la plus complète, et de transformer les jeunes filles en créatures de l'enfer, sa culture puritaine le pousse néanmoins à se méfier de la femme, et à faire de celle-ci le dernier avatar de la société civilisée, synonyme de chute et de corruption. Or, la femme symbolise l'achèvement suprême de la culture. Dans sa volonté de se dissocier de son passé européen, l'homme américain s'affirmera donc contre la femme, en combattant, à l'intérieur de sa conscience et de son inconscient, qui s'en trouvent du même coup déchirés, certaines valeurs morales (l'ordre, la loi, la justice) ou sociales (le mariage, la famille, la sédentarité) perçues comme synonymes de féminité, ainsi que

certains symboles liés au grand archétype de l'anima. En tournant le dos à la civilisation, Natty Bumppo ne fait donc que fuir la femme, ou plutôt la représentation que Cooper se fait de celle-ci ! Il instruit par conséquent tout un procès psychologique : celui de l'affirmation de la composante « masculine » de l'homme, ou, si l'on préfère, de l'animus au sens jungien.

Le personnage imaginé par Cooper s'inscrit donc en quelque sorte dans le processus d'individuation de la nation américaine : en suivant les traces de Natty Bumppo, la jeune Amérique délaisse la vieille Europe. Cette rupture paraît d'autant plus facile si les valeurs féminines, telles qu'elles se trouvent perçues consciemment et inconsciemment, se trouvent battues en brèche. La division effectuée par Cooper entre les femmes brunes et sensuelles, et les jeunes filles blondes et pures, laisse déjà soupçonner une misogynie certaine, qui correspond au refus de considérer l'univers féminin autrement que comme le théâtre de la lutte entre la spiritualité la plus haute et une sensualité à la fois redoutée et désirée, et qui conduit simultanément à l'idéalisation et au mépris de la femme. Mais chez Cooper, l'enjeu n'en demeure pas moins très clair. L'homme doit faire un choix entre la nature rédemptrice et la créature tentatrice, entre la rude liberté du monde sauvage et l'asservissement que lui imposent la femme, la société et ses lois, à ce détail près : l'aspiration à la liberté ne fait au fond que masquer le sentiment de méfiance ressenti à l'égard de la femme et de la sexualité. C'est ainsi que l'imaginaire de Cooper en arrive à épouser le thème miltonien de la chute qui occupe une place assez importante dans les lettres anglo-saxonnes. On sait que selon Milton, l'action du désir charnel, en conjonction avec l'objet de ce désir, à savoir la femme, chasse l'homme du paradis (Porte, 1969 : 22).

Cette représentation de la femme dans l'œuvre de Cooper mérite que l'on s'y attarde quelque peu, car elle nous révèle la nature profonde de l'imaginaire de l'écrivain et les structures anthropologiques qui forment le canevas du mythe américain. Par le rapport implicite qu'il établit entre la femme et la chute, Cooper nous démontre clairement les fondements schizomorphes de son imaginaire et de sa culture : en associant la féminité au symbolisme catamorphe<sup>5</sup> de la chair, l'auteur du *Dernier des Mohicans* se situe d'emblée dans le régime diurne de l'imaginaire, dans lequel prend place une relation entre le schème de la chute et la conscience de la temporalité. La chute s'avère ainsi la « quintessence vécue de toute la dynamique des ténèbres » (Durand, 1981 : 122) et constitue pour la conscience « la composante dynamique de toute représentation du mouvement et de la temporalité » (Durand, 1981 : 124).

*Ce schème de la chute n'est rien d'autre que le thème du temps néfaste et mortel, moralisé sous forme de punition. S'introduit dans le contexte*

---

5. Symbole relatif à la chute.

*physique de la chute une moralisation et même une psychopathologie de la chute [...] cette moralisation se déroule sur un fond temporel : le second arbre du jardin d'Éden, dont la consommation du fruit déterminera la chute, n'est pas celui de la connaissance comme le prétendent des leçons récentes, mais celui de la mort. (Durand, 1981 : 125)*

La femme se trouve elle-même perçue comme synonyme de temporalité, entre autres par l'association entre le cycle menstruel et le cycle lunaire, qui symbolisent la malédiction et la mort. Sa représentation se trouve intégrée dans le tissu conjonctif des symboles catamorphes, et identifiée à la chute initiale, notamment dans la tradition biblique : « On aboutit ainsi à une féminisation du péché originel qui vient converger avec la misogynie que laissait transparaître la constellation des eaux sombres et du sang. La femme, d'impure qu'elle était par le sang menstruel, devient responsable de la faute originelle » (Durand, 1981 : 126).

Un glissement s'opère donc depuis la conscience du temps dévorant jusqu'à l'expérience vécue de la chute et à la représentation de la femme néfaste. Le problème fondamental demeure celui de la temporalité, mais il s'exprime, en dernière instance, par l'imagination *féminoïde* ; la crainte de la femme ne ferait que traduire l'angoisse devant le temps et la mort ainsi que la nostalgie du paradis perdu :

*Il y a eu dans certaines cultures un déplacement du phénomène menstruel à des considérations de morale sexuelle. On a substitué à la connaissance de la mort et à la prise de conscience de l'angoisse temporelle, comme catastrophe fondamentale, le problème plus anodin de la « connaissance du bien et du mal » qui, peu à peu, s'est grossièrement sexualisé. Cet infléchissement vers la sexualité a été introduit à une époque relativement récente, sous l'influence d'un courant ascétique pessimiste qui semble venu de l'Inde et s'être répandu dans une grande partie du Proche-Orient avant que d'atteindre l'Occident. Il se manifeste dans l'orphisme, les écrits milésiens, enfin dans le platonisme. L'Église n'aurait fait qu'hériter par saint Augustin de la phobie sexuelle des Gnostiques et des Manichéens. (Durand, 1981 : 127)*

Ce vaste phénomène de la culture et de la psychologie collective, dont Durand résume l'évolution historique, se manifestera dans la pensée puritaine et dans l'œuvre de James Fenimore Cooper, toutes deux fortement teintées de gnosticisme. En effet, autant l'entreprise religieuse des puritains que le projet romanesque de Cooper aspirent, en dernière instance, à recréer le paradis terrestre perdu à cause de la femme et de la sexualité. Dans cette perspective, la femme constitue, non pas précisément l'ennemie, mais un obstacle au projet édenique, un danger dont l'homme doit se prémunir : si

l'amour physique engendre la mort, si le geste de procréation rend irréalisable la volonté d'éternité, il faut donc séparer l'univers masculin de l'univers féminin et trancher tous les liens qui les unissent, et au premier chef les liens du mariage ! Telle est la triste destinée singulière de Natty Bumppo, le héros américain...

## LE RÉSEAU DES DICHOTOMIES CHEZ JAMES FENIMORE COOPER

Cooper mettra donc en place un réseau symbolique qui oppose les symboles catamorphes et nyctomorphes<sup>6</sup> (la femme brune, la chair, la sexualité, les liens menaçants du mariage, tous synonymes de chute) et les symboles ascensionnels, spectaculaires et diaïrétiques<sup>7</sup> : l'ange (la femme blonde et désincarnée), le héros (l'homme blanc dans la solitude du continent), les armes et le rituel de la chasse, la vision monarchique sous l'éclat de la lumière ouranienne (qui culmine dans *La prairie*), la valorisation du regard (Natty Bumppo est surnommé Œil-de-faucon dans *Le dernier des Mohicans*). James Fenimore Cooper tisse ainsi une vaste constellation symbolique qui exprime avec éloquence le déchirement de sa pensée : « Le schème ascensionnel, l'archétype de la lumière ouranienne et le schème diaïrétique semblent bien être le fidèle contrepoint de la chute, des ténèbres et de la compromission animale ou charnelle » (Durand, 1981 : 136).

La destinée de Natty Bumppo rejoint et complète celle des Rip Van Winkle et Ichabod Crane. Tous les trois fuient, à leur manière, l'univers féminin. Rip quitte dame Van Winkle, qui personnifie, jusqu'à la caricature, la femme terrible ; Ichabod est forcé de s'arracher à la douceur du *Sleepy Hollow* et de Katrina Van Tassel ; quant à Natty, il fuit toutes les femmes ! Sa solitude se veut encore plus irrémédiable que celle de ses prédécesseurs, puisqu'elle se situe à un stade plus élevé de la conscience : Rip abandonne sa femme presque par accident, Ichabod ne s'éloigne de la belle Katrina que sous la menace de Brom Bones, mais seul Natty choisit librement de rester célibataire. Ce critère du choix fait d'ailleurs ressortir certaines différences entre l'imaginaire de Washington Irving et celui de James Fenimore Cooper : en dépit de l'articulation dialectique des contes de Irving, le dualisme s'y avère beaucoup plus mitigé que dans les *Histoires de Bas-de-cuir*. Les connotations sexuelles de l'aventure de Rip Van Winkle, de même que les richesses terrestres symbolisées par le *Sleepy Hollow* et par le personnage de Katrina Van Tassel, contrastent singulièrement avec la solitude de Natty Bumppo dans la lumière ouranienne du *wilderness*. Chez ce dernier, la coupure entre

---

6. Symboles relatifs aux ténèbres.

7. Symboles de distinction, de séparation.

les sexes est totale et procède d'un choix délibéré (à ce niveau, l'œuvre de Cooper marque moins une évolution qu'une certaine régression en regard de celle de Irving).

Dans sa quête du paradis perdu, Natty Bumppo s'éloigne donc de la femme, qui ne pourrait que le corrompre, pour aller au-devant de l'Indien Chingachgook, avec qui il scelle bientôt un pacte d'amitié indéfectible. James Fenimore Cooper nous met donc en présence d'un mythe de fondation, le paradis terrestre se trouvant recréé dans la splendeur de la nature américaine. Mais il s'agit là d'un étrange paradis. Natty y figure le nouvel Adam, tandis que son compagnon se présente sous les traits du Serpent ! « De manière intuitive, l'Adam américain sait comment éviter l'erreur de son ancêtre archétypique : il ne peut espérer rester en possession de son Éden américain qu'en concluant un pacte avec le démon et en excluant la femme de la forêt vierge » (Porte, 1969 : 28 ; je traduis). La femme se trouve ainsi maintenue à l'écart du paradis américain. Comme le conclut Joel Porte en paraphrasant Melville, « l'Éden américain est un paradis pour célibataires seulement » (Porte, 1969 : 28).

Si l'exclusion de la femme du paradis américain dénote manifestement l'action d'un dualisme radical, l'introduction du symbole du serpent s'avère au contraire symptomatique d'une certaine « dramatisation » du mythe américain. On peut donc noter, parallèlement à la présence d'un dualisme absolu, qui s'exprime par l'opposition radicale entre l'homme et la femme, l'action d'un dualisme plus mitigé : le symbole complexe et polyvalent du serpent se voit intégré par Cooper au récit de fondation, et cela dans un sens évolutif. Gilbert Durand inclut à juste titre le symbole du serpent dans la composante synthétique du régime nocturne de l'imaginaire, car le serpent réunit les contraires (le passé et le futur, la vie et la mort, le principe masculin et le principe féminin) dans le grand schème cyclique de l'éternel retour :

*Le serpent est un des symboles les plus importants de l'imagination humaine [...] Il semble que le serpent [...] soit un véritable nœud-de-vipères archétypologique et glisse vers trop de significations différentes, voire contradictoires. Toutefois nous pensons que cette phlétorique mythologie vient se ranger sous trois rubriques qui se classent fort bien dans la constellation agro-lunaire. Le serpent est le triple symbole de la transformation temporelle, de la fécondité, et enfin de la pérennité ancestrale. (Durand, 1981 : 363-364)*

Chingachgook, le Grand Serpent, devient ainsi un précieux auxiliaire dans le processus de transformation et de régénération de l'homme blanc : Natty Bumppo doit muer, quitter son ancienne peau pour en acquérir une nouvelle. Chingachgook l'assiste dans cette renaissance, d'autant plus que le symbolisme du serpent surdétermine la nature archaïque du personnage. Le Grand Serpent représente ainsi l'esprit des morts (sa tribu, celle des Delaware, est d'ailleurs disparue) ; il constitue lui-même l'âme du continent

américain : « Vivant sous terre, le serpent, non seulement recèle l'esprit des morts, mais encore possède les secrets de la mort et du temps : maître de l'avenir comme détenteur du passé il est l'animal magicien » (Durand, 1981 : 368).

Grâce au symbole du serpent, l'imaginaire de Cooper en vient donc à transcender les cadres étroits du dualisme diamétral. Mais il n'en demeure pas moins que le conflit, caractéristique du mythe américain, se situe au centre de l'œuvre de Cooper. La pensée dualiste, héritière du gnosticisme et du puritanisme, rejaillira ainsi sur l'image de l'Indien qu'elle scinde en deux figures antinomiques : celle du noble « Sauvage », lequel se voit paré des plus grandes vertus, et celle de la bête démoniaque et sanguinaire. Cette relation d'amour-haine distingue, du moins en partie, l'imaginaire américain de l'imaginaire européen, héritier de Montaigne et surtout de Rousseau. Le bon « Sauvage » de la psyché américaine ne personnifie d'ailleurs pas le bien absolu : en dépit de sa noblesse et de sa grandeur d'âme, Chingachgook n'hésite pas à scalper ses ennemis. Cooper justifie ceci par sa propre conception des *gifts*, c'est-à-dire des « acquis culturels » qui différencient les peuples : la culture indienne permettrait le scalp de l'ennemi, mais non la culture blanche et chrétienne ! Il ne s'agirait pas d'une quelconque supériorité morale d'une culture sur une autre, mais d'une différence qui ne concerne que les acquis culturels... Quoi qu'il en soit, le Blanc considère souvent le bon « Sauvage » avec un certain effroi, auquel s'adjoint une étrange attirance. Par exemple, la terrible tentation d'agir comme Chingachgook hante parfois Natty, mais ses *gifts* l'en empêchent. On rejoint ici l'idée jungienne de l'existence, chez l'Américain, d'« une tension entre une très haute culture consciente et une primitivité inconsciente directe » (Jung, 1960 : 66). À la tradition puritaine qui se targue de s'appuyer sur une très haute conception de la civilisation, sur le verbe et sur l'exégèse biblique, et qui forme le conscient de l'Américain, se superpose une influence inconsciente : celle de la culture indigène.

*J'ai souvent observé, durant des analyses d'Américains, que la partie inférieure de la personnalité (ce qu'on appelle « ombre ») est représentée par un nègre ou un Indien, c'est-à-dire que là où un Européen représente en rêve un substitut quelque peu négatif de sa propre espèce, l'Américain met un Indien ou un nègre. Le personnage d'une peuplade inférieure traduit la partie inférieure de la personnalité de l'homme.* (Jung, 1954 : 312-313)

Le bon « Sauvage » se veut donc bien moins, chez Cooper, l'objet d'un culte teinté de romantisme – comme chez certains auteurs européens – que celui d'une fascination d'ordre psychologique qui devient, à la limite, presque physique ; l'image de l'Indien traduit ainsi les aspirations inconscientes de Natty Bumppo à un nouveau mode de vie,

où l'emprise de la conscience se ferait plus lâche, les instincts davantage présents et les mœurs plus permissives.

Néanmoins, la figure démoniaque de l'Indien fourbe et sanguinaire battra simultanément en brèche l'attrait exercé par l'image du noble Indien. Le dualisme caractérisant la pensée de Cooper exigeait que l'Indien, ce double du Blanc, ait lui-même son double : dans *Le dernier des Mohicans*, par exemple, les Mingos s'opposent aux Mohicans, et Magua tentera de ravir à Uncas la troublante Cora. Les symboles thériomorphes se feront plus présents. Comme il devient une incarnation des ténèbres, voire des enfers, l'Indien prend vite des allures bestiales : Duncan en viendra même à confondre une colonie de castors avec le campement des Mingos ! La dévalorisation complète de l'image de l'Indien apparaît comme une réaction de défense face aux dangers présentés par son extrême valorisation. Dans un sursaut désespéré, la conscience blanche et chrétienne tentera de se dissocier de la composante « indienne » de la personnalité, c'est-à-dire de l'inconscient lui-même, perçu comme une sourde menace.

Dans sa relation avec l'Indien, le mythe américain raconte autant l'histoire d'un éloignement que celle d'un rapprochement : d'une part, une tentative de fusion, par la réunion de l'homme blanc et du serpent ; d'autre part, une entreprise de dissociation, qui nous ramène au caractère conflictuel du mythe lui-même. Voilà d'ailleurs ce qui explique la présence, chez Cooper, du thème du métissage impossible : les relations entre les races ne peuvent déboucher que sur la stérilité, puisqu'elles se limitent aux hommes seulement, et encore faut-il que ceux-ci soient affranchis des lois de la sexualité. Une disparition inéluctable guette ainsi les héros de Cooper : Natty, Chingachgook et Uncas meurent sans laisser de progéniture. Certes, le nom d'Uncas subsistera, mais d'une façon quelque peu ironique, à travers la progéniture de ces jeunes Américains qui endossent les principes de la société matrimoniale et qui appartiennent à une civilisation en marche excluant d'office les Indiens. Duncan et Alice prénommeront ainsi leur premier rejeton Duncan Uncas. Ce dernier se retrouve dans *La prairie* ; par un mystérieux processus d'emboîtement, il perpétuera la mémoire de Natty en faisant graver ces mots sur sa tombe : « Qu'aucune main profane ne trouble jamais ses cendres » (Cooper, 1964 : 571).

Tout nous ramène donc, dans l'univers imaginaire de Cooper, au conflit, au dualisme et à la déchirure, qu'il s'agisse de la confrontation de l'homme et de la femme, de la nature et de la civilisation, du Blanc et de l'Indien, du conscient et de l'inconscient, du verbe et de l'innommable, de la lumière et des ténèbres : « En dernière analyse, chez Cooper, que l'on ait affaire à la question de la race ou à celle des femmes, le héros américain est confronté à la dualité de sa propre nature – la lumière et l'obscurité à l'intérieur de lui-même – et à celle de l'expérience en général » (Porte, 1969 : 10 ; je traduis). Dans ce monde écartelé, l'antithèse se fait tellement

## LE MYTHE AMÉRICAIN

omniprésente qu'elle en arrive à scinder les images elles-mêmes (l'image de la femme se dédouble, au même titre que celle de l'Indien), voire l'univers imaginaire de l'écrivain tout entier.

Entre les différents pôles du réel américain, il existe seulement quelques voies de passage : le personnage de Natty tente de concilier deux cultures qui s'opposent, de même que le personnage de Chingachgook qui introduit le symbolisme polyvalent mis en œuvre par l'image du serpent, mais ces voies de passage ne sont que des portes étroites, à peine entrouvertes, et qui menacent sans cesse de se refermer<sup>8</sup>. Natty et Chingachgook se trouvent ainsi voués à une coexistence temporaire qui annonce leur disparition complète. L'œuvre de James Fenimore Cooper appelle finalement son prolongement, que pourrait bien constituer *La lettre écarlate* de Nathaniel Hawthorne.

---

<sup>8</sup>. Ce trait nous semble typique des littératures du Nouveau Monde : l'effacement des signes et la fermeture des voies de passage participent du même mouvement. Déjà, Rip Van Winkle était incapable de retrouver le chemin conduisant au mystérieux amphithéâtre ou de refaire le lien entre son passé et sa condition présente. Le même schéma se retrouve dans *Los Pasos Perdidos* du Cubain Alejo Carpentier, traduit en français sous le titre révélateur *Le partage des eaux*.

## CHAPITRE II

### *Le retour aux origines*

#### *Nathaniel Hawthorne et Herman Melville*

Comme nous l'avons observé dans le chapitre précédent, le mouvement qui anime la littérature américaine, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, est celui d'une valse hésitation. La dialectique du nomade et du sédentaire, qui constitue le véritable moteur des contes de Washington Irving, et qui fait place chez Cooper à la confrontation du Blanc et de l'Indien, traduit l'existence d'un moment important dans l'histoire de l'Occident : celui du choix entre l'Ancien et le Nouveau Monde. Sur les plans physique, politique et économique, le passage faisait déjà partie du passé : l'Océan avait été franchi sans espoir de retour, le succès avait couronné la Révolution américaine, et les États-Unis s'apprêtaient à devenir une puissance de premier ordre. Sur les plans intellectuel, mental et psychologique, tout restait cependant à faire : voilà du moins ce qui transpire des œuvres de Irving et de Cooper, qui tentent de couper les ponts, sans toujours y parvenir, afin de faciliter ce passage crucial entre deux modes d'être, cette transition d'ordre ontologique entre l'Europe et l'Amérique. Ce passage semble éminemment difficile, comme l'illustre le caractère toujours latent du conflit qui oppose, chez Irving, le nomadisme et la sédentarité, et chez Cooper, l'homme blanc et l'Indien sanguinaire, parfois même l'homme et la femme tout court.

#### *LA LETTRE ÉCARLATE ET LA FONDATION DE L'AMÉRIQUE*

Ce mouvement de valse hésitation se retrouve également dans un des plus grands chefs-d'œuvre de la littérature américaine, paru de façon significative au tournant du siècle, en 1850 : *La lettre écarlate* (*The Scarlet Letter*) de Nathaniel Hawthorne. Œuvre d'une grande puissance (on compare souvent Hawthorne à Dostoïevski, son contemporain) quoique rentrée et contenue, dotée d'une richesse symbolique incontestable, *La lettre écarlate* constitue un jalon important de l'histoire littéraire des États-Unis : si le génie de Irving a su traduire, par le biais de petits contes

aux dehors anodins, la spécificité et la quintessence de l'aventure américaine, si celui de Cooper a exprimé les nombreux tiraillements de la conscience nationale et de l'inconscient collectif des Américains, celui de Hawthorne, sans pour autant délaïsser ces préoccupations, s'attaque à un domaine encore plus vaste : le monde des symboles.

Dans un premier temps, l'entreprise de Hawthorne vise en effet à dégager, au moyen de l'expression et de l'interprétation symboliques, l'univers imaginaire de l'Amérique des commencements : celle des colonies fondées par les puritains anglais en Nouvelle-Angleterre, et qui constituèrent dans un certain sens la première « frontière ». Hawthorne replace donc l'aventure américaine dans son contexte originel : en remontant ainsi le cours du temps, vers le moment mythique de l'installation de l'homme blanc sur le nouveau continent, le romancier bostonnais s'instituera en quelque sorte comme un mythographe, ce qui expliquerait l'importance, dans *La lettre écarlate*, des procédés mettant en œuvre l'expression symbolique. Le recours au symbole ne serait pas uniquement lié, chez Hawthorne, à une esthétique, mais serait aussi constitutif de la matière romanesque, de l'objet premier du récit, à savoir la naissance de l'Amérique. Washington Irving avait situé le lieu de cette naissance sur la crête des Kaatskill ; James Fenimore Cooper avait repoussé ce lieu vers l'ouest, sur la terre sacrée des Mohicans ; Hawthorne le replacera dans son espace primordial et sacré, sur le littoral atlantique, au contact de la mer et de la terre promise.

*Pour Hawthorne, l'Ouest est la signification même de l'Amérique [...] L'« Est », c'est l'Europe, l'Ancien Monde, le passé ; l'« Ouest », c'est l'Amérique, le Nouveau Monde, le futur ; et leurs équivalents topographiques sont l'océan et la forêt. Hawthorne cristallise, au point de rencontre de l'océan et de la forêt, le moment du passage de l'ancien monde au nouveau, la « frontière ».* (Fussel, 1965 : 93 ; je traduis)

Ainsi, dans *La lettre écarlate*, on ne retrouve pas à première vue de fuite vers la montagne, ou de péripéties dans l'Ouest sauvage ; la plupart du temps, le lecteur se trouve confronté à un espace clos et étouffant. Pourtant, et voilà où réside la force de pénétration du génie de Hawthorne, *La lettre écarlate* constitue une méditation sur le rêve américain, sur ce désir imperturbable d'une spatialité ouverte, signe de liberté.

On a beaucoup disserté sur les résonances symboliques de la lettre écarlate, de ce « A » qui semble éclairer de sa lueur infernale les ténèbres pourtant insondables du roman de Hawthorne. Le « A », c'est bien sûr le signe infamant par lequel les puritains désignent le péché d'adultère, et qui donne au roman son sens le plus manifeste. Le « A », c'est aussi la relation établie entre les deux « crimes » d'Hester Prynne et la faute originelle commise par Adam, comme l'observe Joel Porte :

*Les deux « crimes » d'Hester – la liberté intellectuelle et l'expérience sexuelle – sont nécessairement stigmatisés par le même symbole, comme tout ancêtre de la Nouvelle-Angleterre l'aurait su, depuis qu'Adam est tombé simultanément dans la conscience de la sexualité et dans cette connaissance écrasante qui a apporté la littérature, aussi bien que la mort, dans le monde. (Porte, 1969 : 104 ; je traduis)*

Le « A », c'est encore la première lettre de l'alphabet, la lettre mythique par excellence, la lettre des origines, du commencement absolu. Le « A », c'est enfin l'Amérique, comme tendent à le démontrer Edwin Fussel (1965) et Viola Sachs (1973)<sup>1</sup>. J'aurai donc toujours à l'esprit, dans mon analyse du roman de Hawthorne, ces quatre interprétations.

*La lettre écarlate* relate le destin tragique d'Hester Prynne, mise au ban de la société puritaine de Boston pour crime d'adultère : Hester a conçu une enfant en l'absence de son mari, demeuré en Angleterre. Les autorités de la colonie ont donc décidé de punir la pécheresse en lui imposant le port d'une marque infamante, d'une lettre en rouge – le fameux « A » – la désignant comme une femme adultère. Hester refuse d'avouer à ses juges le nom du père de l'enfant, le révérend Dimmesdale, pasteur de la communauté<sup>2</sup>. Tenue à l'écart de la société, murée dans un silence courageux, Hester saura élever seule son enfant, retrouvant au milieu de son infortune la dignité qu'on avait tenté de lui enlever. Charge terrible contre l'hypocrisie de la société puritaine, *La lettre écarlate* illustre aussi le drame du bouc émissaire : Hester se sacrifie pour son amant, contribuant du même coup au maintien de l'ordre social qui l'a condamnée. Le déroulement de l'intrigue se voit bousculé par l'irruption du mari de Hester, que l'on croyait toujours en Europe, et qui devient, sous le nom du docteur Chillingworth, le médecin personnel de Dimmesdale dont il a obscurément percé le secret. Prend place ainsi un terrible triangle amoureux, unissant dans une relation infernale le mari trompé, la femme adultère et l'amant torturé, chacun des personnages

- 
1. Selon Viola Sachs, on n'a pas suffisamment analysé le roman de Hawthorne au niveau de sa structure symbolique, qui illustre la naissance du Nouveau Monde. C'est donc dans cette perspective, tout en s'appuyant sur les recherches menées par Mircea Eliade, que l'auteure analyse en détail les épisodes les plus significatifs du roman.
  2. Remarquons au passage que Dimmesdale inaugure ainsi la longue tradition de tous ces *preachers*, hantés par l'idée d'une impossible « pureté » et torturés par la chair : les récents scandales, impliquant Jim Baker, Marvin Gorman, Oral Roberts, Jimmy Swaggart, ne vont pas sans évoquer la situation imaginée par Nathaniel Hawthorne. Sur un autre plan, mentionnons également le cas du révérend Brown dans *Les fous de bassan* d'Anne Hébert, dont l'univers imaginaire rappelle d'ailleurs beaucoup celui de Hawthorne.

revêtant, au milieu d'un univers de symboles hérités de la Bible, de Dante, de Shakespeare, de Milton, de Spenser et de Bunyan, des valeurs archétypales :

*Chillingworth est l'intellectuel diabolique, voire même le savant fou. Dimmesdale est le héros lumineux ou, pour des esprits plus raffinés, le représentant de la décadence de la Nouvelle-Angleterre. Hester est la femme écarlate [...] Hawthorne écrit que sa nature est « riche, voluptueuse, orientale ». À l'exemple de plusieurs autres écrivains américains, Hawthorne n'est pas entièrement dégagé du folklore racial des peuples anglo-saxons, qui tend à dépeindre les femmes corrompues et les criminels comme étant des Français, des méditerranéens ou des juifs [...]. (Chase, 1957 : 79 ; je traduis)*

Tout est donc en place pour une tragédie : un monde de symboles où seul le rouge vient trancher sur le blanc et le noir, et où s'agitent des personnages bien campés (le vieillard faustien, le héros de lumière, la femme sensuelle). Mais quel rapport existe-t-il entre cette tragédie puritaine et le mythe américain ? De quelle façon *La lettre écarlate* s'inscrira-t-elle dans la lignée des contes de Washington Irving et des romans de James Fenimore Cooper ? Sous le couvert du triangle amoureux, Hawthorne exprimera à sa façon l'aspect conflictuel du mythe, un peu comme l'avaient fait avant lui Irving et Cooper. Dans un premier temps, le romancier tissera un vaste réseau d'oppositions visant à rendre compte, par l'intermédiaire des significations symboliques, de l'originalité de l'expérience américaine et du déchirement qui semble caractériser celle-ci. Certes, l'écrivain situe l'action de son roman dans un milieu extrêmement clos et unifié : une colonie puritaine, régie par des lois très strictes, obéissant elles-mêmes à une morale répressive qui vient les légitimer. Dans cet espace romanesque, tout doit être net, tranché, transparent même : les coutumes, les mœurs, les lois. Hawthorne crée un monde qui tend vers l'abstraction pure, vers l'idéalisation parfaite ; dans ce monde, il n'y a plus de place pour le chatoiement des couleurs, pour le débordement des forces vitales, pour le kaléidoscope d'une réalité pluridimensionnelle. Au contraire, tout s'y trouve réduit à l'essentiel : la vie et la mort, le bien et le mal. En résulte une impression de sécheresse : mis en présence d'un décor où la lumière, dans un éclat à peine soutenable, côtoie d'insondables ténèbres, le lecteur découvrira un imaginaire aux contours incroyablement nets, aux ombres admirablement ciselées, qui relève, à n'en pas douter, du régime diurne des images, tel que défini par Gilbert Durand.

Et pourtant, en dépit de sa perfection formelle, ou en vertu de celle-ci, ce monde semble fragile comme du verre : on le sent perpétuellement menacé, toujours au bord de l'effondrement, de l'anéantissement. La colonie puritaine, véritable incarnation de la culture considérée dans sa perfection, se voit assiégée de toutes parts par une nature

sauvage et indomptable. Elle ressemble à une page de la Bible, avec ses signes noirs se détachant de la blancheur de la feuille, posée aux confins sauvages du monde. Pour se maintenir dans son intégrité, elle doit lutter contre l'intrusion des forces primitives qui l'entourent. Hester a succombé au pouvoir néfaste de ces forces ; on la punit donc. La scène initiale du roman nous montre la porte d'une prison ; la scène suivante prend place autour d'un échafaud dressé, à l'intention de la femme adultère, sur la Place du Marché de Boston. Comme l'observe Viola Sachs, l'Amérique primitive, telle qu'imaginée par Hawthorne, semble prendre naissance à partir de ces symboles de torture et d'enfermement : « Comme Mircea Eliade l'a remarqué, chaque fois que l'homme se déplace et s'installe dans un nouvel endroit, il essaie de recréer une image du monde et de retrouver son centre qui devient alors un lieu sacré. Dans *La lettre écarlate*, la prison et l'échafaud représentent l'*axis mundi* de ce nouveau monde » (Sachs, 1973 : 13 ; je traduis). D'emblée, Hawthorne écarte donc toute forme d'idéalisme vis-à-vis du projet utopique qui anime les premiers Américains. Sa lecture du mythe américain s'avère par conséquent incompatible avec la conception voulant que le départ des pères pèlerins de l'Europe jugée corrompue coïncide avec le moment de la libération et du recommencement ; au contraire, tout reste encore à faire en Amérique. La vraie libération doit se produire dans le Nouveau Monde, car l'homme n'a que reproduit les diverses formes d'oppression que justement il cherchait à fuir :

*Quel que soit le royaume d'Utopie qu'ils aient, à l'origine, projeté de construire en vue de la vertu et du bonheur des hommes, les fondateurs d'une colonie ont invariablement dû placer au premier rang de leurs obligations pratiques la nécessité d'allouer à un cimetière un morceau du terrain vierge où ils allaient bâtir et un autre morceau à l'emplacement d'une prison. (Hawthorne, 1982 : 65)*

L'auteur semble donc pressentir que le mythe américain n'est pas tant celui de la liberté que celui de la libération, et qu'il se fonde par conséquent sur des valeurs antithétiques. Voilà pourquoi il opposera, dans la même scène, la luxuriance d'un rosier sauvage au caractère de rigidité imperturbable suggéré par la porte de la prison :

*Mais, d'un autre côté du portail et presque sur le seuil du bâtiment sinistre, un rosier sauvage avait pris racine. Il était, en ce mois de juin, tout couvert de ses fleurs délicates. Et ces fleurs pouvaient passer pour offrir leur parfum et leur beauté fragile au prisonnier qui entrait ou au condamné qui sortait pour marcher vers son destin, prouvant ainsi combien le cœur généreux de la nature savait être indulgent. (Hawthorne, 1982 : 66)*

Dès le départ, la problématique de l'œuvre apparaît clairement. D'une part, il y sera question d'ordre et de liberté (il s'agit là de l'antithèse qui structure la trame romanesque tout entière) ; d'autre part, le thème paradigmatique du passage, de la métamorphose, jouera une fois de plus un rôle majeur, sa fonction consistant à résoudre l'antithèse de base. À la suite d'Edwin Fussel (1965 : 99-100), qui note l'importance, dans le roman, de l'image du seuil, Viola Sachs remarque la fonction de la porte de la prison, qui permet le passage entre l'Ancien Monde et le Nouveau et donne tout son sens à l'aventure américaine :

*Le titre du premier chapitre, « La porte de la prison », reflète la tension autour de laquelle le roman est construit. La prison suggère la contrainte, l'obéissance forcée à un ordre social établi, le manque de liberté, un espace clos, l'obscurité et le manque de lumière ; la porte, dans son sens le plus large, évoque le passage entre deux états, entre le connu et l'inconnu, dont le franchissement constitue une invitation à un voyage, à une quête, et qui peut donner accès à la révélation [...]. (Sachs, 1973 : 13 ; je traduis)*

Toujours selon Sachs, la structure symbolique du roman oscille entre l'espace clos de la prison et l'air libre, entre la contrainte et la liberté, entre les ténèbres et la lumière. La prison symbolise l'Europe, le rosier figure l'Amérique, et la porte constitue le seuil permettant le passage d'un monde à l'autre. Viola Sachs rejoint l'hypothèse émise par Richard Warrington Baldwin Lewis, tout en l'intégrant dans un mouvement évolutif :

*La scène sur laquelle s'ouvre La lettre écarlate constitue l'image dramatique et paradigmatique de la littérature américaine. Avec cette scène et ce roman, l'univers fictionnel du Nouveau Monde parvenait à son premier accomplissement [...] Le conflit est central parce que total [...] Hawthorne avait senti que l'objet de la narration correspondait aux frottements imaginables entre l'individu déraciné et solitaire et la société ou le monde qui l'attendent. (Lewis, 1956 : 111-112 ; je traduis)*

Voici donc l'antinomie essentielle qui fonde le roman de Hawthorne et qui le rattache à la tradition inaugurée par *Rip Van Winkle*, tradition qui vise à intégrer les contraires dans un mouvement perçu comme positif : celui de l'émancipation. En vertu de cette structure schizomorphe et de la volonté de transgresser celle-ci, le roman de Hawthorne semble marquer un temps d'hésitation entre le clos et l'ouvert, entre la ville et la forêt, entre l'Europe et l'Amérique. Hawthorne se penche minutieusement sur un milieu social très fermé, où l'ordre et la morale sont rois et maîtres, mais dans ce geste même il se voit brusquement saisi par le vertige de l'aventure et de la folie. Dans le

célèbre conte de Irving, le héros fuyait son village en se dirigeant vers la montagne ; son acte visait la libération. Dans le roman de Hawthorne cependant, cette perspective se voit inversée : la forêt fait intrusion dans la petite colonie. Certes, dans les deux cas, le dénouement reste le même : les personnages sortiront métamorphosés de leur aventure. Subsiste néanmoins une différence majeure. Dans *Rip Van Winkle*, la montagne demeure en marge du village : c'est un espace parallèle, aux virtualités infinies. Au contraire, dans *La lettre écarlate*, la forêt impose brutalement sa présence aux habitants de la colonie ; ici, rien de virtuel, mais une influence directe, palpable. Il semble que l'Amérique ne s'offre plus par hasard, mais s'impose plutôt comme une nécessité quasiment existentielle, comme une donnée brute de l'expérience.

Considérons par exemple la position géographique de la colonie : cette dernière semble cernée de toutes parts par de sombres forêts. Le lecteur sent planer comme une menace l'immensité du pays sauvage : « Sa mémoire ne cessait de lui rappeler d'autres décors que cette rue mal dégrossie d'une petite ville posée aux confins des sauvages solitudes du Nouveau-Monde [...] » (Hawthorne, 1982 : 75). De temps à autre, des Indiens font irruption dans la colonie, se dressant, face aux puritains, dans leur redoutable altérité. Dans l'optique des colons, ce ne sont que des païens, des « Sauvages » que la civilisation chrétienne aura tôt fait de balayer ; pourtant, on pressent confusément le danger qu'ils représentent. La liberté, dont ils sont les dépositaires, la nature, dont ils semblent constituer l'émanation, ne risquent-elles pas d'envahir la colonie, de bouleverser son ordre parfait ? Les Blancs enfermés à l'intérieur des murs de celle-ci tenteront-ils d'en sortir pour vivre la grande aventure américaine ? Deveniront-ils à leur tour des Indiens, ou du moins des « Sauvages » au visage pâle ?

La tentation de changer de camp, de faire sécession, semble parfois très grande, comme dans le cas de Chillingworth, qui a vécu avec les Indiens, et qui surgit inopinément dans la colonie en disant : « Ici, sur ces sauvages confins de la terre, j'entends planter ma tente » (Hawthorne, 1982 : 95). Voilà la façon dont Hawthorne introduit ce personnage qui, d'emblée, nous apparaît comme un métis :

*Un Indien en costume du pays se tenait là. Or, les Peaux-Rouges n'étaient pas de si rares visiteurs de la colonie puritaine pour que la présence de l'un d'eux attirât l'attention d'Hester Prynne et surtout la refînt exclusivement en un moment pareil. À côté de l'Indien, et très évidemment en rapports avec lui, il y avait un Blanc, vêtu d'un étrange costume mi-parti européen, mi-parti indigène. (Hawthorne, 1982 : 79)*

Naturellement, le romancier use ici d'une image pour introduire le caractère de dualité qui habite son personnage. Il nous apprendra plus loin que ce dernier, dès son arrivée en Amérique, a été accueilli par une tribu indienne, initié à ses coutumes ancestrales et surtout à ses traditions chamaniques, ce qui a contribué à faire de lui un bien

étrange médecin, féru d'alchimie européenne et de magie indigène : « Mes vieilles études d'alchimie et mon séjour de plus d'un an parmi des gens qui connaissent bien les bonnes propriétés des simples, ont fait de moi un meilleur médecin que plus d'un qui se réclame du titre [...] » (Hawthorne, 1982 : 90). Chillingworth peut sembler un personnage éminemment faustien, notamment de par son besoin viscéral de connaissance et de maîtrise du réel ; mais chez lui ce besoin se trouve infléchi par une nature malsaine, ce qui expliquera l'échec de son entreprise dans ce territoire, pourtant bien faustien, qu'est l'Amérique (Bureau, 1984 : 99-109) :

*Il est désespérément aux prises avec l'aspect crucial de la synthèse américaine, l'expérience de la « frontière », laquelle échoue pour lui, inmanquablement, soit parce que les éléments sont faux – en tant que médecin amateur il essaie de combiner la connaissance des Indiens et l'alchimie du Vieux Monde –, soit parce qu'il fasse un mauvais usage de ceux-ci ou, plus simplement, parce qu'il est trop vieux et qu'il cherche trop tard son Nouveau Monde. (Fussel, 1965 : 108 ; je traduis)*

Quoi qu'il en soit, Chillingworth apparaît comme un être hybride, à mi-chemin entre le christianisme et le paganisme : « Maître Brackett, le géôlier, jugea à propos d'avoir recours à un médecin, homme versé, selon lui, dans tous les modes du savoir chrétien et en même temps familier avec tout ce que les sauvages pouvaient enseigner sur les herbes et racines médicinales de la forêt » (Hawthorne, 1982 : 89). Culturellement parlant, le personnage de Chillingworth est double, partagé entre son héritage européen et son installation dans le Nouveau Monde. Son âme, qui peut nous sembler « métissée », tend en quelque sorte vers une totalité dans laquelle se fondraient les qualités de nature et de culture, sans toutefois jamais y parvenir : « Il ne correspond ni à l'Ancien Monde ni au Nouveau mais à une relation confuse entre les deux » (Fussel, 1965 : 108).

Nathaniel Hawthorne franchit néanmoins une nouvelle étape dans la définition de l'homme américain. Le personnage de Rip Van Winkle était demeuré trop hollandais pour quitter à tout jamais son cher petit village, et sa fuite tenait plus du rêve et de l'inconscient que de la volonté clairement exprimée. Quant au personnage d'Ichabod Crane, s'il marquait une certaine évolution de par son établissement sur la frange pionnière, il n'avait abandonné les charmes de l'enclos hollandais et de la belle Katrina qu'au terme du complot macabre orchestré par son rival Brom Bones. Si la vie indienne le séduit inconsciemment, Natty Bumppo n'en reste pas moins un Blanc au sang pur, fier de sa race et jaloux de préserver sa culture chrétienne. Avec la venue du personnage troublant de Chillingworth, l'Amérique sauvage fait intrusion dans l'univers romanesque et, partant, dans la vision que la société se fait d'elle-même.

D'autre part, Chillingworth peut sembler typiquement américain, en ceci qu'il correspond en bien des points à l'un des « mythes fondateurs » de la nation : celui de l'équilibre retrouvé entre la civilisation et la nature. Ce « mythe », qui prend naissance avec Benjamin Franklin et Freneau, vise à justifier l'originalité de l'aventure américaine et à souligner les possibilités offertes par la jeune république qui doit se distinguer à tout prix des vieilles nations européennes « Pour mieux se démarquer de l'Europe, les citoyens de la jeune nation, sans aller jusqu'à s'identifier à l'Indien, se rapprochent de lui » (Marienstras, 1976 : 194)<sup>3</sup>. Ce « mythe » semble effectivement animer le personnage de Chillingworth, du moins en ce qui a trait à ses conceptions de la médecine :

*Pendant sa captivité chez les Indiens, il avait, d'autre part, acquis une grande connaissance des propriétés des herbes et des racines du pays. Et il ne cachait pas à ses malades qu'il avait autant de confiance dans ces simples remèdes, dons de la nature aux sauvages incultes, que dans la pharmacopée européenne que tant de savants médecins travaillaient depuis des siècles à établir.* (Hawthorne, 1982 : 140-141)

Par l'intermédiaire de Chillingworth, ou du moins par le biais d'une des facettes de ce personnage doté d'une grande complexité, Hawthorne cherche finalement à aller au cœur de l'expérience américaine, pour toucher à la quintessence de celle-ci. En fait, le récit de la punition et de la rédemption d'Hester Prynne ne constitue qu'un prétexte ; pour Hawthorne, importent surtout la réalité profonde et énigmatique du pays neuf et surtout la transposition de cette réalité sur un registre symbolique, qui débouche sur l'expression du réel américain. Manifestement, le personnage de Chillingworth appartient à cet univers du réel, que recherche, dans une quête obsédante, le romancier américain. Chillingworth, c'est déjà un peu l'Amérique.

---

3. L'auteur remarque néanmoins les contradictions qu'implique une telle situation : « Pour mieux se distinguer de la civilisation européenne, les Américains se targuent d'une civilisation dénuée de vices, une civilisation d'avant le péché. Mais les arguments mis en œuvre paraissent contradictoires. D'une part, les Américains se disent civilisés. En tant que tels ils sont les défricheurs d'une nature vierge, dotée d'un signe négatif par rapport à la civilisation [...] Mais, d'autre part, la transformation de la nature est aussi un fait européen, et le mot civilisation englobe les nations des deux continents, Européens et Américains mêlés. Pour établir une distinction, les Américains marquent alors nature et sauvagerie du signe positif. La nature vierge est comparée aux jardins de l'Éden, la sauvagerie parée du signe de l'innocence qui précède le péché originel. Les Blancs immigrés en Amérique, à la différence des Européens corrompus, profitent de la cohabitation avec ces « premiers hommes » dont l'une des vertus reste l'aptitude à être convertis à la civilisation de la nation américaine » (201-202).

À cet égard, un fait semble très significatif : tandis qu'on le croit toujours en Angleterre, le médecin arrive dans la colonie en venant de l'ouest, de la forêt, plutôt que de la mer. Ainsi, avec Chillingworth, l'Amérique sauvage fait irruption dans le monde fermé des puritains : pour la première fois peut-être, un Blanc, ayant vécu l'aventure américaine et ayant communiqué avec les mystères du continent neuf, pénètre à l'intérieur de cet univers clos, fortement charpenté, solidement structuré, dont il provoquera pourtant, dans un certain sens, l'anéantissement, en s'attaquant au plus représentatif de ses membres : le révérend Dimmesdale. D'une certaine façon, Chillingworth constitue l'incarnation de cette forêt primitive à laquelle s'était adossée la colonie, de cette nature toujours refusée et pourtant singulièrement présente tout au long du roman.

Hester semble également marquée par une certaine expérience du *wilderness* où sa faute l'a condamnée à vivre, à l'écart du *settlement*, de l'enclos puritain. Mais cette exclusion, tout d'abord considérée comme un châtement, deviendra bientôt un moyen de libération : grâce à sa solitude forcée dans la frange du *wilderness*, Hester pourra communier avec la vie du continent neuf, contrairement aux puritains, qui demeurent frileusement dans l'enclos de leurs vieilles convictions. De cette symbiose<sup>4</sup> avec les forces vives du continent surgira le salut d'Hester : mise au ban de la société, elle se reconstituera un nouveau statut en ne comptant que sur ses propres forces. Du même coup, elle se démarque de la culture dont elle provient, pour devenir véritablement américaine :

*Son émancipation s'inscrit dans un mouvement d'esprit plus large, stimulé originellement et soutenu par intermittence par l'impact, sur le Vieux Monde, de l'existence et de la potentialité du Nouveau. Comme l'Américain de Crevecoeur, elle pénètre dans les défilés de la forêt sombre et infranchissable – l'Ouest du cœur humain – temporairement et magnifiquement libre des principes anciens.* (Fussel, 1965 : 103 ; je traduis)

Hester possède d'ailleurs quelque chose de l'Indien, comme le suggère fort explicitement Hawthorne dans le passage suivant, très caractéristique de l'art du

---

4. Hawthorne insiste à quelques reprises sur la parenté qui existe entre la solitude morale d'Hester et la sauvagerie de la forêt : « The road, after the two wayfarers had crossed from the peninsula to the mainland, was no other than a footpath. It straggled onward into the mystery of the primeval forest. This hemmed it in so narrowly, and stood so black and dense on either side, and disclosed such imperfect glimpses of the sky above, that, to Hester's mind, it imaged not amiss the moral wilderness in which she had so long been wandering » (1982 : 275-276).

romancier, qui repose en grande partie sur l'établissement de rapports soit métaphoriques, soit symboliques :

*Elle avait moralement erré, sans loi ni guide, dans des étendues aussi sauvages, sombres et pleines de méandres que la forêt où tous deux avaient eu cet entretien qui allait décider de leur sort. Son cœur et son intelligence avaient pour ainsi dire leur chez-soi en ces lieux déserts où elle vagabondait aussi librement que l'Indien dans ses bois. Pendant des années, elle avait donc considéré toutes les institutions, tout ce que prêtres et législateurs avaient établi, du point de vue de l'étrangère, avec un esprit critique et guère plus de respect qu'un Indien n'en eût éprouvé pour le rabat du prêtre, la robe du magistrat, le pilori, le gibet, le foyer ou l'Église. (Hawthorne, 1982 : 225)*

En vertu de ce rapport métaphorique établi entre la solitude d'Hester, celle du *wilderness* et la figure de l'Indien, en directe opposition avec le groupe social, le *settlement* et le visage terrible du puritain, prendra forme l'américanité du personnage, laquelle repose toujours sur un constat de rupture. De par son isolement forcé aux confins du *wilderness*, Hester est initiée à la vie du continent, mais cette expérience cruciale va à rebours de la visée traditionnelle de l'initiation, qui tend à l'intégration de l'individu à la communauté. En Amérique, l'initiation conduit plutôt à la rupture avec la société (Lewis, 1956 : 115). Voilà un des enseignements du roman de Hawthorne : l'américanité ne peut se découvrir qu'en marge du groupe social.

Dans la forêt primitive, qui symbolise l'expansion des forces vitales, insoumises, Hester et Dimmesdale verront leurs destinées se croiser à nouveau. La forêt, au départ si menaçante pour le révérend puritain, deviendra bientôt pour lui le lieu de la liberté :

*Comme il paraissait sinistre, le sentier qui ramenait à la colonie où Hester devrait reprendre le fardeau de sa honte, le pasteur l'apparence creuse de sa bonne réputation ! Aussi s'attardaient-ils, tous deux, un moment encore. Aucun rayon de lumière dorée ne leur avait jamais été aussi précieux que la pénombre de cette noire forêt. (Hawthorne, 1982 : 221)*

Nous pouvons assister ici à un phénomène typique d'inversion des valeurs, d'euphémisation, qui marque un changement radical dans le décor imaginaire du roman : le pasteur délaisse pour un temps les franches oppositions du régime diurne, qui donnent un sens à son ministère (la lutte entre le bien et le mal, entre la lumière et les ténèbres, entre la chrétienté et le paganisme), pour découvrir les charmes de la nuit, de la nature,

de la femme aimée, dont les valeurs symboliques culmineront dans l'image de la pénombre régnant dans la « noire forêt » (ce qu'exprime, en anglais, la profondeur et la richesse sonores de *the gloom of the dark forest*), qui vient relayer l'attrait exercé sur l'esprit du pasteur par l'éclat de la « lumière dorée » (la clarté et la sécheresse phonétiques de *golden light*). La nature sauvage se voit donc soumise à un singulier processus de valorisation : au départ, elle est synonyme, sinon d'inhumanité, du moins de perversion, mais elle devient bientôt gage d'espoir, de liberté, de possibilités infinies. « Comme le futur, la forêt constitue une image libre, indéterminée et plurielle, suggérant la portée très large des possibilités personnelles et culturelles » (Fussel, 1965 : 95 ; je traduis).

*Le monde est-il donc si petit ? [...] L'univers entier est-il donc enfermé dans les limites de cette ville là-bas, qui, il y a si peu de temps encore, n'était qu'une étendue semée de feuilles mortes, aussi inhabitée que celle qui nous entoure ? Où mène ce sentier-ci ? Vers la colonie, dis-tu ? Oui ! mais loin, bien loin d'elle aussi ! Il s'enfonce de plus en plus profondément dans la nature sauvage, de moins en moins visible jusqu'à ce que, à quelques milles d'ici, les feuilles mortes ne relèvent plus trace des pas de l'homme blanc. Tu es libre ! (Hawthorne, 1982 : 222-223)*

On le sent bien, le grand mythe américain rôde ici : le continent neuf est porteur de promesses, surtout pour celui qui sait succomber à l'attrait du monde sauvage, pour celui qui ose s'arracher à l'enclos protecteur mais oppressif. Les possibilités offertes par l'Amérique cesseront à ce moment d'être purement économiques, prométhéennes, pour devenir plus ontologiques, dionysiaques. En s'ouvrant aux influences bénéfiques d'un monde encore vierge de toute loi, de toute morale, l'homme pourra se régénérer, en quittant son ancienne dépouille : « Une fois la décision prise, la flamme d'une joie étrange pétilla dans la poitrine du pasteur, apaisant son trouble. C'était l'effet revigorant – sur un prisonnier échappé tout juste du cachot de son propre cœur – de l'air qu'on respire dans une région libre, non régénérée, non christianisée, encore sans loi » (Hawthorne, 1982 : 227).

Comme on peut le constater, ces considérations nous ramènent aux réflexions de Lawrence : le vrai mythe américain raconte une transformation radicale préluant à de nouveaux rapports entre les hommes. Ce thème du passage, dont nous avons déjà noté l'importance chez Irving et Cooper, apparaît également dans *La lettre écarlate*. À cet égard, le retour du pasteur vers la ville, après sa rencontre avec Hester, marque l'un des épisodes les plus troublants du roman. Dans ce passage, la forêt apparaîtra comme le lieu de la transformation, de la métamorphose ; dans le fond des bois, l'homme européen vivra une expérience initiatique au terme de laquelle il découvrira une nouvelle réalité. Les forêts du Nouveau Monde semblent pleines d'effluves, de

mystères, de sortilèges. D'une certaine façon, Hester Prynne et Chillingworth ont tous deux succombé aux pouvoirs du *wilderness* : la première par la chair, le second par l'esprit. Le révérend Dimmesdale n'échappera pas, lui non plus, aux influences mystérieuses de la nature américaine : c'est dans la forêt qu'il décidera d'avouer à tous son terrible secret, de renouer enfin avec la vérité et de recommencer sa vie, bien qu'il demeure trop européen pour se diriger vers l'ouest. À l'image de l'expérience de Chillingworth, son installation en Amérique s'avère finalement un échec :

*Ils avaient tous deux décidé qu'avec ses forêts et ses villes, le vieux Monde leur offrirait un abri plus souhaitable et une plus sûre cachette que les sauvages étendues de la Nouvelle-Angleterre avec ses wigwams ou ses colonies d'Européens disséminées au long des côtes. Sans parler de sa santé qui ne pourrait supporter la dure vie des bois, les dons naturels et la culture du révérend Dimmesdale ne lui désignaient un chez-lui que dans les pays de civilisation raffinée.* (Hawthorne, 1982 : 241-242)

Quoi qu'il en soit, Dimmesdale subit l'influence régénératrice de l'Amérique ; son aventure en forêt devient déterminante dans le cours de son existence, comme l'illustre le passage qui relate son retour vers la colonie :

*Il lui semblait que le sentier était plus sauvage, moins dégagé d'obstacles naturels, moins foulé par le pied de l'homme qu'il ne l'avait trouvé à l'aller [...] Comme il approchait de la ville, il eut l'impression d'un changement dans la série des spectacles familiers qui se présentèrent à lui. Il lui semblait qu'il n'y avait pas deux jours, mais des jours et des jours et même des années et des années qu'il s'en était éloigné.* (Hawthorne, 1982 : 243)

Comment ne pas ressentir ici une singulière impression de déjà-vu ? L'aventure de Dimmesdale se met tout à coup à ressembler bizarrement à celle de Rip Van Winkle : même schéma narratif, axé sur un voyage en forêt, même caractère de distorsion du temps, même processus de transformation du personnage. « Ce moi n'était plus. Un autre homme était revenu de la forêt – un homme plus sage, qui avait une connaissance des secrets mystères à laquelle son prédécesseur n'aurait jamais pu atteindre » (Hawthorne, 1982 : 249). Dimmesdale se distingue toutefois de Rip Van Winkle par le degré de conscience qu'il atteint. Rip subissait bien malgré lui une étrange métamorphose, dont son esprit ne gardait d'ailleurs nul souvenir. Au contraire, Dimmesdale vit consciemment sa transformation, ce qui remet bien des choses en question : au premier chef, le bien-fondé de la civilisation et de la culture européennes,

dont le christianisme, et plus précisément le protestantisme basé sur l'exégèse biblique, sur la lecture du texte sacré, constitue pour lui la plus haute expression. En effet, la « connaissance des secrets mystères », conséquence de l'aventure initiatique subie dans la forêt, semble dépasser de très loin, du moins dans ses virtualités, le savoir chrétien, dont le révérend constitue pourtant le plus digne représentant.

*La lettre écarlate* lance ainsi un terrible acte d'accusation contre la civilisation et la chrétienté, synonymes d'oppression, d'hypocrisie et, à la limite, d'ignorance. Un nouvel univers se voit tout à coup valorisé : celui de la nature, de l'authenticité, de la liberté. Cet univers, bien entendu, est associé à l'Amérique. Sans doute faut-il percevoir dans ce sens les rapports établis avec l'aventure de Rip Van Winkle ; le conte de Washington Irving avait en quelque sorte initié, rappelons-le, une tradition littéraire typiquement américaine, fondée sur la transformation, sinon du personnage, du moins du cadre politique où celui-ci évoluait. Nathaniel Hawthorne se situe d'emblée dans cette tradition, qu'il enrichit de son apport, sans cesser pour autant de lui être fidèle ; voilà d'ailleurs pourquoi certains passages de *La lettre écarlate* évoquent tellement les contes de Irving : « Il aurait pu dire aux amis qui le saluaient : “Je ne suis pas l'homme pour lequel vous me prenez : cet homme-là, je l'ai laissé dans la forêt, au creux d'un petit vallon, à côté d'un tronc d'arbre moussu et d'un ruisseau mélancolique !” » (Hawthorne, 1982 : 244).

À des degrés divers, Chillingworth, Hester et Dimmesdale portent la marque de l'expérience du Nouveau Monde. Ils expriment, chacun à leur façon, une certaine conception de l'américanité : le premier dans un sens négatif, la seconde dans un sens positif, et le troisième dans un sens plus neutre, en ceci qu'il demeure trop lié à la culture européenne. On ne peut par conséquent associer aucun des protagonistes du triangle amoureux à ce réel américain qui constitue la finalité du roman de Hawthorne. À l'intérieur de la trame romanesque, Hawthorne introduira donc un nouveau type de personnage : celui de l'enfant né en Amérique, qui semble conserver quelque chose de la sauvagerie du continent où il a vu le jour. Il s'agit bien entendu de la fille illégitime d'Hester Prynne. Fruit des amours interdites de la femme adultère et du pasteur de la communauté, la petite Pearl semble préfigurer une humanité nouvelle, radicalement différente de celle qui l'a précédée. Dans l'optique des puritains, Pearl est la fille du démon, ou à tout le moins le produit d'une relation démoniaque, puisque non consacrée par le mariage. Naturellement, l'auteur de *La lettre écarlate* ne souscrit nullement à cette hypothèse. D'une part, il demeure trop sensible au caractère hypocrite de la société puritaine, dont il est cependant lui-même issu, pour accorder quelque crédit à une telle hypothèse ; d'autre part, comme il recherche un réel américain, le thème de l'enfant sauvage s'inscrit trop bien dans le sens de cette quête pour être ramené au cadre étroit d'une quelconque interprétation de nature théologique ou morale. En effet, le romancier veut d'abord exprimer, au moyen du personnage de Pearl, l'apparition

d'un nouveau genre humain, ou plutôt assister, grâce aux vertus visionnaires de l'art romanesque, à la genèse de celui-ci.

Fruit d'un amour illicite ayant pris place en-dehors du cadre rigide de la société puritaine, Pearl apparaît d'emblée comme une fille de la forêt américaine : « Il semble bien vrai, en tout cas, que la mère-forêt et les bêtes et les plantes sauvages qu'elle nourrissait reconurent en cette enfant des humains une sauvagerie parente de la leur » (Hawthorne, 1982 : 230). Contrairement à Hester, Pearl n'effectue pas le passage difficile entre l'Europe et l'Amérique : son américanité, donnée dès le départ, est totale (Fussel, 1965 : 98).

Par conséquent, entre cette enfant sauvage, née sur le sol américain, et sa mère, qui a vu le jour en Angleterre, un fossé, que rien ne pourra vraiment combler, se creusera. Le narrateur insiste à maintes reprises sur l'altérité, sur l'étrangeté du personnage de Pearl. À cet égard, un des épisodes les plus significatifs du roman se trouve au chapitre XIX, intitulé « L'enfant au bord du ruisseau ». Pearl, revenant vers Hester après s'être aventurée en forêt, y refuse de franchir un petit ruisseau qui la sépare de sa mère et de Dimmesdale, qui l'avait rejointe entre-temps : « Hester se sentit d'une étrange et tourmentante façon éloignée de Pearl comme si l'enfant, en errant seule dans la forêt, s'était égarée hors de la sphère où sa mère et elle habitaient ensemble et cherchait, en vain, maintenant, à y rentrer » (Hawthorne, 1982 : 235). Certes, Hester a subi elle aussi l'influence mystérieuse de la forêt, mais elle n'a pas rompu pour autant avec la totalité de son héritage culturel, ne se révoltant que contre la morale oppressive du groupe puritain. Au contraire, Pearl semble vivre complètement en marge de cet héritage : entre l'enfant d'Amérique et la vieille Europe, tous les ponts sont coupés. De là son refus obstiné de franchir le petit cours d'eau, comme le comprend d'ailleurs fort bien Dimmesdale : « Il me vient la fantaisie bizarre [...] que ce ruisseau est une frontière qui sépare deux univers et que tu ne pourras plus jamais rencontrer de nouveau ta Pearl » (Hawthorne, 1982 : 235). Les véritables racines de l'enfant se trouvent donc bien plus dans le puissant terreau de la nature américaine, qui semble lui insuffler une force inconnue jusque-là, que dans la culture européenne : « Pearl prenait sa course et allait regarder le sauvage Indien en face. Et l'Indien se sentait devant une nature plus sauvage encore que la sienne » (Hawthorne, 1982 : 271).

Par l'intermédiaire du personnage de Pearl, Nathaniel Hawthorne vient donc enrichir le mythe américain d'une nouvelle figure possédant un caractère surnaturel, voire divin. Le narrateur insiste à quelques reprises sur la nature aérienne de l'enfant : « Ou serait-elle un de ces petits elfes des légendes de notre enfance à qui il était défendu de franchir un cours d'eau ? » (Hawthorne, 1982 : 235). Remarquons qu'à ce propos, Jung n'hésite pas à parler de l'archétype du dieu enfant, selon lui « extrêmement répandu et [...] mélangé à tous les autres aspects mythologiques du thème de l'enfant » (Jung et Kérényi, 1980 : 114) et qui s'inscrit tout naturellement dans les

ensembles mythologiques qui traitent du problème des origines. En fait, le réinvestissement progressif du mythe américain devait nécessairement déboucher sur la création d'un tel personnage qui vient résoudre, du moins pour un temps, le conflit qui anime en première instance le mythe en question. De par sa nature aérienne, Pearl est la première déesse du panthéon américain ; ce caractère divin du personnage se voit d'ailleurs renforcé par le symbolisme des nombres que Hawthorne met à profit dans la description de l'enfant :

*Le symbolisme des nombres dans la description de Pearl dévoile aussi sa nature divine : nous la voyons premièrement à l'âge de trois mois, la trinité signifiant la transcendance de la dualité que ses parents représentent. Dans la deuxième partie du roman, Pearl a atteint l'âge de sept ans, le sept étant un symbole de perfection, de totalité. (Sachs, 1973 : 24 ; je traduis)*

*La lettre écarlate* prolonge donc les contes de Washington Irving et les romans de James Fenimore Cooper. Irving se cantonnait dans les limites d'une interrogation en apparence toute simple : faut-il rester ou partir ? Cooper choisissait de partir, mais se demandait si pour cela il fallait aussi devenir indien. Chez Hawthorne, ces interrogations demeurent, mais glissent au second rang, cédant la place à une question non moins fondamentale : comment devient-on américain ? Quelles sont les influences du continent neuf sur l'âme des colons ? Chillingworth, Hester, Dimmesdale, Pearl, tous sortent transformés de leur expérience américaine, du contact avec le pays sauvage. Le projet puritain visant à instaurer un ordre culturel qui battrait en brèche le chaos universel semble d'avance voué à l'échec ; Hawthorne n'a de cesse de suggérer que la nature et les instincts, dans leurs débordements, sont plus puissants que la pensée figée et desséchée des puritains. La couleur fait intrusion dans leur monde en noir et blanc. Dans ce changement du régime de son imaginaire collectif, l'Amérique (sous sa forme états-unienne) prend bientôt naissance :

*Le tableau de vie humaine qu'offrait la Place du Marché, encore qu'y fussent dominantes les tristes couleurs grises, brunes et noires importées par les émigrants anglais, était cependant animé par quelques touches de couleur vive. Des Indiens – sauvagement parés de robes de peaux curieusement brodées, de ceintures de coquillages, de plumes, de peintures d'ocre rouge et jaune, armés d'arc, de flèches, de piques surmontées d'une pierre – formaient un groupe à part, figés dans une gravité plus inflexible encore que celle où pouvaient atteindre les puritains. (Hawthorne, 1982 : 259)*

Ce changement de régime coïncide avec la redécouverte de l'amour et une revalorisation de la femme qui contraste singulièrement avec la misogynie de Irving et surtout de Cooper. Dimmesdale et Chillingworth succombent presque simultanément : la mort du premier prive le second de son unique raison de vivre, soit la vengeance. Mais cette disparition conjuguée annonce surtout la fin de deux principes exclusifs : le bien et le mal. Dimmesdale représente la lumière ; Chillingworth introduit la ténèbre et subséquemment un nouveau principe, celui de l'amour, que symbolise la survie d'Hester, la femme écarlate.

### MOBY DICK ET LA POUSSÉE VERS L'OUEST

Il apparaît aujourd'hui, avec le recul du temps, que la rigueur narrative et formelle du chef-d'œuvre de Nathaniel Hawthorne, qui confine à la perfection et qui donne à la matière romanesque une densité presque étouffante, ait impliqué, dans un certain sens, son contraire. À ce titre, il importe de mentionner que la publication de *Moby Dick* (octobre 1851) suit d'assez près celle de *La lettre écarlate* (mars 1850). On sait que Melville vouait une très grande admiration à son ami Hawthorne, à qui il dédie d'ailleurs *Moby Dick*. Néanmoins, il existe des différences de taille entre les deux écrivains, notamment en ce qui a trait au rôle du symbole à l'intérieur de l'art et de l'existence. Chez Hawthorne, l'homme semble souvent prisonnier des symboles qui l'entourent. La communauté puritaine reste enfermée entre les murs rigides formés par les symboles manichéens. De la même façon, Hester se trouve à la merci de la lettre écarlate : son émancipation va dans le sens d'une lutte à finir contre l'emprise d'un symbole. Ce caractère aliénant a partie liée avec la conception puritaine du mot et du verbe, lesquels apparaissent comme les signes par excellence : ceux qui distinguent l'homme de la bête, le chrétien du païen, en le maintenant dans l'enceinte sacrée du langage biblique. L'art de Hawthorne aboutirait ainsi à une bizarre clôture du réel, correspondant assez mal, finalement, au caractère infiniment ouvert du signifié symbolique. Chez Hawthorne, le symbole a parfois tendance à se transformer en signe. À force de suggérer des significations, le romancier en arrive à circonvenir la réalité signifiée, et à banaliser du même coup le langage symbolique : la prison, l'échafaud, la lettre écarlate se voient bientôt délimités ou presque. Rien de comparable dans l'univers de Melville, même dans la quête démentielle du capitaine Achab, qui cherche à se débarrasser d'un symbole qui l'obsède jusqu'à la folie, à frapper à travers le « masque » qui lui cache l'essence même de toutes choses confondues. L'entreprise semble d'avance vouée à l'échec, tant la réalité esquissée par le symbole de la baleine blanche demeure, d'une part inexprimable, et d'autre part indissociable de son support

symbolique. Chez Hawthorne, l'expression du monde s'articule sur quelques symboles autour desquels tourne le romancier. Chez Melville, le monde entier devient un immense réservoir, un « océan » de symboles sur lequel l'homme vogue librement, et qui s'offre à lui comme autant de chemins pouvant conduire à une connaissance du réel. En dépit de leurs nombreuses affinités, un fossé sépare les deux romanciers. Par l'intermédiaire du symbole, Hawthorne s'attaque en fait au monde, relativement délimité, des significations ; Melville étudie l'univers, vaste comme la mer, du sens en général. Hawthorne et Melville incarnent les deux faces de l'écrivain américain lancé dans une quête simultanée du détail et de l'absolu.

Faut-il s'étonner de la passion de Melville pour l'Océan ? L'infini des eaux le hante ; dans sa jeunesse, il a lui-même burlingué dans les mers du Sud, chassé la baleine, visité des contrées exotiques. Tout semblait le destiner à camper ses sujets loin du terreau de l'Amérique natale, ce que font d'ailleurs ses premiers romans (*Typee*, *Omoo*, *Mardi*). En 1849, Melville entreprend la rédaction d'un récit sur la chasse à la baleine ; au moment où il termine, soit durant l'été de 1850, un différend surgit entre les milieux littéraires des deux foyers culturels de l'époque (entre ceux qu'on surnomme, en anglais, les *Americans* et les *New Englanders*). Aux écrivains de New York, qui appellent à la création d'une littérature d'inspiration nationale, les hommes de lettres de Boston, plus classiques et férus de cosmopolitisme, rétorquent que le génie n'a rien à gagner à composer avec de telles contingences qui ne sauraient que freiner son épanouissement, puisque le génie doit tendre à l'universel. Melville est un déraciné mais il est aussi un New-Yorkais : il prend vite parti pour l'« américanité » et reprend son roman, qui deviendra, sous le titre de *Moby Dick*, et une fable, et une épopée, et une tragédie de l'aventure américaine.

En effet, il ne faut pas s'y tromper : *Moby Dick* porte finalement moins sur l'Océan que sur l'Amérique ; le roman de Melville constitue une nouvelle lecture du grand mythe continental, la plus achevée sans doute de toutes celles que nous avons étudiées jusqu'ici. Curieusement, le motif récurrent de l'espace américain semble impliquer, en dernière instance, la rêverie maritime : c'est ainsi que des écrivains comme James Fenimore Cooper, Herman Melville, Jack London, Ernest Hemingway, pour ne nommer que ceux-là, ont médité sur la mer. En fait, il ne s'agit pas là d'une transposition accidentelle de l'aventure continentale sur un registre maritime, mais bien d'une fusion naturelle de deux réalités symboliques premières. Selon Gaston Bachelard, dans l'imagination de la volonté, la terre et la mer se rejoignent pour se fondre dans une seule image : celle de l'immensité. Il existe ainsi une équation de nature psychique entre la terre et la mer :

*Si l'on met les images à leur vraie place dans l'activité psychique – avant les pensées –, on ne peut manquer de reconnaître que la première*

*image de l'immensité est une image terrestre. La terre est immense. Plus grande que le ciel qui n'est qu'un dôme, qu'une voûte, qu'un toit [...] Naturellement, la Mer c'est la Terre encore, une Terre simplifiée, et, pour une méditation quasi élémentaire, une Terre résumée dans son attribut d'immensité. Il y a là un exemple de grandeur absolue, d'une grandeur sans comparaison, mais concrète, immédiate. L'immensité est alors une image première.* (Bachelard, 1980a : 379)

Melville ira donc jusqu'au bout de cette « logique » de l'imaginaire : en poussant extrêmement loin son interprétation du mythe américain, il ne pouvait qu'en venir à écrire sur la mer. À l'image de sa nation qui, au terme de sa grande aventure, atteint l'océan Pacifique, Melville touche finalement au rivage d'un rêve infini. Dans sa préface à une édition française de *Moby Dick*, Robert Silhol écrit :

*On pourrait presque dire que Melville, citoyen d'un pays qui est déjà puissance maritime, a choisi de conquérir l'Ouest à sa manière et d'arriver en Californie en traversant tous les Océans. À moins que ce ne soit une façon d'aller plus à l'Ouest encore. À l'image du continent américain, ces espaces infinis qui s'offrent aux baleiniers donnent au livre son caractère épique.* (1970 : 24)

Et Jacques Cabau de surenchérir :

*Melville fut lui aussi chasseur de baleines. Là commence le miracle, miracle américain par excellence : car l'écrivain américain, qu'il soit chemineau comme Whitman, pilote comme Mark Twain ou globe-trotter comme Hemingway, n'est pas homme de salon. Il bourlingue, il affronte les forces cosmiques de son gigantesque continent. L'Océan de Melville n'est qu'un autre visage de l'éternelle Prairie.* (1966 : 127)

Je compte donc relever, dans un premier temps, les rapports plus ou moins secrets suggérés par Melville, entre la mer et la prairie, entre la baleine et la nature, entre l'odyssée du *Péquod* et le destin de l'Amérique, sans oublier de noter, au passage, l'importance de l'image de l'Indien. Quand la relation entre ces divers éléments sera clairement établie, nous pourrons entrer de plein fouet dans le mythe lui-même. Nous verrons ce que dénote la relation entre Ishmaël et Queequeg, entre le civilisé et le primitif ; puis celle, non moins importante, prenant place entre Ishmaël et Achab, qui auraient pu tout aussi bien se nommer Abel et Caïn. Par la suite, j'analyserai le double sens de la quête melvillienne, et ce qu'elle implique sur le plan des structures de l'imaginaire. Je m'interrogerai enfin sur l'image de la baleine blanche et sur la possible résolution du conflit traversant le mythe tout entier.

LES RAPPORTS IMAGINAIRES DANS *MOBY DICK*

Pour Melville, la mer est la terre par excellence, c'est-à-dire une terre au superlatif : vierge, sauvage, indomptée, à l'image du continent américain avant l'arrivée des colons et des immigrants – enfin, du continent tel qu'on se plaît à l'imaginer. L'océan melvillien constitue l'Amérique idéelle et mythique, *in illo tempore*. L'Océan demeure toujours rebelle aux signes laissés par l'homme : voilà, au fond, ce qui fascine Melville. L'homme échappe ainsi à toute prise de possession et, partant, aux projets visant à exorciser, puis à dominer, la nature : projet utopique, projet industriel, et surtout projet puritain, qui imposent leurs marques et leurs signes à la nature. L'Océan traduit les désirs les mieux enfouis des héros melvilliens, soit la liberté et le paganisme :

*Un peu plus au large, le vent fraîchit. La vaillante petite Mousse rejetait la vive écume de son avant comme un jeune poulain sa bave. Ah ! comme je reniflais cet air d'enfer ! Ah ! comme je reniais avec joie cette terre gardée de barrières, cette grand'route commune partout bosselée des marques de talons et de sabots d'esclaves ! Comme je m'en détournais pour admirer la magnanimité de la mer qui, elle, ne garde aucune trace.*  
(Melville, 1992a : 111)

Melville suggère d'ailleurs à plusieurs reprises l'analogie qui existe entre la mer, la prairie et l'Ouest américain (Fussel, 1965 : 259). Il le fait souvent de manière très explicite, comme dans le passage suivant, que je me permets de citer en entier, tant il me semble révélateur de l'art de l'écrivain :

*C'est alors que le voyageur dans son canot ressent un certain sentiment filial confiant envers la mer qu'il considère comme autant de terre fleurie ; le lointain vaisseau semble se frayer un chemin non pas à travers les hautes vagues roulantes mais parmi les hautes herbes d'une prairie ondulante ; pareil aux chevaux des émigrants de l'Ouest qui ne dépassent l'herbe que de leur oreille droite tandis que leur corps masqué fraie un large chemin dans l'étonnante verdure.* (Melville, 1992b : 268)

Melville déplace l'action de son roman dans l'espace pur et quasiment abstrait de l'Océan. Il se trouve donc à même de transgresser les limitations de nature temporelle – puisque les signes sont absents de cet espace –, et de remonter le cours du temps, instantanément et à volonté, en vertu des rapports symboliques entre la mer et la prairie, vers le moment des origines. L'Océan n'en devient que davantage synonyme de perfection, d'absolu, de totalité : « Mais puisque, seule, dans le détachement de la terre

réside la vérité la plus haute, la plus illimitée – aussi illimitée que Dieu – il vaut donc mieux périr dans cet infini hurlant que d’être ignominieusement rejeté aux terres sous le vent, même si elles sont sûres ! » (Melville, 1992a : 168). La mer, c’est un peu l’Éden retrouvé ; grâce à celle-ci, le temps sacré des origines peut réintégrer sa plénitude<sup>5</sup>.

Le thème de la chasse à la baleine est aussi à relier, d’une certaine manière, à la pénétration de la nature américaine. Melville suggère cette fois l’existence d’une parenté entre la baleine et le bison, déjà tous deux menacés de disparition au moment où il écrit *Moby Dick*. Aux environs de 1850 en effet, l’homme blanc étend de plus en plus son emprise sur la mer et sur la prairie : les baleiniers de Nantucket sillonnent les océans tandis que la nation américaine se rue vers l’Ouest, à la poursuite d’un rêve qui s’évanouit sous ses pas.

*On peut comparer les troupeaux bossus des baleines avec les troupeaux bossus des buffles. Il n’y a pas quarante ans, ces troupeaux de buffles se déversaient par dizaines de milliers sur les prairies de l’Illinois et du Missouri, en secouant leurs crinières de fer et en fronçant leurs sourcils porteurs de foudre, sur des lieux qui sont devenus des capitales de vallées peuplées où, maintenant, un courtier poli vous vend de la terre à un dollar le pouce. Une telle comparaison fournit un argument irrésistible dans le sens de l’extinction fatale et rapide de la baleine ainsi pourchassée. (Melville, 1992b : 232)*

À la manière d’Ishmaël, qui chasse la baleine pour mieux connaître celle-ci mais qui détruit en même temps l’objet de ses désirs, l’Amérique s’installe dans la prairie bien-aimée qui disparaît progressivement, s’évanouissant dans les brumes d’un passé qui ne pourra être récupéré que par le mythe :

*La baleine est au bison ce que Moby Dick est à l’Ouest, qui disparaissait rapidement sous les yeux de Melville tandis que son crayon courait sur le papier [...] On doit posséder la baleine, mais il se peut qu’on ne la connaisse jamais. Comme l’Ouest que l’on souhaite atteindre, la baleine que l’on désire est [...] une baleine morte, et, dans ce cas, elle n’est plus une baleine [...] L’Ouest a été l’Ouest aussi longtemps que l’homme n’y était pas ; aussi longtemps, en vérité, qu’aucun homme n’y était. (Fussel, 1965 : 275 ; je traduis)*

---

<sup>5</sup>. Toutefois, comme tout grand symbole cosmique, l’Océan, synonyme de vie et de mort, est aussi le lieu de l’ambivalence. L’image de la mer nous renvoie au concept de la « totalité divine ambivalente » tel qu’énoncé par Hans Schärer (Eliade, 1978b : 148-149).

Voguant sur l'Océan en quête de la baleine blanche, le *Péquod* évoque quant à lui la nation américaine elle-même, lancée à la poursuite de son rêve sous la gouverne d'un capitaine halluciné. L'odyssée du *Péquod* commence à Nantucket, tout près de ce cœur de l'Amérique puritaine qui avait tant captivé Hawthorne. Le navire est d'ailleurs affrété par des Quakers, les capitaines Bildad et Peleg, qui en bons protestants se plaisent à mélanger religion et sens des affaires, jusqu'à la caricature s'il le faut : « Ne faites pas trop la chasse le jour du Seigneur, les gars... mais ne manquez pas non plus une bonne occasion ; ce serait refuser les dons du ciel... » (Melville, 1992a : 166). Les seconds d'Achab personnifient ce mélange de mysticisme et de sens pratique. Starbuck incarne la rigueur des principes puritains, rigueur tempérée par une certaine faiblesse devant l'acte à accomplir (il refuse de se mutiner, même si la nature blasphématoire de l'entreprise d'Achab lui apparaît clairement). Stubb ne s'encombre pas tellement de ces principes religieux, car il se tourne complètement vers l'action : « Vous êtes les pôles opposés d'une seule et même chose ; Starbuck est l'opposé de Stubb et Stubb de Starbuck » (Melville, 1992b : 340). Derrière ces visages puritains (d'un puritanisme plus ou moins mitigé...) se presse l'équipage, mélange hétéroclite de harponneurs païens (l'Indien Tashtego, le nègre Daggoo, le « Sauvage » Queequeg), de nomades (Ishmaël), de matelots venus de tous les horizons (sur le gaillard d'avant, il y a un Hollandais, un Français, un Islandais, un Maltais, un Sicilien, etc.) : « Les v'là tous qui jurent tout c'qui savent et moi j'y suis pas ! Po'tez-vous bien, vous êtes en route pour le ciel... » (Melville, 1992a : 254), s'écrie Pip, le petit Noir, le délaissé du rêve américain, qui seul semble pressentir que tous courent à leur perte, car tous sont liés avec Achab par le pacte conclu autour du doublon d'or, promis à celui qui apercevra le premier la baleine blanche. « L'équipage, homme, l'équipage ! Ne sont-ils pas tous d'accord avec Achab, tous tant qu'ils sont, dans cette affaire de baleine ? » (Melville, 1992a : 237).

Le *Péquod* symbolise ainsi la marche de la société américaine vers l'Ouest, dans sa quête où se conjuguent le spirituel et le matériel, la soif d'argent et d'absolu. Mais les analogies ne s'arrêtent pas là. Le *Péquod*, c'est encore le reflet de la civilisation industrielle du XIX<sup>e</sup> siècle, qui empiète peu à peu sur la prairie américaine : « En plus de ses embarcations suspendues, un baleinier américain est reconnaissable extérieurement à ses chaudières. Il présente la curieuse anomalie de marier la plus solide maçonnerie au chêne et au chanvre, pour constituer le vaisseau complet. C'est comme si un four à briques se trouvait transporté sur son pont de planches » (Melville, 1992b : 184). D'ailleurs, *Moby Dick* prend parfois les allures du traité technique sur la chasse à la baleine : dans cet antiroman, les descriptions minutieuses côtoient sans cesse les envolées lyriques.

L'identité américaine du *Péquod*, qui se manifeste dans la composition de son équipage et dans sa vocation industrielle, se voit suggérée d'autre part par le nom même du navire : « [...] quant au *Péquod*, vous vous souvenez sans doute que c'est le

nom d'une tribu indienne du Massachusetts, maintenant aussi éteinte que les anciens Mèdes » (Melville, 1992a : 122). Le *Péquod* symbolise ainsi non seulement l'énergie, la volonté, voire la folie, du peuple américain, mais également le passé du continent : le destin de l'Amérique prend forme sur la mémoire de l'Indien disparu. L'aventure démentielle d'Achab et de son équipage suit la disparition du « dernier des Mohicans ». Une foule d'éléments, dont le narrateur fait mention dans la description du *Péquod*, évoquent d'ailleurs l'image de l'Indien. Les bordages du navire sont recouverts d'ossements de baleines, comme autant de scalps accrochés à la ceinture du combattant. Le navire ne constitue à la limite qu'un gigantesque reliquaire destiné à glorifier la guerre et le cannibalisme : « C'était une sorte de trophée ambulant ; c'était quelque chose comme un vaisseau cannibale attifé des dépouilles et des os de ses ennemis » (Melville, 1992a : 123). Quand Ishmaël monte sur le *Péquod* pour la première fois, il n'aperçoit personne (puisque les Indiens ont déjà disparu !) mais il remarque bientôt, à peu près au centre du navire, une sorte de tente :

*Quand je cherchai sur le gaillard d'arrière quelqu'un ayant de l'autorité, afin de me poser comme candidat, je ne vis d'abord personne ; mais il m'était impossible de ne pas voir une sorte de tente ou de wigwam un peu en arrière du grand mât. Cela paraissait une de ces constructions provisoires dont on se sert dans les ports. C'était quelque chose de conique, d'environ dix pieds de haut, et ça consistait en un assemblage épais de fanons de baleine liés par le haut, les bouts larges pendant sur le pont comme des épis sur la tête de quelque sachem du Pottowottamie. Une ouverture triangulaire donnait face à la proue, de sorte que celui qui se trouvait dedans avait une vue complète sur tout l'avant. (Melville, 1992a : 124)*

Le périple d'Ishmaël commence ainsi, autour d'un wigwam rappelant la tête d'un vieil Indien, qui représente peut-être le visage éternel de l'Indien disparu. Ce wigwam fait office d'un *axis mundi* autour duquel toute l'odyssée du *Péquod* et, partant, toute l'aventure américaine, s'organisera<sup>6</sup>. En effet, il n'y a qu'à l'intérieur de la tente que

---

6. Notons au passage que cette image de la tente indienne englobe celle des mâchoires du cachalot. On retrouve çà et là, dans *Moby Dick*, un complexe de castration. On sait que la baleine blanche a arraché une des jambes du capitaine Achab et que ce dernier a été victime, peu avant le départ du *Péquod* de Nantucket, donc à peu près au moment de l'embauche d'Ishmaël, d'un mystérieux accident : « Peu de temps avant de quitter Nantucket avec le *Péquod*, Achab, une nuit, avait été trouvé allongé sans connaissance par terre, à la suite de quelque accident inconnu, apparemment inexplicable et inconcevable : sa jambe d'ivoire avait été cassée avec tant de violence que, comme un piquet, elle l'avait frappé, lui perçant presque l'aine ; et la blessure ne s'était complè-

l'on peut voir vers l'avant. Reste à savoir si l'avant représente le futur américain, les possibilités apparemment infinies du grand continent. Le passé amérindien pourrait aussi s'y trouver : certaines peuplades situent en effet le passé dans l'espace qui se déploie devant eux, parce qu'ils connaissent ce passé, tandis que l'avenir demeure toujours inconnu, donc invisible. Dans ce mélange du passé et du futur prendrait peut-être naissance l'odyssée américaine.

Dans *Moby Dick*, l'image de l'Indien se manifeste également dans le personnage de Tashtego, qui joue un rôle majeur dans la destinée du *Péquod* et de son équipage. On devine parfois, sous le masque de Tashtego, le visage de Chingachgook, le Grand Serpent, le fidèle compagnon d'armes de Natty Bumppo, tout simplement transposé de la prairie au monde marin :

*Les longs cheveux noirs et lisses de Tashtego ; ses pommettes hautes ; ses yeux noirs qui, semblables à ceux des Indiens, étaient orientaux dans leur largeur et luisaient de feux polaires ; tout cela le désignait assez comme l'héritier de ces fiers chasseurs guerriers qui, à la recherche du grand élan de New-England, avaient parcouru, l'arc en main, les forêts aborigènes du continent. Mais pour lors Tashtego ne reniflait plus la piste des bêtes sauvages des bois ; il suivait le sillage des grandes baleines de la mer. Le harpon infailible du fils remplaçant avantageusement l'infailible flèche des pères. À voir les muscles bruns de ses souples membres serpentins vous auriez donné crédit aux superstitions de quelques-uns des premiers Puritains et presque admis que cet Indien sauvage était le fils du Prince des Puissances de l'Air. (Melville, 1992a : 182-183)*

En ceci qu'il constitue une émanation des puissances démoniaques, quoique ces dernières soient orientées dans un sens positif – comme le suggère le passage cité, l'Indien de Gay-Head rappelle le symbole totalisant du serpent ailé –, Tashtego s'avère l'un des plus fidèles alliés d'Achab. Il semble guider le *Péquod* vers la baleine blanche, et montrer aux Américains la route à suivre :

*Haut perché sur les traverses de hune se tenait Tashtego, le fou de Gay-Head. Son corps se penchait en avant impétueusement, sa main se tendait comme une baguette, et, à intervalles brusques et rapides, il*

---

tement guérie qu'avec d'extrêmes difficultés » (Melville, 1992b : 236). Nous tenons à mentionner ce fait, non pas parce que nous ambitionnons d'apporter à notre recherche une interprétation d'ordre psychanalytique – là n'est pas notre propos – mais bien parce que ce complexe de castration s'avère peut-être caractéristique de la misogynie qu'on retrouve, à des degrés divers, chez Irving, Cooper, et même chez Hawthorne.

## LE RETOUR AUX ORIGINES

*reprendait ses cris [...] Tel qu'il se tenait là, planant au-dessus de nous, mi-suspendu en l'air, épiait tout le tour de l'horizon avec une ardeur si sauvage, on eût pu le prendre pour quelque prophète ou visionnaire contemplant les ombres du destin et annonçant leur venue par ses cris sauvages.* (Melville, 1992a : 299)

De même, Tashtego, le dernier, disparaîtra dans l'infini des eaux lors du naufrage du *Péquod*, dans une scène hautement symbolique qui annonce la revanche finale de l'Indien sur le rêve impérial d'une Amérique blanche :

*Une dernière vague recouvrit la tête de l'Indien du grand mât, ne laissant que quelques pieds de mât encore visibles avec toute la longueur du drapeau qui ondula paisiblement par une ironique coïncidence. Un bras rouge et un marteau sortirent de la mer et le bras clouait de plus en plus fermement le drapeau à l'espar qui s'enfonçait. Un de ces faucons de mer qui, de son gîte naturel, là-haut, dans les étoiles, avait suivi toute la chose, vint donner des coups de bec dans le drapeau que clouait toujours Tashtego. Et l'aile large et frémissante de l'oiseau se trouva un instant entre le marteau et le mât, et dans son dernier effort le sauvage englouti cloua l'oiseau du ciel au cri d'archange. Ainsi, son bec impérial appelant les dieux, le corps enveloppé dans le drapeau d'Achab, l'oiseau naufragea avec le vaisseau. Satan ne voulait pas s'engloutir dans les enfers sans arracher du ciel un morceau de vie.* (Melville, 1992b : 366-367)

L'image de l'Indien se situe ainsi au centre de l'aventure du *Péquod* : tout commence et finit autour du grand mât (qui tient d'ailleurs davantage du totem que du mât). C'est encore Tashtego qui, non content d'avoir guidé, du haut de ce même grand mât, la course du navire vers la baleine blanche, met un terme à l'aventure d'Achab en entraînant avec lui, au plus profond des eaux, l'aigle américain, symbole impérial et céleste par excellence (Fussel, 1965 : 272).

## LES COUPLES MELVILLIENS

Si l'épopée des États-Unis semble toucher à sa fin, le mythe américain continue de manifester sa présence. Car quelqu'un survit au naufrage du *Péquod* : Ishmaël, le narrateur du roman. Bien entendu, il devait revenir des mers du Sud pour nous raconter son histoire. Si, en-dehors de toute considération d'ordre purement narratif, Ishmaël

échappe à la mort, c'est parce qu'il constitue l'anti Achab, celui qui a su se dégager de l'emprise calviniste et puritaine, pour devenir le nouvel Américain, celui dont rêvait déjà, un siècle plus tôt, Michel Jean de Crevecoeur.

Dans *Moby Dick*, un peu comme dans *La lettre écarlate*, nous assistons ainsi à la métamorphose ontologique qui conduit l'homme de race blanche, engoncé dans sa culture d'origine avec tout ce qu'elle implique de fardeau moral et religieux, vers un nouveau mode d'être. À l'intérieur de ce processus, le personnage de Queequeg joue un rôle initiatique déterminant. Par le génie de Melville, ce rôle revient à un cannibale polynésien, donc à un étranger ne posant pas obstacle à la destinée nationale, et non pas à un Indien, dont l'image se trouvait encore investie négativement, ce qui aurait eu pour effet de rendre moins attrayante, pour l'imaginaire collectif, la métamorphose proposée. Il ne faut toutefois pas s'y tromper : Queequeg constitue une transposition de l'image de l'Indien. Sous les traits de ce personnage se cache la figure du chamane, de l'initiateur, de celui qui vient libérer la psyché blanche de ses démons. Fait significatif, Melville compare la tête de Queequeg à celle du plus important des pères fondateurs de la nation, au libérateur lui-même : George Washington !

*Je vais peut-être paraître ridicule, mais elle me faisait penser à la tête du général Washington telle qu'elle est représentée par les bustes populaires. Elle avait la même longue et régulière dépression au-dessus des sourcils qui, eux, étaient projetés en promontoires bien fourrés. Queequeg était un George Washington cannibalesquement.* (Melville, 1992a : 99)

Dès le départ, le rôle initiatique que confiera Melville à Queequeg apparaît en filigrane : comme George Washington avait libéré les États-Unis de la tutelle anglaise, Queequeg arrachera Ishmaël au giron puritain dans lequel se débat vainement le capitaine Achab. L'initiation d'Ishmaël débute quand, au lendemain de sa première nuit passée en compagnie de l'inquiétant « Sauvage », il tente en vain de se dégager de l'étreinte que lui impose celui-ci : « [...] j'avais beau essayer de me sortir de ce bras, tout endormi qu'il était, Queequeg me serrait aussi fort que s'il avait été écrit que seule la mort pouvait nous séparer, moi et lui » (Melville, 1992a : 71).

Le processus de métamorphose d'Ishmaël est d'ores et déjà en marche ; la symbiose qui s'opère chez lui entre le « sauvage » et le « civilisé », et qui résulte de son union avec Queequeg, le mènera bientôt aux antipodes de la quête d'Achab et l'éloignera du même coup du monde chrétien et calviniste :

*Je finis par me sentir devenir perméable à d'étranges sentiments. Ce fut comme un effondrement en moi. Mon cœur ne se révoltait plus contre ce monde de loups cruels. La présence tranquille de ce sauvage m'avait*

*libéré. Il était là, et son indifférence même me parlait d'une nature dans laquelle n'existait aucune hypocrisie civilisée, aucune douceâtre déception. Il était farouche. Un vrai spectacle dans le spectacle ; néanmoins je commençais à me sentir mystérieusement attiré vers lui. Et les choses qui auraient répugné à bien d'autres étaient même les aimants qui m'attiraient. J'essaierai d'un ami païen, pensai-je ; puisque la bonté chrétienne s'est montrée pour moi d'une courtoisie creuse. (Melville, 1992a : 100-101)*

Grâce aux vertus païennes incarnées par Queequeg, Ishmaël entreprendra sa propre quête, qui ne l'opposera pas à la nature dans un combat épuisant, à l'image de celui que mène Achab contre la baleine blanche (comme le suggère d'ailleurs l'expression anglaise *against the wholefish world*), mais le conduira justement vers la nature où idéalement il pourra se fondre, vers la nature du continent américain. Ishmaël et Queequeg fument d'ailleurs ensemble le calumet de la paix, accordés dans la même volonté de réintégrer le paradis perdu, à la manière de Natty et de Chingachgook. Melville nous propulse ainsi à nouveau dans le rêve de James Fenimore Cooper : « Bientôt je lui proposai de fumer une pipe d'amitié, et lui, sortant sa blague et son tomahawk, me les offrit simplement. Et nous restâmes là à tirer des bouffées de sa pipe sauvage que nous nous passions régulièrement l'un à l'autre » (Melville, 1992a : 101).

Toutefois, Melville va plus loin que Cooper en ceci qu'il ne prône pas une simple coexistence de la civilisation et du primitivisme, comme dans le couple Natty–Chingachgook, mais se livre à une critique de la société christianisée au moyen d'un éloge de ces sociétés, amérindiennes, polynésiennes ou africaines, qu'il semble tenir en grande estime. Déjà, dans *Typee*, son premier roman, Melville s'était livré à une attaque assez féroce contre la société dite civilisée et, concurremment, à une réhabilitation des cultures traditionnelles (réhabilitation qui ne manque cependant pas d'humour et d'ironie !).

Parallèlement au désir déjà mentionné de l'effacement des signes, qui s'exprime au moyen de l'imagination spatialisée de la mer, cette dernière devenant le symbole de l'absolu, on retrouve d'autre part une nostalgie certaine des temps anciens où l'absence des signes permettait une plus grande disponibilité de l'homme, qui évoluait dans le mode infiniment ouvert des symboles. Queequeg semble ainsi lui-même affranchi de la prison que forment les signes : « Ce sauvage fut la seule personne présente qui prit garde à mon entrée ; il est vrai qu'il ne pouvait s'intéresser aux funèbres inscriptions du mur, ne sachant pas lire » (Melville, 1992a : 82). Vivant en marge des signes, Queequeg est libre et surtout authentique, à l'image de son île natale, qui ne figure sur aucune carte : « Queequeg était natif de Rokovoko [*sic*], une île très loin dans le Sud-Ouest. Elle n'est sur aucune carte. Les endroits vrais n'y sont jamais » (Melville,

1992a : 105). L'île de Queequeg fait penser aux espaces blancs couvrant les premières cartes représentant l'Amérique : espaces inconnus et mythiques se déployant encore en marge de l'histoire de l'Occident, *in illo tempore*. Le personnage d'Ishmaël reste sensible à cette nostalgie d'un monde, plus primordial que primitif, d'où les signes demeurent absents. Il aspire manifestement à réintégrer cet état premier, et voilà dans quel sens nous devons considérer son besoin d'évasion sur l'espace neutre de la mer, sa rencontre avec le sauvage Queequeg et son voyage sur un baleinier, qui délaisse les routes sillonnées sans répit par les navires marchands de l'Atlantique nord pour la vierge immensité des mers du Sud, de l'océan Indien (lieu initiatique) et de l'océan Pacifique (lieu de la réconciliation) :

*Un long exil du monde chrétien et de la civilisation fait inévitablement revenir un homme à cette condition dans laquelle Dieu l'a placé, c'est-à-dire à ce qu'on appelle l'état de barbarie. Tout vrai chasseur de baleines est aussi sauvage qu'un Iroquois. Je suis moi-même un Sauvage, ne devant obéissance qu'au roi des Cannibales et prêt à tout moment à me révolter contre lui.* (Melville, 1992a : 369)

*Moby Dick* constitue la relation de cette métamorphose vécue par Ishmaël, dont le déplacement s'avère bien moins, finalement, d'ordre spatial que temporel. Dans sa course vers les mers du Sud et les zones blanches de la cartographie melvillienne, le *Péquod* entraîne Ishmaël à rebours du temps, depuis le christianisme jusqu'au paganisme, depuis l'esclavage des temps modernes jusqu'à la liberté totale des temps primordiaux. En ce sens, le chef-d'œuvre de Melville réinvestit le grand mythe américain, au-delà de la folie destructrice du capitaine Achab, au-delà même du naufrage tragique du *Péquod*.

Néanmoins, un tel réinvestissement ne saurait réellement s'effectuer en passant sous silence la structure conflictuelle constitutive du mythe lui-même et qui lui donne forme, matière et mouvement. Melville opposera donc, à la nostalgie primitiviste qui caractérise le personnage d'Ishmaël, la nature énergique, volontaire et impériale du capitaine Achab. Sur le bateau ivre de l'Amérique, ces deux personnages poursuivent, côte à côte, des buts opposés, ce qui devrait normalement les mener aux antipodes, mais les entraîne finalement vers nulle part, sinon vers cet infini de blancheur qui déjà avait hanté Edgar Allan Poe dans son roman *Les aventures d'Arthur Gordon Pym*. Comme ils représentent les deux faces de l'Américain – la face dionysiaque et la face prométhéenne – Ishmaël et Achab s'annulent en quelque sorte, dans le tourbillon dément des eaux.

Dans le but de saisir adéquatement les valeurs engagées par ces deux personnages, à coup sûr les plus importants du roman, il faudrait les replacer au préalable dans leur contexte biblique. On sait l'importance du livre sacré dans l'optique

des puritains. Tout ce qui importe s'y trouve déjà consigné ; le reste n'est que répétition, ou alors perversion. On peut affirmer ici que Melville serre de très près son sujet : Ishmaël et Achab ne font que poser à nouveau, du moins dans une certaine mesure, les faits et gestes de leurs modèles bibliques.

Selon la Bible, Ismaël est le premier fils d'Abraham. Puisque Sarah, épouse légitime d'Abraham, semblait stérile, la loi permettait à son mari de trouver une autre femme, capable celle-là de procréer. Abraham fixa son choix sur Agar, esclave égyptienne. Agar mit au monde un fils qu'on nomma Ismaël. Mais les voies de la providence restent impénétrables : grâce à l'intervention divine – grâce aussi à celle d'Abraham qui, en dépit de son âge avancé, ne manquait pas d'ardeur à la tâche –, Sarah enfanta à son tour d'un fils, Isaac. Par la suite, Agar et Ismaël furent renvoyés au désert, où ils errèrent pendant un moment. Un brillant avenir n'en attendait pas moins Ismaël et sa descendance : la Bible considère Ismaël comme l'ancêtre des Bédouins d'Arabie. La figure biblique d'Ismaël annonce, dans ses grands traits, celle du personnage homonyme de Melville : tous deux sont à la fois des nomades, des arrachés, des orphelins. *Moby Dick* se termine d'ailleurs sur ces mots : « Le second jour, une voile se dressa, s'approcha et me repêcha enfin. C'était l'errante Rachel. Retournant en arrière pour chercher toujours ses enfants perdus, elle ne recueillit qu'un autre orphelin » (Melville, 1992b : 368).

On retrouve la trace d'Achab dans le *Livre des rois*. Achab régnait sur le royaume d'Israël, sis à l'époque en Samarie ; son épouse Jézabel, qui le secondait, exerçait sur lui un grand ascendant. Femme énergique, elle sut mettre de l'avant le commerce, l'industrie, la construction ; toutefois, d'origine sidonéenne, elle introduisit en Samarie certains des cultes « barbares » de son peuple, dont celui du dieu Baal, ce qui explique l'hostilité du chroniqueur biblique à son égard. La réputation de son mari en fut d'ailleurs entachée : il devint « l'impie Achab ». Lors d'une bataille, Achab reçut une flèche en plein ventre ; il mourut au bout de son sang, debout dans son char. Les analogies entre l'Achab de la Bible et celui de Melville sautent donc aux yeux. Tous deux règnent sur leur royaume du Nord : l'un sur la Samarie, l'autre sur les États-Unis que figure le *Péquod*. Tous deux se trouvent à la tête d'une puissance « industrielle » et commercial. Tous deux, impies, se dressent devant Dieu. Tous deux meurent au combat, sans avoir reculé devant l'ennemi.

Il y a plus troublant encore. L'un des épisodes les plus importants du règne d'Achab, tel que relaté dans la Bible – la « vraie », pas celle de Melville... – est le suivant. Achab et Jézabel voulaient s'approprier la vigne de Naboth ; comme ce dernier ne voulait rien entendre, ils le firent condamner à mort, grâce à l'intervention de faux témoins. Sur quoi le prophète Élie, qui ne se terrait jamais bien loin de son ennemi juré, réapparut pour maudire Achab et lui prédire sa destinée : il serait tué, et sa dynastie, anéantie (comme un bateau sombre au fond des flots). Dans *Moby Dick*, on retrouve

d'ailleurs un halluciné, qui dit se nommer Élie, et qui pressent, en des termes néanmoins plus mesurés que ceux de son illustre prédécesseur, la fin du *Péquod* : « Êtes-vous engagés, oui ou non ? Vos noms sont-ils inscrits sur les papiers ? ... Bon ! Bon ! ce qui est signé est signé et ce qui doit arriver arrivera ! En tout cas tout est déjà fixé et arrangé et il faut bien que vous ou d'autres marins aillent avec lui ; autant vous que d'autres. Dieu ait pitié d'eux ! » (Melville, 1992a : 153).

Quel est donc le crime du capitaine Achab, de ce roi des Américains, sinon la volonté de s'appropriier, à son tour, la terre d'un autre : vignoble ou prairie, qu'importe ? Quand il frappe à travers le masque d'Achab, Melville vise la volonté capitaliste d'appropriation des biens. Martha's Vineyard, où se retranchent les derniers Indiens des îles qui se trouvent au large de New-Bedford, a simplement pris la place du vignoble de Naboth : « Ensuite venait Tashtego, un Indien pur sang de Gay-Head, le promontoire le plus à l'ouest de Martha de Vineyard où existent encore les derniers vestiges d'un village de Peaux-Rouges et qui depuis longtemps a fourni à Nantucket, l'île voisine, beaucoup de ses plus hardis harponneurs » (Melville, 1992a : 182). Les derniers Indiens ont déjà été repoussés au point le plus à l'ouest des îles, et l'entreprise d'Achab vise en quelque sorte à mettre un terme à ce vaste mouvement d'éradication de tous les « Sauvages » encore présents dans l'empire des Américains de race blanche. En ce sens, sa quête s'oriente une fois de plus dans un sens contraire à celle d'Ishmaël, qui tente de s'identifier à la psyché des peuples qui appartiennent, comme lui, au « désert ». Tandis qu'Ishmaël puise à même l'âme de Queequeg, y devinant peut-être la voie de son salut, Achab dispute le doublon d'or à Tashtego, qui a pourtant aperçu la baleine blanche en même temps que son capitaine : « Pas en même temps ! pas en même temps. Non ! le doublon est à moi. Aucun de vous n'aurait pu lever la Baleine Blanche le premier... » (Melville, 1992b : 331).

Le couple Ishmaël–Achab vient donc schématiser ces deux attitudes paradigmatiques que, dans le sillage de Luc Bureau, j'ai déjà relevées : d'une part, le « désir » de fusion au continent américain, grâce au contact avec l'Indien et la nature sauvage ; d'autre part, la « volonté » de dominer la nature, de la dompter en lui imposant des marques, des signes, ce qui justifie en dernière instance la disparition de l'Indien et l'usurpation de ses terres. Sous le masque d'Ishmaël se dissimule le rêve édénique ; derrière la furie d'Achab, on devine l'action du projet utopique. *Moby Dick* juxtapose ces deux grands rêves : celui du « désert » et celui de « l'empire », pour reprendre l'expression de Philippe Jaworski (1986).

Par le fait même, l'étude de la thématique globale de l'œuvre ne peut que nous entraîner au-delà des figures bibliques d'Ismaël et Achab. Il nous faut remonter encore plus loin, jusqu'aux modèles « génétiques » des figures en question ; en faisant clairement référence à Ismaël le nomade et à Achab le bâtisseur, Melville évoque du même coup la lutte à finir entre les deux premiers frères ennemis, Abel et Caïn.

L'histoire biblique d'Abel et Caïn est à ce point complexe et riche de résonances que son influence sur l'œuvre de Melville mériterait à elle seule une étude détaillée. Le meurtre perpétré par l'agriculteur sédentaire à l'endroit du pasteur nomade illustre ainsi et le passage conduisant la société d'un mode de vie archaïque à un autre plus moderne, fondé sur l'urbanisation – puisque, au terme de son exil, Caïn fonde la première ville –, et les premières interrogations de l'homme face à la justice divine – pourquoi Dieu a-t-il refusé l'offrande de Caïn, lui préférant celle d'Abel ? –, et l'avènement des temps historiques où l'homme, repoussé loin de Dieu, doit lui-même prendre en charge son avenir. Néanmoins, j'aimerais relever, dans *Moby Dick*, certains faits qui, tout en se rapportant à la fable d'Abel et Caïn, semblent reliés à la structure conflictuelle du mythe américain.

Nous avons vu précédemment que la thématique des contes de Washington Irving se fondait en grande partie sur une dialectique du nomade et du sédentaire, laquelle s'exprimait, pour ne donner qu'un exemple, par la rivalité des deux prétendants de la belle Katrina Van Tassel. Toutefois, Irving n'envisageait pas pour autant le drame biblique dans toutes ses implications : c'est ainsi que le simulacre de fratricide perpétré par le sédentaire Brom Bones à l'endroit du transhumant Ichabod Crane tournait court. Irving intervertit souvent les valeurs reliées aux prototypes bibliques : Brom Bones constitue un Caïn épargné de l'exil, qui demeure tranquillement sur sa terre, tandis qu'Ichabod Crane personnifie un Abel perverti, qui s'en va vers l'ouest pour fonder la première ville du *hinterland* américain. Chez Melville, au contraire, la lecture du fratricide semble plus conforme au modèle biblique, non pas précisément dans le sens d'une fidélité au déroulement du drame, mais bien dans le sens d'un respect des valeurs engagées par les personnages eux-mêmes. Dans *Moby Dick*, l'affaire semble entendue : Achab c'est Caïn ; Ishmaël c'est Abel.

Sur un navire qui ressemble, avec ses tours de briques, à une cité, l'impérial Achab parcourt donc les océans à la recherche de la baleine errante, sans se douter que son frère ennemi fait partie de son propre équipage. Achab évoque ainsi, de par sa nature révoltée, de par son caractère impie et libre, de par la grandeur de sa haine, la figure de Caïn. Melville fait sans doute allusion à Achab quand il décrit ainsi le rorqual commun : « Il semble haïr les baleines comme certains hommes haïssent les hommes [...] ce léviathan semble être le Caïn banni et irréductible de sa race, et comme tel il porte pour marque un poignard sur le dos » (Melville, 1992a : 204). Sommes-nous tenu de mentionner que, à l'exemple de Caïn, Achab porte lui aussi la marque d'un signe mystérieux : « Cette marque était-elle née avec lui ou était-elle la cicatrice de quelque terrible blessure ? Personne ne pouvait le dire d'une manière certaine » (Melville, 1992a : 187).

Le « sauvage » Ishmaël, d'abord enfermé comme tant d'autres dans les murs de la cité, s'en évadera pour voyager dans les mers libres du Sud, qui correspondent mieux

à sa nature profonde de nomade : « Sentinelles silencieuses, des milliers d'hommes sont là, plantés droits, raides, en pleine rêverie océanique » (Melville, 1992a : 42). Ishmaël n'est pas comme Achab aux commandes d'un navire cité. On le retrouve plus volontiers au sommet du grand mât, dans l'espace libre du ciel : « Sur un de ces baleiniers du Sud, comme il arrive souvent, la somme totale des heures que vous passez à la hune équivaut à plusieurs mois » (Melville, 1992a : 226). Ishmaël existe ainsi en rupture avec la cité de Caïn : il semble voguer bien davantage dans l'infini de ses rêves panthéistes que sur le pont du *Péquod* : « Il prenait l'océan mystique à ses pieds pour l'image bleue de l'âme profonde de l'univers, humanité et nature mêlées » (Melville, 1992a : 230). Comme Abel, Ishmaël voyage librement sous le ciel. En cela, il diffère d'Achab, qui dans le meilleur des cas ne fait que errer sur la surface des eaux, à la manière de Caïn sur la face de la terre.

Cependant, de par sa nature de meurtrier, le personnage d'Achab semble poser un obstacle à l'idéal de fraternité universelle qui anime Ishmaël. La haine qu'il porte à la baleine blanche vise finalement la création tout entière, hommes et bêtes confondus : « Il avait amassé sur la bosse blanche de la baleine la somme de rage et de haine ressentie par toute l'humanité depuis Adam [...] » (Melville, 1992a : 262). Au-delà des ressemblances qui existent entre Achab et Caïn, la présence de cette haine, et plus exactement l'infini pouvoir d'attraction de celle-ci, s'avère significative en regard du conflit se situant au cœur du mythe américain. Le personnage d'Ishmaël-Abel appelle celui d'Achab-Caïn, et vice versa, car ils incarnent les deux frères ennemis du mythe en question : ils illustrent les deux attitudes à l'égard du continent américain, soit l'amour, tendant à la fusion, et la répulsion, entraînant la soif de domination. Quelle attitude captive davantage l'esprit ? Si Ishmaël séduit, Achab ne peut manquer de fasciner. Wyn Kelly (1983) relève ce paradoxe, en notant la récurrence singulière du visage très moderne de Caïn dans les œuvres de Melville, œuvres pourtant empreintes d'une nostalgie primitiviste indéniable :

*On retrouve chez Melville, depuis Omoo jusqu'à Billy Budd, une procession continue des figures de Caïn auxquelles il retourne de manière obsessive comme à des icônes de l'inhumanité de l'homme envers l'homme. Caïn s'oppose souvent en un contrepoint ironique aux conceptions naïves de fraternité et d'harmonie sociale.* (Kelly, 1983 : 25 ; je traduis)

Selon Kelly, il importe de constater que le motif des frères ennemis foisonnait au temps de Melville : on avait toujours à l'esprit les œuvres de Salomon Gessner (*The Death of Abel*, paru en Allemagne en 1758, traduit en anglais et publié aux États-Unis en 1838) et de Byron (*Cain*, 1821), sans compter le récit beaucoup plus ancien des Augustins

(*The City of God*). Pressentait-on déjà confusément la guerre à venir entre les états du sud et du nord ?

*Melville vivait à une époque où abondaient les relectures fictionnelles des Saintes Écritures et, au cours de la décennie précédant la Guerre de Sécession, la controverse faite autour de la parabole des frères ennemis semble particulièrement appropriée. Les questions soulevées dans les adaptations des Écritures par Gessner et par Byron coïncidaient de près avec les propres préoccupations littéraires de Melville. (Kelly, 1983 : 28 ; je traduis)*

Je crois qu'il faudrait replacer cette interrogation sur un autre terrain : celui du mythe américain et de la double conception de l'aventure continentale. Selon moi, le recours aux figures bibliques des frères ennemis découle davantage de l'action d'un imaginaire collectif déjà bien implanté et ramifié que de circonstances historiques, qui n'en gardent pas moins une importance certaine. Je vais donc me livrer à une brève analyse des fondements de l'imaginaire melvillien, en prenant successivement à témoin la quête d'Achab et la quête d'Ishmaël<sup>7</sup>. Je pourrai ainsi rattacher les structures de cet imaginaire à celles déjà étudiées, et dégager du même coup la structure conflictuelle du mythe collectif tout entier.

## LE DOUBLE SENS DE LA QUÊTE MELVILLIENNE

Je postulerais d'emblée que le capitaine Achab et le marin Ishmaël personnifient l'opposition entre les deux grands régimes de l'imaginaire, le diurne et le nocturne. Dans *Moby Dick*, ces deux régimes semblent en effet se livrer un combat de tous les instants ; voilà d'ailleurs ce qui tend à expliquer la construction de nombreux schémas explicatifs appliqués à l'œuvre de Melville, et particulièrement celui adopté par Philippe Jaworski (1986), dont l'expression « le Désert et l'Empire » ne fait peut-être

---

<sup>7</sup>. Je me conformerai donc au modèle proposé par Philippe Jaworski (1986) qui, comme le mentionne André Bleikasten (1987), « nous propose un schème générateur qu'annonce d'emblée l'antithèse du titre, et que son livre reprend et module. D'un côté, il y aurait l'Empire : territoire clos, assujéti à la volonté de puissance du conquérant tyran ; de l'autre, le Désert : espace ouvert, sans limites, livré à la libre errance du nomade. Pour Jaworski, le "monde de pensée" de la fiction melvillienne est régi d'un bout à l'autre par cette opposition fondamentale et irréductible entre "l'amour du Système" et le "désir de Quête", et il suffit de songer à Achab et Ishmaël, les deux grandes figures complémentaires et contrastées de *Moby Dick*, pour s'apercevoir combien cette hypothèse de lecture est pertinente et féconde » (1987 : 57).

que traduire l'hésitation, à l'intérieur de l'inconscient du texte melvillien, du régime nocturne et du régime diurne. Naturellement, on pourrait émettre d'autres hypothèses quant à l'origine de cette lutte larvée que se livrent Achab et Ishmaël. Par exemple, Viola Sachs soutient que ces deux personnages représentent deux aspects différents et fondamentaux du « caractère national américain » : « Ishmaël est l'homme marginal, étranger, orphelin, sans racines. Passif de nature, il possède une grande faculté d'absorption. Il appartient à la lignée des Rip Van Winkle [...] Achab est actif, dynamique, individualiste, indépendant » (Sachs, 1973 : 59 ; je traduis). Il n'en demeure pas moins que cette assertion, qui dans le fond fait appel à quelque chose d'assez flou, quoique tangible, le « caractère national américain », illustre également l'opposition entre les régimes de l'imaginaire. En soi, la convivialité d'Ishmaël se rattache manifestement au régime nocturne ; l'individualisme farouche d'Achab semble au contraire symptomatique du régime diurne. À la rigueur, les régimes de l'imaginaire, tels que définis par Gilbert Durand, structurent la matière romanesque. Une analyse des schèmes, des archétypes et des symboles au milieu desquels voguent Achab et Ishmaël nous le démontrera.

Tout nous porte à croire qu'un axe vertical oriente la quête d'Achab : en poursuivant la baleine blanche, qui constitue à la fois un symbole catamorphe, nyctomorphe et thériomorphe, donc un symbole investi négativement, le capitaine du *Péquod* se mesure au principe du mal, qui représente selon lui l'émanation incompréhensible d'un Dieu qu'il ne peut donc considérer que méprisant : « La Baleine Blanche nageait devant lui comme l'incarnation de toutes ces puissances malignes que certains hommes de nature profonde sentent en train de les ronger, jusqu'à ce qu'il ne leur reste plus pour vivre qu'une moitié de cœur ou de poumon » (Melville, 1992a : 261). En luttant contre Moby Dick, Achab combat le mal qui est en lui, un peu à la manière des gnostiques et des puritains :

*Tout ce qui rend fou et qui tourmente, tout ce qui remue le fond trouble des choses, toute vérité contenant une partie de malice, tout ce qui ébranle les nerfs et embrouille le cerveau, tout ce qui est démoniaque dans la vie et dans la pensée, tout mal était pour ce fou d'Achab, visiblement personnifié, et devenait affrontable en Moby Dick.* (Melville, 1992a : 262)

La quête d'Achab constitue également une recherche de la vérité au-delà du masque : il cherche à dégager l'essence pure des choses de la souillure des apparences des signes (il ne faut donc pas s'étonner que le cachalot ait le front ridé comme un vieux parchemin !) :

*... Tous les objets visibles ne sont que des mannequins de carton, mais dans chaque événement... dans l'acte vivant... derrière le fait inconteste, quelque chose d'inconnu et qui raisonne se montre derrière le mannequin qui, lui, ne raisonne pas. Si l'homme veut frapper, qu'il frappe à travers le mannequin ! Comment le prisonnier pourrait-il s'évader, atteindre l'air libre sans percer la muraille ? Pour moi, cette baleine blanche est cette muraille, tout près de moi. (Melville, 1992a : 236)*

Par le biais de l'affrontement, Achab tente de rétablir le lien entre le mensonge et la vérité, entre l'homme et Dieu, entre la créature terrestre et la puissance ouranienne. En ce sens, l'entreprise d'Achab s'avère blasphématoire, puisqu'elle tend à l'acquisition de l'omniscience divine : « Ne parle pas de blasphème, gars ! Je frapperais le soleil s'il m'insultait ! » (Melville, 1992a : 236).

Si l'on tente maintenant de replacer cette quête de la verticalité dans le trajet anthropologique régissant les structures schizomorphes de l'imaginaire, selon l'hypothèse formulée plus haut, on constatera que tout concourt, à l'intérieur de ce même trajet, à relier l'aventure d'Achab au régime diurne de l'imaginaire. Sur le plan physiologique, le réflexe dominant se retrouve dans le geste postural (le corps qui se dresse) et dans l'adjuvant des sensations à distance, comme la vue et l'audiophonation ; voilà ce qui tend à expliquer l'importance, chez le personnage d'Achab, de la position debout, ainsi que du regard. Ce réflexe dominant déterminera, dans le processus de la représentation, les schèmes ascensionnel (« monter ») et diairétique (« séparer »), qui entraîneront la scission du réel en catégories antinomiques, d'où l'importance du motif de la déchirure, exprimé par la marque d'Achab, qui semble diviser son corps en deux parties, du motif des armes et des rituels guerriers, et de celui du mouvement vers le ciel et la lumière. L'action de ces schèmes favorise la mise en place d'un réseau où certains grands archétypes s'opposent : par exemple, le Chef à l'Inférieur, le Héros au Monstre, l'Arme héroïque au Lien. Enfin, des symboles plus complexes compléteront ces archétypes pour conférer au personnage d'Achab toute sa portée imaginaire : symboles du front, du fer, de la couronne, etc.

La dominante posturale joue un grand rôle dans la constitution du personnage d'Achab ; en vertu de cette dominante, les schèmes, les archétypes et les symboles associés à Achab se manifesteront et se ramifieront selon des constellations bien déterminées. Achab a horreur de rester couché ; l'air confiné de sa cabine, qui lui rappelle l'odeur de la tombe, suscite chez lui l'angoisse du temps et de la mort :

*Depuis quelques jours, il était si souvent dehors qu'à vrai dire ses visites étaient plus du pont à la cabine que de la cabine au pont.*

*« Il semble qu'on descende dans sa tombe », murmurait-il pour lui-même : « Pour un vieux capitaine comme moi, descendre par cette étroite écouteille, c'est descendre au tombeau. » (Melville, 1992a : 190)*

Chez Achab, l'angoisse existentielle peut donc se voir ramenée à une répulsion profonde ressentie envers l'horizontalité, symptomatique du temps, de la mort et de la faiblesse humaine. Du même coup, cette angoisse déterminera la quête de la verticalité et, partant, la volonté de puissance du personnage : ce qui semble pousser le *Péquod* vers l'est, c'est bien plus l'énergie inépuisable de son capitaine que le vent lui-même. Dominant mer et monde, Achab se tient à l'arrière du navire, où il demeure figé dans une attitude de statue, le regard désespérément tendu vers l'avant, très loin au-delà de la proue qui, en contrebas, fend l'infini des eaux : « Son regard était droit, fixé au-delà de la proue sans cesse plongeante du bâtiment. Dans ce regard intrépide et fixe il y avait une énergie obstinée et une détermination sans faiblesse » (Melville, 1992a : 188).

Dans ce geste de redressement prend forme l'entreprise d'Achab ; aussi la dominante posturale, qui définit d'emblée le personnage, commande-t-elle l'omniprésence, dans le roman, du schème ascensionnel. Le combat qu'Achab a engagé contre le mal va dans le sens d'une élévation de l'esprit au-dessus des choses néfastes, qui conduit vers l'éclat et la pureté de la lumière, vers une séparation complète d'avec le monde terrestre :

*Trois grands thèmes [...] nous paraissent non seulement constituer les homologues antithétiques des visages du temps, mais encore établir une structure profonde de la conscience, amorce d'une attitude métaphysique et morale. Le schème ascensionnel, l'archétype de la lumière ouranienne et le schème diaïrétique semblent bien être le fidèle contrepoint de la chute, des ténèbres et de la compromission animale ou charnelle. (Durand, 1981 : 136)*

On peut donc noter l'action, à l'intérieur du personnage d'Achab, du geste ascensionnel, toujours posé à l'encontre du monde terrestre, en l'absence duquel il perdrait tout son sens ; le narrateur s'écrie ainsi, dans une « envolée » lyrique qui colle parfaitement à son sujet : « Oh, Achab ! ta grandeur est immatérielle comme celle des cieux et des abîmes ! » (Melville, 1992a : 216). Comme il constelle naturellement avec l'archétype de la lumière céleste, le schème ascensionnel se voit lui-même relié à

l'image du regard<sup>8</sup>. Le personnage d'Achab prend réellement forme autour de ce triptyque imaginaire. Il apparaît au lecteur comme un nouveau Prométhée, comme un voleur de feu, qui tente d'arracher à la puissance ouranienne ce qui fait justement sa force : son regard, symbole de son omniscience<sup>9</sup>. « Que Dieu t'assiste, vieillard. Tes pensées ont créé une créature en toi. Leur intensité te fait semblable à Prométhée ! un vautour se nourrira à jamais de ton cœur. Ce vautour que tu t'es créé toi-même » (Melville, 1992a : 284).

Il faut ici remarquer que le voyage du *Péquod*, qui débute dans les brumes hivernales de l'Atlantique nord, apparaît lui-même comme une quête de la lumière : le navire fait en effet voile vers le sud-est, vers l'été, vers l'astre du jour : « Le soleil, et plus spécialement le soleil ascendant ou levant, sera donc par les multiples surdéterminations, de l'élévation et de la lumière, du rayon et du doré, l'hypostase par excellence des puissances ouraniennes » (Durand, 1981 : 167). Tel un Prométhée américain, Achab part en quête du soleil et de la vérité, qui se trouve quelque part dans le Pacifique, au large du Japon :

*Or, dans cette mer japonaise, les jours d'été sont comme des flots d'éclatante lumière. L'impitoyable soleil japonais semble être le brûlant foyer de cet infini de facettes ardentes qu'est l'Océan vitreux. Le ciel semble laqué ; pas un nuage ; l'horizon flotte et cette nudité rayonnante est comme l'insoutenable splendeur du trône de Dieu. Le sextant d'Achab était garni de verres de couleur avec lesquels on pouvait fixer ce feu solaire. (Melville, 1992b : 277)*

Dans ce décor incendié, Achab tente en quelque sorte de voler ne serait-ce qu'une parcelle du feu divin, mais en vain : dès lors, sa quête prométhéenne semble vouée à l'échec, à l'image de son attitude, impériale et conquérante, à l'égard du continent américain. Avant de briser son sextant, emblème dérisoire de la vanité humaine, Achab va s'écrier, en fixant le soleil :

*Toi, signe marin ! Toi, haut et puissant pilote ! Tu me dis véritablement où je suis, mais peux-tu le moins du monde suggérer où je vais ? Peux-tu dire où quelque chose d'autre que moi vit en ce moment ? Où est Moby Dick ? À cet instant même il doit être sous ton œil. Mes yeux regardent*

---

<sup>8</sup>. « Ce glissement de la lumière, du halo lumineux au regard, nous apparaît comme très naturel : car il est normal que l'œil, organe de la vue, soit associé à l'objet de la vision, c'est-à-dire à la lumière » (Durand, 1981 : 170).

<sup>9</sup>. Voir l'excellent ouvrage de Jean Paris, *L'espace et le regard*, Paris, Seuil, 1965.

*cet œil qui en ce moment même voit également les objets sur l'autre côté  
inconnu de ton globe, soleil !* (Melville, 1992b : 278)

Il n'en demeure pas moins qu'en dépit de son échec, la quête d'Achab demeure en relation avec le schème ascensionnel et l'archétype de la lumière ouranienne. De la même façon, elle s'appuie sur le schème diaïrétique, qui commande le geste guerrier visant à libérer, grâce aux armes et aux matières associées à la transcendance, le bien de la gangue du mal : « La lumière a tendance à se faire foudre ou glaive, et l'ascension à piétiner un adversaire vaincu » (Durand, 1981 : 178).

La présence du schème diaïrétique se manifeste chez Achab de plusieurs façons. Premièrement, par l'importance qu'il confère aux armes, particulièrement aux harpons que lui et ses semblables<sup>10</sup> lancent contre les monstres maléfiques, de la mer ou d'ailleurs : « [Achab] lance son harpon dans ce qui est le plus puissant, dans des ennemis plus étranges que les baleines. Son harpon ? Oui, c'est le plus rapide et le plus sûr de ceux de l'île » (Melville, 1992a : 136). Deuxièmement, par la prédilection qu'il accorde à certains rituels de nature guerrière, dans le but de soumettre encore plus son équipage à sa volonté, comme dans le cas de la cérémonie de l'eau-de-vie, qui devient un véritable feu liquide bu à même le godet des harpons : « Ça fait des spirales en vous. Ça vient briller dans votre œil comme la langue fourchu du serpent » (Melville, 1992a : 238). Troisièmement, par le but même de l'entreprise d'Achab, qui s'attaque à la baleine blanche pour dégager la vérité de ses voiles, d'extraire le bien du mal, un peu à la manière de saint Michel luttant contre le dragon : « Tout appel au Souverain céleste se fait contre les liens, tout baptême ou illumination consiste pour l'homme à "déliar", "déchirer" les voiles d'irréalité » (Durand, 1981 : 188).

Comme il appert que la constitution du personnage d'Achab repose sur le régime diurne de l'imaginaire – enfin, comme tend à le démontrer l'action conjuguée des éléments réflexologiques et des principaux schèmes dans le texte – et que ce régime peut être défini comme celui de l'antithèse, il ne faudra pas s'étonner que la déchirure caractérise le personnage en question : « Il me semble qu'un drôle d'Équateur coupe aussi le vieux par le milieu » (Melville, 1992b : 310). Une longue marque « divise » d'ailleurs son corps en deux : « Un mince sillon d'un blanc livide traçait son chemin parmi ses cheveux gris, traversait tout droit un côté de son visage et, par le cou, disparaissait sous ses vêtements » (Melville, 1992a : 186). À l'image de l'univers scindé entre le bien et le mal, entre la vie et la mort, entre la vérité et le mensonge, où il navigue, Achab s'avère un être partagé, qui regroupe en lui les attributions – positives et négatives – de cet univers, mais sans jamais parvenir à les

<sup>10</sup>. Les Quakers de Nantucket sont d'ailleurs comparés à des guerriers « car quelques-uns de ces mêmes Quakers sont les plus sanguinaires de tous les marins et chasseurs de baleines. Ce sont des Quakers guerriers » (Melville, 1992a : 128).

fondre en un seul tout, ce qui aurait pour effet de les orienter dans un sens évolutif. Bien au contraire, l'entreprise d'Achab appartient plutôt à la destruction :

*Le vent de poupe gonflant les creux de toutes ses voiles, le bateau continua sa marche en avant, comme si deux influences antagonistes luttaienent en lui, une tendant vers le ciel, l'autre s'élançant vers quelque but horizontal. Et si l'on regardait le visage d'Achab, il semblait qu'en lui aussi deux influences combattaient. Son unique jambe animait d'échos la longueur du pont ; chaque coup de sa jambe morte sonnait comme un choc sur un cercueil. Ce vieillard marchait sur la vie et sur la mort. (Melville, 1992a : 320)*

L'action du régime diurne déterminera également dans le roman l'opposition entre certains grands archétypes. Le personnage d'Achab semble ainsi modelé sur l'archétype du Souverain, ou du Chef, qui englobe les qualités de hauteur et de force : « Élévation et puissance sont en effet synonymes » (Durand, 1981 : 151). Melville écrit : « Le capitaine Achab observait strictement les usages sacro-saints de la mer, et, derrière ces usages, il se cachait pour d'autres fins que les fins légitimes ; sans eux son implacable besoin de domination n'aurait pas pu se manifester entièrement ; avec eux il devenait une irrésistible dictature » (Melville, 1992a : 214). Cet archétype du Souverain ne prend réellement sens que dans la mesure où il s'oppose à un autre archétype, celui de l'Inférieur, incarné quant à lui par les subordonnés immédiats d'Achab : Starbuck, Stubb et Flask. Le capitaine ne cesse d'éprouver Starbuck, et il insulte Stubb en ces termes : « Suis ton chemin. J'ai tout oublié. Va-t'en en bas, à ta tombe nocturne, où tes pareils dorment dans des linceuls pour s'habituer à celui qui les enveloppera finalement. En bas, chien, à la niche ! » (Melville, 1992a : 191).

Une autre opposition de nature archétypale s'avère caractéristique du régime diurne : celle du Héros vis-à-vis du Monstre. On sent très bien qu'il y a quelque chose d'héroïque, parce que désespéré, dans le combat que livre Achab à la baleine blanche : « De la catastrophe qui engloutit le baleinier et son équipage se dégage un troublant sentiment de puissance, comme si la dignité de l'homme ne s'affirmait jamais mieux qu'au moment où il affronte sa propre destruction » (Béranger et Gonnaud, 1974 : 191). Le ton des paroles d'Achab conserve d'ailleurs quelque chose du genre épique, des récits héroïques ou de la chanson de geste : « Ce n'est pas un idiot téméraire qui t'affronte maintenant. Je confesse ta puissance qui est partout sans qu'elle puisse avoir le moindre droit sur moi-même. Au milieu de l'impersonnalité générale, ici se tient quelqu'un » (Melville, 1992b : 286).

Une troisième opposition entre les archétypes, dont on perçoit la présence tout au long du roman, est celle de l'Arme et du Lien. Dans les baleinières, tous les hommes, le pilote, le harponneur, les rameurs, vivent sous la menace du filin qui les

relie à la baleine, qui se déroule à une vitesse folle et qui risque de les entraîner dans les profondeurs océaniques. Le cas échéant, il faut trancher le lien au couteau, avant qu'il ne soit trop tard :

*Tous les hommes vivent entourés de lignes à baleines. Tous naissent avec des cordes autour du cou ; ce n'est que lorsqu'ils sont devant une mort subite et rapide, que les mortels aperçoivent les périls silencieux, subtils et toujours présents de la vie. Et si vous êtes philosophes, bien qu'assis dans une baleinière, vous ne sentirez dans votre cœur pas plus de terreur que si vous étiez devant votre feu du soir, avec un tisonnier et non un harpon auprès de vous. (Melville, 1992b : 20)*

Si on pousse plus avant cette étude succincte de l'action du régime diurne dans la constitution du personnage d'Achab, en suivant toujours la voie que nous offre le trajet anthropologique, nous en arrivons aux symboles, qui viennent enrichir, en les saturant de sens, les grandes tendances, les orientations offertes par les schèmes et les archétypes analysés. Nous avons déjà, par la force des choses, envisagé quelques-uns de ces symboles, tous représentatifs du régime diurne : le regard, la marque, la baleine. D'autres symboles viendront les appuyer et raffermir encore leur cohésion imaginaire. Considérons par exemple le fer, indissociable du personnage d'Achab, « symbole de robustesse, de dureté, d'opiniâtreté, de rigueur excessive, d'inflexibilité » (Chevalier et Gheerbrandt, 1982 : 433). Toutes ces qualités sont en effet constitutives du capitaine Achab, qui semble lui-même marqué au fer rouge : « Il avait l'air d'un homme qu'on aurait retiré du bûcher au moment où les flammes avaient pourléché ses membres, sans les avoir consumés toutefois, ni sans avoir touché à sa compacte robustesse de vieillard » (Melville, 1992a : 186). De la même façon qu'il lance son harpon contre les baleines, Achab fouille de son fer acéré ses monstres intérieurs : « N'est-ce que mon propre fer à marquer que je viens donc de forger ? » (Melville, 1992a : 266). Le symbole du fer constellera d'ailleurs avec celui de la couronne, lui-même relié à l'archétype du Chef ; dans l'univers imaginaire de Melville, tout respire la cohésion. Il semble donc à Achab que sa tête, que son « chef » plutôt, porte une lourde couronne de fer :

*Le front doré du soleil plonge dans le bleu plombé. Il fait un lent plongeon. Il descend ; mon âme monte. Son éternel besoin d'ascension la fatigue. Est-elle donc trop lourde, cette couronne que je porte, la couronne de fer de la Lombardie ? [...] C'est du fer, je le sens ; son bord dentelé m'irrite tant ! Mon cerveau semble battre contre le métal solide ; mon crâne d'acier est d'une sorte qui n'a besoin d'aucun casque dans cette bataille qui martèle le cerveau. (Melville, 1992a : 241)*

Marqué par le feu du glaive, torturé par le fer de son harpon, son cerveau comprimé par l'emprise mortelle de la couronne, Achab en vient à ressembler à une statue, rigide et inamovible : « Sa haute et large carrure semblait faite de bronze solide coulé dans un moule impeccable, comme le Persée de Cellini » (Melville, 1992a : 186).

Cette constellation symbolique du fer, de la couronne et de la statue s'avère très représentative du régime diurne de l'imaginaire : enfermé dans le métal, dans la rigidité absolue de la matière, l'esprit n'en aspirera que davantage à s'échapper du monde, en s'arc-boutant contre l'obstacle pour mettre à profit la force d'inertie de ce dernier. Un autre symbole prendra alors de l'importance : celui du front, « symbole de l'élévation orgueilleuse, de l'individuation par-delà le troupeau des frères et en face de la personnalité divine elle-même » (Durand, 1981 : 158). Au moyen de son front, siège de l'esprit et de l'intellect, Achab s'élève pour mieux se mesurer à Dieu. Quand il essaie de calculer à distance, au moyen de ses cartes maritimes, la trajectoire de la baleine blanche, Achab aspire une fois de plus à s'accaparer l'omniscience divine. Dans ce geste blasphématoire, le symbole du front joue un rôle important. Il devient à la fois le miroir de la découverte et de l'introspection, ce qui revient au même chez Achab :

*Tandis qu'il était ainsi occupé, la lourde lampe d'étain suspendue par des chaînes au-dessus de sa tête se balançait continuellement avec les mouvements du bâtiment et projetait des lueurs et des ombres dansantes sur son front ridé et il semblait que, tandis que le capitaine marquait lignes et courses sur les cartes froissées, un invisible crayon traçait courses et lignes sur la carte fortement accusée de son front. (Melville, 1992a : 279)<sup>11</sup>*

Une étude très succincte du trajet anthropologique nous permet donc de constater que le capitaine Achab évolue dans un environnement imaginaire marqué de l'empreinte du régime diurne. Mais une telle constatation ne prendra réellement sens que si nous dépassons les cadres, nécessairement limités, de l'analyse du personnage lui-même, pour nous situer dans une perspective beaucoup plus large. Si la constitution du personnage d'Achab traduit l'action du régime diurne de l'imaginaire, c'est que ce même personnage exprime l'une des deux attitudes inhérentes au mythe américain, c'est-à-dire la position impériale souvent adoptée en face de l'aventure continentale : en chassant les baleines, Achab tente de mettre de l'ordre dans le chaos d'une nature vierge, d'extraire la vérité du foisonnement des choses. Melville n'écrit-il pas : « La chasse à la baleine est impériale ! » (Melville, 1992a : 173) ?

---

<sup>11</sup>. Notons que la baleine blanche porte aussi des marques – des signes ? – sur le front, ce qui tend à démontrer qu'en la poursuivant, Achab ne fait que se chasser lui-même.

Si l'on admet l'existence d'un dénominateur commun, aussi large soit-il, dans le processus régissant la représentation de l'aventure humaine dans le Nouveau Monde, il faudra prendre en considération cette influence déterminante du régime diurne dans l'imaginaire collectif américain. On a déjà relevé cette influence chez Irving, Cooper et Hawthorne, et on la retrouvera encore plus loin. Néanmoins, l'action du régime diurne ne doit pas nécessairement être considérée comme prédominante, car en marge de celle-ci la représentation « nocturne » joue quelque part dans l'ombre un rôle aussi important. En effet, bien que l'influence du régime nocturne puisse sembler parfois assez occulte, sa présence n'en demeure pas moins très réelle. La nature polémique du régime diurne ne peut éternellement influencer sur le processus de la représentation. L'attitude impériale, héroïque, implique en dernière instance une position édénique ou mystique :

*C'est que la représentation qui se confine exclusivement dans le Régime Diurne des images débouche soit sur une vacuité absolue, une totale catharophilie de type nirvânique, soit sur une tension polémique et une constante surveillance de soi fatigante pour l'attention. La représentation ne peut constamment, sous peine d'aliénation, rester l'arme au pied en état de vigilance [...] Face aux visages du temps une autre attitude imaginative se dessine donc, consistant à capter les forces vitales du devenir, à exorciser les idoles meurtrières de Kronos, à les transmuter en talismans bénéfiques, enfin à incorporer à l'inéluctable mouvement du temps les rassurantes figures de constantes, de cycles qui au sein même du devenir semblent accomplir un dessein éternel.*  
(Durand, 1981 : 219)

Cette nouvelle attitude se trouve déjà esquissée, à un certain moment, par Achab lui-même. Cela peut paraître étonnant chez un personnage aussi torturé que le vieux capitaine, mais l'attrait exercé par le régime nocturne, qui se manifeste souvent par des rêves dionysiaques, édéniques et panthéistes, semble à ce point ancré dans le cœur de l'homme qu'il peut même faire sentir sa présence dans l'empire d'Achab, empire schizophrène s'il en est, à la fois conquérant et menacé :

*Mais les douces odeurs de cet air enchanté semblaient avoir pour un moment éteint le feu qui rongait son âme. Cet air joyeux, ce ciel aimable le caressaient enfin. Le monde marâtre, si longtemps hostile et cruel, enlaçait maintenant affectueusement son cou rétif, et semblait verser des larmes joyeuses sur lui, comme sur quelqu'un qui peut être sauvé et béni par l'amour dans son obstination et son égarement mêmes.*  
(Melville, 1992b : 325-326)

Cependant, Achab se trouve déjà trop engagé dans sa quête impériale pour se laisser démonter de la sorte : selon la logique du personnage, un tel événement ne peut constituer qu'un moment de faiblesse, ou d'égarement. Pourtant, à cet instant précis, s'offrait la voie menant au salut du *Péquod* et de son capitaine. Melville confiera donc à Ishmaël, l'unique survivant de la tragédie, la tâche de raconter l'histoire d'Achab et de Moby Dick, ainsi que la narration de ce qui allait devenir sa propre planche de salut, à savoir le renversement des valeurs diurnes, telles que véhiculées par le capitaine, dans une perspective nocturne et mystique. Ainsi, par deux fois, Ishmaël exorcisera les visages du temps : premièrement, en racontant une histoire pour retrouver, un peu à la manière de Proust, le temps perdu ; deuxièmement, en basculant progressivement dans le régime nocturne, principalement grâce au « sauvage » Queequeg et à son idole noire.

Autant la quête d'Achab s'oriente vers le haut, vers une transcendance impossible, autant celle d'Ishmaël tend vers le bas et la matérialisation. Comme Achab, Ishmaël est issu d'une société historique où dominant l'angoisse du temps et la peur du chaos sémiologique. La conscience de la mort, jointe à la volonté de mettre un peu d'ordre dans l'univers chaotique des baleines, pousse Ishmaël à s'embarquer sur le *Péquod* : « Quand je me surprends arrêté devant une boutique de pompes funèbres ou suivant chaque enterrement que je rencontre [...] je comprends alors qu'il est grand temps de prendre le large » (Melville, 1992a : 41). Mais, contrairement à son capitaine, Ishmaël verra le sens de sa quête infléchi vers des valeurs liées à la profondeur et à l'intimité de la matière ; pour Ishmaël, le mouvement de spiritualisation ne s'effectue plus contre la matière, mais participe pleinement de celle-ci. Dans la baleine, la richesse de sa chair, bien plus que sa prétendue malignité, fascine Ishmaël.

À la tentative d'élévation spirituelle d'Achab succède donc chez Ishmaël la volonté d'un élargissement de la conscience. Partant, la constitution du personnage s'appuiera sur le régime nocturne de l'imaginaire, et plus spécialement sur la composante mystique de cette très vaste constellation. Durand distingue trois types de structures de l'imaginaire. Les structures schizomorphes ou héroïques soutiennent à elles seules le régime diurne (idéalisation, diaïrétisme, géométrisme, antithèse). À l'opposé, les structures mystiques ou antiphrasiques se rattachent au redoublement, à la viscosité, au réalisme sensoriel et à la mise en miniature. Enfin, les structures synthétiques ou dramatiques, qui appartiennent également au régime nocturne, effectuent une conjugaison des deux ensembles qui précèdent, car elles intègrent les contraires dans un mouvement évolutif : *coincidentia oppositorum*, dialectique des antagonismes, historisation, progressisme partiel ou total du cycle. Pour le moment, je laisserai ces structures synthétiques de côté, pour me limiter, à l'intérieur de cette étude du régime nocturne dans *Moby Dick*, aux seules structures mystiques, que je considérerai à leur tour dans le trajet anthropologique conditionnant le processus de la représentation.

On peut ainsi rechercher le réflexe moteur du régime nocturne du côté de la dominante digestive, de ses adjuvants cœnesthésiques et thermiques (sensations internes, chaleur bienfaisante), ainsi que de ses dérivés tactiles, olfactifs et gustatifs, tous ces sens étant liés à un contact direct avec la matière. Si Achab communique avec l'univers par l'entremise du regard, qui permet une relation immatérielle, donc exempte de toute souillure, avec la matière honnie, Ishmaël n'hésite pas, quant à lui, à toucher, à sentir, à goûter les inépuisables richesses du monde physique. L'action de cette dominante physiologique déterminera les schèmes de la descente, de la possession, de la pénétration, de l'avalage et de la miniaturisation, qui constelleront avec certains grands archétypes, comme ceux du Centre, de la Substance, du Poucet, de même qu'avec des symboles exprimant l'inversion et l'intimité : symboles de l'île, du cercueil, du ventre, du bateau, de la substance séminale, de l'idole noire, etc.

Les images de la mort jouent un grand rôle dans *Moby Dick* : l'aventure d'Ishmaël commence devant une échoppe funéraire, reçoit une impulsion décisive dans l'auberge de Peter Coffin<sup>12</sup> et se termine dans le cercueil au départ destiné à Queequeg, puis devenu paradoxalement un instrument de salut. L'attirance ressentie envers la mort apparaît donc comme l'une des principales caractéristiques du narrateur : à l'inverse d'Achab, dont la dominante posturale détermine en grande partie la constitution – Achab cherche à se « dresser » devant Dieu et devant les hommes –, Ishmaël tend à adopter une position horizontale, à « descendre » dans la tombe. C'est qu'il évolue dans un régime de l'imaginaire qui diffère radicalement de celui d'Achab : chez Ishmaël, la mort ne se trouve pas directement associée à l'angoisse du temps et de ses visages ténébreux, mais plutôt au principe secret de la vie, niché quelque part au creux de la matière. Pour toucher à ce principe, il faut donc descendre dans la matière, la pénétrer, la posséder.

Nulle scène ne saurait mieux exprimer l'action conjointe de ces trois schèmes que celle du travail effectué par les marins sur le spermaceti du cachalot, scène que l'on retrouve au chapitre XCIV. Le spermaceti, ou blanc de baleine, est la substance huileuse qui se trouve dans la tête du cachalot. Comme elle durcit et forme des mottes au contact de l'air, les marins doivent la pétrir pour lui rendre sa fluidité : « Étreindre ! Étreindre ! Étreindre !... Toute la matinée se passa à étreindre le spermaceti, tant qu'à la fin je m'y fondis moi-même. J'étreignis jusqu'à ce qu'une étrange folie s'emparât de moi. Je me surpris, serrant sans le vouloir les mains de mes compagnons, les prenant pour les doux grumeaux » (Melville, 1992b : 179). On a vu dans cette scène un éloge de l'homosexualité, voire de la masturbation. Il me semble que l'on y assiste, plus fondamentalement, à une réhabilitation de la matière vivante. En dépit de sa blancheur, le spermaceti devient le symbole « nocturne » de la richesse substantielle et de la vie,

<sup>12</sup>. On sait qu'en anglais *coffin* signifie « cercueil ».

symbole qui s'appuie sur les schèmes mentionnés plus haut : en pétrissant le spermaceti, Ishmaël s'enfoncé peu à peu dans la matière, la pénètre jusqu'au cœur, pour la posséder entièrement.

On sait aussi que Gilbert Durand associe le grand schème « verbal » du régime nocturne à la confusion des valeurs symboliques qui accompagne leur renversement. À cet égard, notons que pendant le travail du spermaceti, Ishmaël tente de tout confondre (les races, les cultures, les religions) dans la bonté universelle et la plénitude de l'expérience sensorielle :

*Cette occupation fit naître un sentiment si fort, si affectueusement amical, si aimant, que, finalement, sans discontinuer, je pressais leurs mains, les regardant dans les yeux avec tendresse comme pour leur dire : « Oh ! bien-aimés semblables, pourquoi continuer à chérir les injustices sociales et à nous témoigner réciproquement la moindre mauvaise humeur ou jalousie. Allons, serrons-nous les mains à la ronde ; fondons-nous universellement les uns dans les autres jusqu'à devenir un spermaceti, un lait de bonté. » (Melville, 1992b : 179)*

La présence de certains autres schèmes s'avère également révélatrice de l'action du régime nocturne dans *Moby Dick*. Nous pouvons ainsi relever l'influence tangible du schème de l'avalage, qui détermine chez Ishmaël une inclination au complexe psychologique de Jonas, où la peur d'être dévoré ou déchiqueté, caractéristique d'Achab, fait place à l'attrait de l'engloutissement : « Le Jonas est euphémisation de l'avalage puis antiphrase du contenu symbolique de l'avalage. Il transfigure le déchirement de la voracité dentaire en un doux et inoffensif *sucking* [...] » (Durand, 1981 : 233). Quand Tashtego tombe et disparaît dans la tête du cachalot, avant que le délivre Queequeg, Ishmaël s'écrie : « Si Tashtego avait péri dans cette masse, il aurait eu une fin très précieuse, étouffé dans le plus blanc et le plus délicat "spermaceti" parfumé ; une mise en bière, un corbillard et un tombeau dans la chambre secrète intérieure, dans le *sanctum sanctorum* de la baleine » (Melville, 1992b : 93-94). De la même façon, le schème de la miniaturisation, de la « gulliverisation », qui participe aussi du schème de l'avalage, en ceci qu'il tend à l'inversion de la puissance virile, du géant ou du monstre, apparaît en filigrane dans le roman. Parallèlement à la poursuite excentrique de la grande déesse blanche où il se voit entraîné à la suite d'Achab et des harponneurs géants, Ishmaël se met en quête du point central, de l'atome primitif formant le cœur de la matière. Il porte ainsi allégeance à la petite statuette noire de Queequeg, qui s'oppose en tous points à la majesté immaculée de la baleine blanche : d'une part, miniaturisation et réhabilitation de la nuit ; d'autre part, gigantisation et exaltation de la lumière. *Moby Dick* raconte cette double quête, comme le pressent d'ailleurs Viola Sachs :

*Queequeg est un indigène de l'île mythique de Kokovoko qui « ne se trouve sur aucune carte » ; les endroits vrais ne s'y trouvent jamais « puisqu'ils doivent être découverts à l'intérieur de soi ». Kokovoko est située très loin vers « l'Ouest et le Sud » ; dans sa quête de la baleine blanche, le Péquod se déplace en direction inverse. Kokovoko est opposée à Nantucket : toutes deux sont des îles, mais l'une est située dans l'Ouest et le Sud, tandis que l'autre se trouve dans l'Est et le Nord. La petite idole noire, Yojo, offre ainsi une solution de rechange à la quête de la baleine blanche. (Sachs, 1973 : 272 ; je traduis)*

L'action déterminante de tous ces schèmes, qui forment comme le canevas de la représentation nocturne et mystique, implique d'autre part la présence manifeste de certains grands archétypes, comme celui de l'Enfant (Ishmaël peut être considéré comme un orphelin), du Poucet (la statuette de Queequeg), de la Demeure (le navire lui-même), de la Substance (le spermaceti). Mais l'archétype du Centre s'avère assurément le plus important : « Le but que se proposent les constellations [nocturnes] ne sera plus l'ascension du sommet mais la pénétration d'un centre, et aux techniques ascensionnelles vont succéder des techniques de creusement » (Durand, 1981 : 226). Dans le roman de Melville, la rêverie « centripète », nocturne, concurrence effectivement la rêverie « centrifuge », ou diurne. Certes, Ishmaël se lance à la poursuite de la baleine blanche. Comme les autres marins du *Péquod*, il a scellé un pacte maudit avec Achab :

*Moi, Ishmaël, j'étais un de cet équipage ; mes cris s'étaient joints aux cris des autres ; mon serment s'était soudé aux leurs, et plus fort je criais, plus mon serment s'affermisait et plus la peur remplissait mon âme. Un sentiment de sympathie sauvage et mystique était en moi. La haine inassouvie d'Achab semblait être la mienne. Attentives et avides mes oreilles semblaient recueillir l'histoire de ce monstre meurtrier contre lequel moi et tous les autres nous avons fait serment de violence et de vengeance. (Melville, 1992a : 254)*

Néanmoins, en marge de cette folie destructrice, « excentrique », une autre force exerce son action chez Ishmaël, celle de l'aspiration au centre, à l'espace intime et clos du dedans : « Ainsi pour moi-même, au cœur de l'Atlantique tourmenté de mon être, il m'arrive de jubiler dans un calme muet tandis que les planètes néfastes gravitent sans fin autour de moi sans toucher la place profonde et intime où baigne l'étincelle de ma joie » (Melville, 1992b : 145). Il me semble que cet archétype du Centre doit être relié au mythe américain et à l'inconscient collectif des habitants du Nouveau Monde. Parallèlement à l'attitude, « mâle » et conquérante, qui pousse l'homme à domestiquer

les forces vierges du continent, prend forme une autre attitude, plus « féminine » et mystique, qui incline à la symbiose avec la terre sacrée, avec le principe secret de la matrice : « Ce qui sacralise avant tout un lieu c'est sa fermeture : îles au symbolisme amniotique, ou encore forêt dont l'horizon se clôt lui-même » (Durand, 1981 : 281). Or, ces deux attitudes se trouvent dictées par les deux régimes de l'imaginaire, et voilà ce qui explique leur récurrence autant dans le processus historique que dans la littérature. L'archétype du Centre, tel qu'il apparaît en filigrane chez Melville, nous remet en présence de la caverne où s'endort Rip Van Winkle, du Vallon endormi où tournoient Ichabod Crane et Brom Bones, et de la clairière où se réconcilient Hester Prynne et Arthur Dimmesdale. Il constitue l'origine de ce « lieu vert, isolé, autour duquel n'auront jamais cessé de tourner les fictions américaines », dont parle Pierre-Yves Petillon (1979).

Dans *Moby Dick*, l'archétype du Centre détermine d'autre part une véritable floraison de symboles qui viennent consteller avec lui. Le symbole de l'île s'inscrit parmi eux. Selon Durand, « l'insularité serait une espèce de "Jonas" géographique » (Durand, 1981 : 274). Dans sa course folle, le *Péquod* ne se rapproche jamais d'aucune terre. L'absolu de la mer lui suffit. Mais Ishmaël conserve toujours, en son âme, une île. Voilà un des seuls remparts dont il dispose devant le démon de l'aventure, devant l'angoisse de voir son passé se dissoudre dans les brumes de l'espace infini :

*Considérez tout ceci, puis tournez vos regards vers cette verte, douce et très solide terre ; ne trouvez-vous pas une étrange analogie avec quelque chose de vous-même ? Car, de même que cet Océan effrayant entoure la terre verdoyante, ainsi dans l'âme de l'homme se trouve une Tahiti pleine de paix et de joie, mais cernée de toutes parts par toutes les horreurs à demi connues de la vie. Dieu vous garde. Ne poussez pas au large de cette île, vous n'y pourriez jamais retourner. (Melville, 1992b : 12)*

Ce symbole de l'île se rattache aussi à celui du bateau, dont les flancs protègent les marins des périls sans nom de l'océan. L'image du *Péquod* voguant au centre de la mer, au milieu de l'horizon, englobe à elle seule les grands archétypes du Centre, de la Demeure, du Contenant et du Contenu, qui déterminent le processus de la représentation dans le régime nocturne de l'imaginaire. Le bateau demeure le symbole par excellence de l'intimité, comme l'observe Roland Barthes :

*Le bateau peut bien être symbole de départ ; il est plus profondément chiffre de la clôture. Le goût du navire est toujours joie de s'enfermer parfaitement, de tenir sous sa main le plus grand nombre possible d'objets. De disposer d'un espace absolument fini : aimer les navires,*

*c'est d'abord aimer une maison superlative, parce que close sans rémission, et nullement les grands départs vagues : le navire est un fait d'habitat avant d'être un moyen de transport.* (Barthes, 1970 : 81-82)

Un autre symbole de l'intimité, qui prolonge ceux de l'île et du bateau en les enrichissant d'une méditation où la vie et la mort deviennent indissociables, est celui du tombeau. On a noté plus haut l'importance de l'image du cercueil dans *Moby Dick* ; grâce à cette image, l'inversion des valeurs symboliques se trouve complétée, le régime nocturne succède au régime diurne, et, d'une certaine manière, Ishmaël survit à Achab : « Ce goût de la mort, cet engouement romantique pour le suicide, pour les ruines, pour le caveau et l'intimité du sépulcre rejoint les valorisations positives de la nuit et parachève l'inversion du Régime Diurne en une véritable et multiple antiphrase du destin mortel » (Durand, 1981 : 274). L'espace clos du tombeau semble en effet à l'abri de la fuite du temps ; la vie et la mort cessent paradoxalement de s'y opposer, en vertu du pouvoir antiphrasique de l'imagination nocturne, qui abolit l'énorme tension contenue dans la pensée diurne. Voilà d'ailleurs pourquoi le ventre maternel, où s'entremêlent les valeurs associées à la vie et à la mort, constitue l'exact correspondant psychique du sépulcre : rappelons-nous ici l'épisode de la chute de Tashtego dans la tête du cachalot et de sa délivrance par Queequeg, transformé pour la circonstance en une bien étrange sage-femme !

Néanmoins, la scène finale de *Moby Dick*, dans laquelle l'image du ventre cercueil joue un rôle majeur, annonce déjà, en elle-même, la présence d'une autre constellation symbolique échafaudée autour des structures synthétiques de l'imaginaire. Avant d'entreprendre l'analyse de ces structures, j'aimerais mettre un terme à cette étude sur la quête d'Achab et d'Ishmaël. En dépit de sa nature succincte, celle-ci démontre assez bien que les deux grands régimes de l'imaginaire coexistent dans le roman de Melville, et que ces régimes s'avèrent d'une part incarnés par des personnages dont ils sont constitutifs, et d'autre part exprimés par les schèmes, les archétypes et les symboles qui jalonnent le trajet anthropologique de la représentation, depuis les simples réflexes physiologiques jusqu'à la création littéraire elle-même.

De plus, ces grands régimes de l'imaginaire englobent, de par leur coexistence manifeste dans le texte, tout le caractère conflictuel du mythe américain, partagé entre le désert et l'empire, entre l'éden et l'utopie, entre la vierge sauvagerie et le signe puritain, et que Melville a su traduire admirablement dans un roman qui prend, à la limite, les dimensions d'un continent. Cela dit, on pourrait envisager que l'action de ces régimes détermine, dans le contenu et la forme du roman, des éléments aussi disparates que le style – qui oscille sans cesse entre la rhétorique la plus haute et la minutie des descriptions – ou l'impact qu'ont eu certaines idées philosophiques – comme l'idéalisme d'Emmanuel Kant et l'empirisme de John Locke – sur la pensée de

Melville au moment de la rédaction de *Moby Dick*, et dont on pourrait retrouver la trace dans le texte (Howard, 1965 : 29-30).

L'IMAGE DE LA BALEINE BLANCHE :  
LA RÉOLUTION DU CONFLIT AMÉRICAIN ?

Je me contenterai toutefois de clore cette recherche par une analyse des structures synthétiques telles qu'on peut les déceler dans *Moby Dick*. Ces structures appartiennent également au régime nocturne de l'imaginaire ; elles diffèrent cependant des structures mystiques en ceci qu'elles ne correspondent pas précisément à une volonté d'exorciser les visages néfastes du temps par un renversement complet des valeurs symboliques, mais à une volonté d'intégrer les contraires dans un mouvement cyclique qui constitue une promesse d'éternel retour, de recommencement périodique du temps. Dans mon étude du personnage d'Ishmaël, j'ai laissé deviner la présence effective de ces structures synthétiques parce que celles-ci se situent en quelque sorte dans le prolongement de l'imaginaire antiphrasique, comme l'observe lui-même Gilbert Durand :

*Gulliverisation, emboîtement, redoublement n'étaient que préfiguration dans l'espace de l'ambition fondamentale de maîtriser le devenir par la répétition des instants temporels, de vaincre directement Kronos non plus par figures et en un symbolisme statique, mais en opérant sur la substance même du temps, en domestiquant le devenir.* (Durand, 1981 : 21)

Une analyse de ce second volet du régime nocturne intéresse à deux points de vue. Premièrement, en admettant que les structures synthétiques jouent un rôle certain dans l'imaginaire du texte melvillien, nous pourrions aborder selon un angle nouveau ces grands symboles de totalisation, de coïncidence des contraires, que semblent constituer la baleine blanche ou l'Océan, de même que certains épisodes se fondent sur le schème cyclique. Deuxièmement, le simple fait d'envisager l'action des structures synthétiques dans le texte nous permet de prendre conscience du mouvement de la matière symbolique et mythique. En vertu de l'imagination cyclique, Melville relance, après l'avoir poussé jusqu'à son suprême achèvement, l'expression romanesque du mythe américain, qui participe d'un mouvement global : « L'imagination nocturne est donc entraînée naturellement dans la quiétude de la descente et de l'intimité, que symbolisait la coupe, à la dramatisation cyclique dans laquelle s'organise un mythe du

retour, mythe toujours menacé par les tentations d'une pensée diurne du retour triomphal et définitif » (Durand, 1981 : 320).

En effet, si le mythe américain, dans son acception la plus large, se fonde sur l'espoir d'un renouvellement, ou d'une eschatologie, il aboutit du même coup à une conception synthétique, ou cyclique, de la destinée américaine. La structure manifeste du mythe aura ainsi tendance à se conformer à l'idée d'un progressisme total (celui du cycle final), sans cesse menacé de contamination par le régime diurne. Issu d'une hésitation entre l'héroïsme et la mystique, le mythe américain se résout en dernière instance dans une structure cyclique bientôt récupérée par la structure antithétique du régime diurne. Dans ce mouvement de la matière symbolique réside sans doute la ténacité infinie du mythe, qui semble toujours renaître de ses cendres. Durand écrit encore :

*Nous avons constaté que le Régime Nocturne de l'imaginaire inclinait le symbolisme à s'organiser en un récit dramatique ou historique. Autrement dit, dans le Régime Nocturne et spécialement ses structures synthétiques, les images archétypales ou symboliques ne se suffisent plus à elles-mêmes en leur dynamisme intrinsèque, mais par un dynamisme extrinsèque se relie les unes aux autres sous forme d'un récit.* (Durand, 1981 : 410)

Melville a eu le génie de saisir, à vif, cette dynamique du mythe et de l'exprimer dans ce chef-d'œuvre que constitue *Moby Dick*. Ne se contentant pas de confronter, au travers des personnages d'Achab et d'Ishmaël, les deux attitudes paradigmatiques adoptées devant l'aventure continentale, qui sont autant de façons d'imaginer le destin américain, le romancier a tenté d'intégrer ces attitudes dans un ensemble plus vaste qui, en les prolongeant, allait leur donner un sens évolutif. La baleine blanche joue en partie ce rôle : sans elle, le combat entre Achab et Ishmaël demeurerait latent pour ne jamais parvenir à sa fin. Il fallait que *Moby Dick* envoie le *Péquod* par le fond pour que la catastrophe « initiale » ait lieu, pour que la vie jaillisse enfin du tourbillon de la mort. Ishmaël ne dit-il pas : « Sans ignorer ce qui est bon, je vois vite l'horreur des choses et je peux être en bons termes avec elles – si elles me le permettent – car n'est-ce pas sage d'être en bons termes avec ses voisins ? » (Melville, 1992a : 47).

On a tellement disserté sur la signification de la baleine blanche, en en faisant tour à tour un symbole du mal, de la mère terrible, de la divinité, etc., qu'il me semblerait bien prétentieux de vouloir soutenir quelque savante hypothèse. Je me bornerai donc à démontrer que *Moby Dick* constitue une image globalisante, riche de sens et de contradictions (ce qui en soi représente déjà tout un programme !). Je crois que ce caractère globalisant du symbole de la baleine blanche permet au mythe de

demeurer en mouvement, et à l'intérieur du roman, et à l'extérieur de celui-ci : tout « commence » avec l'assaut de Moby Dick contre le *Péquod*.

Dès le départ, je tiendrai à me situer en marge des hypothèses qui font de Moby Dick un symbole dans lequel le bien et le mal entretiennent des rapports fondés sur l'antithèse. Par exemple, Richard Chase insiste beaucoup sur le dualisme melvillien : l'homme vit dans un monde déchiré entre le bien et le mal, le ciel et l'enfer, Dieu et Satan, l'intelligence et le cœur, l'esprit et la matière. La baleine blanche serait l'expression métaphorique de ce dualisme : « Dans la baleine blanche, ainsi que dans les terribles événements que sa présence déclenche, les polarités qui préoccupent Melville sont magnifiquement exprimées » (Chase, 1957 : 91 ; je traduis). Selon lui, la synthèse serait impossible chez Melville : « Il n'y a pas de vie *dans* la mort. Il n'y a que la vie *et* la mort, et, pour chaque individu, un choix momentané entre les deux » (Chase, 1957 : 107 ; je traduis). Partant, la baleine blanche constitue le symbole de ce monde irrémédiablement divisé contre lui-même :

*En tant que symbole, la baleine est infiniment riche de significations. Elle se révèle aussi porteuse de sens et variée que la nature elle-même ; c'est là le point essentiel. Comme la nature, la baleine est, paradoxalement, inoffensive et malveillante, nourricière et destructrice. Elle est massive, brutale, monolithique, mais en même temps changeante, d'une grande beauté érotique, variable à l'infini.* (Chase, 1957 : 110 ; je traduis)

À l'inverse de Chase, j'incline à croire que la *dialectique*, plutôt que l'*antithèse*, fonde les rapports établis, dans le symbole de la baleine blanche, entre le bien et le mal. Affirmer que Moby Dick illustre uniquement le principe du bien relèverait de la plus haute fantaisie ; prétendre qu'elle ne représente que le mal correspondrait à un appauvrissement de sa portée symbolique globale. De la même façon, faire de la baleine blanche le théâtre d'un affrontement stérile entre le bien et le mal ne conduirait qu'à une méconnaissance de sa fonction à l'intérieur de l'œuvre, fonction éminemment dramatique. En dépit de son absence physique, la baleine blanche constitue le personnage central du roman, qui assure d'une part la relation entre Achab et Ishmaël, et qui d'autre part fait progresser l'action en la poussant jusqu'à son dénouement. De même, Moby Dick permettra en dernière instance la renaissance d'Ishmaël : il fallait que le *Péquod* soit englouti pour qu'Ishmaël effectue le passage crucial devant le mener d'un ancien mode d'être à un nouveau.

L'image de Moby Dick annonce ainsi une progression de nature dialectique : en jouant le rôle d'un catalyseur, tout en regroupant des qualités antinomiques, la baleine blanche apparaît bientôt comme une figure synthétique, ce qui explique très bien le singulier mélange de peur et de vénération qu'elle exerce sur le narrateur. Dans le

chapitre très important intitulé « La blancheur de la baleine », Ishmaël établit un rapport entre la blancheur de Moby Dick et celle du cheval blanc des prairies (*White Steed*), célèbre dans les annales de l'Ouest et les traditions indiennes, qui guidait les hordes de chevaux sauvages vers l'Ouest : « Sous quelque aspect qu'il se présentât, il était l'objet d'un respect craintif et tremblant de la part des Indiens les plus courageux. Et, à en juger d'après les annales légendaires de ce noble cheval, c'était surtout sa blancheur qui commandait l'adoration et foudroyait d'une invincible terreur » (Melville, 1992a : 270). Moby Dick ressemble un peu à ce cheval blanc : grâce au sentiment qu'elle inspire, fait de fascination et de terreur, d'attraction et de répulsion, elle entraîne les hommes sauvages du *Péquod* à sa suite.

La blancheur joue un rôle certain dans la constitution synthétique du symbole de la baleine. Certes, associée à la lumière ouranienne et aux images de pureté et de transcendance, elle peut sembler, à première vue, tout à fait typique du régime diurne. Mais, dans l'univers imaginaire de Melville, la blancheur masque quelque chose de terrifiant : « Par dessus tout, c'est la blancheur de la baleine qui m'épouvantait » (Melville, 1992a : 266). On assiste donc à un glissement de nature sémantique qui transforme le statut symbolique de la blancheur, depuis le vide cathartique, diurne, jusqu'à la plénitude dialectique, nocturne : « La Baleine Blanche était le symbole de tout cela. Vous étonnez-vous maintenant de la férocité de la chasse ? » (Melville, 1992a : 277). L'image de la baleine blanche aura donc tendance à exprimer la totalité. La juxtaposition dialectique du noir et du blanc ne fait que renforcer le caractère d'immensité du léviathan en tant que sujet du roman, qui s'appuie au demeurant sur le grand schème cyclique, comme le suggère Melville :

*Tenez-moi les bras, mes amis, car le simple fait d'écrire mes pensées sur ce léviathan me fait défaillir par l'étendue de leur envergure ; comme si elles voulaient couvrir l'élargissement total des sciences, et toutes les générations de baleines, d'hommes et de mastodontes passés, présents et à venir, avec tous les panoramas mouvants des empires terrestres, à travers l'univers entier, banlieue comprise. La vertu d'un thème si vaste et si libre est tellement magnifique ! Mais nous grandissons à sa taille. Pour produire un livre puissant, il faut choisir un thème puissant.*  
(Melville, 1992b : 226-227)

De par ses résonances symboliques, la baleine blanche semble donc disposée à tenir le rôle qui lui est conféré dans l'accomplissement de la destinée : en ceci qu'elle fait coïncider les contraires en les juxtaposant de façon dialectique, en les intégrant au mouvement cyclique du temps et de l'univers, elle prépare déjà la mort d'Achab et la renaissance d'Ishmaël. À la limite, la figure inquiétante de Moby Dick ne constitue qu'un autre masque recouvrant le principe qui anime le mythe américain, à savoir cet

## LE RETOUR AUX ORIGINES

espoir, aussi fou que tenace, du recommencement absolu, du renouvellement ontologique. Il fallait que le vieil homme meure pour que naisse l'homme nouveau, dans le tourbillon furieux de la vie et de la mort provoqué par la baleine blanche :

*Flottant alors à l'écart de tout ce qui suivit, mais voyant toute la scène, je fus lentement attiré par la succion du gouffre où s'engloutissait le bateau. Lorsque je l'atteignis, il était devenu comme un étang laiteux. Alors, nouvel Ixion, je me mis à tourner et tourner, approchant toujours plus de la bulle noire du centre, comme d'un bouton d'essieu ; au moment où j'y arrivais, elle éclata et remontant avec une grande force le cercueil-bouée de sauvetage s'élança de la mer, retomba et flotta près de moi. (Melville, 1992b : 367-368)*

Au terme de son grand roman, Melville nous remet donc en présence de ce point mort où s'effectue le rite qui fait passer l'homme du Vieux Monde au Nouveau : ce « centre vital », cette « bulle noire », sont les nouveaux avatars de la grotte de Rip Van Winkle, du Vallon endormi d'Ichabod Crane ou de la clairière secrète d'Hester Prynne. Mais l'image de Melville s'avère plus puissante que celles de ses devanciers : elle entremêle la vie et la mort de façon si inextricable qu'on ne sait plus très bien si celles-ci constituent des principes antinomiques ou si elles ne signifient pas la même chose. Un tel phénomène demeure caractéristique du régime nocturne, mais ce flottement, justement, favorisera le réinvestissement futur du mythe, et possiblement, le retour à un imaginaire diurne, en marge duquel prendra place, à nouveau, un attrait pour la mystique. Voilà du reste ce qu'une étude de certains romans du XX<sup>e</sup> siècle pourrait démontrer.



## CHAPITRE III

### *Histoires de revenants et de survenants*

*Louis Hémon, Félix-Antoine Savard et Germaine Guèvremont*

Aussi singulier que cela puisse paraître, du moins à première vue, je ferai d'abord appel, dans le but de démontrer l'existence et la persistance, dans l'inconscient collectif des Québécois, des myèmes identifiés dans la partie précédente, c'est-à-dire de ces éléments signifiants constitutifs du mythe continental, à l'œuvre d'un auteur français : Louis Hémon. Ce dernier reste en effet un témoin privilégié de la réalité québécoise du début du siècle. Il a séjourné à Montréal, a vécu au Lac Saint-Jean, avant de tenter, à son tour, la grande aventure continentale, qui hélas s'est rapidement soldée par sa mort accidentelle à Chapleau, où, soit dit en passant, l'on peut percevoir quelque chose de cruellement ironique, qui ne va pas sans évoquer la fin de son héros François Paradis, décédé comme lui dans les « grands bois », trahi par ce même continent qui l'avait, en quelque sorte, ensorcelé. Louis Hémon nous apparaît aujourd'hui comme un observateur doué d'un grand pouvoir de pénétration : jusque-là, nul n'avait su pousser aussi loin dans l'exploration de l'imaginaire collectif des Québécois, ou du moins ne l'avait exprimé de façon aussi convaincante.

Il est vrai que Louis Hémon se trouvait particulièrement bien placé pour percer à jour l'univers onirique des Québécois. Ainsi, il ne pouvait au départ être influencé par l'idéologie du repli sur soi, sur l'espace national, et encore moins par une quelconque mentalité défaitiste héritée de la Conquête anglaise ; d'autre part, sa condition d'étranger lui offrait la possibilité de maintenir un certain écart avec son objet. Il s'ensuit qu'Hémon voyait le Québec avec des yeux neufs, avec un regard vierge qui, pourrait-on dire, ne le conduisait qu'encore mieux à l'essentiel. De plus, en vertu de ses origines et de sa culture mêmes, Louis Hémon était assez bien placé pour saisir la survie du grand mythe continental chez les Québécois, puisque la pensée française, de Montaigne à Lafitau en passant par Rousseau, avait joué un rôle déterminant dans la création et l'évolution de ce mythe. Qu'il suffise de rappeler que depuis la Renaissance, au nom si évocateur qui illustre à merveille l'espoir de renouveau total qui animait alors les esprits, que depuis ce moment crucial où prend forme le mythe, les Français rêvent, à

leur façon, de l'Amérique : de Jacques Cartier à Chateaubriand, les récits de voyage dans le Nouveau Monde sont légion, et beaucoup d'entre eux témoignent de la puissance du mythe et de son attrait sur les esprits. Ceci sans compter les relations privilégiées, établies dans un premier temps entre la monarchie française et son immense colonie, puis entre la France républicaine et les jeunes États-Unis<sup>1</sup>. Il y a donc lieu de supposer que Louis Hémon était déjà sensibilisé à ce qui faisait l'originalité de l'expérience européenne en terre d'Amérique, et qu'il venait ici non pas tant pour découvrir que pour retrouver quelque chose, comme la trace d'un rêve enraciné dans les esprits et les imaginations. Obscurément, l'auteur l'avait pressenti quand il écrivait à sa mère : « Ne dites pas que je m'éloigne de vous de plus en plus, parce que je n'ai pas l'intention de passer toute ma vie, ni même beaucoup d'années dans la libre Amérique. En fait, et tout extraordinaire que cela puisse paraître, c'est un chemin détourné pour revenir en France » (Hémon, 1980 : 171-172).

Tout cela contribuera à faire du romancier français un catalyseur. En renvoyant aux Québécois une image d'eux-mêmes, une image qui, non sans demeurer fidèle, les réconciliera avec leur nature rebelle, Hémon réveillera en quelque sorte le démon du continent, et ouvrira la voie à ces romanciers qui bientôt inscriront franchement le destin des Québécois non plus seulement « dans » la terre sise entre les clôtures, mais aussi « sur » la terre infiniment vaste de l'Amérique. Je pense ici aux œuvres de Félix-Antoine Savard et de Germaine Guèvremont, et plus particulièrement à *Menaud, maître-draveur* (1937) et au *Survenant* (1945) qui constitueront, à la suite de *Maria Chapdelaine* (1916), l'objet de ce premier chapitre. Je couvrirai ainsi, de façon fort schématique, la première moitié de notre siècle, mais comme il s'agit là d'œuvres clefs, j'estime qu'elles peuvent suffire à illustrer la pérennité du mythe continental. Félix-Antoine Savard semble ainsi personnellement vivre dans le temps du mythe : il suffit de parcourir *L'abatis* pour s'en rendre compte. Quant à Germaine Guèvremont, elle s'ingéniera à réactiver les mythes continentaux pour enfin mettre un terme à la suprématie du roman de la terre au Québec.

- 
1. De telles considérations soulèvent une interrogation majeure : peut-on parler de l'américanité des littératures « extra-américaines », comme, par exemple, de la littérature française ? Notre décision d'étudier *Maria Chapdelaine* le suggère implicitement. L'américanité saurait-elle être l'apanage des seuls ressortissants du Nouveau Monde ? En fait, l'origine du sujet compte moins, sans doute, que l'acuité de son regard en face de la réalité américaine. Un cinéaste comme Wim Wenders nous démontre bien, dans son film *Paris, Texas*, qu'on peut exprimer certaines facettes du mythe sans être pour autant né aux États-Unis ou au Québec ! Néanmoins, là aussi, tout est une question de degré : par exemple, l'admiration sans bornes dont témoignent certains Européens à l'égard des Amérindiens semble cadrer assez mal avec la relation presque passionnée, fondée à la fois sur l'amour et la crainte, qui prend place dans le mythe entre le Blanc et l'Indien, et qui débouche sur la disparition de ce dernier.

## MARIA CHAPDELAIN ET LE MYTHE AMÉRICAIN

*Maria Chapdelaine* nous fournit une admirable illustration du trajet « involutif », que j'ai déjà décelé dans mon étude de la littérature américaine, qui peut pousser un écrivain vers la quintessence du mythe. Chez nos voisins du Sud, au XIX<sup>e</sup> siècle, ce trajet est accompli de façon progressive : de Washington Irving à Herman Melville, il existe non seulement une continuité mais un approfondissement dans le recours à la matière mythique. Louis Hémon franchit la distance qui sépare le roman du mythe de façon presque instantanée. Dès les premières lignes de *Maria Chapdelaine*, tout semble joué : le mouvement qui reliera les diverses constellations imaginaires dans le roman pour rapprocher ce dernier du mythe lui-même se trouve déjà imprimé. Dans un premier temps, Louis Hémon met son lecteur en présence d'un pays qui apparaît comme vidé de sa substance, presque abstrait et désincarné, partagé entre la blancheur éclatante de la neige et l'obscurité menaçante de la forêt : « Toute cette blancheur froide, la petitesse de l'église de bois et des quelques maisons, de bois également, espacées le long du chemin, la lisière sombre de la forêt, si proche qu'elle semblait une menace, tout parlait d'une vie dure dans un pays austère » (Hémon, 1975 : 11). Mais la phrase qui suit fait singulièrement contraste avec la première ; sans transition, le lecteur peut assister à l'éclatement des forces vitales, de la joie, de la parole, qui meublent tout à coup le vide et le silence effarants du pays :

*Mais voici que les hommes et les jeunes gens franchirent la porte de l'église, s'assemblèrent en groupes sur le large perron, et les salutations joviales, les appels moqueurs lancés d'un groupe à l'autre, l'entre-croisement constant des propos sérieux ou gais témoignèrent de suite que ces hommes appartenaient à une race pétrie d'invincible allégresse et que rien ne peut empêcher de rire. (Hémon, 1975 : 11-12)*

Tout *Maria Chapdelaine* tient dans ce mouvement de valse entre la mort et la vie, entre le silence et la parole, entre le vide et la plénitude. Et comme il s'agit précisément d'un mouvement de valse, nous aurons affaire à un mouvement à trois temps, qui n'en épousera que mieux la dynamique du mythe, laquelle, rappelons-le, se trouve orientée dans le sens d'une progression touchant les constellations imaginaires, depuis l'affirmation du régime diurne, la tentation de la mystique nocturne, jusqu'aux structures synthétiques soutenant le mythe lui-même. Je tenterai donc, dans les pages qui suivent, de mettre à jour cette dynamique dans le roman de Louis Hémon, selon l'ordre que je viens de mentionner.

*Maria Chapdelaine* nous confronte à un décor « antithétique » très révélateur de l'action du régime diurne de l'imaginaire. L'univers entier y ressemble à un champ de

bataille où s'affrontent l'homme et la nature sauvage. À la toute-puissance de celle-ci l'homme ne peut opposer que son opiniâtreté. Le geste dominant des pionniers est ainsi de « faire de la terre » : en défrichant un coin de forêt, ils tentent de soustraire le trésor à l'emprise du dragon, d'arracher au chaos une parcelle de vérité et de signification, un peu comme le fait le capitaine Achab en chassant la baleine blanche dans *Moby Dick*. Le schème diaïrétique, omniprésent dans le roman de Melville, semble donc aussi à l'œuvre dans *Maria Chapdelaine*, où le symbolisme des armes joue un rôle très important, à la seule différence que la hache y remplace le harpon. Mais il s'agit toujours de distinguer, d'extraire le bien de la gangue du mal. Par exemple, l'acharnement singulier dont fait preuve Edwige Légaré dans son travail d'essouchage évoque la figure d'Achab ; le personnage mis en scène par Louis Hémon lutte, lui aussi, contre le monstre, contre la résistance passive de l'univers : « Edwige Légaré s'était attaqué seul à une souche ; une main contre le tronc, de l'autre il avait saisi une racine comme on saisit dans une lutte la jambe d'un adversaire colossal, et il se battait contre l'inertie alliée du bois et de la terre en ennemi plein de haine que la résistance enrage » (Hémon, 1975 : 62).

Pour Melville comme pour Hémon, l'entreprise humaine vise donc à une plus grande signification, à une plus grande netteté des signes : en mettant de l'ordre dans une nature foisonnante et chaotique, soit par le biais d'une nomenclature des baleines, soit au moyen du défrichement, qui impose à l'espace sauvage les lois de la géométrie, l'homme espère accéder à la lumière, à la vérité, ce qu'autorise la victoire sur le monstre ténébreux, sur les « visages du temps », comme dirait Gilbert Durand.

Dans *Moby Dick*, la baleine représentée, en dépit de sa blancheur immaculée, ce monstre ténébreux qui entraîne dans sa fuite le *Péquod* à l'envers du monde. Au contraire, dans *Maria Chapdelaine*, la forêt, laquelle fait peser, sur l'ordre encore fragile du monde, une menace permanente, incarne le monstre ténébreux : « Toujours derrière les champs nus la lisière des bois apparaissait et suivait comme une ombre, interminable bande sombre entre la blancheur froide du sol et le ciel gris » (Hémon, 1975 : 25). Le narrateur cherche à donner l'impression que la forêt est une bête sauvage prête à bondir sur l'univers organisé ; le lecteur de *Maria Chapdelaine*, au même titre que celui de *La lettre écarlate*, pressent que l'entreprise d'organisation et de signification qui anime les hommes risque de sombrer à chaque instant sous les coups de boutoir d'une nature souveraine et implacable :

*Les aulnes formaient un long buisson épais le long de la rivière Péribonka ; mais leurs branches dénudées ne cachaient pas la chute abrupte de la berge, ni la vaste plaine d'eau glacée, ni la lisière sombre du bois qui serrait de près l'autre rive, ne laissant entre la désolation touffue des grands arbres droits et la désolation nue de l'eau figée que*

*quelques champs étroits, souvent encore semés de souches, si étroits en vérité qu'ils semblaient étranglés sous la poigne du pays sauvage.*  
(Hémon, 1975 : 20).

Dans *Maria Chapdelaine*, le visage ténébreux du temps se présente ainsi sous les traits de l'interminable barrière formée par la ligne sombre de la forêt, dont l'aspect menaçant est encore accentué par la froide blancheur de la neige<sup>2</sup>. Il nous faut remarquer qu'en tant que symbole nyctomorphe, la forêt ne possède aucune qualité de profondeur ou d'intimité : elle constitue bien moins un espace de mystères qu'un mur d'ombre emprisonnant, dans un « gant de fer », le cosmos tout entier. Plus tard, le symbolisme de la forêt prendra une autre connotation, beaucoup plus « nocturne » – comme nous le verrons ultérieurement. Mais pour le moment, la forêt demeure simplement l'ennemi, le mur contre lequel se butent les visées colonisatrices, voire impériales<sup>3</sup>. Maximilien Laroche constate le même phénomène chez les écrivains québécois : « Le sentiment de l'espace est celui d'une hostilité. L'espace perçu est barrière » (Laroche, 1971 : 174).

Comme chez Hawthorne, l'action de *Maria Chapdelaine* se déroule dans un décor de fondation, de cosmogonie : que ce soit sur les rives de l'Atlantique ou sur celles du Lac Saint-Jean, un monde organisé émerge du chaos originel. Au départ, il faut un adversaire ; par exemple, que deviendrait la Genèse sans les ténèbres primordiales, où Dieu fait jaillir tout à coup la lumière ? La structure antithétique constitutive du régime diurne de l'imaginaire s'ajuste ainsi au mouvement qui préside à l'émergence du mythe et, consécutivement, du roman. Le régime diurne semble constituer le terreau primitif du mythe américain : une fois l'ennemi châtié, l'échelle première des valeurs, liée au régime diurne, peut se voir contestée.

Par exemple, quand ils « font de la terre », quand ils luttent contre les visages terribles du temps, les pionniers ne font finalement que débroussailler le « terrain imaginaire » du roman pour y faciliter, du même coup, l'éclosion d'une pensée non plus héroïque mais mystique. C'est ainsi qu'un personnage aussi « diurne » que le père Chapdelaine peut parfois incliner à un imaginaire plus mystique, ce qui ajoute non

---

2. À ce titre, *Maria Chapdelaine* et *La lettre écarlate* sont un peu les « ancêtres » des romans d'Anne Hébert, particulièrement des *Fous de Bassan*, œuvre dont le décor évoque le roman de Hémon et dont l'atmosphère rappelle le puritanisme hantant le chef-d'œuvre de Hawthorne : « La barre étale de la mer, blanche, à perte de vue, sur le ciel gris, la masse noire des arbres, en ligne parallèle derrière nous [...] Au commencement il n'y eut que cette terre de taïga, au bord de la mer, entre cap Sec et cap Sauvagine » (Hébert, 1982 : 13-14).

3. Rappelons-nous ici les paroles d'Achab : « Pour moi, cette baleine blanche est cette muraille, tout prêt de moi » (Melville, 1992a : 236).

seulement à la richesse et à la vérité du personnage, mais participe aussi de la dynamique de l'œuvre :

*J'entendais dire que plus loin vers le haut du lac, dans le bois, il y avait de la bonne terre ; que du monde de Saint-Gédéon parlait de prendre des lots de ce côté-là, et voilà que cette place dont j'entendais parler, que je n'avais jamais vue et où il n'y avait encore personne, je me mettais à avoir faim et soif d'elle comme si c'était la place où j'étais né... (Hémon, 1975 : 203)*

De ce point de vue, la fuite sans fin de Samuel Chapdelaine fait penser à celle de Rip Van Winkle. Tous deux s'éloignent de l'univers féminin, considéré néfaste sous sa forme familiale, comme chez Rip, ou sociale, comme chez Samuel :

*Cinq fois déjà depuis sa jeunesse il avait pris une concession, bâti une maison, une étable et une grange, taillé en plein bois un bien prospère ; et cinq fois il avait vendu ce bien pour s'en aller recommencer plus loin vers le nord, découragé tout à coup, perdant tout intérêt et toute ardeur une fois le premier labeur rude fini, dès que les voisins arrivaient nombreux et que le pays commençait à se peupler et à s'ouvrir. (Hémon, 1975 : 34)*

Néanmoins, c'est dans ce mouvement même qu'ils semblent tous deux réintégrer l'univers maternel primordial : Rip en s'enfonçant dans la grotte, Samuel en tentant de retrouver le lieu de sa naissance. Assez curieusement, l'idée du départ implique celle-là même du retour vers les origines. Autre concordance : les puissances de la forêt envoûtent les deux personnages. Rip oublie de redescendre vers le village avant de pénétrer dans le monde des esprits, tandis que Samuel se trouve poussé vers l'avant par une mystérieuse alchimie : « On dirait que le bois connaît des magies pour vous faire venir... » (Hémon, 1975 : 47).

Mais Samuel Chapdelaine ne fait qu'amorcer le glissement des valeurs vers le régime nocturne. En effet, la mère Chapdelaine, surtout, personnifie les qualités mystiques, comme l'indique assez manifestement le passage qui suit :

*S'il y a quelque chose, dit la mère Chapdelaine, qui pourrait me consoler de rester si loin dans le bois, c'est de voir mes hommes faire un beau morceau de terre... Un beau morceau de terre qui a été plein de bois et de chicots et de racines et qu'on revoit une quinzaine d'années après nu comme la main, je suis sûre qu'il ne peut rien y avoir au monde de plus beau et de plus aimable que ça. (Hémon, 1975 : 58)*

La mère Chapdelaine apparaît vite comme la tenante des terres planes et cultivées, des vieilles paroisses, de ces « vallons endormis » où la vie ne peut se disperser puisqu'elle s'y écoule de façon presque immobile, et où la fuite du temps se voit freinée, ou du moins infléchie, par le poids de la matière : « C'est une belle paroisse, et qui m'aurait bien "adonné" ; du beau terrain "planche" aussi loin qu'on peut voir, pas de crans ni de bois, rien que des champs carrés avec de bonnes clôtures droites, de la terre forte [...] » (Hémon, 1975 : 32). Les relations établies entre la mère Chapdelaine et la terre témoignent d'ailleurs de ce remarquable isomorphisme, attesté par l'histoire des religions et l'abondance des rites voués au culte de la terre mère, qui unit la figure maternelle au monde tellurique. Selon la mère Chapdelaine, la terre, c'est encore l'épouse imaginaire qui s'offre à l'ardeur des rayons du soleil :

*Les poings sur les hanches, dédaignant de s'attabler à son tour, elle célébra la beauté du monde telle qu'elle la comprenait : non pas la beauté inhumaine, artificiellement échafaudée par les étonnements des citadins, des hautes montagnes stériles et des mers périlleuses, mais la beauté placide et vraie de la campagne au sol riche, de la campagne plate qui n'a pour pittoresque que l'ordre des longs sillons parallèles et la douceur des eaux courantes, de la campagne qui s'offre nue aux baisers de soleil avec un abandon d'épouse. (Hémon, 1975 : 60)*

On peut donc observer, dans *Maria Chapdelaine*, la coexistence des structures héroïques et des structures mystiques ; cette coexistence forcée aura tendance à se dramatiser, à se muer en conflit, d'autant plus qu'elle prend place à l'intérieur d'une même famille. D'un côté, on retrouve le père Chapdelaine : sa mentalité de pionnier ne va pas sans évoquer celle du capitaine Achab. Une même folie habite les deux personnages : chez Chapdelaine, celle de « défricher » ; chez Achab, celle de « déchiffrer ». Cette mentalité assez particulière, fondée sur l'idée du combat, se rapproche du régime diurne de l'imaginaire :

*Faire de la terre ! C'est la forte expression du pays, qui exprime tout ce qui gît de travail terrible entre la pauvreté du bois sauvage et la fertilité finale des champs labourés et semés. Samuel Chapdelaine en parlait avec une flamme d'enthousiasme et d'entêtement dans les yeux. C'était sa passion à lui : une passion d'homme fait pour le défrichement plutôt que pour la culture. (Hémon, 1975 : 39)*

De l'autre côté, il y a la mère Chapdelaine, qui proclame sans relâche les vertus de la terre cultivée, des mondes clos et immobiles, des vieilles paroisses, qui sont comme autant de vallons endormis situés en retrait du grand fleuve du temps, de ce vaste

mouvement de colonisation qui entraîne les Québécois vers le Nord. Ce deuxième personnage, tout aussi important que le premier, exprime la mystique nocturne : « Voyons, un beau morceau de terrain “planche”, dans une vieille paroisse, du terrain sans une souche ni un creux, une bonne maison chaude toute tapissée en dedans, des animaux gras dans le clos ou à l'étable, pour des gens bien grésés d'instruments et qui ont de la santé, y a-t-il rien de plus plaisant et de plus aimable ? » (Hémon, 1975 : 47). Par l'entremise du père et de la mère Chapdelaine, on assiste donc à l'émergence d'un conflit fondamental, où se mesurent les deux conceptions de la société québécoise, voire du monde entier : « C'était l'éternel malentendu des deux races : les pionniers et les sédentaires, les paysans venus de France qui avaient continué sur le sol nouveau leur idéal d'ordre et de paix immobile, et ces autres paysans, en qui le vaste pays avait réveillé un atavisme lointain de vagabondage et d'aventure » (Hémon, 1975 : 47).

Or, il semble bien que ces deux grandes conceptions de la société, ou du monde, que l'on pourrait expliquer, dans un premier temps, par des circonstances historiques ou sociales, ne constituent en dernière instance que le reflet des deux grands régimes de l'imaginaire. Les époux Chapdelaine représentent le couple initial qui vient exprimer le dualisme de la société québécoise, dualisme hissé au second degré, en ceci qu'il concerne la coexistence, plus ou moins harmonieuse, de deux pensées. La première se voit elle-même fondée sur le dualisme, celle du père Chapdelaine ; la seconde, lassée de l'éternel combat contre les visages du temps, essaie de gommer les antithèses en les remplaçant par une rêverie axée sur l'euphémisation de la matière, laquelle, de terrifiante (la nature sauvage, la barre sombre de la forêt) devient synonyme de douceur, de paix et de profondeur, par l'intermédiaire des images de la terre, de la chaumière, de l'étable, etc.

Les enfants Chapdelaine retiennent quelque chose de ce dualisme au second degré qui caractérise l'union de leurs parents. Par exemple, le jeune Téléphore, qui vit dans le monde terrifiant de ses péchés et de ses repentirs, rappelle un peu son père luttant contre la forêt : « L'enfant avait fini par ne se considérer lui-même que comme un simple champ clos, où des démons assurément malins et des anges bons mais un peu simples se livraient sans fin un combat inégal » (Hémon, 1975 : 34). Quant à Maria, qui demeure un personnage plus complexe, plus dynamique, elle incarne des valeurs « nocturnes », centrées sur l'idée d'intimité : elle apparaît ainsi comme une nouvelle Katrina Van Tassel, sorte de point central du pays neuf, autour duquel gravitent les trois prétendants, François Paradis, Eutrope Gagnon et Lorenzo Surprenant.

Cette coexistence obligée des régimes de l'imaginaire dans *Maria Chapdelaine* rappelle évidemment celle que l'on a remarquée dans *Moby Dick*. Il ne serait pas injustifié de prétendre que la paire Achab-Ishmaël « annonçait » déjà le couple Chapdelaine : tous deux, ils remontent aux sources vives du mythe. Melville et Hémon ne peuvent qu'en arriver à exprimer un conflit initial, quitte à le dynamiser par la suite

dans le sens d'une possible résolution. On a vu que chez Melville, la résolution du conflit passait par Moby Dick, dont l'image « synthétique » canalisait les forces contenues dans la matière imaginaire pour en faire un récit tendu vers une fin. Chez Hémon, cette dialectique des contraires se réalisera d'une part grâce au personnage de Maria, d'autre part par l'intermédiaire de l'image de la forêt et de ses médiateurs (les Indiens, le père de François Paradis, François lui-même), et enfin par l'entremise de cet autre monstre blanc, l'hiver québécois, lequel jouera un rôle décisif dans le dénouement du récit.

La critique n'a pas manqué de relever la double nature du personnage de Maria. Dans « La tentation de l'ailleurs [...] », Marie-Laure Laforest s'interroge : « Nomade par goût, sédentaire par devoir, porterait-elle les caractères à la fois aventurier et sédentaire de la race canadienne-française ? » (Laforest, 1975 : 44). Dans le même ordre d'idées, André Vanasse note, chez Maria, l'existence d'un conflit premier : entre le coureur de bois, le cultivateur et l'exilé, vers qui doit-elle porter son choix, et quelle forme doit-elle donner à son destin, qui sera aussi celui de la nation ?

*Le conflit de Maria est un conflit cosmique. Les forces du temps et de l'espace se disputent son adhésion. Elle hésite entre l'enracinement perpétuel sur une ferme et la course folle vers les grands espaces qui l'entourent. Sera-t-elle une bonne fermière installée définitivement sur un lopin de terre ou encore une aventurière n'ayant pour seule demeure que la tente ou la maison volage ? Son équilibre instable n'est pas fictif puisqu'il trouve une facile explication dans la personnalité la plus cachée de Maria. N'était-elle pas née de parents qui partageaient une vision du monde totalement différente l'une de l'autre ? (Vanasse, 1965b : 352)*

L'intérêt de ce conflit se situe autant sur un plan anthropologique que sociologique. André Vanasse énonce une grande vérité quand il parle du « conflit cosmique » dans lequel l'esprit de Maria se trouve écartelé : son choix décidera en effet de ce qui constituera l'embryon de la future société, mais aussi de la signification que prendra le cosmos ainsi recréé. Le choix que doit poser Maria s'avère donc révélateur de la constitution de l'univers imaginaire collectif des Québécois, tiraillé entre le temps et l'espace. Les forces du temps sont celles canalisées par l'idéal commun « d'ordre et de paix immobile » qui anime la mère Chapdelaine et Eutrope Gagnon, et qui témoigne de la présence du régime nocturne. Quant aux forces de l'espace, elles concernent manifestement le régime diurne, et s'incarnent dans le personnage de Samuel Chapdelaine et, accessoirement, dans celui de François Paradis, qui semblent hantés ceux-là par la « beauté inhumaine » des « hautes montagnes stériles » et des « mers périlleuses ».

Louis Hémon n'a de cesse de suggérer ce flottement qui prend place chez Maria par l'intermédiaire de ses prétendants. Comme son père Samuel, qui semble possédé par une singulière folie, celle du défrichement, nouvel avatar, sans doute, du déchiffrement melvillien, Maria vit dans la hantise continuelle de la forêt : « Le bois... toujours le bois, impénétrable, hostile, plein de secrets sinistres, fermé autour d'eux comme une poigne cruelle qu'il faudrait desserrer peu à peu [...] » (Hémon, 1975 : 163-164). Chez Maria, la forêt semble toujours plus ou moins liée à la conscience de la mort, aux visages terrifiants du temps : « Sans avoir peur de mourir... Maria frissonna tout à coup et songea aux secrets sinistres que cache la forêt verte et blanche » (Hémon, 1975 : 152). Le destin tragique de François Paradis semble déjà inscrit dans cette ligne sombre que tracent là-bas les arbres :

*Vu du seuil, le monde figé dans son sommeil blanc semblait plein d'une grande sérénité ; mais dès que Maria fut hors de l'abri des murs, le froid descendit sur elle comme un couperet, et la lisière lointaine du bois se rapprocha soudain, sombre façade derrière laquelle cent secrets tragiques, enfouis, appelaient et se lamentaient comme des voix.* (Hémon, 1975 : 131)

Néanmoins, Maria se trouve également influencée par la vision plus « mystique » de sa mère, quoique dans une moindre mesure : « D'avoir entendu quinze ans sa mère vanter le bonheur idyllique des cultivateurs des vieilles paroisses, Maria en était venue tout naturellement à s'imaginer qu'elle partageait ses goûts ; voici qu'elle n'en était plus aussi sûre » (Hémon, 1975 : 47-48).

C'est en vertu de cette incertitude que l'œuvre de Hémon prend tout son sens et que le décor imaginaire du roman se voit organisé en récit : la juxtaposition de la pensée héroïque et de la pensée mystique, qui se manifeste dans la constitution du couple Chapdelaine et dans la double nature de Maria, conduira à l'émergence d'une thématique plus évolutive, plus tragique aussi, en ceci qu'elle tend vers une fin elle-même prélude à un recommencement. Essayons maintenant de discerner comment s'opère ce processus de glissement des valeurs.

La forêt constitue la première grande image du roman à se voir infléchie dans le sens d'une progression. Au départ, Maria ne ressent que de l'angoisse en face de ce mur ténébreux qui s'avance vers elle au gré de ses peurs et de ses inquiétudes. Mais la simple mention de la forêt « verte et blanche » et des « secrets » que celle-ci renferme marque déjà un net progrès vis-à-vis, par exemple, de la vision de Samuel : avec Maria, la forêt devient un espace doté de couleurs et de profondeur, une entité qui, à l'instar de Moby Dick, aura un rôle à jouer dans l'accomplissement de la destinée. Mais la forêt demeurerait une grande inconnue sans ses émissaires, sans ses médiateurs, le plus important étant naturellement, pour la jeune fille, François Paradis :

*Il semblait avoir apporté avec lui quelque chose de la nature sauvage « en haut des rivières » où les Indiens et les grands animaux se sont enfoncés comme dans une retraite sûre. Et Maria, que sa vie rendait incapable de comprendre la beauté de cette nature-là, parce qu'elle était si près d'elle, sentait pourtant qu'une obscure magie s'était mise à l'œuvre et lui envoyait la griserie de ses philtres dans les narines. (Hémon, 1975 : 77)*

Les Indiens constituent également, quoique de façon moins apparente, des médiateurs entre la grande forêt et les pionniers. Ils ont effectivement un rôle à jouer, d'une part dans la découverte du pays par les Blancs, d'autre part dans l'histoire d'amour de Maria. En effet, les Indiens ont, en quelque sorte, ouvert la voie à la colonisation blanche et à cette nouvelle genèse, qui survient quelque part au nord du Lac Saint-Jean, et qui fait l'objet du récit. Les Indiens ont ainsi sauvé la vie du père de François Paradis, blessé sur leur territoire de chasse : « Ils auraient bien pu faire semblant de ne pas le voir et le laisser mourir là ; mais ils l'ont chargé sur leur traîne et rapporté à leur tente, et ils l'ont soigné » (Hémon, 1975 : 49). De même, ils semblent présider, bien que de manière détournée, au jaillissement de l'amour dans le cœur des prétendants de Maria :

*À quatre cents milles de là, en haut des rivières, ceux des « sauvages » qui avaient fui les missionnaires et les marchands étaient accroupis autour d'un feu de cyprès sec, devant leurs tentes, et promenaient leur regard sur un monde encore rempli pour eux comme aux premiers jours de puissances occultes, mystérieuses : le Wendigo géant qui défend qu'on chasse sur son territoire ; les philtres malfaisants ou guérisseurs que savent préparer avec des feuilles et des racines les vieux hommes pleins d'expérience ; toute la gamme des charmes et des magies. Et voici que sur la lisière du monde blanc, à une journée des « chars », dans la maison de bois emplie de boucane âcre, un sortilège impérieux flottait aussi avec la fumée et paraît de grâces inconcevables, aux yeux des trois jeunes hommes, une belle fille simple qui regardait à terre. (Hémon, 1975 : 79)*

Une nouvelle fois, la critique s'est montrée sensible à la place dévolue aux Indiens dans *Maria Chapdelaine*. Bernard Proulx constate ainsi que Louis Hémon, en plus « d'accorder aux autochtones une plus large place que les romanciers de la terre », « leur en fait une meilleure » ; pour la première fois, un auteur affirme « qu'il existe des territoires autochtones » (Proulx, 1987 : 234). Selon Proulx, il s'agit là d'une nette évolution vis-à-vis des romans de la terre traditionnels. D'autant plus que, selon moi,

l'écrivain français renoue avec le capital mythique de l'image de l'Indien, laquelle s'inscrit au cœur même de l'américanité. Dans bien des fictions d'Amérique, l'Indien joue le rôle d'un initiateur : il apprend au Blanc les secrets du continent, il l'aide à échapper à des périls dont il ne pourrait sans lui se prémunir, il l'assiste dans ses aventures, en ne sachant évidemment pas qu'il se condamne, du même coup, à disparaître. Hémon semble très sensible à cette problématique, qui s'apparente à celle du *Dernier des Mohicans*, et qui fascinait déjà James Fenimore Cooper un siècle plus tôt. Il n'est pas exagéré d'affirmer qu'en sauvant la vie du père de François Paradis, les Indiens pratiquent une brèche qui permettra aux Blancs d'occuper leurs terres ancestrales ; le mariage de l'héroïne qui, semble-t-il, a lui aussi quelque chose à voir avec les Indiens, s'inscrit finalement dans la suite logique de ce vaste mouvement d'occupation, ainsi mené jusqu'à son terme. Le premier rejeton de Maria incarnera le prototype d'une nouvelle humanité, solidement installée sur la terre sacrée des peuples autochtones, tandis que ces derniers se verront repoussés vers l'espace évanescent et mystérieux du Nord qui, en dépit du fait qu'il ne constitue qu'une autre forme de l'absence, ou de la mort, n'en assure pas moins leur survie symbolique.

Comme ses amis les Indiens, comme son père également, François Paradis est un médiateur, un personnage mythique qui prépare la venue des Blancs à l'intérieur du continent américain. Le destin tragique de ce personnage se trouve déjà inscrit dans la fonction qui lui est dévolue : il fallait que François disparaisse pour que Maria unisse sa destinée à Eutrope Gagnon et pour que vive le peuple québécois. Je m'explique. D'une part, l'impossibilité de l'union de Maria et de François apparaît clairement, comme l'observe André Vanasse : « Le couple François-Maria était une union vouée à l'échec, François, selon nous, n'aurait pas pu supporter longtemps d'être lié à une autre personne, fût-ce par les doux liens de l'amour » (Vanasse, 1965b : 355-356). François ressemble beaucoup à Natty Bumppo : comme son illustre prédécesseur, il est destiné soit au célibat, soit à la mort. Il demeure trop nomade pour jamais se reproduire. Il ne peut rien engendrer, sinon un souvenir. D'autre part, la disparition de François contribue sans doute à pousser Maria dans les bras d'Eutrope plutôt que dans ceux de Lorenzo Surprenant : à la voix du pays de Québec, qui commande à l'héroïne de « rester chez-nous », se mêle la voix du coureur de bois, l'appel lointain du garçon téméraire perdu dans les « grands bois remplis de neige » (Hémon, 1975 : 214).

Revenons sur cet épisode majeur qui résume, à lui seul, l'action des structures synthétiques de l'imaginaire dans le roman de Hémon. Peu avant Noël, François décide de quitter son chantier, situé aux environs de La Tuque, pour aller passer le temps des fêtes au Lac Saint-Jean. Comme la voie ferrée est coupée, il doit parcourir la route à pied, dans quatre pieds de neige, par un froid mordant. Alors qu'il traverse les « grands brûlés », sorte de steppe, le vent se lève... Happé par la tempête, François disparaît à tout jamais. Eutrope Gagnon relate le drame aux Chapdelaine, le soir du Jour de l'an ;

il ne parle cependant jamais de la mort de son rival, se bornant à dire que celui-ci s'est « écarté » : « Des gens qui ont passé toute leur vie à la lisière des bois canadiens savent ce que cela veut dire. Les garçons téméraires que la malchance atteint dans la forêt et qui se trouvent écartés – perdus – ne reviennent guère. Parfois, une expédition trouve et rapporte leurs corps, au printemps, après la fonte des neiges... » (Hémon, 1975 : 126).

Naturellement, vu la nature mythique du personnage, on ne retrouvera jamais le corps de François Paradis. François ne meurt pas vraiment, il s'évanouit dans la blancheur infinie de l'hiver, ouvrant la voie, comme son père l'avait fait, aux pionniers comme Eutrope Gagnon et les autres : « [...] probablement qu'il ne pouvait pas voir le soleil ni marquer son chemin, car les sauvages ont dit que ses pistes s'éloignaient de la rivière Croche, qu'il avait suivie, et s'en allaient dret vers le nord » (Hémon, 1975 : 127). Disparu dans un nord mythique, au terme d'une « passion » qui dure trois jours, le personnage n'en acquiert que davantage une dimension héroïque. Comme on le sait, la fonction du héros consiste à violer les tabous et les prohibitions : François ouvre donc à nouveau, 150 ans après la Conquête, la route du Nord, du continent, de l'Amérique, comme le remarque André Vanasse :

*Hypnotisé par la magie de la forêt, François ne peut résister à son appel. Face à la population sédentaire, il devient une énigme à la fois irritante et ensorcelante [...] Voilà donc notre premier étranger. Ce nomade des forêts est le personnage le plus mystérieux de notre littérature. Il choque et attire le sédentaire. Il concrétise en quelque sorte toutes les projections oniriques du sédentaire qui aurait voulu connaître, comme lui, une vie d'aventure et de liberté.* (Vanasse, 1965b : 354, 356)

Cela explique d'ailleurs la nécessité impérieuse de sa disparition, qui suit de peu celle de ses amis les Indiens, évanouis, eux aussi, dans l'espace du continent. On pense ici évidemment à Natty Bumppo, dont le destin était préfiguré par la mort du dernier des Mohicans, et qui s'éteint dans l'immensité de la prairie. On pense aussi à Achab, entraîné par la grande baleine dans les profondeurs de la mer, tandis que son bras fait un signe étrange, comme si le vieux capitaine voulait guider, lui aussi, ses compatriotes vers un mystérieux ailleurs. Tous ces personnages (Natty Bumppo, Achab, François Paradis) ont un rôle à jouer dans le rite de passage qui doit mener les hommes de l'Europe à l'Amérique.

Notons d'autre part que François ressemble à Achab, en ceci qu'il aura à lutter lui aussi contre la blancheur, contre le monstre total, contre l'être protéiforme qui décide de tout. De là à faire l'association entre l'hiver, ou la baleine, et Dieu, il n'y a qu'un pas, qu'un Samuel Chapdelaine, par exemple, n'hésite pas à franchir : « Ça montre que nous ne sommes que de petits enfants dans la main du bon Dieu » (Hémon, 1975 : 128). L'hiver joue un peu le même rôle dans *Maria Chapdelaine* que la baleine

blanche dans *Moby Dick*. En effet, l'hiver permet la résolution du conflit où se débat l'héroïne du roman. Dans son article intitulé « Psychanalyse de la neige », Gilbert Durand insiste sur le caractère profondément dialectique de la « rêverie neigeuse », « rêverie créatrice » et « bouleversement de conversion » (Durand, 1953 : 621). Certes, au départ, l'image de la neige se caractérise par l'antithèse : « Le désert de neige, comme tous les déserts, est farouche résistance purificatrice aux séductions de la terre » (Durand, 1953 : 624). Ainsi, les « grands brûlés » – notons que, dans cette image, les résonances purificatrices du feu se mêlent étroitement à celles de la neige – se porteront garants de la virginité céleste de François « Paradis » et sauront le protéger de la tentation charnelle incarnée par Maria : « La parfaite blancheur garantit la parfaite sainteté » (Durand, 1953 : 625). Mais l'antithèse a naturellement tendance à se muer en dialectique : l'image de la neige se voit ainsi intégrée au grand cycle des saisons. Elle devient « la grande transformatrice » (Durand, 1953 : 626), la « grande vierge immaculée et glacée au delà de la vie, mais gardienne de la vie » (Durand, 1953 : 625). La neige n'enveloppe François que pour mieux le protéger et permettre, par delà son souvenir, la renaissance du monde :

*Elle est « manteau » qui recouvre pour plus tard découvrir, elle est tombe passagère qui se veut berceau [...] Maîtresse de dialectique la neige nie la terre pour la mieux affirmer, pour la révéler grasse, noire, gorgée de sève parmi les premiers crocus du printemps. Si elle apparaît comme tombe, c'est pour mieux mûrir le renouveau. (Durand, 1953 : 627)*

Par ailleurs, la disparition de François coïncide avec la nuit de Noël, moment sacré et privilégié de la renaissance du monde, du recommencement absolu. L'aventure du personnage s'inscrit donc dans un cycle : pendant que Maria finit de réciter ses mille *Ave*, inlassablement répétés tout au long de la journée, pendant que les fidèles se rendent à la messe de minuit, pendant que la lumière se prépare à succéder aux ténèbres, en ce lendemain du solstice d'hiver, François se perd dans les brumes du Nord. Entre la vie et la mort prend ainsi place une relation dialectique, très révélatrice de l'action des structures synthétiques de l'imaginaire, grâce à laquelle les contradictions s'effacent. De la même façon, l'on apprend la fin (ou le début ?) du coureur de bois au Jour de l'an, autre moment fort du renouveau cosmique et temporel.

Le personnage de François Paradis joue donc un rôle déterminant dans ce processus de la nouvelle genèse qui, au fond, constitue le thème central de *Maria Chapdelaine*. Dans le même sens que les images centrales de l'espace forestier, de l'Indien, voire de l'hiver, le personnage du nomade correspond à la volonté de surmonter les contradictions où s'empêtrent, par exemple, les époux Chapdelaine et, consécutivement, leur fille Maria. La voix de François se mêle ainsi à celle du pays de

Québec, formant un chant où viennent se fusionner, non pas à l'unisson mais en harmonie, des voix dont les qualités au départ antinomiques, comme le passé et l'avenir, la culture et la nature, finissent par s'accorder dans un grand tout :

*Elle vint comme un son de cloche, comme la clameur auguste des orgues dans les églises, comme une plainte naïve et comme le cri perçant et prolongé par lequel les bûcherons s'appellent dans les bois. Car en vérité tout ce qui fait l'âme de la province tenait dans cette voix : la solennité chère du vieux culte, la douceur de la vieille langue jalousement gardée, la splendeur et la force barbare du pays neuf où une racine ancienne a retrouvé son adolescence.* (Hémon, 1975 : 211)

Louis Hémon façonne ainsi la matière brute que lui offre l'univers imaginaire de ce pays qu'il découvre, tiraillé entre l'héroïsme spatial (la poussée vers le Nord) et le mysticisme temporel (l'attrait ressenti envers le sol déjà conquis, envers les racines), pour en faire un récit visant à exorciser le conflit dans lequel semble enlisé l'inconscient collectif. Du même coup, Hémon ouvre la voie à l'expression littéraire d'une certaine américanité : en renouant avec le capital mythique du continent, il trouve une issue à une situation « bloquée » et contribue à redonner aux Québécois la conscience de leur destinée en terre d'Amérique. Une lecture géographique du roman tend d'ailleurs à le démontrer (Bureau, 1984 : 166-178).

*Maria Chapdelaine* ressemble davantage à un palimpseste qu'à un simple roman : entre les lignes tracées par Louis Hémon, le lecteur peut entrevoir la trame d'un récit plus ancien, où avaient déjà puisé des écrivains comme Irving, Cooper, Hawthorne et Melville. Il peut donc sembler qu'en choisissant de faire de l'Amérique, ou du destin particulier de l'homme sur ce continent, l'objet plus ou moins manifeste d'un récit, on en arrive presque fatalement à retrouver une histoire fondamentale, ou, si l'on veut, un mythe transnational, matrice de tous les récits. D'où l'importance indiscutable de *Maria Chapdelaine* dans l'histoire du roman québécois : en renouant avec le « capital » mythologique de l'imaginaire américain, Hémon s'impose bientôt, devant les écrivains québécois, comme une référence obligée. Dans cette perspective se situe, on l'aura deviné, l'œuvre de Félix-Antoine Savard.

*MENAUD, MAÎTRE-DRAVEUR* : LA RIPOSTE QUÉBÉCOISE

Je suis resté toujours avec une admiration très profonde pour *Maria Chapdelaine*. Hémon nous a volé un chef-d'œuvre à travers nos souches [...].

Félix-Antoine Savard<sup>4</sup>

Avec *Menaud, maître-draveur*, Félix-Antoine Savard répondra par conséquent à *Maria Chapdelaine*, nous donnant une illustration des plus achevées de ce mystérieux dialogue qui s'installe parfois entre les textes littéraires, en intégrant des extraits du roman de son prédécesseur, extraits qui scanderont le déroulement de son propre récit. Tandis que la plupart des lignes tracées par Louis Hémon, sans pour autant s'effacer complètement, s'estompent à leur tour, s'abîmant dans la mémoire collective, quelques-unes d'entre elles, les plus importantes sans doute de par la force contenue de leur lyrisme, et celles-là mêmes qui épousent la voix du pays de Québec, réapparaîtront dans *Menaud, maître-draveur* : « Nous sommes venus il y a trois cents ans et nous sommes restés... » (Savard, 1970 : 11-12). Dans une certaine mesure, Savard écrit donc à son tour sur un palimpseste, mais sur un double palimpseste, où l'on devine les signes diffus de l'américanité, troublés par les reflets d'une eau profonde, et d'où jaillissent, en lettres de feu, les litanies du peuple québécois.

Faut-il maintenant s'en étonner, le dualisme marque *Menaud, maître-draveur* : dualisme de l'espace, qui s'exprime par l'opposition de la montagne et de la plaine, et qui traduit cette volonté caractéristique du régime diurne de monter très haut, de dominer le paysage, de se soustraire à l'action néfaste de la matière, et qui correspond à une hantise folle de la chute, de l'engloutissement, de l'anéantissement ; dualisme des personnages, qui se divisent en deux catégories principales, les nomades et les sédentaires, avant de se ramifier plus avant ; dualisme de Menaud lui-même, déchiré entre l'action et le rêve, entre sa volonté de chasser les intrus et son impuissance à le faire. Que recouvre au juste ce dualisme omniprésent ? Sera-t-il jamais résolu ? Quel rapport entretient-il avec le mythe ? Voilà ce que je tenterai d'élucider dans les pages qui suivent.

Pour ce faire, il me faut d'abord démontrer en quoi *Menaud, maître-draveur* se rattache à ce que j'ai défini comme l'américanité, à savoir la conception que se fait

---

4. Cité dans Gaulin, 1975 : 21.

l'homme de son destin dans le Nouveau Monde et le mode symbolique par lequel il exprime cette conception. On sait que le rêve continental d'une Amérique française occupe le cœur du roman de Savard. Ainsi, Menaud compare sans cesse le présent et sa propre condition au passé, au monde fabuleux des anciens ; en cela, son comportement s'avère de nature tout à fait mythique : les ancêtres lui dictent ses actes et donnent un sens à sa révolte. Menaud tente de reproduire les gestes des anciens et de rejoindre le temps des origines. Aussi, quand il parle de son pays, il parle de l'Amérique des commencements, de l'Amérique française : « Le pays qu'aime ainsi Menaud ne s'arrête pas aux frontières du Québec actuel. C'est le pays des ancêtres qui s'étendait de la Baie d'Hudson jusqu'en Louisiane. C'est l'amour du Continent, l'amour des horizons infinis, l'amour de l'illimité » (Weinmann, 1978 : 402-403). Menaud inscrit donc sa destinée dans l'espace américain tout entier. Comme l'Ishmaël de Melville, il est un homme libre : libre d'aller où il veut sur le continent, de fouler un sol sans barrières ni clôtures, comme d'autres naviguent sur la mer.

*Être libre, cela ne se bornait pas à dire : « Je fais à ma tête chez moi. Je suis roi et maître de quelques arpents de terre sous le soleil du bon Dieu ». Non ! Être libre, c'était, partout où l'on va dans le pays, sentir, sous ses pieds, le son de la terre répondre aux battements de son cœur, c'était entendre partout la voix du sol, des bois, des eaux dire : « J'appartiens à ta race et je t'attends ! » (Savard, 1970 : 181)*

Pour Menaud, il s'agit donc moins de posséder le territoire que d'avoir la liberté de le parcourir, sur les traces des premiers conquérants : explorateurs, missionnaires, coupeurs de bois. Il laisse au sédentaire le soin de prendre possession du territoire et de l'occuper. Lui, Menaud, il veut voler au-dessus du continent, libre comme l'oie sauvage. Ce n'est qu'au moment où l'on cherche à lui interdire l'accès au continent rêvé et qu'il se retrouve coincé dans son coin de pays, se débattant vainement dans les liens qu'on lui impose, que Menaud se révolte.

Le pays dans lequel évolue Menaud rappelle de toute évidence celui de Maria Chapdelaine : nous revoici, sinon dans l'univers des pionniers et des défricheurs, du moins dans celui des frontières. Au bout du champ de Menaud, il y a la forêt vierge, le domaine ensorceleur de la montagne. Ces deux pays sont en partie interchangeables : dans les deux cas, un monde caractérisé par la coupure, la division, le partage, nous ramène au dualisme fondateur. D'un côté il y a la nature, attirante et menaçante à la fois, d'un autre côté on retrouve la culture, sécurisante et pourtant sclérosante. On pourrait qualifier ce décor de paradigmatique, en ce sens que, tôt ou tard, le lecteur de romans bute dessus. Il s'agit ainsi du décor des contes de Washington Irving, des romans de James Fenimore Cooper et de *La lettre écarlate* de Nathaniel Hawthorne, qui traduit manifestement cette attitude d'hésitation qui nous apparaît maintenant bien

« américaine » et qui recouvre la question fondamentale : quelle forme doit-on donner au destin futur de l'homme en terre d'Amérique ?

Néanmoins, si l'on compare plus à fond l'imaginaire spatial des romans de Louis Hémon et de Félix-Antoine Savard, on constate qu'au-delà de ces ressemblances manifestes subsistent certaines différences. Il faut ainsi noter que Savard, en situant l'action de son roman dans le comté montueux de Charlevoix, qu'il identifie lui-même comme le « comté métaphysique » de la province de Québec, plutôt que dans la pénéplaine entourant le Lac Saint-Jean, infléchira l'imaginaire de son texte dans le sens d'une plus grande valorisation de la verticalité, avec l'image centrale de la montagne, par exemple. Certes, il ne fait peut-être que transposer, dans cette image concrète, une autre image qui, dans un certain sens, s'avère plus abstraite, puisqu'elle se rattache à la représentation d'une représentation. Cette image, « cartographique » parce qu'elle provient de la connaissance des cartes géographiques et de la conception de l'espace qui en découle, associe la hauteur souveraine à la nordicité : ainsi, on « monte » vers le nord comme on gravit une montagne, ou alors on vit « deux pouces *en haut* de la carte ». L'imagination du nord impose donc en soi l'idée d'une montée. Selon nous, une des grandes forces de *Menaud, maître-draveur*, qui contribue à la prégnance imaginaire du roman, réside dans la fusion de ces deux grandes images, celle de la montagne et celle du nord, en une seule, chargée d'une réalité très concrète. Tandis que Louis Hémon rêve des Indiens du « haut des rivières », qui hantent, tels des esprits, cet espace mystérieux où bat le cœur du pays, Savard a quant à lui une montagne à portée de la main : la clef, la voie immédiate qui lui donne accès au monde des songes, du passé, du continent rêvé. Cette montagne qui se dresse en bordure des prés est le cœur du pays. D'un autre côté, la fusion trop immédiate des deux images constitue peut-être la raison de la défaite du maître-draveur : la perte de la montagne, de la clef, lui interdit brutalement l'accès au « continent imaginaire », pour reprendre l'expression de Iolande Cadrin-Rossignol (1987), puisque son rêve s'y trouvait tout entier incarné.

Quoi qu'il en soit, cette image de la montagne, qui vient dynamiser l'univers imaginaire du roman de Savard, prendra deux grandes acceptions symboliques qui, sans se contredire nécessairement, n'en demeurent pas moins distinctes. Dans un premier temps, la montagne demeure associée à l'héroïsme : c'est le monde des ancêtres, des héros de la légende, des coureurs de bois, des « grands souvenirs du passé » (Savard, 1970 : 50), des « grands hardis, des grands musclés, des grands libres d'autrefois » (Savard, 1970 : 79) ; c'est la montagne duelle, le domaine encore intouché de tous ceux qui refusent de s'incliner devant le pouvoir de la femme, du fermier ou de l'étranger. Cette montagne se dresse contre l'univers de la plaine, du présent, voire de la chair. Dans un deuxième temps, la montagne deviendra le lieu infiniment plus complexe de la synthèse, de l'accomplissement de la destinée, où le bien et le mal s'entrechoqueront et s'entremêleront pour bientôt dénouer, de par le dynamisme

découlant de ce choc et de cet enlacement, une situation bloquée. Je reviendrai un peu plus loin sur cette seconde acception symbolique, car elle se situe dans le prolongement naturel du dualisme que je tiens maintenant à dégager.

En tant que symbole héroïque, la montagne s'inscrit manifestement dans le régime diurne de l'imaginaire : les procédés de gigantisation engagés par l'image elle-même le démontrent déjà assez bien. La montagne donne accès à un univers caractérisé par la grandeur, la hauteur, l'immensité. La montagne incarne le monde du superlatif, si ce n'est de la mégalomanie. La tradition orale, qui donne accès à ce monde mythique en le faisant revivre par le biais du récit, renforce d'ailleurs cette impression de gigantisme : « Il racontait les grandes chasses, les longs portages, les prodigieuses randonnées ; et tout cela exhalait l'haleine des pays neufs, un je ne sais quoi de sain, de jeune, de viril, de mystérieux qui lui avait donné, à lui, Menaud, le goût de faire l'outarde et de filer vers les Pays-d'en-Haut » (Savard, 1970 : 75).

Il ne faut toutefois pas oublier que cette image de la montagne, dans son appartenance au régime diurne, celui de l'antithèse, ne doit surtout pas être considérée uniquement en soi, mais bien en regard de son contraire. La montagne, lieu du vent, de la lumière, du regard souverain, de l'esprit, s'oppose ainsi à la plaine, aux terres grasses, aux miasmes, à la matière. La montagne, de par sa dynamique verticale, impose un effort de montée, de libération, qui prend appui, ou plutôt qui s'arc-boute, à la manière d'une cathédrale, non pas vraiment « sur », mais bien « contre » le domaine de ceux qui s'apprêtent, sinon à s'associer à l'étranger, comme l'a fait le Délié, du moins à ramper devant lui en devenant ses alliés passifs, comme les paysans de Mainsal ou les femmes du pays, personnifiées par Marie, la fille de Menaud.

Nous retrouvons donc un dualisme de l'espace dans *Menaud, maître-draveur*. Gérard Dumouchel l'avait déjà relevé quand il écrivait : « Comme tout univers primitif, l'univers de Menaud repose sur une dualité (les Hauts-le Bas) spatiale qui amène une dualité au niveau de l'esprit des personnages » (Dumouchel, 1972 : 29). Robert Belgrave replaçait quant à lui cette dualité dans une perspective encore plus dynamique : « Tout le roman est basé sur le désir d'évasion et d'élévation symbolisé par l'oiseau et la montagne. Les forces qui vont à l'encontre de ce grand désir sont l'engloutissement et l'enlèvement » (Belgrave, 1978 : 216). L'auteur note également que chez Savard « la verticalité génère un schème complet, qui englobe les thèmes du gouffre et de la pénétration en profondeur aussi bien que ceux de l'ascension verticale, de l'oiseau, du feu et de la montagne » (Belgrave, 1978 : 230). Cette dualité, je la rattacherai quant à moi à un ensemble plus vaste, c'est-à-dire à l'expression de la grande constellation symbolique que forme le régime diurne de l'imaginaire. Ce n'est donc pas tant la dualité spatiale qui amène, comme le prétend Dumouchel, la dualité au niveau de l'esprit des personnages. Bien au contraire, ces deux dualités se résument en

une seule : celle qui anime tout le régime de l'antithèse, fractionnant les images en deux ensembles irréductibles.

Il existerait donc une antériorité de l'imaginaire sur le processus de constitution de l'espace et des personnages romanesques. Une étude des personnages de *Menaud, maître-draveur* le démontre d'ailleurs. Le dualisme caractérise également ceux-ci, les nomades s'opposant aux sédentaires, les hommes aux femmes, et les « autochtones » aux « étrangers ». Ce dualisme des personnages s'exprime par le dualisme de l'espace, sans en être toutefois constitutif. Ainsi, les femmes et les sédentaires n'ont pas leur place dans la montagne ; celle-ci demeure la chasse gardée des nomades, cette chasse gardée toutefois contestée par les « déliés », qui constituent une forme pervertie des nomades, comme quoi le ver se trouve toujours dans le fruit, ou le démon à l'intérieur de l'âme. Non, les femmes et les sédentaires restent confinés loin du champ de bataille, entre les murs des maisons ou à l'intérieur des clôtures ceinturant les prés, comme le remarque Bernard Proulx : « Les femmes n'ont pas leur place du côté de l'errance. Elles appartiennent à l'univers paysan et contribuent à la stabilité, indispensable aussi, selon la vision du monde du romancier » (Proulx, 1987 : 266).

La scission entre les nomades et les sédentaires se manifeste pour la première fois quand les draveurs quittent les terres cultivées pour la montagne ; l'histoire de François Paradis et d'Eutrope Gagnon, ou celle d'Ichabod Crane et d'Abraham Van Brunt, semble tout à coup se répéter :

*Alors, les jeunes draveurs tournèrent leurs yeux vers en-bas, vers les champs beiges dont les rectangles semblaient se raidir contre l'envahissement des bois... vers les vieilles maisons grises où l'on danse, les bons soirs, avec les filles [...] Menaud, Joson, Alexis, eux, n'avaient point de ces retours, étant d'une autre race : celle que la terre mesurée, avec ses labours et ses moissons, ses rigueurs et ses tendresses, n'avait pas encore apprivoisée.* (Savard, 1970 : 49-50)

On sent bien que les préférences de Savard se portent sur Menaud, Joson, Alexis, qui constituent la sainte trinité de son panthéon personnel. Une affinité profonde unit ces trois personnages, héritiers des « grands libres », des « grands hardis », des « grands musclés » d'autrefois. Ils échappent à la condescendance manifestée par le narrateur devant les sédentaires, qu'ils dominent avec superbe : « [Joson] aurait bien pu se fixer comme les autres, là-bas, qui vivaient à gratter la terre entre les roches, à boulanger des mottes en dedans de leurs clôtures : ceux-là mouraient dans leur lit. Mais le tourment du bois et une mystérieuse loi du sang l'avaient emporté » (Savard, 1970 : 87-88).

La loi du sang ! C'est cette loi absolue qui domine tout l'univers de *Menaud, maître-draveur* ; c'est encore elle qui définit les rapports entre les personnages ; c'est toujours elle qui bientôt mitigera le dualisme prenant place entre les nomades et les

sédentaires, pour exacerber celui qui existe entre le clan et l'étranger. Pour comprendre toute la portée de cette mystérieuse loi du sang, il nous faut revenir à la sainte trinité de M<sup>gr</sup> Savard. Joson constitue la réplique de Menaud et Alexis, le double de Joson. Le sang des anciens coule dans leurs veines. Marie leur appartient. Au même titre que Maria Chapdelaine ou Katrina Van Tassel, Marie symbolise le pays, la terre et la fécondité. Dans le fond, le drame de Menaud se joue autour de celle-ci. Marie ne saurait se donner au Délié sans enfreindre la loi du sang, puisque le Délié, comme son surnom l'indique, appartient maintenant à une autre race. Il est l'autre, l'étranger : « En somme, ce Délié, c'était l'homme qu'on rencontre partout sans qu'on sache d'où il vient, celui qui passait pour se chauffer au bois de lune et rôder, dans les broussailles de l'ombre, autour du bien d'autrui » (Savard, 1970 : 130). En offrant Marie à Alexis, Menaud la garde dans le clan, dans le giron familial et patriarcal. Derrière l'histoire de la libération impossible de Menaud, il y a ainsi une troublante histoire de consanguinité, sinon d'inceste. On sait que le rejet de l'étranger demeure toujours lié, de près ou de loin, à la tentation incestueuse, la xénophobie résultant de l'exacerbation de l'esprit de famille. Certes, Menaud ne viole en rien les tabous ; il respecte sa fille au-dessus de tout. Mais en la jetant dans les bras d'Alexis le Luçon, le double de Joson, lui-même son propre double, Menaud, sur un plan purement symbolique, ne fait que se l'approprier davantage.

La filiation de *Menaud, maître-draveur* et de *Maria Chapdelaine* n'en apparaît que plus clairement. On retrouve, dans les deux romans, une certaine impuissance de l'homme devant la femme, ou devant la vie en général. Cette impuissance conduit, soit à la mort, soit à l'inceste, ce qui revient en quelque sorte au même, puisque dans l'inceste il est moins question de créer l'altérité que de se perpétuer, de façon absolue mais statique. Dans le roman de Louis Hémon, le mouvement incestueux va de la fille vers le père via l'amant et se trouve freiné par la mort de ce dernier : « François Paradis ou Samuel Chapdelaine, c'est le même homme. Le père mobile » (Larose, 1987 : 79). Au contraire, Félix-Antoine Savard inverse ce mouvement qui va du père vers la fille via le double du fils disparu, et qui ne rencontre plus de résistance dès l'instant où Marie repousse le Délié. Symboliquement, l'inceste se veut donc consommé : il s'agit peut-être d'une autre cause de la défaite du maître-draveur. D'autre part, si l'union de Maria et d'Europe permettait une certaine résolution du dualisme du nomade et du sédentaire, en orientant ce dualisme dans un sens positif, l'union de Marie et d'Alexis ne résout finalement rien : elle ne concerne plus une femme qui, aussi « nomade » soit-elle, demeure associée à la terre, et un homme sédentaire, mais bien une femme sédentaire et un homme nomade. Voici sans doute une autre raison de l'échec de Menaud.

Le dualisme du roman de Savard, jamais résolu, pourrait donc sembler plus radical que celui du roman de Hémon ; pourtant, cela reste à démontrer. Certes,

Menaud et Joson ont sombré dans la folie, qui des éléments, qui des esprits ; certes, Marie et Alexis semblent avoir beaucoup à faire pour se retrouver. Néanmoins, comme tout le poids des négativités a été confié aux épaules du Délié, le personnage du sédentaire s'en trouve du même coup réhabilité. Le dualisme en action dans le roman devenant plus mitigé, la prédominance du régime diurne de l'imaginaire sur le régime nocturne se verra remise en question, sapée à la base. Nous retrouverons donc, dans *Menaud, maître-draveur*, le même mouvement que nous avons déjà noté dans les œuvres de Irving, Cooper, Hawthorne, Melville et Hémon : en effet, tout se passe comme si la rêverie héroïque devait nécessairement ouvrir la voie à l'expression d'une mystique qui lui coexiste bientôt. De cette coexistence obligée « jaillirait » la pensée dialectique, laquelle, en s'appuyant sur les tensions qui prennent place entre les deux grands pôles de l'imaginaire, utiliserait ces forces contraires pour prendre forme. Considérons par exemple le personnage de Josime, paysan, terrien, qui incarne des vertus de paix, d'ordre, de stabilité : « Quand il venait, Josime s'asseyait à califourchon, les bras appuyés sur le dossier de sa chaise. Il commençait ensuite son éternelle chanson : la terre. Il en parlait d'une voix nasillard, lente, de son train de bon laboureur calme et fervent » (Savard, 1970 : 94-95). Josime réhabilite, aux yeux du nomade Menaud, la figure du sédentaire. Bien qu'elle ne soit pas dirigée contre le même objet, la passion du cultivateur s'avère aussi grande que celle du maître-draveur, et voilà ce qui compte aux yeux de Savard : « On avait survécu parce que les paysans comme Josime, les coureurs de bois comme lui-même, s'étaient appliqués, d'esprit et de cœur, les premiers, aux sillons, les autres, à la montagne, à tout le libre domaine des eaux et des bois » (Savard, 1970 : 107). Si Josime n'est pas, à proprement parler, le double de Menaud, il n'en demeure pas moins son complément indispensable, ou son image renversée. Un lien aussi tenace que nécessaire unit les deux personnages. Josime symbolise les puissances contenues, secrètes de la vie (comme la fécondité, condition sine qua non de la permanence), tandis que Menaud incarne les forces vives, éclatantes de celle-ci (comme la volonté, garante de l'évolution), ce qui explique d'ailleurs la conscience nationale du maître-draveur : « Posséder ! s'agrandir ! Pour une race, tout autre instinct était un instinct de mort » (Savard, 1970 : 108).

On voit bien que la figure du sédentaire se trouve revalorisée par Savard : la possession fait aussi partie de l'instinct de la « race ». Certes, les coureurs de bois conservent, « depuis les lointaines et prodigieuses randonnées des leurs, dans le passé, un orgueil de caste et comme un droit d'aïnesse sur le sédentaire des champs » (Savard, 1970 : 108), mais les paysans n'en demeurent pas moins indispensables au projet et au rêve continentaux. Ils en constituent l'assise sociologique et anthropologique, en ceci qu'ils symbolisent les forces immobiles de la permanence et de la tradition : « Les paysans avaient appris de la terre la sagesse lente et calme, la volonté tenace de parvenir, la patience des lentes germinations, la joie des explosions généreuses de vie.

C'était sur la terre féconde, parmi les gerbes, qu'ils avaient pris le goût des berceaux pleins d'enfants » (Savard, 1970 : 107).

Sans la présence du Délié qui vient en quelque sorte briser l'harmonie, dénouer les liens qui unissent la « race », tout irait-il pour le mieux dans le meilleur des mondes ? Ce serait compter sans le dualisme du personnage de Menaud lui-même. Dans cet ordre d'idées, Jean Éthier-Blais écrit que « l'histoire du paysan canadien-français est celle d'un homme attaché malgré lui à ses champs et qui regarde constamment au loin, la main au front, vers cet horizon d'où on ne revient pas » (Éthier-Blais, 1966 : 101). Dans ce déchirement, d'abord et avant tout, s'inscrit le destin tragique de Menaud. Ce personnage reproduit en miniature la division de la société québécoise, ainsi que les deux attitudes à l'égard du continent américain : rester ou partir. « Sa femme, avait tout fait pour enraciner au sol ce fier coureur de bois. Et lui, par amour pour elle, il avait défriché cette âpre terre de Mainsal, toujours prêt, cependant, à s'évader du regard vers le bleu des monts dès que le vent du Nord venait lui verser au cœur les philtres embaumés » (Savard, 1970 : 35).

Néanmoins, cette dualité qui caractérise le personnage de Menaud s'avère moins une affaire de condition sociale, où la femme viendrait freiner les aspirations de l'homme vers la liberté, que de nature ontologique. Il est vrai que l'attachement de Menaud à sa terre de Mainsal provient de sa femme puis, dans une moindre mesure, de sa fille ; on retrouve ici la conception traditionnelle qui oppose l'homme perçu comme nomade à la femme considérée comme sédentaire. Mais la mort de la femme de Menaud ne résout aucunement la dualité profonde du personnage ; au contraire, il semble qu'elle l'exacerbe davantage. En effet, Menaud se retrouve tout à coup livré à lui-même : il veut, certes, délivrer son pays de la mainmise de l'étranger, mais il ne parvient pas à canaliser cette volonté pour la transformer en gestes concrets. Menaud est bien plus un rêveur qu'un activiste : il s'écroule quand la rivière emporte Joson ; il jongle dans sa cabane en attendant la venue du Délié. M<sup>gr</sup> Savard nous semble d'ailleurs suggérer lui-même cette dualité du personnage :

*La vie dure ! Elle lui avait fait une âme sage, donné le goût des choses calmes, profondes d'où sa pensée sortait peu. On sentait, chez lui, cette force grave, patiente que donnent le travail et la nature austère [...] Mais parfois, sous la surface tranquille, on devinait une passion sauvage pour la liberté ; et, tel un fleuve de printemps, à pleine mesure d'âme, l'amour de son pays.* (Savard, 1970 : 35)

On pourrait s'étendre longuement sur ce dualisme particulier de Menaud, qui contraste singulièrement avec celui que nous avons relevé dans la littérature américaine, chez Melville notamment. Il faut sans doute appartenir à une nation libre, en plein essor, pour créer un personnage aussi volontaire que le capitaine Achab. Menaud

représenterait plutôt notre impuissance collective, notre refus d'agir, de faire enfin le saut. Le personnage créé par Savard n'entraîne pas à sa suite tout un équipage, aussi fou soit-il, mais seulement son propre reflet, en la personne d'Alexis le Lucon. Ce dernier ressemble à Menaud parce que, comme lui, le rêve continental le hante. Ce rêve correspond cependant davantage à un besoin de fuir qu'à une volonté de vaincre : « J'ai dessein de prendre le large – le Lucon se mit à bredouiller – vers l'Ouest, bien loin... chez les sauvages... Il paraît qu'il y a de grandes rivières dans les Pays-d'en-Haut et de la pelleterie en masse. Ici, bédame ! Cela se dit qu'on va perdre... » (Savard, 1970 : 113). La nature profonde des personnages de Savard tient dans ce réflexe de l'esquive. Quand l'étranger menace, on l'attend dans la montagne, ou on pense à partir vers l'Ouest. Puisque ces deux espaces constituent le refuge mythique des grands livres d'autrefois, on pourrait espérer s'y ressourcer, avant de fondre sur l'ennemi, « comme une débâcle de toutes les colères que le pays avait sur le cœur depuis les années de servitude » (Savard, 1970 : 190). La fuite ne mène que rarement à l'action, tandis que le retour vers le passé, vers la source, peut parfois conduire à la mort, comme l'écrit Jean Éthier-Blais : « L'aventure est irrésistible ; au bout des longs *treks* à pied et en canoë, l'homme se trouve face à face avec la mort. Le rêve d'un peuple se résout dans cet embrassement » (Éthier-Blais, 1966 : 101).

On peut donc constater que l'entreprise de Menaud et Alexis semble d'avance vouée à l'échec, du moins en ce qui concerne leurs destins en tant que personnages de roman. Pourtant, cette entreprise impose en soi l'idée d'un recommencement : en remontant vers le passé, Menaud et Alexis veulent préparer l'avenir. En cela, ils ressemblent à Rip Van Winkle, qui monte vers la montagne, vers la source, vers le repaire des anciens, pour ainsi faciliter la naissance de la nation. Menaud et Alexis seraient-ils donc, eux aussi, des personnages dont la fonction consiste à faciliter le passage entre deux états, à dénouer une situation bloquée, tant sur le plan politique que sur le plan de l'imaginaire collectif ? Quant à Joson, emporté comme le capitaine Achab et comme François Paradis par la bête monstrueuse, n'appartient-il pas lui aussi à cette catégorie de personnages, pour qui le déroulement du temps cesse d'être perçu de façon contradictoire, le passé et le futur s'intégrant dans un cycle où la mort devient propédeutique de la vie ?

Ces questions m'amènent à parler des images de synthèse que l'on retrouve dans *Menaud, maître-draveur*, images indissociables qui forment à leur tour une espèce de trinité : la nature, la montagne, la rivière. La montagne, que François Ricard définit comme « le lieu des synthèses » (Ricard, 1972 : 68), constitue en quelque sorte la matière et la matrice où logent toutes les promesses du pays : c'est le domaine de l'homme en rupture de ban, le refuge de tous les Rip Van Winkle québécois qui, comme Menaud, vont tenter de s'y ressourcer. À l'opposé, la rivière introduit un élément dynamique dans le paysage du roman : nouvel avatar du monstre melvillien,

elle symbolise le jaillissement des forces vives, le mouvement irréprensible qui traverse et anime la matière, un peu à la façon de l'esprit. La nature est la grande divinité qui veille sur cette matière inerte et cet esprit en mouvement : elle leur impose une durée significative en les intégrant au cycle des saisons<sup>5</sup>.

Ce cycle saisonnier joue en effet un rôle majeur dans le roman de Savard, tout comme dans celui de Louis Hémon, d'ailleurs. Comme il appert que la structure des deux œuvres correspond à la volonté de résoudre un conflit fondamental qui se manifeste à plusieurs niveaux, il n'est pas étonnant de constater, ici et là, l'action de certaines images de synthèse, celle de la nature et des saisons ne comptant certes pas pour la moins importante, qui viennent mettre fin à un dualisme stérile. De telles images s'avèrent importantes parce qu'elles illustrent, d'une part, l'action du régime nocturne et des « structures synthétiques » de l'imaginaire, et d'autre part, parce qu'elles contribuent à la progression du récit et des personnages. Considérons par exemple la portée de l'entreprise de Menaud : celui-ci cherche à surmonter ses propres contradictions en tentant de réunir les deux clans de son pays contre l'envahisseur. Menaud veut rameuter tout le monde contre le Délié, tant les nomades que les sédentaires, comme l'observe Bernard Proulx : « Il faut, à coup sûr, fondre en un seul mouvement paysans et loups des bois, fusionner le double instinct qui domine les deux branches de la nation. C'est à cela que vise le maître-draveur Menaud » (Proulx, 1987 : 268). Le personnage central de Savard semble donc tendu tout entier vers la résolution d'un conflit où il s'est trop longtemps débattu vainement ; il veut posséder et la forêt, et la terre, laquelle, par un singulier processus de revalorisation, ou d'inversion des valeurs, devient synonyme de liberté, comme en témoigne assez éloquemment ce passage : « Lui, du clan des loups des bois, jamais il n'avait tant aimé la terre, toute la terre de son pays, mais surtout cet âpre rang de Mainsal, décrié par tous les laboureurs de glaise ; jamais il n'avait tant aimé ce sol jaune où il avait pris souche, ce sol libre parmi les sols [...] » (Savard, 1970 : 105).

Dans cette dynamique de fusion s'inscriront les images de la montagne, de la rivière et de la nature. Il nous faut néanmoins préciser que ces images ne sont valorisées ni positivement ni négativement ; de par leur caractère de globalité, elles échappent à ces distinctions. Comme la baleine blanche de Melville, ces images symbolisent la totalité, la fusion ou plutôt l'alternance du bien et du mal. Jean Éthier-Blais et François Ricard le remarquent d'ailleurs, tour à tour :

---

5. Il y a quelque chose qui rappelle la mythologie grecque dans cette trinité mise en place par Savard, d'où semble émerger progressivement un sens : dans le mythe grec, le temps, incarné par Kronos, vient imposer un ordre dans le chaos primitif où s'affrontent les principes masculin et féminin, incarnés par Ouranos et Gea ; dans *Menaud, maître draveur*, la nature viendrait plutôt chapeauter le conflit entre la matière et l'esprit. Chose certaine, il y a, dans les deux cas, les éléments nécessaires à un récit de fondation.

*L'œuvre de l'abbé Savard est consacrée à l'exaltation de la nature, non à son amour [...] Cette même nature tue l'âme de Menaud, elle tue son fils. L'homme cède devant elle et l'adore, car elle est immense. Mais il ne l'aime pas.* (Éthier-Blais, 1966 : 101)

*Tantôt mère, tantôt marâtre, la nature, dans Menaud, maître-draveur, est bel et bien un personnage central, déesse à la toute-puissance imprévisible, qui règle au gré de ses mouvements la douleur et la joie des héros.* (Ricard, 1972 : 72)

En l'occurrence, quelle signification faut-il donner à l'échec de Menaud ? Dans *Moby Dick*, la nature semble triompher de la civilisation : le *Péquod* est envoyé par le fond et son équipage englouti, à l'exception du narrateur Ishmaël. La civilisation disparaît, mais l'homme lui survit. Tout peut recommencer. Le mythe est agissant. Au contraire, dans *Menaud, maître-draveur*, la société perdure, mais l'homme disparaît, entraîné par le monstre : d'abord Joson, emporté par la rivière, puis Menaud, prisonnier de la tempête, et bientôt Alexis ? La perspective se voit renversée. Le roman de Félix-Antoine Savard, à la suite de celui de Louis Hémon, indiquerait-il une faillite du mythe américain dans la littérature québécoise ? Dans les deux romans, en effet, les sédentaires (Eutrope, Josime) qui incarnent la stabilité, la permanence, l'ordre ancien, survivent aux nomades (François, Menaud) qui, hantés par le mirage du nouveau, se sont tournés vers le continent américain, où ils ont finalement sombré. Or, pour bien saisir la nature et la fonction de ces personnages nomades dans le contexte de leur américanité, il ne faut pas tant se référer à Melville, qui nous semble pousser très loin la lecture du mythe en question, qu'à Washington Irving ou James Fenimore Cooper, qui pavent la voie à cette même lecture. Tout se passe comme si le mythe fondamental était réinvesti de manière progressive, Irving exprimant la dichotomie de base, Cooper la ramifiant ensuite, par l'image de l'Indien notamment, avant que Hawthorne et surtout Melville ne réalisent une lecture qui, sans être définitive, n'en demeure pas moins englobante. Nous pouvons donc parler, dans le cas du roman américain, d'une forme de « maturation » en ce qui a trait à la lecture du mythe. Pourquoi en irait-il différemment dans le cas du roman québécois ?

Dans cette perspective, François et Menaud correspondraient aux personnages de Rip Van Winkle et de Natty Bumppo, qui ouvrent la voie à la nation en marche, puis facilitent le passage vers l'Amérique, avant de disparaître. Ces personnages sont des médiateurs destinés au néant. Il faudra attendre la venue de l'Ishmaël de Melville pour assister au triomphe du nomade, donc au recommencement que promet le mythe. Les facteurs d'ordre historique prennent ici une importance particulière et nous permettent d'apprécier la distance séparant les lectures américaines des lectures québécoises du

mythe. Rip Van Winkle et Natty Bumppo facilitent l'émergence d'une nation ; François Paradis et Menaud assurent, dans le meilleur des cas, la survie d'un peuple.

Y aurait-il donc un blocage dans la lecture du mythe américain au Québec, en relation avec notre situation politique ? Fort possible, mais il ne faut pas perdre de vue deux choses : premièrement, si on admet l'hypothèse d'un processus de maturation, il semble évident que cette étude ne permet pas encore de formuler une telle conclusion ; deuxièmement, il ne faudrait pas négliger la prégnance du mythe sur l'imaginaire collectif et son degré d'autonomie vis-à-vis du fait historique. *Menaud, maître-draveur* peut sembler un constat d'échec et d'impuissance mais ce roman n'en demeure pas moins fidèle à la structure conflictuelle du mythe et au message que transmet celui-ci. Voilà d'ailleurs pourquoi il ne faut pas isoler cette œuvre et la voir comme une fin, car elle participe sans doute d'un vaste mouvement d'interrogation, dans lequel s'inscrit également une autre œuvre d'importance de notre littérature : *Le Survenant* de Germaine Guèvremont.

#### LE SURVENANT ET L'INTRUSION DE L'AMÉRIQUE DANS LE ROMAN QUÉBÉCOIS

Si *Menaud, maître-draveur* semble dénoter un moment critique dans l'évolution de la conscience politique au Québec, *Le Survenant* vient illustrer quant à lui la fin d'un monde et d'une littérature. Grâce à cette œuvre qui ressemble à un chant du cygne, nous pouvons assister à la mort presque simultanée de la société traditionnelle et du roman dit de la terre. Lorsque paraît *Le Survenant* en 1945, cette société traditionnelle s'engage depuis longtemps, déjà, vers son déclin : avec la révolution industrielle et les deux guerres mondiales, le Québec entre progressivement dans le monde moderne. La révolution tranquille ne fera que précipiter encore davantage ce mouvement. Les paysans d'autrefois deviennent des ouvriers ; voilà une des principales conséquences de l'industrialisation et de l'urbanisation. Les romans de la terre ont donc cessé, dans une grande mesure, de coller à la réalité sociale, si jamais ils le firent ! D'ailleurs, si on s'en tient à l'histoire littéraire proprement dite, il ne faut pas oublier qu'en 1945 paraît aussi *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, roman d'inspiration réaliste qui, en décrivant de façon détaillée la misère de la classe ouvrière montréalaise, contribuera à rétablir un certain accord entre la littérature et la société.

*Le Survenant* s'inscrit donc dans un moment clef, au plus fort d'une phase de changements à la fois sociaux et littéraires. Dans quelle mesure cette conjoncture tout à fait particulière influencera-t-elle une nouvelle réactualisation du mythe américain ? Et, surtout, en quoi le roman de Germaine Guèvremont marquera-t-il une forme de

renaissance, ou alors d'apocalypse, dans l'histoire de ces relectures successives du mythe, comme le laisse pressentir sa position stratégique dans l'histoire sociale et littéraire ? En regard de *Maria Chapdelaine* et de *Menaud, maître-draveur*, *Le Survenant* exprime à la fois une continuité et une rupture : continuité en ce qui a trait, par exemple, au dualisme de l'espace et des personnages ; rupture en ce qui concerne non pas tant le destin du personnage principal que sa constitution même, le Survenant étant non moins celui qui part en quête du continent (François Paradis) ou voudrait partir (Menaud) mais celui qui arrive de ce continent, celui avec qui tout peut commencer, ou recommencer. De plus, le personnage du Survenant introduit très clairement dans notre univers romanesque une image fondamentale, celle de l'Indien, qui prendra par la suite, comme on le verra dans les prochains chapitres, une importance majeure.

Tentons tout d'abord de définir en quoi *Le Survenant* se rattache à la lignée de *Maria Chapdelaine* et de *Menaud, maître-draveur*. Première constatation : le décor a changé. Nous ne sommes plus sur le front héroïque, sur cette frange pionnière où l'homme se mesure à la forêt, mais dans une de ces « vieilles paroisses » dont rêvait la mère Chapdelaine, au bord du fleuve, chez ces « laboureurs de glaise » qui faisaient l'objet de la condescendance du maître-draveur Menaud. Exit les défricheurs comme Samuel Chapdelaine, les coureurs de bois comme François Paradis, les loups des bois comme Menaud ; place aux sédentaires, aux terriens, aux descendants d'Eutrope Gagnon. Si on en revient au dialogue hypothétique des textes entre eux, on comprend vite que *Le Survenant* débute au surlendemain de la disparition de François Paradis, et au lendemain de la mort de Joson et de la défaite du maître-draveur. Les médiateurs, semble-t-il, ont désormais joué leur rôle. En ce sens, le roman de Germaine Guèvremont prend sa place dans la lignée inaugurée par Louis Hémon et perpétuée par Félix-Antoine Savard : *Le Survenant* nous plonge d'emblée dans ce monde que le sacrifice des nomades visait à régénérer.

Mais voici que nous sommes justement mis en présence d'une parodie de régénération : en effet, la société paysanne du Chenal du Moine, incarnée par la famille Beauchemin, décline. Signe de dégénérescence, la lignée des Beauchemin s'éteindra bientôt, avec l'absence d'un héritier mâle. D'où la nécessité, semble-t-il, d'une nouvelle intervention des médiateurs, des François, des Joson, des Menaud. Ceux-ci réapparaîtront sous les traits du Survenant, qui à cet égard s'avère bien plus un « revenant ». Le nomade est donc de retour ; rien d'étonnant à cela, puisqu'il avait simplement disparu. De toute façon, on en arrive à se demander comment notre imaginaire collectif pourrait se passer de ce conflit entre le nomade et le sédentaire où il puise son dynamisme. *Le Survenant* nous fournit une illustration des plus manifestes que le mysticisme de la terre devient sclérosant dès qu'il se voit coupé de l'héroïsme des conquérants.

Certes, dans *Le Survenant*, du moins à un premier niveau, la distinction entre le sédentaire et le nomade s'avère de nature purement sociologique. Dans une entrevue accordée à Alice Parizeau, Germaine Guèvremont déclare ainsi : « La société, notre société québécoise, se compose de deux races fondamentales. D'une part il y a les "habitants" qui sont des gens solides ayant les deux pieds sur la terre et, d'autre part, il y a les "coureurs de bois", les aventuriers, les meneurs » (Parizeau, 1968 : 12). Néanmoins, à un second niveau, ces distinctions d'ordre sociologique s'estompent pour bientôt épouser le dualisme qui nous semble constitutif de l'imaginaire collectif. En effet, la confrontation du nomade et du sédentaire ne prend pas place uniquement entre des personnages distincts (soit entre le Survenant et les paysans du Chenal du Moine) mais aussi dans la conscience dévolue aux personnages eux-mêmes. Le conflit se manifeste là de manière fondamentale.

Considérons par exemple le personnage du père Beauchemin, qui regroupe en quelque sorte les deux tendances de la société québécoise telles que définies plus haut par Germaine Guèvremont, et qui constitue selon nous la figure clef du roman. Didace Beauchemin personnifie un cultivateur doublé d'un chasseur ; il s'astreint au travail de la terre, sans cesser pour autant d'observer la course des oiseaux migrateurs. D'ailleurs, on constate que les images associées à ce personnage s'avèrent bien plus aériennes, « diurnes », que terrestres ou « nocturnes ». Une première image est celle du regard conquérant, qui frappe à travers le masque, qui peut transpercer la matière : « Son regard de chasseur qui portait loin, bien au-delà de la vision ordinaire, pénétra au plus profond du cœur de l'étranger comme pour en arracher le secret » (Guèvremont, 1982 : 10). L'oiseau migrateur qui s'arrache à la force de gravité, à l'enlèvement de la matière, constitue la seconde image : « À tout moment un oiseau, frénétique de départ dans un fracas d'eau et de plume, tendait toutes grandes à l'air ses ailes chargées d'élan » (Guèvremont, 1982 : 51). Une troisième image, tout aussi dynamique, est celle du grand fleuve qui coule en bordure des terres, qui appelle au départ. Ces images s'avèrent essentielles dans la constitution du personnage.

Didace Beauchemin se trouve donc partagé entre l'attachement et l'arrachement. Faut-il dès lors s'étonner qu'il retrouve, sous les traits du Survenant, l'héritier spirituel, le vrai fils, sinon le double parfait ? N'oublions pas que le thème du double tient une place importante dans l'univers des nomades, puisque ceux-ci se reproduisent moins qu'ils ne se dédoublent : rappelons-nous ici le couple Samuel-François, ou la trinité Menaud-Joson-Alexis. Dans le fond, le Survenant n'incarnerait-il pas un peu, pour employer l'expression d'Alain Robbe-Grillet, un « miroir qui revient », ou l'esprit de François Paradis qui revient hanter les descendants de ce peuple qui ne sait pas mourir et qui pourtant est en voie de le faire, ou encore la composante nomade de la lignée des Beauchemin que des siècles de sédentarité avaient semblé étouffer ?

La saga de la famille nous apprend en effet qu'à l'origine, il y avait deux frères Beauchemin, qui avaient dû hiverner au Chenal du Moine. Succombant aux charmes d'une « créature », le premier a décidé de se fixer définitivement au Chenal – voilà l'ancêtre de Didace ; mais l'autre est bientôt reparti pour se fixer ou se perdre Dieu sait où – voilà l'ancêtre du Survenant. Avec cette déchirure initiale prend naissance le drame des Beauchemin. Le retour du Survenant vise à paver la voie à la réconciliation des frères ennemis, par l'intermédiaire de cette « voix du sang », si chère au cœur de Menaud, de telle sorte que Jean-Pierre Duquette s'interroge : « Héritier lointain de l'esprit d'aventure du "Beauchemin dit Petit", quel étrange cheminement le ramène [le Survenant], par des voies imprévisibles, vers cet homme [Didace] dont il est peut-être de même sang » (Duquette, 1973 : 10). Mais c'est justement la voix du sang ! Didace voit dans le Survenant le fils idéal et le Survenant retrouve chez Didace le père qu'il n'a pas eu.

Voilà donc, en apparence, la grande force du roman de Germaine Guèvremont : la réconciliation des frères ennemis, la réunification du clan dont rêvait déjà Menaud. Il n'en demeure pas moins que sous ces retrouvailles qui fonctionnent en circuit fermé, le père contemplant chez le fils sa propre image, et vice versa, se cache quelque chose de stérile. Il est déjà trop tard pour perpétuer la lignée, pour revigorer la race, pour sauver la famille et la société traditionnelle du désastre, pour la bonne raison que ni Didace, ni le Survenant ne peuvent finalement rien engendrer, sinon un souvenir. Certes, Didace se remariera, mais ce mariage n'arrangera pas les choses. Quant au Survenant, comme Natty Bumppo, il fuira au loin, échappant de justesse à la femme tentatrice. Son passage n'aura eu pour effet que de donner un dernier sursaut de vie à un organisme agonisant, plutôt que de le régénérer, contrairement à ce qu'affirme Jack Warwick : « La famille Beauchemin représente la vie agricole à son déclin, et c'est un vagabond qui lui apporte le regain d'énergie dont elle a besoin » (Warwick, 1972 : 176). Bien au contraire, le Survenant ne fait souvent au mieux qu'éveiller la curiosité des habitants : « Il cherchait. Il repassait place après place. Il cherchait encore, dans le vaste monde, nommant aux Beauchemin des villes, des pays aux noms étrangers qui leur étaient entièrement indifférents : le Chenal du Moine leur suffisait » (Guèvremont, 1982 : 32). Le Survenant s'épuise dans ce rôle de bête de cirque, dans ce jeu inutile et gratuit qui l'écarte finalement davantage des autres.

Non, l'intérêt du livre se situe ailleurs. Si effectivement il y a régénération, ne se trouverait-elle pas chez le Survenant lui-même ? À force de disparaître dans la tourmente, dans la rivière, dans la folie, le personnage du nomade ne commencerait-il pas, lui aussi, à s'étioler ? Le Survenant, cependant, sera à son tour victime du monstre, quand il se trouvera emporté dans la tourmente, non pas des éléments naturels, mais du siècle (il meurt sur les champs de bataille de ces vieux pays qu'il voulait tant visiter). Néanmoins, cette catastrophe survient beaucoup plus tard, et dans un roman subsé-

quent : *Marie-Didace*. Non, *Le Survenant* donne un peu de répit au guerrier, qui peut délaissier, pour un temps, l'héroïsme diurne au profit d'une mystique plus nocturne. Dans cette perspective, le roman de Guèvremont s'avère doublement celui de la réconciliation : le sédentaire Didace Beauchemin renoue avec sa nature nomade, tandis que le Survenant, nomade, reprend contact avec son côté sédentaire : « Aux yeux d'Angelina, le Survenant exprimait le jour et la nuit : l'homme des routes se montrait un bon travailleur capable de chaude amitié pour la terre ; l'être insoucieux, sans famille et sans but, se révélait un habile artisan de cinq ou six métiers » (Guèvremont, 1982 : 43).

Grâce à cette régénération du personnage nomade, *Le Survenant* ouvre donc la voie à de nouvelles lectures du mythe. Félix-Antoine Savard avait fait de Menaud un personnage typiquement héroïque, attentif à la voix du sang, de la race, de la tradition. Germaine Guèvremont colore cet héroïsme débilitant d'une touche de mysticisme. Le Survenant appartient certes à la lignée des héros mais en même temps il semble en rupture avec cette lignée ; il se définit tout d'abord comme l'homme seul, sans famille, sans patrie. Dans cette perspective, il s'avère plus « moderne » que Menaud : en effet, il ne remet jamais en question la domination des Québécois par l'étranger, au nom d'une quelconque idée de la race (et on sait que cela peut mener aux pires excès). Il conteste plutôt ce qui le lie à ce peuple, à cette race : « Soudainement il sentit le besoin de se détacher du rond familial. Pendant un an il avait pu partager leur vie, mais il n'était pas des leurs ; il ne le serait jamais » (Guèvremont, 1982 : 171).

D'une certaine façon, le Survenant est donc un Délié, mais un Délié attachant, séduisant, ce qui vient démontrer que ce personnage transcende les cadres étouffants de la pensée « diurne », fondée sur l'antithèse du bien et du mal, pensée qui avait poussé Menaud vers la folie. Ce qui donne un sens à l'aventure du Survenant, c'est tout autant la pensée « nocturne », qui s'appuie quant à elle sur l'euphémisme. Le Survenant ressemble à un de ces fameux vaisseaux – les *Voyagers* ! – lancés à travers le système solaire qui se servent des forces gravitationnelles des planètes qu'ils croisent pour relancer leur course vers les étoiles. Toute son aventure se déroule dans ce jeu subtil des forces centrifuges et des forces centripètes. Le principal danger consiste à mal utiliser les premières, pour se voir propulser dans le vide sidéral, et surtout de ne pas savoir échapper à temps aux dernières, pour s'enliser dans un tourbillon sans fin :

*Ceux du Chenal ne comprennent donc point qu'il porte à la maison un véritable respect, un respect qui va jusqu'à la crainte ? Qu'il s'est affranchi de la maison parce qu'il est incapable de supporter aucun joug, aucune contrainte ? De jour en jour, pour chacun d'eux, il devient davantage le Venant à Beauchemin [...] Pour tout le monde il fait partie*

*de la maison. Mais un jour, la route le reprendra...* (Guèvremont, 1982 : 171-172)

Le Survenant se débat au milieu de ces forces dangereuses comme il hésite entre deux systèmes de valeurs, entre le jour et la nuit, entre le ciel et la terre, entre l'arrachement et l'attachement. À sa manière, il incarne un nouvel Ulysse, prisonnier des charmes de Calypso, mais pourchassant néanmoins sans relâche le mirage de sa liberté :

*Je pense que nulle part j'ai resté aussi longtemps que par ici. Avant, quand j'avais demeuré un mois à un endroit, c'était en masse. Mais, au Chenal, je sais pas pourquoi... Peut-être parce qu'il y a de l'eau que j'aime à regarder passer, de l'eau qui vient de pays que j'ai déjà vus... de l'eau qui s'en va vers des pays que je verrai, un jour... je sais pas trop...* (Guèvremont, 1982 : 144)

Tout ceci contribue à faire du Survenant un personnage jouant un rôle de charnière dans notre littérature, beaucoup plus que Menaud par exemple, qui marque l'aboutissement du rêve héroïque. Le Survenant introduit une note mystique dans ce rêve qui avait conduit Menaud à la folie, par la réhabilitation des images de la maison, de la terre, de la femme, intégrées, dans une certaine mesure, à l'univers des nomades. Dans une entrevue, Germaine Guèvremont déclare : « Mon Survenant aurait pu être un "beatnik", lui aussi » (Parizeau, 1968 : 12). Or, les *beatniks* sont les antihéros par excellence – avant tout des mystiques – quoique ces vagabonds qui courent le continent héritent en quelque sorte des coureurs de bois. La figure du Survenant, bien plus que celle de Menaud, annonce donc les années 1950, où commencera la remise en question des valeurs conventionnelles et matérialistes de la société nord-américaine.

Mais il y a plus. Le personnage du Survenant réintroduit, dans le sillage de François Paradis, une image fondamentale de notre psyché collective : celle de l'Indien<sup>6</sup>. Félix-Antoine Savard, trop soucieux sans doute de la pureté du sang, de l'appel de la race, avait placé cette image entre parenthèses. La résurgence de l'image de l'Indien dans *Le Survenant* témoigne d'ailleurs du mouvement de contestation des valeurs, si ce n'est de leur inversion, mouvement décelé plus haut. L'image de l'Indien traduit une franche volonté d'intégration à l'univers américain, qui fait abstraction de la voix du sang si chère au cœur de Menaud. Encore une fois, le personnage mis en scène par Germaine Guèvremont s'avère plus « moderne » que celui popularisé par Félix-Antoine Savard.

---

6. Consulter à ce sujet l'article de Gilles Thérien, « L'Indien imaginaire : une hypothèse », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XVII, n° 3 (automne 1987), p. 3-21.

Comme le mystérieux Chillingworth, le Survenant arrive, selon toute vraisemblance, de l'hinterland américain dont il constitue, dans une grande mesure, l'émanation visible et concrète. Il survient pour rappeler aux habitants du Chenal du Moine que ce continent auquel ils tournent le dos existe réellement. Sa fonction consiste à jeter à bas les murs de la forteresse, à tirer les « moines » de leur réclusion volontaire. Toutefois, à l'opposé du personnage de Hawthorne, le Survenant n'arrive pas accompagné d'un Indien, qu'il incarne lui-même dans un certain sens. Germaine Guèvremont insiste à quelques reprises sur cette face cachée du Survenant : même si, « blond en plein », il ressemble à un Européen du nord, certains des habitants du Chenal du Moine, comme Provençal, le prennent pour un « Sauvage », parce qu'il « parle tout bas, quand il se surveille pas » et qu'il ne sourit jamais : « Un sauvage sourit pas. Il rit ou ben il a la face comme une maison de pierre » (Guèvremont, 1982 : 38). Derrière cette xénophobie, au fond assez typique de notre société, se cache en fait une autre réaction, non moins caractéristique de notre société, à savoir ce mélange bizarre d'attrance et de mépris souvent manifesté à l'égard des populations autochtones, et qui traduit la permanence, dans notre inconscient collectif, de l'image de l'Indien. Le Québécois n'accepte pas l'Indien mais sans vouloir se l'avouer il rêve d'en devenir un, sans renier pour autant sa nature de Blanc, ou l'idée qu'il se fait de sa culture et de sa civilisation : il va donc à la chasse ou à la pêche, ou bien il fait du camping sauvage, mais de façon purement épisodique. Il veut s'accaparer l'âme de l'Indien mais sans pour autant changer de peau. *Le Survenant* témoigne de ce désir secret : « Sans se lasser, Didace le regardait travailler. Une fois de plus l'origine de l'étranger l'obséda. Serait-il descendant d'Indien, ainsi que le prétendait Provençal ? Sa complexion de Highlander le niait, mais son habilité et diverses caractéristiques l'affirmaient comme tel » (Guèvremont, 1982 : 101).

André Vanasse s'est interrogé sur cette relation souvent établie, dans notre littérature, entre la figure de l'Indien et le personnage nomade – celui-là même qu'il nomme « l'étranger ». Il lui attribue dans un premier temps des causes relevant de la psychologie sociale : « Élément majoritaire de la population, le sédentaire s'acharnera sur le nomade, mais il lui faut, pour se donner bonne conscience, lui attribuer une origine qui le distingue essentiellement de la sienne propre. L'étranger deviendra, bien souvent malgré lui, un Indien » (Vanasse, 1966 : 607). Dans un deuxième temps, Vanasse rattache, très justement, l'image de l'Indien à l'expression d'un imaginaire collectif qui lui semble en quête de mythes et de héros : « Au fond l'étranger-indien pourrait représenter le héros mythique de notre société agraire » (Vanasse, 1966 : 609). Enfin, le critique tentera de regrouper ces traits relevant de la psychologie sociale et de l'imaginaire collectif en proposant, en matière de conclusion, une hypothèse qui ne manque pas d'audace ni d'originalité :

## LE MYTHE AMÉRICAIN

*Peut-être ne sont-ils [les nomades] en définitive qu'une projection onirique d'une population qui, se sachant vaincue et éternellement soumise, se doit de trouver un palliatif pour pouvoir survivre. L'Indien peut, dans ces circonstances, apparaître comme l'idéalisation d'une race nouvelle, celle du surhomme qui se reconnaît à sa force et à sa joie. (Vanasse, 1966 : 609)*

Le personnage du *Survenant* occupe donc une place de choix dans notre littérature : d'une part, il arrive à point nommé pour injecter du sang neuf au personnage du nomade, qui se languissait depuis la défaite de François et de Menaud ; d'autre part, comme il surgit des profondeurs du continent américain, il relance en quelque sorte la lecture du mythe, entre autres par la réintroduction de l'image de l'Indien. Ainsi, le roman de Germaine Guèvremont marque moins un aboutissement qu'un recommencement ; il annonce, à son tour, de nouvelles créations. Mais la période qui suit la parution du *Survenant* est faite de rupture, d'éclatement, où le monde et, partant, la littérature, ont cessé d'appartenir à un principe d'unité (en effet, on dirait qu'en fractionnant la plus petite unité (l'atome), on a du même coup brisé l'unité, et qu'en soufflant Hiroshima on a jeté par terre le château de cartes de nos illusions). J'étudierai donc, dans le prochain chapitre, les œuvres de deux écrivains qui ont rompu avec la tradition, et qui apparaissent d'ailleurs relativement éloignés l'un de l'autre : Gabrielle Roy et André Langevin. Retrouvera-t-on, sous les ruines, quelque trace d'un rêve ancien, quelque signe de l'unité perdue ?

## CHAPITRE IV

### *De la rupture à la continuité*

#### *Gabrielle Roy et André Langevin*

J'ai choisi d'étudier, dans ce quatrième chapitre, deux écrivains qui m'apparaissent très représentatifs, surtout quand on les considère en regard l'un de l'autre, de la période de bouleversements, tant sociaux que littéraires, qui s'étend depuis la fin de la deuxième guerre mondiale jusqu'au début des années 1970, ainsi que des réactions somme toute assez diverses que cette période mouvementée de notre histoire a pu contribuer à engendrer : Gabrielle Roy et André Langevin. Certes, ils peuvent sembler très dissemblables, et ils le sont effectivement. Si l'on compare par exemple leur production romanesque, on constate vite qu'une distance énorme les sépare : autant l'œuvre de Gabrielle Roy semble tendre, au fil des ans, vers une réconciliation avec le monde et vers une épuration de nature formelle, qui conduit à une limpidité toujours plus grande du style de l'écrivain, autant l'œuvre d'André Langevin semble traduire un approfondissement graduel de l'angoisse et du déchirement qui mène à un éclatement des formes traditionnelles du roman. Mais dès qu'on délaisse cette lecture des œuvres de Roy et de Langevin, lecture orientée dans un sens purement évolutif, on peut remarquer que ces deux écrivains possèdent, au-delà ou en deçà de leurs différences, quelques points en commun, dont leur questionnement sur le destin de l'homme sur le continent américain. Ce questionnement se fait cette fois dans un sens involutif, puisqu'en marge de l'interrogation lancinante du présent et de la condition humaine qui caractérise ces deux écrivains, ressurgit souvent le spectre du grand mythe américain.

En effet, même si Gabrielle Roy et André Langevin ont largement contribué à révolutionner la matière et les formes du roman québécois, on sent bien que chez eux le passé n'est pas évacué, loin s'en faut. D'ailleurs, le sera-t-il jamais ? Ainsi, certains personnages de Roy et de Langevin perpétuent, quoique selon des modalités diverses, la fragile mais tenace lignée des nomades, pour qui l'espace américain s'impose comme une nécessité vitale. De la même façon, le conflit entre des visions du monde antagonistes continue de jouer un rôle déterminant dans l'univers imaginaire des deux écrivains. Gabrielle Roy nous semble particulièrement sensible à ce conflit, sans doute

parce qu'elle-même issue d'une famille de pionniers, chez qui subsiste, en marge de l'attrait du continent américain, une grande nostalgie des « vieilles paroisses » du Québec natal. Chez André Langevin, le conflit fondamental apparaît également, bien qu'il soit battu en brèche par une mentalité plus pessimiste, assez proche finalement de celle de Menaud. Je relèverai donc, dans les pages qui suivent, les modalités et les manifestations de la survivance du mythe américain chez les deux écrivains. J'étudierai tour à tour un roman de Gabrielle Roy, *La montagne secrète* (1961) – tout en appuyant cette analyse sur *La route d'Altamont* (1966) –, et un roman d'André Langevin, *L'élan d'Amérique* (1972).

## STRUCTURE DE L'ŒUVRE DE GABRIELLE ROY

Comme l'a démontré François Ricard (1975), l'œuvre de Gabrielle Roy obéit à une composition rigoureuse. De façon très judicieuse, Ricard divise les écrits de Gabrielle Roy en deux groupes distincts : ceux de l'exil et ceux du retour. *Bonheur d'occasion*, *Alexandre Chenevert* et *La montagne secrète* appartiennent au premier groupe ; *La Petite Poule d'eau*, *Rue Deschambault*, *La route d'Altamont* se rattachent plutôt à la seconde catégorie, à laquelle il faut d'ailleurs associer la majorité des écrits publiés entre 1966 et 1973, comme *Mon héritage du Manitoba*, *Cet été qui chantait*, et même *La rivière sans repos*, pour ne citer que les plus importants. Ricard se refuse cependant de dégager le dessin général de cette période, faute d'un recul suffisant et en raison de la nature inachevée, à l'époque, de l'œuvre de Roy. Les écrits subséquents de la romancière viendront néanmoins confirmer les intuitions du chercheur : qu'on pense simplement à ces œuvres du retour vers le temps perdu que sont *Ces enfants de ma vie*, *De quoi t'ennuies-tu Éveline ?* et *La détresse et l'enchantement*.

Ce classement établi par François Ricard accuse des cloisons au demeurant perméables. L'auteur note lui-même que l'opposition se retrouve à l'intérieur de chaque œuvre et qu'il ne faut par conséquent retenir, aux fins du classement, que la « caractéristique dominante » ou la « tendance principale » (Ricard, 1975 : 152) de chacune des œuvres. L'exercice a ceci d'intéressant qu'il intègre l'antithèse fondatrice de l'exil et du retour dans un mouvement dialectique qui l'englobe bientôt, animant du même coup toute la composition de l'œuvre de Gabrielle Roy :

*Les œuvres dites d'« exil » [ont] en commun un climat plutôt pessimiste ou douloureux, que l'on peut rattacher justement à la distance instaurée entre la conscience et le monde, que ce soit volontairement ou involontairement, tandis que les œuvres de « retour » reposent de façon générale sur l'harmonie, l'accord et donc le repos. Celui-ci finira cependant par*

*se tourner en étouffement et réveiller ainsi l'exigence contraire, celle de la rupture, laquelle à son tour, de délivrance, deviendra également et entraînera de nouveau le « retour » à l'appartenance.* (Ricard, 1975 : 152)

On peut donc noter que l'entreprise de Gabrielle Roy rejoint, dans le mouvement même de sa composition, la valse hésitation qui prend place entre des systèmes de valeurs antithétiques, valse hésitation que j'ai tenté de ramener, depuis le début de ce travail, au jeu des « régimes » de l'imaginaire, qui s'avère indissociable de l'expression et de la permanence du mythe américain. Il appert que l'œuvre de Roy épouse parfaitement le mythe en question, et qu'à la rigueur elle devienne le mythe, non seulement dans son expérience conjugée du vide cathartique (l'exil) et de la plénitude mystique (le retour), mais aussi dans son réflexe global de retour vers la nature (*La Petite Poule d'eau*), vers le passé (*Rue Deschambault*), vers l'enfance (*Ces enfants de ma vie*), en un mot vers les origines, vers l'univers des commencements. Les dernières phrases de *Rue Deschambault* l'annoncent d'ailleurs : « Est-ce que le monde n'était pas un enfant ? Est-ce que nous n'étions pas au matin ? » (Roy, 1967 : 260).

De plus, ce principe qui régit la composition globale de l'œuvre de Gabrielle Roy définit aussi les contours de l'univers imaginaire de l'écrivain. Plusieurs chercheurs ont ainsi noté que le dualisme se trouve au cœur de cet univers, à commencer par Albert Le Grand qui note que « l'œuvre de Gabrielle Roy renvoie sans cesse l'image d'un être double, tiraillé entre le besoin d'être ici en sécurité et là en liberté, ici à l'ombre et là dans la lumière » (Le Grand, 1965 : 39). Marc Gagné se voit lui aussi confronté à l'action de ce dualisme quand, en analysant les caractéristiques de l'espace chez Gabrielle Roy, il découvre dans un premier temps « la quasi-permanence d'une dialectique entre espaces de *primitivisme* – ou campagnards – et espaces de *promiscuité* – ou urbains » (Gagné, 1973 : 103). Cette dialectique se reproduit par ailleurs dans celle des « espaces intimes » et des « espaces immenses », qui recouvre à son tour le partage « sur le plan de l'imaginaire, entre les dynamismes propres au psychisme terrestre et au psychisme aérien » (Gagné, 1973 : 130). Rapportant en ce sens une phrase très révélatrice de Gabrielle Roy elle-même (« Le drame essentiel en moi se trouve, je pense, dans un tiraillement entre le chez-soi et l'infini »), Marc Gagné n'en remarque pas moins que ces espaces se « valorisent mutuellement » et que le « va-et-vient » qui s'établit entre eux « les rend profondément dépendants l'un de l'autre » (Gagné, 1973 : 130). François Ricard rattache quant à lui ce dualisme à l'esthétique de Gabrielle Roy, pour qui la pratique de l'art consiste, de façon assez paradoxale mais néanmoins logique, à s'éloigner des hommes pour mieux s'en rapprocher :

*Ainsi en va-t-il de l'écrivain : ni enraciné ni déraciné, habitant d'ici et d'ailleurs, voyageur et sédentaire, recherchant tout ensemble le désert et*

*l'étroite compagnie de ses semblables, il ne cesse d'abolir le monde et de raffermir en même temps sa présence, et dans le jeu de toutes ces contradictions entre lesquelles il ne saurait choisir sans se taire, il trouve la seule voie possible de sa création.* (Ricard, 1975 : 154)

À la composition globale de l'œuvre de Gabrielle Roy, qui s'appuie sur l'opposition dialectique des œuvres de l'exil et du retour, correspondent ainsi les grandes structures de son univers imaginaire : dualisme des personnages, des espaces, des conceptions esthétiques, structures qui semblent reproduire assez bien celles qui supportent l'architecture du mythe américain. Ce dernier ne jouerait-il pas un rôle de première importance dans les œuvres de Gabrielle Roy ? Supposons-le, bien qu'une telle hypothèse m'oblige à envisager le problème assez particulier des rapports étroits qui s'établissent, au fil des ans, entre l'œuvre et la vie de Gabrielle Roy. Comment, par exemple, peut-on faire la part du romanesque et de l'autobiographie dans cette entreprise qui oscille sans relâche entre la réalité et la fiction, entre le « je » des écrits du « retour » et le « il » des romans de l'« exil » ? D'ailleurs, où commence la réalité et où finit la fiction chez Gabrielle Roy ? Le personnage de Christine, par exemple, dans *Rue Deschambault* et dans *La route d'Altamont*, s'éloigne et se rapproche à la fois de Gabrielle Roy. Il en va de même pour l'institutrice de *La Petite Poule d'eau* et de *Ces enfants de ma vie*. Dans le fond, l'œuvre de Gabrielle Roy ne prend peut-être tout son sens que dans cette opposition créatrice qui préside à son élaboration, l'œuvre reconstruisant la vie par le jeu infiniment subtil de la mémoire et de l'imagination.

Or, la vie de Gabrielle Roy, recréée si patiemment au fil de l'œuvre, nous semble s'inscrire au cœur même du destin continental des Canadiens français. Certains passages des textes regroupés dans le recueil intitulé *Fragiles lumières de la terre*, paru en 1978, sont à ce sujet fort révélateurs. Dans « Le Manitoba », Gabrielle Roy fait un retour sur son enfance et sur les figures historiques qui l'ont marquée : au premier chef, Pierre de La Vérendrye, qui prend des dimensions presque héroïques, au milieu des autres explorateurs français qui ont poussé jusqu'aux Rocheuses. « Mon enfance au Manitoba connut la séduction de ce nom : La Vérendrye » (Roy, 1978 : 104). Dans « Mon héritage du Manitoba », les figures familiales ressurgissent des brumes du passé : les grands-parents maternels occupent ici une place majeure, qui quittent leur « petit pays perdu » des contreforts des Laurentides pour répondre à « l'appel de l'Ouest » (Roy, 1978 : 145). Tout commence ainsi, dans ce geste fondateur que constitue l'arrachement au petit pays perdu – le Vallon endormi ? – pour les immensités vides du continent. La saga de la famille se confond ainsi avec son modèle mythique : au départ, il y a un conflit, et ce conflit animera de ses forces dynamiques la suite de l'histoire. Gabrielle Roy explique ainsi que son grand-père, dans l'espoir de « consoler

sa femme de la perte des collines natales », avait choisi de s'établir près de la montagne Pimbina, mais que ce fut peine perdue :

*La vue de ces simulacres de collines devait aiguïser à jamais chez elle le regret des âpres côtes de sa jeunesse. Ainsi allait naître et se perpétuer dans notre famille un amour partagé entre la plaine et la montagne, un déchirement, comme je l'ai raconté dans La route d'Altamont, mais aussi, car c'est dans le conflit d'âme qu'il y a peine et richesse pour l'artiste, et au reste dans toute vie, une inépuisable source de rêves, d'aveux, de départs et de « voyages » comme peu de gens en connaissent autant que nous, famille, s'il en fut jamais, de chercheurs d'horizon.* (Roy, 1978 : 145)

On retrouve donc, au fondement même de l'aventure de la famille maternelle de Gabrielle Roy, un conflit primordial qui rappelle à bien des égards celui qui hante les fictions américaines depuis Washington Irving. De façon assez schématique, les grands-parents représentent les deux pôles de ce conflit où se débat l'écrivaine et qui donne un sens à son œuvre. Le grand-père préfigure le côté nomade de Gabrielle Roy, l'aspect aérien de certaines de ses images, l'immensité des espaces qu'elle se plaît à recréer, tandis que la grand-mère annonce la composante de la stabilité, de la force tranquille, de la richesse terrestre :

*C'est peut-être donc à travers lui encore, à cause de lui ou pour lui que m'émeuvent si profondément les grands horizons en fuite et particulièrement le côté du ciel où le soleil se couche, le côté ouest, pour moi celui des grands appels. En revanche, la fière silhouette de ma grand-mère domine mes premiers souvenirs d'aussi haut que les silos de l'Ouest, ces tours riches de blé, d'arôme et de la magie que leur a conférée à jamais mon enfance.* (Roy, 1978 : 147)

Ces deux forces en présence chez Gabrielle Roy ne s'épuisent cependant pas dans un conflit stérile et statique. Bien au contraire, la tension qui résulte de leur coexistence constitue l'élément le plus dynamique de l'imaginaire de l'auteure, celui qui définit sa vocation d'écrivaine en donnant un élan décisif à la création des récits, voire du récit par excellence, qui refait le monde plus qu'il ne le reproduit. Cette hantise du recommencement absolu, qui se situe au fondement même de l'œuvre de Gabrielle Roy, est à relier directement au grand mythe américain, par l'intermédiaire de l'expérience de l'écrivain (son enfance dans l'Ouest canadien) et de son imaginaire que dynamise un conflit omniprésent. Depuis les écrits journalistiques portant sur les immigrants au Manitoba, qui sont autant d'histoires consacrées aux multiples

recommencements, jusqu'à *La détresse et l'enchantement*, entreprise hélas inachevée de re-création de sa vie, en passant par *La Petite Poule d'eau* et *Cet été qui chantait*, qui reconstruisent le monde dans son innocence primitive, le cheminement de Gabrielle Roy correspond à une quête de ce que nous oserons nommer le degré zéro de l'existence. Un siècle plus tôt, tant Washington Irving que Herman Melville se montraient intrigués par ce même point mystérieux où apparaît et disparaît la vie.

*Peut-être les temps étaient-ils propices à cette nostalgie. En Europe, au lendemain de la guerre, j'avais vu les traces des grandes souffrances, du mal profond que s'infligent les vieilles nations. Et, pour se détendre, pour espérer, sans doute mon imagination se plaisait-elle à retourner au pays de la Petite-Poule-d'Eau, intact, comme à peine sorti des songes du Créateur. Là, me dis-je, les chances de l'espèce humaine sont presque entières encore ; là, les hommes pourraient peut-être, s'ils le voulaient, recommencer à neuf. Mais hélas ! ai-je aussi pensé avec une certaine tristesse, ce n'est que très loin, au bout du monde, dans une très petite communauté humaine, que l'espoir est encore vraiment libre. (Roy, 1978 : 196-197)*

Il n'en demeure pas moins que prennent place, dans cette longue quête à rebours que constitue l'œuvre de Gabrielle Roy, des temps forts qui s'avèrent assez représentatifs du sens que prend progressivement cette quête et qui y marquent un tournant. *La montagne secrète* et *La route d'Altamont*, par exemple, schématisent assez bien les tensions créatrices à la source de l'entreprise de Gabrielle Roy. Ces deux œuvres se situent d'ailleurs à un point déterminant de sa carrière : la première au « centre mathématique » (Robidoux, 1989 : 377) en 1961, la seconde, parue cinq ans plus tard, marquant un nouveau départ, tout en constituant, comme l'a démontré Gérard Bessette (1973b : 183-199), la clef de la précédente. De plus, le continent américain, avec sa cohorte de nomades en quête d'absolu, joue un rôle important dans ces deux œuvres, qu'on ne saurait, au demeurant, que dissocier assez difficilement l'une de l'autre, puisqu'elles représentent les deux faces de l'écriture de Gabrielle Roy, partagée entre la fabulation et l'autoreprésentation.

### LA MONTAGNE SECRÈTE

La critique n'a pas manqué de relever et de démontrer les différents mythes en action dans *La montagne secrète*. Antoine Sirois (1963) soulignait déjà la présence, dans ce roman, du mythe du Nord, dont les manifestations se font nombreuses dans la

littérature canadienne-française, et qui constituerait un « fragment » du grand mythe de la nature, qui surgit ici et là devant l’envahissement de la technique, lequel envahissement s’accompagnerait d’un processus de démystification dont seraient exempts les espaces sauvages, comme l’océan de Melville ou le désert de Saint-Exupéry. Dix ans plus tard, Marc Gagné, sans nier l’importance de ce mythe du Nord, démontrait qu’un autre mythe, celui de Prométhée, jouait un rôle prépondérant dans *La montagne secrète* (Gagné, 1973 : 203-221). Pour sa part, Marie Grenier-Francœur (1976) faisait un relevé assez exhaustif des « préfigurations littéraires », des « motifs mythologiques » et des « patterns archétypes » que l’on retrouve dans le roman (archétype de l’Enfant divin, motifs mythologiques du « buisson ardent » et de la « lutte avec l’ange ») et, en marge de ces motifs bibliques, les mythes fondamentaux de l’artiste, du coureur de bois et de la montée vers le Nord, qui recouvrent l’archétype du « voyageur au monde souterrain », mythes que Marie Grenier-Francœur regroupera sous l’appellation générique de « mythe de la quête », expression qui « ne désigne pas un mythe en particulier mais un ensemble paradigmatique de mythes » (1976 : 388). Dans cette direction, André Brochu (1984) recherchera le « schème organisateur » du roman de Gabrielle Roy et, subséquemment (1989), de son œuvre entier, en le rattachant à la quête alchimique de l’or et de la pierre philosophale.

Mythes judéo-chrétiens, gréco-latins, médiévaux et québécois s’entremêlent ainsi dans *La montagne secrète* et contribuent à sa richesse symbolique. Sans vouloir ramener ces différents mythes à un seul, il faut néanmoins remarquer qu’il existe un élément sémantique qui les relie et qui joue le rôle d’un dénominateur commun : tous ces mythes racontent l’histoire d’une transformation, d’une métamorphose. Moïse sort transformé de l’épisode du buisson ardent. Il en va de même pour Jacob au terme de sa lutte avec l’ange. Les mythes de la quête reproduiront le même processus évolutif et transformationnel, qui se retrouve aussi dans l’aventure de Prométhée. Comme l’écrit Paul Diel, ce mythe « raconte l’histoire spécifique de l’éveil de la conscience » (Diel, 1981 : 235) : en donnant le feu aux hommes, Prométhée les libère du pouvoir obscur des dieux et des forces naturelles.

Derrière tous les mythes relevés par les critiques de Gabrielle Roy se profile donc une structure assez conforme à celle du mythe qui m’intéresse ici, lequel raconte lui aussi l’histoire d’une transformation. Pourtant, cette analogie structurelle ne nous fait que pressentir l’action de ce dernier mythe dans le roman, sans pour autant démontrer son existence ni même expliquer son mode de fonctionnement. Voilà pourquoi je me propose de relier, une fois de plus, le mythe en question au jeu conflictuel des structures anthropologiques de l’imaginaire, jeu qui, rappelons-le, préside à la formation et à l’expression du mythe dans les œuvres littéraires, avant de démontrer justement la présence effective de ce mythe dans le roman de Gabrielle Roy.

*La montagne secrète* est le théâtre d'un combat de tous les instants entre l'homme et la réalité. Suivant l'exemple du capitaine Achab, ou encore de Samuel Chapdelaine, Pierre Cadorai s'acharnera contre la nature, contre le monstre, contre les visages ténébreux du temps. Cette lutte justifie d'ailleurs toute son entreprise picturale : « Puis lui était venu le sentiment qu'à l'homme tout est vite arraché. Il avait entrepris de lutter contre l'anéantissement de chaque instant » (Roy, 1980 : 148). Il lui faudra donc, à son tour, dans le sillage de ses devanciers prométhéens, séparer le bien du mal, soustraire ici et là une parcelle de vérité à la fuite insensée du temps, extraire un minuscule grain d'or de la gangue de la pierre : « Sa vie avait-elle d'autre but que d'arracher un murmure en passant au vide effarant, à l'effarante solitude qu'il traversait ? » (Roy, 1980 : 24-25). Son arme de prédilection n'est cependant ni le harpon, ni la hache, mais bien le regard, arme qui, en dépit de son caractère immatériel, s'avère tout autant sinon plus redoutable que les deux autres. À elle seule, cette image du regard, dont le symbolisme constelle, dans un remarquable isomorphisme, avec celui de l'élévation et de la lumière, témoigne de l'action déterminante du régime diurne dans *La montagne secrète* (Morency, 1985).

Pierre Cadorai s'avère ainsi un personnage caractérisé par le regard qu'il porte sur les êtres et les choses, voire « contre » les êtres et les choses : « À tout moment, les yeux du jeune gars venaient à lui, lui touchaient brièvement le visage, repartaient on aurait dit avec quelque chose [...] » (Roy, 1980 : 19). Cette agressivité du regard n'est pas à relier uniquement au schème diairétique mais aussi au schème ascensionnel à l'œuvre dans tout le roman : Pierre n'a-t-il pas « en la poitrine un immense oiseau captif » (Roy, 1980 : 113), qui ne parvient à s'évader que lorsqu'il peint « la lumière, l'eau courante, ou quelque autre image de liberté » (Roy, 1980 : 113). Ne s'envole-t-il pas un peu quand il a réussi à arracher à la montagne un peu de sa vérité : « Du même coup il avait atteint autre chose, de vaste, de spacieux, où il était tel un oiseau à travers l'espace » (Roy, 1980 : 112) ? L'archétype de la lumière ouranienne vient en quelque sorte doubler ce symbolisme ascensionnel : Pierre est ainsi décrit comme un « homme de lumière » (Roy, 1980 : 133). Sa quête se fait d'ailleurs d'ouest en est, en direction du soleil levant.

Néanmoins, cette constellation symbolique ne prendra tout son sens que dans la mesure où elle s'appuiera contre une autre constellation, formée celle-là par les figurations du temps destructeur : les symboles de la bestialité, des ténèbres et de la chute. À la suite du capitaine Achab et de Samuel Chapdelaine, Pierre Cadorai s'exilera donc, à son tour, au désert. Il ira d'abord dans les Territoires du Nord-Ouest, en « cet envers du paradis terrestre » (Roy, 1980 : 39), puis dans l'Ungava, « dans la solitude désespérée de la terre » (Roy, 1980 : 122), et enfin à Paris, ce lieu de la plus grande solitude : « Cette taïga canadienne, cette Sibérie sans fin de notre pays, qu'était-ce en vérité, auprès de cette autre solitude vers laquelle il allait, la si mystérieuse

solitude des rues emplies de monde, de pas et de lumières ! » (Roy, 1980 : 140). C'est là, dans « le grand désert en sa splendeur incroyable » (Roy, 1980 : 220), que notre héros affrontera le monstre en des joutes successives : combat contre l'hiver arctique, contre la rivière ensorcelante, contre la montagne, contre la ville tentaculaire. Il imite en cela Gédéon, le vieux chercheur d'or, qui essaie lui aussi d'arracher à la rivière quelque minuscule « grain d'or » (Roy, 1980 : 11), ou d'imposer à la nature chaotique un début d'organisation : « Au clair de lune, il mena Pierre voir un jardin gagné de peine et de misère sur les buissons empiétants et dévorants » (Roy, 1980 : 20). Ce jardin équivalait un peu à l'espace pictural, espace par lequel le peintre tente, lui aussi, de soustraire tout ce qu'il peut à la menace de Kronos, pour ainsi échapper à sa gueule dévorante et freiner la fuite insensée du temps. Comme l'observe avec sa finesse habituelle Gaston Bachelard, « dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça » (Bachelard, 1978a : 27).

On se trouve donc manifestement en présence, dans *La montagne secrète*, du régime diurne de l'imaginaire. Pierre Cadorai, ce héros de lumière, cet homme-oiseau, lutte désespérément, au moyen de son regard et des espaces qu'il soustrait au fleuve de temps, contre le monstre qui réapparaît sans cesse sous des formes diverses. Il doit d'abord affronter, un peu à la manière de son prédécesseur François Paradis, l'hiver sans fin des contrées arctiques : « L'hiver à présent ! La vie n'était pas assez dure. Il y fallait de plus le gel atroce, les jours sombres, la neige » (Roy, 1980 : 41). La rivière ensorcelante représente une deuxième épreuve. Pierre y échappe de peu au sort funeste de Joston, le fils de Menaud : « Pierre vit des écueils, des pointes déchirantes, le désastre certain » (Roy, 1980 : 84). Vient ensuite l'affrontement avec la montagne secrète, qui nous rappelle la lutte d'Edwige Légaré, l'employé des Chapdelaine : « [...] c'était de cela qu'il s'agissait, cela qu'il voulait entreprendre : une sorte de corps à corps avec cette présence implacable » (Roy, 1980 : 103). Un autre combat, entrepris celui-là contre le monstre des villes, nous ramène plutôt à la figure d'Achab affrontant Moby Dick :

*Puis, la porte fermée, il s'assit au pied du lit, croisa ses mains sur ses genoux, et la tristesse d'âme que lui communiquaient les villes sur lui s'abattit. Mais ici le monstre était de taille. Par la petite fenêtre entraient des scintillements de néon, des affiches entières et une incessante, une formidable rumeur. Et alors une vague de dépaysement s'éleva, sur lui s'écrasa, une si monstrueuse vague qu'il en perdit le souffle, et se sentit anéanti jusqu'en ses souvenirs.* (Roy, 1980 : 151)

Cette omniprésence du monstre laisse évidemment pressentir que le personnage mis en scène par Gabrielle Roy combat en fait ses propres démons, ce qui rejoint d'ailleurs en son trajet le scénario initiatique, dont l'aboutissement marque une victoire

de la conscience sur les forces néfastes de l'inconscient. Dans son apprentissage du métier de peintre, Pierre se heurte parfois à un mur infranchissable qui ne va pas sans évoquer la ligne sombre de la forêt délimitant le pays de Maria Chapdelaine : « [...] son ardeur de l'âme venait se briser contre tant de contraintes comme sur un mur hostile » (Roy, 1980 : 179). C'est ce mur hostile qu'il doit défoncer, ou contourner, pour atteindre son idéal de clarté. Gabrielle Roy s'ingénie d'ailleurs à souligner l'importance de ce passage qui mène péniblement de l'obscurité à la lumière. Considérons dans un premier temps la découverte, par le personnage principal, de la montagne secrète :

*Toute la paroi était à présent assombrie, le soleil ayant décliné derrière elle. Mais il devait luire non loin en une échancrure profonde. Pierre voyait grandir devant lui une tache lumineuse. Il fit quelques pas encore, tourna le flanc sombre du rocher. Devant lui se dressait une haute montagne isolée que le soleil rouge embrasait et faisait brûler comme un grand feu clair.* (Roy, 1980 : 100)

Comparons ensuite cet extrait avec le suivant, qui précède de peu l'épisode final du roman, où Pierre Cadourai entrevoit enfin « sa » montagne secrète : « Il approchait de son but – l'ignorant encore, mais assuré qu'en le voyant il le reconnaîtrait. Il éprouvait la sensation d'une lumière venant à soi et, parfois, ce sentiment de contourner une masse sombre avant d'entrer dans le plein jour » (Roy, 1980 : 203). Nous pouvons ainsi constater que la lutte qui prend place, chez le personnage, entre la lumière et les ténèbres, constitue le reflet conforme du combat que livre le héros au monstre, et inversement. Le régime diurne n'en affirme que davantage son emprise sur le roman tout entier.

Néanmoins, il subsiste toujours, en marge de cet héroïsme triomphant qui témoigne d'une pensée divisée, une certaine tentation de la mystique nocturne, qui aspire au contraire à l'unité, à la fusion des valeurs. Parallèlement au combat du noir et du blanc, au gigantisme des contrées nordiques et au vide cathartique qu'elles incarnent, prend ainsi forme dans *La montagne secrète* une symbolique des couleurs, des richesses matérielles et des espaces de l'intimité, laquelle s'affirme de plus en plus au fil des pages pour déboucher sur une thématique du regard intérieur.

La revalorisation de la féminité, dans cette œuvre comportant presque exclusivement des personnages masculins, témoigne d'ailleurs assez bien de ce processus. Quand Pierre rencontre Nina à Fort Renonciation, il n'est pas bien loin d'en tomber amoureux. Mais, suivant en cela l'exemple de Natty Bumppo, il échappe finalement au « piège » tendu par la jeune fille : « Il avait grande envie d'ouvrir les bras à cette créature errante. Mais les froides régions désertes, les ciels à découvrir, sur son cœur exerçaient aussi comme un amour, et le plus possessif » (Roy, 1980 : 38). Cependant,

lorsqu'il apprendra que Steve Sigurdson, son ancien associé, a retrouvé Nina, l'a épousée avant de se fixer dans le clan familial – puisque marié « il ne pouvait plus être question de courir les bois » (Roy, 1980 : 138) –, Pierre ne pourra réprimer un sentiment de nostalgie. De même, un peu plus tard, au Louvre, il n'en tombera pas moins en adoration devant le portrait d'une Ève : « Il resta longuement subjugué. Le corps féminin était donc si pur, si délicat ? Cette amphore mystérieuse ! » (Roy, 1980 : 156). Le contact avec l'univers féminin se trouve en quelque sorte rétabli grâce au spectacle de cette « frêle femme », de cette « mère des hommes », qui se tient debout et pensive « au milieu d'une verdure sombre, luxuriante et presque tragique », et non plus, comme Nina, en cet « envers du paradis terrestre » que constitue la désolation du nord canadien : « Il la regardait. Elle le regardait. Ils échangeaient, lui semblait-il, à travers le secret abîme de l'art, des pensées de rencontre, de consolation » (Roy, 1980 : 156).

C'est toutefois avec la symbolique des couleurs que s'affirmera avec le plus de force le processus de renversement des valeurs. D'un point de vue strictement pictural, l'aventure de Pierre Cadourai correspond à la découverte progressive des couleurs et à l'apprentissage de la peinture, qui s'effectue en marge d'une revalorisation de la matière, notamment de l'eau, et des richesses de la nuit. En effet, au départ, le personnage possède les dons naturels d'un dessinateur qui se plaît à exprimer noir sur blanc les misères et les beautés de la création ; mais, au fil des pages, nous pouvons assister à une longue métamorphose de cette vocation picturale. Par exemple, au terme de la nuit arctique, lorsque Pierre revoit pour la première fois le soleil, ses yeux en reçoivent le choc « comme une blessure » (Roy, 1980 : 56), ce qui marque pour lui le passage d'un seuil décisif : « Il se ressaisit, put rouvrir les yeux sur les couleurs retrouvées. Ou peut-être plutôt découvertes » (Roy, 1980 : 56). En marge de l'antithèse du noir et du blanc, une nouvelle réalité, plus profonde et mystérieuse, émerge donc à la conscience du personnage : « Ah ! que pouvaient donc en ce monde si dur signifier les couleurs ? » (Roy, 1980 : 57). À cette découverte des couleurs correspondra donc une revalorisation de l'eau et de la nuit, qui cessent tout à coup de symboliser le temps destructeur, revalorisation au demeurant fort peu compatible avec le régime diurne de l'imaginaire : « Pierre découvrait qu'il y avait place en lui, au-delà de l'amour des couleurs, pour l'enivrement des sons, pour le spectacle de la nuit, pour combien d'autres délectations ! » (Roy, 1980 : 67). Le terme de ce processus consistera pour le personnage à délaisser la sécheresse du crayon et l'opposition du noir et du blanc pour la liquidité du pinceau et le riche chatoyement des couleurs, qui seules semblent pouvoir exprimer les richesses substantielles :

*Mais un jour, sur le lac, dans un instant de répit, il tenta de reproduire avec ses crayons d'écolier les riches reflets de l'eau. Elle s'étendait dans un calme parfait, avec des miroitements, des irisations d'huile que n'ont*

*pas les rapides rivières, pressées d'arriver à destination. Ces somptueuses couleurs, cette matière ambiguë appelaient l'huile. Lui qui n'y avait pas beaucoup pensé auparavant, il se mit à souhaiter avoir des peintures.* (Roy, 1980 : 73)

Dans le sillage de Gaston Bachelard, qui oppose aux eaux purificatrices les eaux profondes, Gilbert Durand s'interroge sur cette symbolique « constellante » des couleurs et de la matière et sur son appartenance au régime nocturne de l'imaginaire : « Alors que les *couleurs*, dans le régime diurne de l'image, se réduisent à quelques blancheurs azurées et dorées, préférant au chatoiement de la palette la nette dialectique du clair-obscur ; sous le régime nocturne toute la richesse du prisme et des gemmes va se déployer » (Durand, 1981 : 250).

L'imagination de l'espace dans *La montagne secrète* se caractérise par un processus sensiblement analogue de renversement des valeurs symboliques. Les deux premières parties du roman se déroulent sous le « ciel démesuré » (Roy, 1980 : 12) et dans le « vide effarant » (Roy, 1980 : 25) du Nord. À l'exception de la cabane des trappeurs, l'espace décrit se veut ouverture et immensité : « Est-ce que tout dans la nature n'était pas ce soir vastes appels ? » (Roy, 1980 : 29). Au contraire, dans la troisième partie, l'imagination spatiale semble se manifester sous des formes plus mystiques. Les espaces de prédilection tendent ainsi vers plus de petitesse et d'intimité : la chambre du peintre, le coffre où s'entassaient les dessins, l'espace formé par les tableaux eux-mêmes. L'épisode qui nous montre Pierre et Stanislas en quête d'un appartement révèle d'ailleurs cette transformation qui affecte, dans *La montagne secrète*, l'imagination de l'espace : Pierre préférera ainsi, à un atelier doté d'une immense verrière, une petite chambre obscure (une « tanière », comme dit son ami Stanislas) mais où il se sent « enfin à l'abri » (Roy, 1980 : 194).

L'action du régime nocturne s'avère d'ailleurs si puissante dans le roman qu'elle influencera même le symbolisme éminemment « diurne » du regard. Ce dernier se fait de plus en plus intérieur au fil des pages : il cesse bientôt de se porter vers le monde extérieur, vers le monstre qui personnifie le temps sous des formes diverses, pour se retourner vers le dedans, vers l'intériorité du personnage. À deux reprises, Pierre sera aveuglé par le soleil. La première fois, au lendemain de l'hiver arctique, quand il fixe l'astre du jour : « Ses yeux en reçurent le choc comme une blessure. Il dut les fermer, retenant, imprimée à sa rétine, l'image d'un petit disque rouge qui brûlait » (Roy, 1980 : 56). Une autre fois, environ deux ans plus tard, quand il regarde trop longtemps « l'éblouissante neige d'avril » (Roy, 1980 : 97). Ces blessures, qui d'une part symbolisent l'accession à une forme supérieure de regard, en évoquant le rapt du feu par Prométhée, marquent aussi une inversion du regard lui-même qui, en se portant « au rebours de la clarté, vers les torturantes énigmes de l'être » (Roy, 1980 : 213), se

transmue bientôt en voyance, en un voyage intérieur qui tend idéalement vers la vérité : « Les fines couleurs du jour n'avaient plus d'abri que dans ce regard fixe qui en lui-même les poursuivait » (Roy, 1980 : 57).

Certes, Gilbert Durand rattache la voyance au régime diurne en notant que « l'extrême valorisation intellectuelle et morale de l'organe visuel entraîne son oblation, parce que l'organe charnel se sublime et qu'une seconde vue, archétypale au sens platonicien du terme, vient relayer la vision commune » (Durand, 1981 : 172). Je pense pourtant que, dans *La montagne secrète*, la modification du regard en tant que symbole correspond moins à une sublimation surdéterminant les valeurs symboliques qu'à un renversement complet de celles-ci. Je me situerais ici plus près de la pensée de Bachelard, qui écrit : « Sans un œil bleu, comment voir vraiment le ciel bleu ? Sans un œil noir, comment regarder la nuit ? » (Bachelard, 1981a : 42). Les yeux de Pierre Cadourai subissent en effet pareille mutation, passant mystérieusement d'un bleu très pur, très « diurne », à un noir profond, très « nocturne » celui-là. Il me semble que cette mutation illustre un bouleversement certain des régimes de l'imaginaire dans le roman, ce que le passage suivant illustre assez bien :

*Incapable de se déchiffrer dans la glace, il s'en fut s'allonger un moment sur son lit. À travers ses pensées il s'efforça de poursuivre son regard, d'en découvrir l'expression [...] Bientôt il vit miroiter de l'eau ; il sentit qu'il avait soif, puis son regard lui semble se préciser, venir de loin à sa rencontre [...] Pendant qu'il avait dans l'idée comment faire, il lui fallait se hâter d'assombrir la prunelle, d'agrandir la pupille jusqu'à cette dilatation bizarre qu'il percevait être le secret peut-être de son regard.*  
(Roy, 1980 : 212)

Cette juxtaposition des deux grands régimes de l'imaginaire, dont on peut maintenant saisir toute l'importance dans *La montagne secrète*, peut nous aider à mieux pressentir l'action du mythe dans son expression romanesque. Il semble en effet que le mythe, à la fois en tant que récit et en tant qu'histoire relatant une progression donnée, doive jaillir de cette coexistence des structures héroïques et mystiques qui fait fonction de propédeutique ; c'est du moins ce qu'on a pu déceler dans la plus grande partie des romans étudiés jusqu'ici. D'ailleurs, comme l'observe Claude Lévi-Strauss, la pensée mythique « procède de la prise de conscience de certaines oppositions et tend à leur médiation progressive » (Lévi-Strauss, 1958 : 248). Dans ce vaste processus de médiation entre les structures héroïques et mystiques s'inscrira le mouvement général du livre dont la composition, en ce qu'elle dénote un retour vers les origines – origines du monde, origines du personnage –, s'appuie sur le schème du cycle et sur les structures synthétiques de l'imaginaire. J'étudierai donc maintenant quelques manifestations, dans *La montagne secrète*, de ce mouvement vers les origines, avant de

relier ce mouvement à la composition particulière du roman et ensuite au mythe américain lui-même.

De façon assez originale, du moins à première vue, Gabrielle Roy a choisi de situer un artiste, Pierre Cadorai, dans la lignée des coureurs de bois. Pourtant, voilà bien un type de personnage dont la constitution s'avère éminemment « culturelle » et « moderne », dont la présence se veut symptomatique d'une certaine clôture du champ littéraire : avec ce type de personnage, la littérature se prend souvent elle-même pour objet. Mais voilà : Gabrielle Roy ne semble pas suffisamment détachée de son univers culturel et de ses référents mythologiques, où la figure du coureur de bois tient une place importante, pour préférer, à ce peintre « primitif » que constitue Pierre Cadorai, un artiste pouvant apparaître plus résolument « moderne »<sup>1</sup>. Elle établira donc un lien entre Pierre Cadorai et les « grands hardis » d'autrefois dont rêvait déjà Menaud : comme ceux-ci, Pierre parcourra, en toute liberté, les espaces mystérieux de son continent. Il appartient ainsi au clan très sélect des « voyageurs du Grand Nord » (Roy, 1980 : 27), avec qui il partage « cette faim des endroits perdus » (Roy, 1980 : 37) qui le définit si bien. Il évoque parfois même une autre figure de cette longue lignée de personnages, celle du Survenant, qui fait fonction de médiateur entre l'homme et la conscience de son destin : « Un étranger était survenu, sans bagage, pour ainsi dire sans nom, Pierre, c'est tout. Il s'était assis un moment, avait écouté Gédéon, prenant quelques notes ; et, à présent, tout était sur un bout de papier grand comme la main : la vie, bizarre, un jour après un autre, et cela fait le temps, le passé ; cela vous conduit à la mort » (Roy, 1980 : 19-20). Cette image du Survenant, de l'étranger médiateur, qui reviendra à quelques reprises dans le roman, participe d'ailleurs de la composition du récit, dont elle scande le déroulement : Pierre va ainsi de rencontre en rencontre, et tous ceux qu'il connaîtra en sortiront transformés : Gédéon, Nina, Steve, Orok, Stanislas. Je reviendrai plus loin sur ce rôle de médiateur dévolu à Pierre Cadorai ; pour l'instant, je me contenterai donc de souligner la filiation entre le personnage mis en scène par Gabrielle Roy et le « grand-dieu-des-routes » de Germaine Guèvremont. « Pierre crut comprendre que ces deux êtres [Nina et Gédéon], sous une espèce d'envoûtement créé par la monotonie de l'eau, la monotonie du ciel, attendaient de la rivière qu'elle-même vint à le rompre un jour par une visite quelconque, un événement enfin dans leurs vies » (Roy, 1980 : 37-38).

Ce mouvement involutif, qui transparait dans la réapparition des figures paradigmatiques du coureur de bois et du Survenant, se poursuivra par le recours à une image encore plus fondamentale : celle de l'Indien. On sait que dans sa relation aux forces primitives du continent, l'homme blanc se cherche des intermédiaires, dont

---

1. En soi, ce conflit entre la nature et la culture, qui prend place dans la constitution du personnage principal de *La montagne secrète*, témoigne déjà de l'action du mythe américain.

l'Indien. Le coureur de bois constitue également un intermédiaire, mais cette fois entre le Blanc et l'Indien. Il semble donc dans l'ordre des choses que Gabrielle Roy fasse appel, dans *La montagne secrète*, à l'image de l'Indien. Pierre aura ainsi les yeux « un peu bridés, à la manière des Indiens » (Roy, 1980 : 26) ; il démontrera à sa manière « combien est sauvage, souvent, le génie » (Roy, 1980 : 136), avant de dire adieu, comme les Indiens de Jacques Cartier, à sa « chère vie primitive » (Roy, 1980 : 139). On pourrait multiplier les exemples. Il arrive même que le narrateur modifie radicalement son point de vue, pour épouser sans préavis celui des populations autochtones, comme on peut s'en rendre compte au début du seizième chapitre : « Décidément, les hommes blancs étaient des gens curieux » (Roy, 1980 : 125).

Dans le prolongement de ce mouvement de retour vers le passé américain, dont témoignent les images du coureur de bois et de l'Indien, il faudrait situer cet anthropomorphisme de tous les instants qui caractérise *La montagne secrète*, roman où l'homme vit en osmose constante avec l'univers qui l'entoure. Un pas de plus est effectué vers un primitivisme absolu, vers la vie animale et végétale, et même vers les forces les plus élémentaires qui traversent le continent : l'eau ou le vent, par exemple. Dans le Grand Nord, Pierre Cadorai semble d'instinct s'identifier aux animaux qu'il côtoie (comme les chiens de traîneau de Steve Sigurdson, qu'il dessine inlassablement) ou qu'il traque (comme les bêtes à fourrure ou encore plus manifestement le caribou de l'Ungava) : « Il allait, et le mystère de la vie et de la mort lui paraissait allier ici plus que jamais les hommes et les bêtes » (Roy, 1980 : 44-45). Il en va un peu de même pour les arbres torturés du Nord, qui lui rappellent l'humanité souffrante : « Autour d'eux rien ne se détachait clairement en cette lueur de songe, hommes et arbres y prenant la même allure » (Roy, 1980 : 42). Cette identification s'avère si poussée qu'elle en devient même obsessionnelle : « À propos de tout, à propos de rien, le petit arbre du Nord venait se placer en son esprit [...] Il s'identifiait presque à cet arbre » (Roy, 1980 : 183). Le seul autoportrait du peintre soulignera d'ailleurs cette volonté de fusion avec le règne animal et végétal : « Sur le sommet de la tête se devinaient de curieuses protubérances, une suggestion de bois de cerf peut-être, que prolongeait comme un mouvement de feuillages ou d'ombre » (Roy, 1980 : 213). Par l'intermédiaire du regard de Stanislas, qui s'interroge devant cet aspect curieux de l'autoportrait, Gabrielle Roy insiste sur l'osmose prenant place entre l'homme et l'univers : « Qu'avait donc voulu suggérer Pierre ? Quelle alliance étroite de l'âme avec les forces primitives ? » (Roy, 1980 : 213).

Se profile ainsi une esthétique somme toute assez panthéiste, qui ne va pas sans rappeler les correspondances baudelairiennes : « Sans doute entre l'homme et certains aspects de l'univers y a-t-il des ententes secrètes dont rien ne transpire » (Roy, 1980 : 145). Il me semble que cette esthétique se rapproche du grand mythe continental, qui raconte une fusion fantasmatique avec les forces primitives : entre Rip Van Winkle qui

s'enfonce dans la montagne, Natty Bumppo qui s'éteint dans l'espace évanescent de l'Ouest, Ishmaël qui unit son destin à l'Océan, François Paradis qui monte vers le haut des rivières, Menaud qui appartient au clan des loups, et Pierre Cadorai, il existe une continuité certaine. Pierre ne fait que transposer dans le domaine artistique et esthétique la tentation panthéiste qui traverse le mythe tout entier : « Le froid, la faim, ces longs voyages de solitaire, la misère de vivre, tout cela il s'aperçut l'avoir accepté, pouvoir accepter pire, à condition que tout pût être dépassé, transcendé, c'est-à-dire relié de quelque manière à tout ce qui est » (Roy, 1980 : 174). Ainsi, la vie et l'entreprise artistique de Pierre Cadorai tendront progressivement vers un dépouillement complet : « À presque trente ans d'âge déjà, il en était venu un jour à comprendre que ses efforts devaient tendre à cerner et à exprimer les choses les plus simples : l'eau, le feu, les flammes, le ciel » (Roy, 1980 : 77).

Ce vaste mouvement de retour vers les forces primitives rappelle une attitude bien particulière qui se retrouve dans le roman : la méfiance à l'égard du fait culturel et intellectuel. (Il faut remarquer au passage que cette attitude de méfiance s'avère d'ailleurs assez représentative de notre société, et de la société américaine, où la culture et l'intelligence demeurent quelque chose d'assez suspect, parfois même aux yeux des penseurs et des intellectuels !) *La montagne secrète* apparaît en effet comme une œuvre qui se dresse contre le présent, auquel sont associés la ville, le modernisme et l'art d'aujourd'hui, d'ailleurs présentés de manière fort schématique. Le Père Le Bonniec s'écrie ainsi : « Ils ont dû oublier, là-bas, dans leurs villes fadasses et enfermées, les grands cris du cœur » (Roy, 1980 : 135). Il règle ensuite, en deux temps trois mouvements, le compte de la peinture contemporaine : « Je n'ai pas de patience pour ces petits peinturlureux d'aujourd'hui qui travaillent dans une matière terne. De la grisaille moderne, appellent-ils ça » (Roy, 1980 : 136). Sans les exprimer aussi ouvertement, Pierre Cadorai semble partager ces idées du Père Le Bonniec. Au vieux maître qui lui demande ce que représente pour lui son art, il répond qu'il n'a pas de « théorie » (Roy, 1980 : 175) : « Sa vie était là, cela engageait toute sa vie. Il n'en savait pas plus » (Roy, 1980 : 174). De même, il refuse souvent de discuter peinture avec Stanislas : « Il lui semblait préférable vis-à-vis de l'art d'agir et de se taire » (Roy, 1980 : 206). À peine concède-t-il à son camarade : « Tu raisonnes bien, pour un prisonnier des villes » (Roy, 1980 : 171).

La nature et la culture constituent donc les deux pôles du cheminement de Pierre Cadorai. L'existence de ces pôles nous aide d'ailleurs à mieux comprendre le rôle de médiateur dévolu au personnage, la fonction de ce dernier consistant à permettre le passage de l'état de culture à celui de nature. Nous avons vu plus haut que Pierre transforme tous ceux qu'il côtoie. Il existe néanmoins une gradation de la place qu'occupe la culture chez ces personnages, gradation qui s'effectue dans l'ordre de leur apparition dans le fil du récit. Gédéon, Nina et Steve, vivant déjà presque à l'état de

nature, ont bien plus soif de culture que d'autre chose. Orok, le Père Le Bonnic et Stanislas, en revanche, demeurent davantage préoccupés par le problème culturel de la représentation : le premier est un sculpteur inuit, le second, un bizarre esthète égaré dans le Grand Nord, le troisième, un peintre doublé d'un « prisonnier des villes ». En ce qu'il réunit la connaissance de l'art à sa pratique, Stanislas marque donc une forme d'aboutissement dans la progression du niveau culturel des personnages du roman ; idéalement, c'est dans son cas que le processus de médiation vers la nature aura l'occasion de s'exercer le plus fortement. Reportons-nous à la rencontre des deux personnages sur les berges de la Seine ; Stanislas en sort transformé, comme il le dit lui-même : « Aujourd'hui, je crevais dans ma peau, à l'étroit dans ma vie [...] Vous êtes là. Et me voici pour ainsi dire au Yukon. Le monde est immense ; la vie, un imprévu incroyable. Tout est neuf. Je ressuscite » (Roy, 1980 : 167). Pierre a ce pouvoir de projeter ses semblables aux sources de la vie, dans le monde des forces primitives, pour les réunir enfin à l'univers : « Des étoiles s'allumaient. Allongé face au ciel, Stanislas observa qu'il les remarquait bien pour la première fois depuis longtemps » (Roy, 1980 : 168).

On peut donc comprendre qu'un tel personnage soit voué à la mort : comme son rôle consiste principalement à permettre le franchissement d'un seuil, il doit disparaître, à l'exemple de Natty Bumpo qui s'efface devant les jeunes pionniers, ou de François Paradis qui s'évanouit dans la tempête pour faciliter l'union, qu'on peut présumer féconde, de Maria Chapdelaine et d'Eutrope Gagnon. Remarquons à ce sujet que Pierre Cadorai, en s'éloignant du Grand Nord, facilite à son tour le mariage de Steve et de Nina : « On attend même un petit Sigurdson » (Roy, 1980 : 138). En dernière analyse, le but de la quête de Pierre Cadorai consiste à rechercher, non pas en lui-même, mais chez les autres, ce qui ajoute à la dimension solitaire et christique du personnage. Cette quête compte ainsi plusieurs destinataires, dont Stanislas n'est certes pas le moins important :

*En lui s'agita une intention imprécise encore, bouleversante, tel il en vient aux heures de recommencement, avant que ne s'élanse la volonté vers une hauteur difficile. Ce soir, d'une manière inexplicable, Stanislas s'était senti grandir dans l'âme – ce qui, le métier appris, est peut-être la seule manière de grandir en art. Il croyait apercevoir l'amorce d'une longue route solitaire, s'y trouvait comme déjà poussé.* (Roy, 1980 : 219)

Pierre Cadorai apparaît donc comme un personnage de synthèse qui, se déplaçant sans cesse entre la nature sauvage et le monde de la culture, permet le passage vers une nouvelle réalité, soit dans le cadre d'un élargissement de la conscience, comme chez Gédéon ou Nina, soit dans l'optique d'une renaissance de l'être, comme chez Stanislas.

Dans cette perspective, on peut découvrir le vrai tour de force du roman, celui qui témoigne le mieux du génie de Gabrielle Roy et, parallèlement, de la survivance du mythe américain. Ce tour de force réside dans la composition générale du récit. On sait que certains critiques ont reproché à l'auteure d'avoir fait éclater l'unité de son roman en y incluant un épisode parisien. Bien au contraire, cette troisième partie donne à *La montagne secrète* tout son sens. En effet, dans cette partie, le mouvement de retour aux origines s'accroît et le cours du temps s'inverse enfin. Tout peut dès lors recommencer. D'emblée, la première partie du roman avait entraîné le lecteur, à la suite de Pierre Cadourai, dans la sauvagerie des Hauts Territoires, dans l'univers des commencements. La deuxième partie ne faisait que prolonger cette exploration des mondes primitifs, avec la découverte des montagnes de l'Ungava, qui forment un décor encore plus sauvage, solitaire et abandonné que le précédent. Par contre, la troisième partie confrontera le lecteur à l'univers du recommencement, lequel constitue le décor « américain » par excellence : celui du mythe, qui raconte toujours l'histoire d'un renouvellement, d'une renaissance, et qui constitue d'ailleurs, par le biais du discours, une nouvelle création.

De façon assez singulière, Pierre ne voyage ainsi jamais si bien dans l'espace américain que lorsqu'il arpente les pavés de Paris. Il s'essaiera à peindre la ville, commençant par les berges de la Seine, « l'arche d'un pont, une péniche approchant, l'eau surtout, à laquelle il donna cependant le caractère sauvage des rivières du Nord » (Roy, 1980 : 178), pour ensuite réaliser une série de pochades d'où « émergeait un Paris grelottant sous une lueur de l'Arctique, aux arbres raccourcis, aux silhouettes lourdes » (Roy, 1980 : 181). Quant à ses promenades dans les environs de Paris, elles ressemblent plus à des expéditions en forêt que dans la douce France : « Ils allèrent une fois à St-Germain-en-Laye et, quand Pierre aperçut une allée s'enfonçant en forêt, comme une biche il prit cette direction » (Roy, 1980 : 180).

Voici donc notre bon « Sauvage » exilé à Paris, mais qui retrouve peu à peu, au milieu de cet exil, les images les plus tenaces de sa vie. Cette redécouverte du passé, qui joue le rôle d'une véritable reconquête du « temps perdu » au moyen de l'art et de la mémoire, devient très manifeste à partir du moment où Pierre s'installe dans sa petite chambre. En effet, c'est là, dans la réclusion et l'immobilité, qu'il pourra renouer, par-delà l'abîme des temps abolis, avec les espaces immenses et mouvants du Grand Nord. Mais au préalable, avant d'accéder au saint des saints, à cet espace clos qui lui ouvrira des perspectives infinies, il devra franchir à son tour un passage resserré, une porte étroite, un peu comme l'avait fait Rip Van Winkle : « Enfin ils se trouvèrent dans ces petites rues du sixième arrondissement, étranglées entre de hautes maisons étroites, en pente faible vers la Seine. Rue Servandoni, ils montèrent, munis d'une clef que leur avait prêtée la concierge, un escalier à vis, froid et humide. On aurait pu se croire dans une galerie de mine ; les murs étaient vieux et suintaient » (Roy, 1980 : 194). Ce

passage donne accès au passé : si Rip retrouvait, au plus profond de la gorge, ses ancêtres, Pierre renouera quant à lui, dans le secret de sa petite chambre, avec le temps perdu : « Il lui sembla qu'il devait neiger au-dehors. La rafale prendrait bientôt. Le temps n'avait pas fui » (Roy, 1980 : 195).

Exactement comme dans le mythe, tout peut donc recommencer. Dans l'espace confiné de sa chambre, en plein cœur de Paris, Pierre vivra peu à peu, au sens propre du terme, les moments les plus significatifs de son passé américain : ses folles randonnées dans le Grand Nord, ses campements, ses portages, son combat avec la montagne secrète. « Sa journée faite, il ressemblait bien plus à quelqu'un ayant escaladé une montagne qu'à un homme dont le but à atteindre est en son âme [...] L'illusion du portage était si forte qu'il retrouvait le geste d'autrefois pour dégager ses épaules d'un sac pesant » (Roy, 1980 : 198). Ce mouvement de retour vers le passé, qui se moule sur le mouvement même du mythe, et qui annonce déjà *La route d'Altamont* et plusieurs des œuvres subséquentes de Gabrielle Roy, apparaît symptomatique de l'action des structures synthétiques de l'imaginaire, où le schème cyclique du retour, de l'éternel recommencement, occupe une place prépondérante. À l'exemple de ses devanciers, les Rip Van Winkle, les Ishmaël, les François Paradis, Pierre Cadorai remonte donc aux sources de la vie, à ce point précis où le début et la fin, le passé et le futur, se rejoignent et s'entremêlent :

*Ce qu'il peignit avec un tel acharnement à cette époque, c'était la partie éloignée, naïve et jeune de sa vie. Elle lui revenait, lui était entière restituée. Ou plutôt il avait l'impression de se rencontrer lui-même, tel il avait été, voyageant avec confiance vers l'avenir. Descendant vers le passé, il se croisait allant de l'avant. Et les deux hommes un instant lui semblaient s'arrêter au bord d'une rivière pour se consulter, échanger des nouvelles [...] Et alors Pierre eut l'ambition de résumer tout ce qui en était de sa vie.* (Roy, 1980 : 198-199)

Les dernières pages de *La montagne secrète* annoncent ainsi *La route d'Altamont*, œuvre grâce à laquelle Gabrielle Roy fait un retour sur son passé, tout en reprenant certains des thèmes que je viens de dégager, comme la circularité du temps ou le voyage vers les origines. J'aimerais par conséquent glisser quelques mots sur cette œuvre qui jette un éclairage supplémentaire sur *La montagne secrète* ainsi que sur l'expression, une fois de plus réitérée, du mythe américain.

## LA ROUTE D'ALTAMONT

*La route d'Altamont* n'est pas tant un roman qu'une chronique composée de quatre nouvelles distinctes : « Ma grand-mère toute-puissante », « Le vieillard et l'enfant », « Le déménagement » et « La route d'Altamont ». Il n'en existe pas moins, à l'intérieur de l'œuvre, une unité certaine, que François Ricard relie au mouvement dialectique des thèmes de l'exil et du retour (Ricard, 1975 : 119-124) : « Le vieillard et l'enfant » et « Le déménagement » appartiennent aux œuvres dites de l'exil, tandis que « Ma grand-mère toute-puissante » et « La route d'Altamont » se classent dans la catégorie des œuvres du retour ou de l'appartenance. On retrouve ainsi, dans la composition globale de l'œuvre, l'idée d'un cycle sans fin, d'un recommencement périodique, où l'attachement ressenti envers la figure maternelle ne constitue finalement que le prélude au geste de l'arrachement, et inversement, le retour impliquant, de façon logique, l'exil préalable. Gabrielle Roy confronte donc son lecteur au schème « dramatique » par excellence, toujours selon la terminologie de Durand : celui du cycle, où le passé et l'avenir se rejoignent en un point précis.

Faut-il encore souligner qu'une telle composition constitue le symptôme ou l'indice de la présence du mythe américain dans *La route d'Altamont* ? Sans être mentionné explicitement, ce mythe transparaîtra au fil des nouvelles, se manifestant par certains des « mythèmes » que nous avons dégagés précédemment : le conflit initial, l'espace américain, la réintégration progressive du passé, le passage, l'accès au pays secret, etc. *La route d'Altamont*, ainsi, reprend non seulement la thématique de *La montagne secrète*, mais réactive aussi les forces contenues dans l'univers imaginaire de Washington Irving, de Herman Melville ou de Louis Hémon.

Comme je l'ai noté plus haut, les plaines de l'Ouest et les collines du Québec constituent les deux pôles entre lesquels se déploie l'imagination de l'espace chez Gabrielle Roy. Chacun de ces pôles exprime une vision du monde qui a partie liée, d'une part avec une histoire particulière, celle de la famille maternelle de Christine, la narratrice, d'autre part avec une certaine conception de l'espace-temps qui englobe cette histoire singulière en la reliant à quelque chose de plus vaste. Ainsi, l'univers de la plaine figure le côté nomade de la famille, qui découlerait de l'esprit d'aventure du grand-père, tout en témoignant de cet attrait, qu'on dit bien « américain », ressenti envers les grands espaces et les perspectives infinies qu'ils ouvrent, tant dans le monde physique qu'en imagination. Au contraire, la nostalgie des collines natales illustre la part sédentaire du clan, héritée celle-là de la grand-mère, et qui se rattache à cette tentation du repli en marge du temps, au creux des terres, dans le « Vallon endormi », tentation qui s'avère également constitutive de l'expérience américaine.

Dans *La route d'Altamont*, comme dans *Maria Chapdelaine*, ces deux pôles entreront en conflit à plusieurs reprises. Déjà, dans la nouvelle intitulée « Ma grand-

mère toute-puissante », l'aïeule accuse son défunt mari, celui qu'elle surnomme « le bel aventurier », de l'avoir exilée dans l'Ouest, pour bientôt l'abandonner, en proie à ses souvenirs et à sa solitude, au milieu d'une progéniture hantée par le démon du continent : « Puis tous ceux de sa race, toi comme les autres, des indépendants, des indifférents, des voyageurs » (Roy, 1985 : 30). Dans la nouvelle subséquente, intitulée « Le vieillard et l'enfant », le conflit familial est transposé dans l'univers de jeux des enfants, qui hésitent entre le couvert des arbres et l'infini de la plaine :

*Car, au sortir de ce bois de chez mon oncle, aussitôt on se trouvait au bord d'une immense plaine tout ouverte et presque tout entière en moissons. En sorte qu'on n'avait jamais su chez mon oncle ce qu'on aimait le mieux : le bois de trembles qui nous abritait, nous servait de cachette, nous faisait nous sentir chez nous ; ou le grand pays étalé qui appelait au voyage. (Roy, 1985 : 83)*

Toutefois, dans la nouvelle intitulée « La route d'Altamont », le conflit se manifestera avec plus de vigueur. Cette nouvelle, assurément l'une des plus troublantes de vérité et de sincérité que Gabrielle Roy ait jamais écrites, tire d'ailleurs l'essentiel de sa dynamique de la tension imaginaire qui prend place entre les collines originelles et la plaine démesurée du Manitoba, tension qui traduit une méditation sur le temps et son orientation vectorielle (quels sont les rapports qui unissent le passé, le présent et le futur ?), et sur le dilemme de l'attachement et de l'arrachement à la mère. La narratrice, toujours Christine, à la veille de partir pour l'Europe, fait un retour sur le conflit familial esquissé dans la première nouvelle du recueil, qui lui semble obscurément avoir maille à partir avec son destin personnel :

*Pourtant de ce paysage laissé en arrière à l'origine de notre famille, il fut grandement question toujours, comme si persistait entre nous et les collines abandonnées une sorte de relation mystérieuse, troublante, jamais tirée au clair... Tout ce que j'en savais était peu de chose : un jour, grand-père avait aperçu en imagination – à cause des collines fermées peut-être ? – une immense plaine ouverte ; sur-le-champ il avait été prêt à partir ; tel il était. Grand-mère, elle, aussi stable que ses collines, avait longtemps résisté. En fin de compte elle avait été vaincue. C'est presque toujours, dans une famille, le rêveur qui l'emporte. Voilà donc ce que je comprenais au sujet des collines perdues. (Roy, 1985 : 190)*

C'est donc en vertu de cette opposition entre les collines natales, enfermant le passé dans un lieu clos et protégé, et la plaine, symbolisant les possibilités infinies du

futur, que prend forme toute la nouvelle. Cette opposition se trouve personnifiée par la grand-mère et le grand-père de Christine. De là provient sans doute cette impression de déchirement qui envahit le lecteur, puisqu'il existe justement une déchirure qui traverse dans son entier « La route d'Altamont », dont on pourrait donner une foule d'exemples : « Par ces nuits de vent tiède et vaguement plaintif, je prenais conscience de ces deux âmes profondément divisées » (Roy, 1985 : 215) ; « Les êtres qui nous ont donné la vie continuant en nous, à travers nous, à lutter l'un contre l'autre, chacun voulant nous avoir à soi complètement » (Roy, 1985 : 225).

Se fondant sur cette déchirure, « La route d'Altamont » constitue en quelque sorte la carte du tendre de Gabrielle Roy, la projection géographique de ses désirs et de ses nostalgies. Au départ, il y a la plaine immense et obsédante, mille fois contemplée, mille fois décrite, qui représente les « Hauts Territoires » que parcourt le regard de Pierre Cadourai : « Moi, j'aimais passionnément nos plaines ouvertes ; je ne pensais pas avoir de patience pour ces petits pays fermés qui nous tirent en avant de ruse en ruse » (Roy, 1985 : 191). Comme l'océan de Melville ou la prairie de Cooper, cette grande plaine se veut le lieu de la pureté, de la vérité, voire de la révélation : « Cette absence de secret, c'était sans doute ce qui me ravissait le plus dans la plaine, ce noble visage à découvert ou, si l'on veut, tout l'infini en lui reflété, lui-même plus secret que tout autre » (Roy, 1985 : 191-192). À cet espace caractérisé par le gigantisme, la grandeur, la noblesse, s'oppose l'espace vaguement inquiétant et maléfique des collines, qui vient infléchir le sens de la quête, retarder l'heure de la révélation : « Je ne concevais pas, entre moi et ce rappel de l'énigme entière, ni collines, ni accident passager contre lequel eût pu buter mon regard. Il me semblait qu'eût été contrarié, diminué, l'appel imprécis mais puissant que mon être en recevait vers mille possibilités du destin » (Roy, 1985 : 192).

Pourtant, la révélation viendra des collines. Encore une fois, nous nous retrouverons en présence d'un processus d'inversion des valeurs symboliques. Un jour, tandis qu'elles roulent en voiture dans la prairie, en empruntant le labyrinthe formé par ces petites routes de section qui semblent « mener plus loin et nulle part » (Roy, 1985 : 197), Christine et sa mère parviennent au cœur du seul massif montueux du Manitoba méridional : « Christine, te rends-tu compte ! Nous sommes dans la montagne Pimbina. Tu sais bien, cette unique chaîne de montagnes du sud du Manitoba ! Toujours j'ai désiré y entrer. Ton oncle m'assurait qu'aucune route ne la pénétrait. Mais il y en a une, il y en a une ! Et c'est toi, chère enfant, qui l'a découverte ! » (Roy, 1985 : 204).

Par un raccourci foudroyant, le lecteur se voit tout à coup plongé dans l'univers de Washington Irving et des thèmes et motifs par lesquels il avait su cristalliser l'expérience américaine, comme le mouvement d'émancipation qui suit l'accès au pays secret, accès qui s'effectue par une porte étroite, par un chemin que souvent on ne

retrouve pas. Ces thèmes et ces motifs, Gabrielle Roy les utilisera pour exprimer sa redécouverte de l'univers maternel et la libération qui bientôt accompagnera celle-ci.

La route qui mène au cœur de la montagne Pimbina passe ainsi par Altamont, petit hameau « logé tout entier dans une crevasse parmi des sapins débiles » (Roy, 1985 : 206) ; cette crevasse joue le rôle de la faille par laquelle Rip Van Winkle avait pénétré au plus profond des monts Kaatskill. Le danger principal est de perdre cette route et de voir, comme le pauvre Rip, s'évanouir le passé, et de se trouver en proie à une errance sans fin dans un pays inconnu. La mère de Christine ne cesse de le répéter : « Il y a, Christine, des routes que l'on perd absolument » (Roy, 1985 : 208) ; « Un jour ou l'autre, ajouta-t-elle sur un ton de reproche assez piquant, tu finiras par perdre ma route d'Altamont » (Roy, 1985 : 230) ; « Je t'avais dit aussi qu'un jour tu finirais par perdre ma route d'Altamont » (Roy, 1985 : 248). Une telle insistance révèle bien l'importance du motif de la porte étroite qui donne accès à ce lieu protégé et clos dont parle Pierre-Yves Petillon : « Les fictions d'Amérique n'auront jamais cessé de tourner autour de ce "point mort" niché au cœur du pays, lieu vert, isolé [...] » (Petillon, 1979 : 39).

C'est d'ailleurs en ce lieu secret que se produit la métamorphose, qu'on communique avec le passé pour mieux rejoindre l'avenir. C'est là que la mère de Christine retrouvera son passé, un peu à la manière de Pierre Cadourai qui renouait avec le temps perdu dans sa petite chambre : « Et comment se fait-il que l'être humain ne connaisse pas en sa vieillesse de plus grand bonheur que de retrouver en soi son jeune visage ? » (Roy, 1985 : 206). C'est encore là, dans le « petit pays secret » (Roy, 1985 : 249), que Christine découvrira ses racines les plus lointaines, et c'est toujours de là que la jeune fille sortira transformée, et prête à se libérer, comme son ancêtre Rip Van Winkle, de la tutelle maternelle. La route qui passe par Altamont conduit ainsi au centre du tourbillon melvillien, au point précis où, les contradictions se trouvant brusquement abolies, le futur rejoint le passé, tandis que la vie jaillit de la mort : « Tout cela, les pans de roc roussi, des baies rouges aux branches grêles, les feuilles écarlates jonchant le sous-bois, tout cela formait un adorable petit fouillis presque mort, et cependant quel cri vivant s'en échappait ! » (Roy, 1985 : 203).

Pour en revenir aux structures anthropologiques de l'imaginaire, on conçoit assez bien quel processus enclenche un tel renversement des valeurs symboliques : entre l'immensité diurne de la plaine et l'intimité mystique des collines, entre les « espaces infinis » du continent américain et le « point mort » qui est le prélude à la renaissance, il existe une relation dialectique qui débouche sur une certaine synthèse des valeurs préalablement engagées. De la coexistence des structures héroïques et mystiques à l'intérieur d'un même récit – mythe, roman, conte ou nouvelle – découlerait la mise en place d'une troisième catégorie de structures, synthétiques celles-là, gravitant autour des idées de cycle et de progression. Le mythe américain, ainsi que ses

multiples réinvestissements d'ordre narratif, pourrait ainsi se définir comme l'histoire de cette transformation, de cette émergence du sens.

La prise en considération de ce jeu des structures de l'imaginaire aurait d'autre part le mérite de jeter une plus grande lumière sur l'omniprésence, dans *La route d'Altamont*, de la méditation sur le caractère cyclique de la vie et sur le chemin menant l'être humain du passé jusqu'au futur. Il existe ainsi, dans la nouvelle intitulée « Ma grand-mère toute-puissante », une phrase qui se détache un peu des autres, et qui donne au recueil tout son sens : « J'en ressentais je ne sais quelle confusion à propos des âges, de l'enfance et de la vieillesse, dont il me semblait que jamais je ne m'en tirerais » (Roy, 1985 : 52). À cet égard, une nouvelle comme « Le vieillard et l'enfant » s'avère des plus significatives. D'une part, elle confronte le lecteur à l'espace américain, par le biais des expéditions imaginaires de Christine dans l'Ouest sauvage, et d'un autre voyage, bien réel celui-là, sur les rives du grand lac Winnipeg. D'autre part, elle constitue une réintégration du temps perdu. Christine rêve ainsi qu'elle est un héros du passé : « La Vérendrye. Je suis La Vérendrye » (Roy, 1985 : 65). De même, elle s'interroge : « Des temps... est-ce que ça se retrouve ? » (Roy, 1985 : 114). Faut-il s'en étonner, cette quête conjointe de l'espace continental et des temps abolis débouche bientôt sur une réflexion quant à la nature cyclique des choses. Ainsi, au bord du grand lac, le regard tendu vers l'horizon, Christine demande au vieillard : « Là-bas, là-bas [...] est-ce la fin ou le commencement ? » (Roy, 1985 : 121). Ce dernier répond : « La fin, le commencement... Et si c'était la même chose au fond ! [...] Peut-être que tout arrive à former un grand cercle, la fin et le commencement se rejoignant » (Roy, 1985 : 121).

Un phénomène analogue se dessine d'ailleurs dans la nouvelle suivante, intitulée « Le déménagement ». On y retrouve ainsi le même attrait de l'espace et de l'errance : « Être à la dérive au fil de la vie ! Ressembler aux nomades ! Errer dans le monde ! Rien de tout cela qui ne me semblât félicité » (Roy, 1985 : 157). Le retour vers le passé y tient également une place majeure. En accompagnant les déménageurs, Christine cherche à revivre l'épopée familiale et, au-delà de celle-ci, la poussée des premiers pionniers vers l'Ouest : « Je suis le passé, je suis les temps anciens, me disais-je avec ferveur » (Roy, 1985 : 168). Cette projection imaginaire dans l'espace et le temps mythiques prend un accent d'authenticité en ce qu'elle s'inscrit dans le destin personnel de Christine. À ce stade où s'unissent l'individuel et le collectif, le schème cyclique aura tendance à se confondre avec le schème du progrès : « Et elle me promettait que je connaîtrais moi aussi plus tard ce que c'est que de partir, de chercher à la vie sans trêve un recommencement possible » (Roy, 1985 : 164). « Le déménagement » prépare ainsi le geste dialectique d'union-rupture qui fait l'objet de « La route d'Altamont ».

Le mythe américain joue donc un rôle déterminant dans l'œuvre de Gabrielle Roy, comme en témoignent assez éloquemment *La montagne secrète* et *La route d'Altamont* qui, somme toute, constituent des récits de la métamorphose, partant d'un conflit initial pour en chercher patiemment la résolution, à travers des figures et des images de synthèse. Cet optimisme foncier de Gabrielle Roy, qui certes ne va pas sans un certain sens du tragique, rappelle finalement beaucoup plus Melville ou Hawthorne qu'un romancier de la défaite comme Savard. Gabrielle Roy se trouve-t-elle plus influencée, en vertu de son enfance dans l'Ouest ou de quelque sensibilité personnelle, par l'expérience continentale que certains écrivains québécois disons de plus vieille souche ? Voilà ce que l'étude de *L'élan d'Amérique* d'André Langevin nous permettra de déterminer.

### L'ÉLAN D'AMÉRIQUE

À première vue, l'œuvre romanesque d'André Langevin suit dans son évolution une trajectoire assez singulière. Les trois premiers romans de l'auteur, *Évadé de la nuit*, *Poussière sur la ville* et *Le temps des hommes*, parus respectivement en 1951, 1953 et 1956, avaient semblé consacrer une rupture avec le roman québécois traditionnel, en ceci qu'ils se situaient bien plus dans la lignée de l'existentialisme de Sartre et de la pensée philosophique de Camus que dans la problématique du destin national. Avec les premiers romans de Langevin, le drame devenait intérieur, l'homme se heurtant tout à coup à la barrière invisible de ses propres frontières. Les grands thèmes du pays, de la nation, de la terre, passaient subitement à l'arrière-plan, quand ils ne disparaissaient pas tout simplement, pour céder la place à des thèmes plus essentiels et universels comme la solitude ou l'incommunicabilité. Dans cette perspective, Clément Moisan écrit :

*André Langevin va cristalliser les préoccupations de l'époque. Ses héros sont aux prises avec des problèmes éternels : la souffrance, la justice, la mort. S'il s'inspire parfois trop évidemment de Dostoïevski, s'il veut trop délibérément devenir un « romancier de la nuit », une sorte de poète luciférien, il n'en oriente pas moins le roman québécois vers une intériorisation qui tend à dépasser la matière pour atteindre à l'esprit. Ses œuvres ont achevé de débarrasser le roman de particularismes locaux.*  
(Moisan, 1979b : 147)

À cet égard, *L'élan d'Amérique*, paru en 1972, après un silence de plus de 15 ans, marque un tournant dans l'œuvre de Langevin. Lui qui s'était éloigné dans ses premiers romans de la complainte du pays, lui qui avait fait la sourde oreille aux « voix

du pays de Québec » pour se mettre à l'écoute des échos déchirants de l'âme, renouera avec l'univers torturé de Menaud, avec ce monde divisé où la nostalgie des grands espaces se heurte sans cesse à l'emprise de l'étranger sur la nation. Étrange revirement pour notre « romancier de la nuit », qui le ramène plus de 40 ans en arrière ! André Brochu remarque ainsi que « Langevin est bien plus proche, en 1972, d'un Félix-Antoine Savard qu'il ne l'était en 1962 » (Brochu, 1985 : 259) et que « ce sont les grands thèmes de Menaud qu'on voit apparaître dans les récriminations d'Hercule et d'Antoine lui-même » (Brochu, 1985 : 260). Brochu écrit encore : « Alors que les trois premiers romans de Langevin renvoyaient directement à l'intertexte français le plus récent [...] *L'élan d'Amérique* s'inscrit au contraire dans une vieille tradition littéraire locale » (Brochu, 1985 : 261). Le génie de Langevin aurait été de dissimuler ce retour sur la tradition derrière une technique romanesque « moderne », fondée sur de nombreuses ruptures temporelles et sur de brusques changements de point de vue, de sorte qu'on a pu parler, au sujet de *L'élan d'Amérique*, de « Nouveau-Roman » (Bessette, 1973a : 134), encore que le terme ne me semble pas tout à fait approprié. Toujours selon André Brochu, « on peut dire que Langevin n'a jamais été si traditionnel dans ses thèmes et si novateur dans sa technique » (Brochu, 1985 : 263).

Mais pouvait-on prévoir un tel virage chez Langevin ? Il faut avouer que la solitude et le confinement intérieur des personnages peuplant ses romans précédents ne laissaient guère pressentir cet attrait soudain pour la collectivité et les espaces libres du désert, bien que la montagne et la forêt aient joué un rôle certain, quoique fatal, dans *Évadé de la nuit* et surtout dans *Le temps des hommes*. Mais peut-être qu'une telle solitude et un tel confinement appelaient finalement leurs contraires. Au même titre, la rupture consacrée dans les œuvres de jeunesse nécessitait d'ailleurs le retour à la tradition, dans *L'élan d'Amérique*, œuvre de maturité que vient en quelque sorte compléter le roman subséquent de Langevin, *Une chaîne dans le parc*, où l'auteur fait le point sur son œuvre, en réintroduisant par exemple d'anciens personnages, tout en s'inspirant de son passé personnel. En cela, la composition globale des romans d'André Langevin rappellerait un peu celle des œuvres de Gabrielle Roy, par le même mouvement de retour sur le passé collectif et individuel. Ce mouvement se voudrait-il symptomatique, une fois de plus, de l'action sourde, chez l'écrivain, de cette pensée mythique que nous avons vue maintes fois à l'œuvre, où le conflit initial se résout dans le grand schème cyclique, dans l'idée de l'éternel retour ? Ou, en d'autres termes, peut-on pressentir, de par la nature circulaire de la composition de l'œuvre de Langevin, qui brise une tradition pour ensuite renouer avec elle, qui évacue le passé pour mieux le retrouver, l'influence d'un mythe collectif qui nous renverrait, par-delà le passé québécois, au passé du continent, et dont *L'élan d'Amérique* constituerait la clef ? Le cas échéant, il y aurait dans cette perspective deux lectures possibles du roman de Langevin, en excluant la lecture psychocritique mise en lumière par Gérard Bessette : une lecture

« québécoise » qui, en nous renvoyant à l'univers de Menaud et de François Paradis, ferait de Langevin l'héritier de Félix-Antoine Savard, et une lecture « américaine » qui, tout en prolongeant la première, situerait l'auteur montréalais dans la lignée des écrivains du continent, de Cooper et de Melville notamment.

Dans un premier temps, je compte donc revenir rapidement sur la lecture « québécoise » de *L'élan d'Amérique*, qui tend à situer Langevin dans le sillage des romans du XIX<sup>e</sup> siècle, comme le fait Marie-Andrée Beaudet (1985), et de *Menaud, maître-draveur*, comme le soutient André Brochu (1985) dans sa pénétrante étude. Selon moi, pour bien saisir toute la portée de *L'élan d'Amérique*, il faudrait également considérer, par-delà *Menaud, maître-draveur*, l'influence de *Maria Chapdelaine*, puisque ces trois œuvres représentent les trois points culminants du dialogue des voix du pays de Québec, depuis l'optimisme foncier de Hémon (« Nous sommes venus et nous sommes restés ») jusqu'à la défaite pressentie par Savard (« Des étrangers sont venus ») et finalement constatée par Langevin (« Ils parlent étranger. T'es en exil »).

Langevin reprend ainsi dans son roman la distinction traditionnelle entre le nomade et le sédentaire. Antoine, le héros du roman, se situe d'emblée dans la lignée des coureurs de bois, tandis que son frère Hercule appartient manifestement à la race des terriens : le premier est un guide, le second un ancien cultivateur. Les deux frères incarnent donc à leur tour les valeurs paradigmatiques de liberté et de stabilité, ce qui naturellement creusera un fossé entre eux. Antoine se considère comme le gardien de la liberté : « J'ai jamais été un gratteur de champs de pierre. Toujours un homme libre » (Langevin, 1972 : 134). Hercule se voit plutôt comme le véritable bâtisseur du pays : « Toi, le chevreuil, tu peux pas comprendre. T'as semé ta vie à tous les vents. Toujours à lever le camp, d'un lac à l'autre. Jamais rien bâti. Mais tout ça ici c'est moi, et moi tout seul » (Langevin, 1972 : 103). Entre les deux personnages, il y a donc, sinon un mépris partagé, du moins une mésentente fondamentale :

*Antoine n'avait jamais été à l'aise avec lui. D'abord parce qu'il avait toujours trôné comme une sorte de chef de tribu au milieu des siens. Ensuite, parce qu'il lui avait toujours reproché son existence en forêt. Tous les ans, il l'avait accueilli avec la même exclamation, qui était à la fois un mot de bienvenue et un jugement : « Tiens, voilà le chevreuil ! » Le large sourire n'avait jamais dissimulé le désaccord profond exprimé par ce surnom. (Langevin, 1972 : 105-106)*

Selon Marie-Andrée Beaudet, André Langevin renoue ainsi, par-delà *Menaud, maître-draveur* et *Maria Chapdelaine*, avec la tradition romanesque du XIX<sup>e</sup> siècle : en opérant un « ré-écartement du mythe entre ses deux pôles antagonistes », l'auteur viendrait « rompre avec la tradition amorcée par le roman de Louis Hémon » (Beaudet, 1985 : 28) et perpétuée par Félix-Antoine Savard, qui n'avaient pas hésité à regrouper

les qualités du nomade et du sédentaire à l'intérieur d'un seul personnage, d'une part chez Samuel Chapdelaine, d'autre part chez Menaud lui-même. En fait, il ne s'agit pas là précisément d'une rupture, puisqu'un tel regroupement ne faisait qu'ajouter une portée encore plus dramatique au conflit du nomade et du sédentaire, en transposant ce dernier à l'intérieur d'une conscience donnée. D'ailleurs, les personnages d'Hercule et d'Antoine semblent eux-mêmes caractérisés, quoique dans une moindre mesure, par une nature composite. Non, André Langevin ne fait que perpétuer le conflit paradigmatique du nomade et du sédentaire, sous une forme qui, certes, rappelle peut-être plus l'univers romanesque du XIX<sup>e</sup> siècle que celui de Louis Hémon et de Félix-Antoine Savard, mais qui n'en cache pas moins une structure des plus stables.

Quoi qu'il en soit, ce conflit entre le nomade et le sédentaire passe rapidement au second plan : tous les deux se rejoignent bientôt dans la même dépossession, et voilà où nous retrouvons l'empreinte de Félix-Antoine Savard. À partir du moment où Hercule doit quitter sa terre de roche de l'Abitibi pour s'exiler à Montréal, Antoine prend peu à peu conscience du caractère illusoire de sa liberté ; en effet, peu de temps après le départ de son frère, il apprend que la compagnie forestière qui l'emploie comme guide songe à le renvoyer. L'exil d'Hercule préfigure ainsi la dépossession d'Antoine, les frères ennemis se retrouvant dans le même dénuement, devant un pays déserté, livré aux mains des étrangers : « Toi aussi, Antoine, c'est fini. Tu ne le sais pas encore, mais l'an prochain, dans deux ans, ils vont te chasser du bois. C'est pas à toi la forêt, c'est à la Compagnie, et la Compagnie parle pas ta langue [...] » (Langevin, 1972 : 132). À ce titre, le roman de Langevin, par-delà le thème social de l'exode rural qui y tient une place importante, peut ressembler au constat de la mort de toute une mythologie, non pas précisément de la mythologie continentale, mais bien de cette mythologie bâtie de toutes pièces par les idéologues de la colonisation, qui avait poussé les pionniers vers les terres ingrates du Nord en faisant miroiter à leurs yeux, non sans contradictions, l'appel de la liberté et de la terre promise (Morissonneau, 1978).

*L'hémorragie avait commencé par les jeunes, qui avaient tout de suite compris que c'était une histoire finie, une histoire avortée depuis longtemps. Les vieux, eux, avaient longtemps tourné sur leur ancre, parce que c'était leur histoire à eux, qui avait commencé dans une sorte de mystique, un beau poème épique à la gloire de la nature et des fortes vertus de la race et qu'ils ne pouvaient pas croire qu'elle s'achevait de leur vivant, en moins d'une génération, sur un tel désastre. L'appel du large, le vol des grandes oies sauvages, le combat des géants contre la forêt, les mains nues, le cœur à la bonne place, des chansons plein la tête. (Langevin, 1972 : 102)*

André Langevin liera donc le destin de son personnage principal à la mort de cette mythologie héroïque. Dans *L'élan d'Amérique*, Antoine s'apprête ainsi à vivre sa dernière aventure en forêt. Mais comme le sédentaire s'est de lui-même effacé pour s'abîmer dans un exil sans retour, il a besoin d'un nouvel adversaire contre qui il pourra lutter avec toute l'énergie de son désespoir : la femme. Elle aussi joue un rôle important dans la tradition. La mère Chapdelaine incarnait la stabilité, la terre, l'univers immobile des vieilles paroisses, bref tout ce que fuyait François Paradis. Quant à sa fille Maria, elle subissait déjà l'attrait de l'étranger, par le biais de Lorenzo Surprenant, qui faisait miroiter à son regard le rêve américain. De la même façon, Marie, la fille du maître-draveur, allait tomber sous le charme du Délié, cet allié des étrangers que détestait Menaud. Envers la mère qui personnifie un ordre du monde sclérosant et la fille qui semble prête à trahir le pays, il existe ainsi une méfiance secrète et inavouée. Comme le remarque André Brochu, André Langevin rendra manifeste cette misogynie latente :

*Comme dans Menaud, la lignée des ancêtres [...] est combattue par la horde des étrangers, qui trouvent des alliés notamment parmi les femmes du pays [...] Les femmes, dans Menaud comme dans L'élan, vivent dans le présent, et ce présent est sous le signe du confort, domestique ou urbain. Les hommes, eux, se réfugient en forêt pour rester fidèles à un pays qui, de plus en plus, leur échappe.* (Brochu, 1985 : 261)

Langevin investira de cette misogynie son personnage principal, qui associera au pouvoir grandissant de la femme tout ce qui menace son univers : le progrès qui ravage sa forêt bien-aimée, l'éducation qui lui a ravi son fils, la médecine qui cautionne son licenciement.

*C'était le monde nouveau. Le règne des femmes, qui sauvaient tous leurs avortons maintenant et en faisaient des hommes instruits. On en voyait partout de ces petits hommes malingres, le teint pâle, portant lunettes, qui réglaient tout avec des cartes blanches dans leurs petits bureaux. Ce sont ces petits hommes qui dessinent les machines qui font ensuite le travail des vrais hommes. Les avortons disparaîtront eux aussi, un jour, et il n'y aura plus que les femmes, les machines, et pas un homme au bout. Le règne des femmes est arrivé.* (Langevin, 1972 : 71)

Antoine apparaît donc non seulement comme le dernier en liste de la lignée des coureurs de bois, mais aussi comme le dernier homme fidèle au pays, et comme le dernier mâle qui se débat dans un monde livré aux mains des femelles qui se sont alliées aux étrangers en vertu d'une entente tacite :

*La vérité, c'est qu'il n'avait plus de pays ! Enfoncé, comme la glace des lacs au printemps, dans la mer des « Don't you speak English ! » Cela avait coïncidé avec l'arrivée en forêt des scies mécaniques, des camions, des machines à charger, de l'avion, des hommes instruits, et la disparition des vrais hommes [...] Un jour, d'énormes moissonneuses-scieuses, télécommandées en anglais par une femelle, raseront complètement la forêt et il n'y aura plus que le gigantesque squelette nu d'un pays qui avait rendu l'âme depuis longtemps. (Langevin, 1972 : 75)*

Il faut remarquer d'autre part que les personnages féminins de *L'élan d'Amérique* reproduisent les principales attitudes qu'on retrouve dans le roman traditionnel. Blanche, l'épouse d'Antoine, s'enferme dans un confort domestique et aseptisé qui n'aurait pas déplu à la mère Chapdelaine ni à la défunte de Menaud. Claire Boisvert-Greenwood-Smith-Peabody accumule à l'horizontale les patronymes pour dissimuler son absence de racines, et ressemble à une Maria Chapdelaine exilée aux États-Unis. Il n'y a que Maria du Pérou, « qui a traversé sa vie comme un soleil foudroyant » (Langevin, 1972 : 69), qui trouve grâce aux yeux d'Antoine, puisqu'elle ressemble à la Maria qu'aurait aimée François, c'est-à-dire à une femme amoureuse de la liberté. Toutes les autres (les « fendues », ainsi que le répète Antoine avec mépris) cherchent, consciemment ou non, à asservir l'homme pour en faire un sédentaire. Voilà la leçon que lui a enseignée son père : « Gratter la terre, puis se coucher, tous les soirs, dans les bras d'une femme, c'est pas une vie d'homme, ça. Y a pas de liberté dans une existence de chien couchant. Quand elles te tiennent par là, elles ne te lâchent plus » (Langevin, 1972 : 114).

Cette misogynie latente, que réactive Langevin en mettant en scène une femme imaginaire et fantasmatique qui s'allie à l'étranger et à la machine pour mieux asservir l'homme libre, déborde les cadres de la tradition romanesque québécoise pour rejoindre quelque chose de plus vaste : la hantise de la femme néfaste, qu'un chercheur comme Roger Caillois a déjà analysée. « La littérature connaît, elle aussi, au chapitre des femmes fatales, la conception d'une femme-machine, artificielle, mécanique, sans commune mesure avec les créatures vivantes, et surtout meurtrière » (Caillois, 1972 : 71). Or, cette hantise se trouve au cœur du puritanisme anglo-saxon. Nous avons beaucoup insisté jusqu'ici sur la parenté d'André Langevin et de Félix-Antoine Savard, mais il faut remarquer qu'une autre filiation s'avère tout autant sinon plus évidente : celle qui lie Langevin aux écrivains américains, d'une part à ceux que nous avons étudiés jusqu'ici, et d'autre part à des auteurs qui lui sont contemporains, comme par exemple Ken Kesey, qui lui aussi met en scène une femme-machine dans *Vol au-dessus d'un nid de coucous*. Certes, Langevin demeure l'héritier direct de l'auteur de *Menaud, maître-draveur*, mais son univers romanesque reste aussi très proche de celui

de Washington Irving et de James Fenimore Cooper, voire même de Herman Melville. Il reproduit ainsi les mêmes personnages archétypiques : le mâle en fugue, la femme dominatrice, le compagnon indien, la bête fabuleuse. Ainsi, quand il quitte sa femme, Antoine suit de près les traces de Rip Van Winkle. Depuis Washington Irving, on sait en effet que les héros d'Amérique cavalaient loin de l'univers féminin et de cette prison, réelle ou imaginaire, que constitue la famille. Ces adolescents attardés font de piètres maris et de bien mauvais pères qui disparaissent sans prévenir :

*« Pensez à votre femme, à vos enfants... » avait dit le jeune médecin et, avant lui, Hercule, des curés à la queue leu leu, des institutrices et, évidemment, Blanche elle-même, veuve depuis vingt ans, veuve qui ne pouvait disposer paisiblement du corps au cimetière, Pénélope qui avait minutieusement, amoureuxment brodé son calvaire au fil des ans, et que le retour d'Ulysse offensait parce qu'il menaçait, chaque fois, de détruire l'image qu'elle avait si patiemment imposée : celle d'une femme délaissée qui avait su faire front dans l'adversité, garder un foyer aux enfants, les élever, seule, mieux que si le père avait été là, et pardonner dignement au déserteur qui avait refusé de sacrifier une vie de sauvage au bonheur des siens. (Langevin, 1972 : 111-112)*

L'énorme charge de misogynie contenue dans *L'élan d'Amérique* nous amène ainsi tout naturellement à faire une lecture « américaine » de l'œuvre. Il ne faut pas oublier que le roman de Langevin se veut en quelque sorte un condensé de l'expérience américaine tout entière. Ce roman ne traite pas seulement du destin national des Québécois, mais aussi du sort qui guette le continent américain, livré en pâture aux femmes et aux industriels, comme l'océan de Melville ou la prairie de Cooper. N'oublions pas qu'aux yeux d'Antoine, le grand élan descend tout droit des solitudes de l'Alaska. Les frontières du Québec ne limitent donc pas son territoire ; bien au contraire, toute l'Amérique lui appartient. Il puise son élan et sa force dans les profondeurs les plus lointaines du continent : « J'ai vu ses pistes au gué du ruisseau. Gosh ! Comme tu dis, il doit venir de l'Alaska ! » (Langevin, 1972 : 186). On ne saurait donc faire du roman de Langevin une simple parabole du destin québécois.

Cette problématique d'ordre continental tendrait d'autre part à expliquer l'usage que fait Langevin des stéréotypes, usage qu'a très bien identifié Denis Saint-Jacques (1973). Ainsi, Hercule forme presque une caricature du paysan québécois exilé à la ville, Blanche correspond à l'image de la mère québécoise surprotectrice et castratrice, Maria du Pérou illustre la chaleur et la sensualité latines, tandis que Rose, la mère de Claire, se vend à l'Américain pour dépasser sa condition : « Images d'Épinal dont les traits qui les constituent s'accordent avec une vision du monde facilement reçue au Québec » (Saint-Jacques, 1973 : 266). Ces stéréotypes font ressortir clairement l'enjeu

de la partie qui se joue en Amérique et soulignent, par contraste, l'importance du personnage de Stephen Peabody, qui incarne, un peu à la façon d'Achab, les forces destructrices du capitalisme américain.

Le dessein funeste attribué à ce personnage embrasse ainsi le continent américain dans son entier. Comme les baleines que pourchassent Achab et l'équipage du *Péquod*, tous les personnages du roman de Langevin semblent menacés par la rapacité sans bornes de Peabody et de ses semblables : Claire, l'Indien, Antoine et son orignal, Maria et son condor. Antoine ne le sait pas encore quand il dit à Claire : « Il n'y a que les arbres qui vous appartiennent. Nous, les hommes et les bêtes, we are free. Understand ? » (Langevin, 1972 : 26). Mais il devra bientôt se rendre à l'évidence : l'existence même du continent sauvage et de ses dernières créatures est mise en péril par l'union diabolique des femmes et des industriels, que Peabody représente :

*Il sait maintenant, et au plus profond de son cœur, que toute vie doit se tarir, que la beauté, comme la force, n'appartient jamais qu'à l'instant, que toute racine peut être tranchée, et que la ville et ses femelles, si lointaines soient-elles, ont, depuis longtemps, conquis le monde, et que le Pérou, si inaccessible soit-il, et le condor, si haut, et le poisson et Maria, si vifs, n'échapperont jamais aux milliers de becs avides qui réussissent à se gaver sans quitter de minuscules îlots rocheux et stériles [...]*  
(Langevin, 1972 : 207)

Mais, objectera-t-on, que vient faire le mythe américain dans cette galère ? Tout semble voué à la mort dans *L'élan d'Amérique*, tant les personnages que les mythes qu'ils incarnent. Avec la défaite d'Hercule, la mythologie des pionniers et des bâtisseurs de pays disparaît en fumée. Le départ de Maria semble anéantir l'espoir d'un monde neuf, à l'abri de la voracité des hommes. Le suicide de Claire proclame l'impossibilité de l'intégration des Québécois à un univers culturel dominant. La mort de l'orignal annonce le coup terrible qui sera porté à Antoine. Comment pourrait-on parler, dans cet univers où tout semble se précipiter vers l'anéantissement, d'un mythe racontant une renaissance, une transformation ?

Pourtant, ce mythe agit dans le roman de Langevin. Il tirera justement sa dynamique du conflit exacerbé qui prend place entre l'homme et la femme, entre la forêt et la ville, entre le bien et le mal. Il ne s'agit pas ici d'une hésitation entre deux systèmes de valeurs qui recouvrent les deux grands régimes de l'imaginaire, comme je l'ai noté très souvent jusqu'ici, mais d'un choix qui s'impose de lui-même entre le bien et le mal. Il semble en effet que le héros langevinien fonctionne dans un monde tellement orphelin que l'alternative d'une quelconque inversion des valeurs s'exclut pour lui : il ne peut subir l'attrait d'une mystique, puisque l'univers matériel et maternel n'existe tout simplement pas. Il n'y a que la ténèbre et la lumière, et le geste

d'arrachement qui conduit de la première à la seconde. Chez Langevin, on est évadé de la nuit ou prisonnier de la poussière sur la ville. Au mieux, on vit dans le temps des hommes, loin des femmes-machines. Les images aériennes, qui s'opposent aux figures de l'engloutissement, mais de manière triomphale, joueront forcément un rôle déterminant dans le roman. Antoine s'identifie ainsi au grand condor qui survole les Andes dans une superbe liberté :

*Il touche au fond de sa poche le cuivre doux où lui, El Condor, couvre tout le soleil de son ombre. Quelle tempête peut l'atteindre ? Comment pourrait-il souffrir de vertige, lui qui vole plus haut que la plus haute montagne ? Comment pourrait-il se briser comme Hercule, lui qui n'a jamais été l'esclave d'une terre ou d'un homme, qui ne possède rien parce qu'il est libre ?* (Langevin, 1972 : 224)

Le panache de l'original appartient aussi à la catégorie des images aériennes : Langevin parle des « deux ailes géantes déployées » (Langevin, 1972 : 121), ou de « l'admirable voilure » (Langevin, 1972 : 125). Ces images de liberté s'opposent radicalement à celles de la chute et de l'engloutissement, qui expriment quant à elles l'asservissement à l'univers féminin : l'homme doit se méfier des charmes mortels de l'eau, des étangs, des marécages, éviter l'enlèvement dans la matière.

*Cela va se passer entre hommes, proprement. Fini le gâchis des femelles, le feu assassin qu'elles allument au moindre souffle tiède sans pouvoir l'éteindre jamais. Tu n'entends rien. Sourd comme un buck qui connaît le tabac, qui sait que ces grognements de faiblesse, cette musique de mendicante est le plus meurtrier des mensonges, comme le chant d'un ruisseau au cœur de l'hiver, comme ces racines de nénuphar que tu vois partout en mars et qui te font quitter le rivage pour t'enliser dans une matière molle et blanche où les loups peuvent te dépecer à leur aise, prisonnier que tu es de tant de tendresse qui tue.* (Langevin, 1972 : 187-188)

Le rêve de vol permet non seulement d'échapper à l'angoisse de l'engloutissement, mais aussi de se soustraire à la circularité de l'espace, qui constitue l'une des caractéristiques de l'univers spatial de Langevin, comme l'a démontré Simone Voisine, qui note que, dans les trois premiers romans de l'auteur, « la trajectoire de l'itinéraire accompli [...] décrit un cercle » et qu'il n'y existe « aucun débouché possible à la solitude si ce n'est dans la mort » (Voisine, 1973 : 200, 213). À cet égard, *L'élan d'Amérique* marque un tournant majeur dans l'œuvre du romancier : si les figures spatiales de la circularité continuent d'y jouer un grand rôle – il suffit de penser à

l'image d'Hercule entouré par les soldats pendant la crise d'octobre, ou encore à la scène qui nous montre Antoine assailli par la meute des loups –, le vol imaginaire reste un moyen de s'abstraire du cercle infernal. Il y a désormais une issue : en cela, le dualisme radical qu'adopte le romancier l'éloigne de son pessimisme traditionnel et contribue à le rapprocher du mythe.

*L'élan d'Amérique* nous confronte donc à un univers manichéen qui ne se situe pas très loin de celui de Cooper. Suivant l'exemple de Natty Bumppo, Antoine cherche à s'éloigner des femmes et de la civilisation en fuyant toujours plus loin au désert, mais de façon paradoxale, car il permet en même temps à celles-ci d'accéder aux étendues sauvages. Comme Natty, Antoine est un guide qui, bien qu'il tente de se soustraire à la civilisation, en constitue un allié objectif. La destinée d'un tel personnage le condamne donc à disparaître, puisque la nature même de son rôle le présuppose. Nous nous retrouvons en présence, une fois de plus, de la figure du médiateur : Antoine se situe dans l'exacte lignée de Natty Bumppo, de François Paradis, de Joston, du Survenant et de Pierre Cadourai, ce qui peut remettre en question le jugement de pessimisme ou de défaitisme généralement réservé au tempérament romanesque de Langevin, du moins en ce qui concerne *L'élan d'Amérique*.

Il faut d'ailleurs considérer dans cette perspective l'amitié qui lie Antoine à l'Indien, ce qui nous renvoie une fois de plus à James Fenimore Cooper. Le couple formé par Antoine et l'Indien reproduit celui composé de Natty et de Chingachgook. Si l'Indien n'a pas de patronyme, c'est qu'il incarne justement la figure paradigmatique de l'Indien, qui constitue aux yeux du Blanc l'émanation même du continent et de son passé, ainsi que la tentation secrète qu'il a de s'y fondre à son tour. Quand Blanche demande à Antoine ce qu'il fera quand la compagnie n'aura plus besoin de lui, il lui répond : « Je partirai avec l'Indien, vers la Grande Ourse... » (Langevin, 1972 : 63). Le personnage de l'Indien acquiert ainsi une fonction d'ouverture qui nous rapproche, encore une fois, du mythe. Son apparition grave semble en effet nous renvoyer à un monde infiniment antérieur à celui du roman : « La tête dressée, solennel, l'Indien pagayait sans troubler l'eau, et l'embarcation avait glissé d'un mouvement ininterrompu dans le paysage accablé de solitude et de lumière dorée » (Langevin, 1972 : 184). Cet Indien fantasmatique incarne un ordre immuable qui échappe aux contingences : il sait que bientôt l'eau des barrages engloutira son pays, mais pour lui il y aura toujours un plus loin, que ce soit dans l'espace insondable du Nord ou dans l'infini du temps :

*Seul et secret, comme les autres créatures de la forêt, il surgissait toujours ainsi, subitement, silencieusement. Antoine en avait éprouvé une grande joie, et du soulagement aussi. Comme la réapparition d'un astre dans le ciel, au jour et à l'endroit prévus. S'il arrivait ainsi, comme*

*depuis vingt ans, la veille de l'ouverture de la saison de chasse, sans que personne l'eût prévenu, c'était qu'un certain ordre du monde n'avait pas changé et que rien ne le menaçait.* (Langevin, 1972 : 184)

Le personnage de l'Indien constitue manifestement la clef, le mode d'accès au continent dont rêve Antoine. Comme chez Cooper, la rencontre des deux personnages survient hors du temps et des contingences : Antoine et l'Indien se tendent la main par-dessus le monde des femmes, du progrès et de la civilisation. À la fin du roman, quand ils partent ensemble vers le Nord, l'Indien guide encore un Antoine diminué par la maladie ; ils entrent dans l'éternité justement au moment où ils disparaissent. Cooper nous avait raconté l'histoire du dernier des Mohicans, assurant du même coup son immortalité. Langevin nous raconte celle du dernier des Québécois : « T'as raison, le *chevreuil*. La Compagnie pourra jamais se passer de toi. T'es le dernier. Après toi, il n'y en a plus d'autres » (Langevin, 1972 : 135). Natty survit pour un temps à Uncas et Chingachook, tandis qu'Antoine disparaît avant l'Indien ; voilà la seule différence. Quoi qu'il en soit, tous pénétreront, de par leur disparition même, dans le monde du mythe, dont ils nous montrent la voie : « De sa grande main, Antoine efface tous ces signes d'une fêlure qui, depuis la ville, se creuse dans l'ossature du pays, ouvre une faille qui fait glisser le terrain sous les pieds, engouffre tous ceux qui refusent de se détacher, et jusqu'aux confins de la nature immuable, jusqu'au pays de l'Indien » (Langevin, 1972 : 183).

C'est d'ailleurs pourquoi je ne pourrais souscrire au jugement de Gabrielle Pascal, qui écrit que « le personnage qui se relève du lit et que l'Indien emporte dans son canot n'est plus que l'ombre d'Antoine » (Pascal, 1976 : 65), et que « ce recul vers le passé du monde est symboliquement un retour à l'enfance et marque pour Antoine la défaite finale » (Pascal, 1976 : 266). Bien au contraire, ce mouvement de retour qui s'opère chez le personnage garantit sa survie symbolique : certes, on se doute bien qu'Antoine meurt physiquement (en autant qu'on puisse parler ainsi d'un personnage de roman) mais il n'en demeure pas moins que, dans cette mort physique, il découvre la clef de sa renaissance. Le roman se termine ainsi : « Antoine sent les muscles de sa bouche qui se relâchent. Et il rit sous le mouchoir de l'Indien. Le bond de Maria dans l'or pâle, au plus profond d'un regard couleur de mer, l'arrache au vertige de la nuit » (Langevin, 1972 : 239). On le voit, il s'agit bien plus d'une victoire que d'une défaite. À l'exemple de Cooper, Langevin semble avoir compris que la mort d'un personnage, surtout quand celle-ci se trouve déguisée en disparition, assure le mieux sa survie symbolique et sa prégnance sur l'imaginaire collectif. Marie-Andrée Beudet conclut d'ailleurs en ce sens : « *L'élan d'Amérique* [...] ne liquide pas les grands mythes traditionnels du coureur des bois et du paysan. Au contraire, car de la façon même dont

le roman s'applique à décrire la fin de leur règne, il se trouve paradoxalement à en réaffirmer bien haut la nécessaire grandeur et la tragique beauté » (Beaudet, 1985 : 31).

Si la rencontre du Blanc et de l'Indien nous ramène de toute évidence à l'univers de Cooper, l'image de la bête fabuleuse évoque plutôt le monde de Melville. L'Amérique, certes, n'en aura jamais fini avec ses monstres. Pour illustrer la force brute du continent américain, Langevin fait appel à un orignal gigantesque, qui nous met en contact avec une réalité encore une fois infiniment antérieure au temps de l'histoire, celle du mythe. Au même titre que la figure paradigmatique de l'Indien, l'image de l'orignal a une fonction d'ouverture : cette image nous met directement en contact avec le fonds mythologique du Nouveau Monde. Les critiques ont beaucoup insisté jusqu'à présent sur le lien de parenté, d'ailleurs suggéré à maintes reprises par Langevin, qui unit le *buck* et Antoine, la mort de la bête annonçant la disparition du coureur de bois et le déclin de son peuple. Sans la remettre en question, j'aimerais élargir cette interprétation en soulignant qu'il existe aussi un lien de parenté entre la bête fabuleuse et l'Indien, et que dès lors la signification de l'orignal ne saurait se limiter au seul domaine québécois. David J. Bond s'interroge en ce sens sur la signification du titre du roman et met en relief l'importance de ses connotations sociologiques, mais à l'échelle américaine tout entière : « The title refers, then, not just to an animal which symbolizes the fate of Quebec, but also to the very force which seals that fate : the enormous, irresistible force of America and its civilization » (Bond, 1982 : 54). Encore une fois, j'aimerais élargir cette interprétation en lui donnant une portée d'ordre mythologique : l'image de l'orignal symbolise les puissances de vie qui habitent le continent, auxquelles s'opposent les forces destructrices de la civilisation prométhéenne. Comme Achab poursuit la baleine blanche sur son navire-usine, Peabody pourchasse le grand élan dans son avion-ordinateur :

*Un Cessna ne peut mourir de deux balles dans le ventre. Quand Mr Peabody a lancé son cri de triomphe, l'avion volait depuis une demi-heure à peine. Sur quels enfants le très calme vice-président aurait-il pu tirer, du haut des airs, avec une telle allégresse. L'Amérique lui est remontée à la tête, cow-boy aérien et chauve que l'Indien n'a pu scalper. Ou le pilote a eu un coup de Viet-nam, et son inaltérable gentillesse, qui n'était pas programmée dans l'ordinateur, a fondu en repérant une trace de vie sous les arbres.* (Langevin, 1972 : 53)

Le grand orignal qu'Antoine peut contempler à trois reprises s'apparente donc bien plus à une certaine conception de la destinée américaine, au demeurant plus proche du mythe que de la société, qu'à une simple vision du destin des Québécois. André Brochu remarque ainsi : « D'emblée, l'orignal déborde les cadres étroits du réel. Une charge de sacré l'investit » (Brochu, 1985 : 282). Voilà d'ailleurs ce qui donne à

cette image sa très grande complexité et sa non moins grande richesse symbolique, qui ne manque pas de rappeler celle que confère Melville à la baleine blanche. Comme celle-ci, l'original semble avoir un rôle important à jouer dans la destinée de l'homme en terre d'Amérique, mais ce rôle demeure assez trouble, en vertu du caractère composite de l'image. Les apparitions successives de la bête nous démontrent bien à quel point celle-ci symbolise le jaillissement des forces vitales, l'arrachement à la matière : « La foulée dans la vase était si profonde qu'il aurait pu s'y enfoncer jusqu'aux genoux. Pourtant, la bête s'en était arrachée en un éclair, en avait jailli d'un seul mouvement » (Langevin, 1972 : 122). Simultanément, la légende considère le grand original comme « le mauvais présage de la forêt, le baiser de la mort » (Langevin, 1972 : 123), de sorte que l'image en vient à réunir des qualités opposées, ce qui nous laisse pressentir, dans le sillage d'André Brochu, sa nature synthétique : « [...] l'original est d'une extrême polyvalence, ce qui le place [...] au centre des significations de l'œuvre » (Brochu, 1985 : 283).

De par cet entrelacement des puissances de la vie et de la mort, l'image de l'original introduit non seulement l'idée de la divinité souveraine, mais aussi le grand schème cyclique, et c'est ce qui définit son rôle dans le roman. D'une part, la vision de l'original projette Antoine dans le temps du mythe, infiniment loin en arrière, comme il le remarque lui-même : « C'est le *buck* des Indiens, l'original d'avant l'homme blanc » (Langevin, 1972 : 82). Il compare d'ailleurs l'original à une « majestueuse embarcation d'un autre âge qui s'est offerte à lui dans la solitude pour un voyage à reculons dans le temps » (Langevin, 1972 : 193). La vision de l'original constitue ainsi la voie d'accès au monde rêvé : celui des commencements, de l'aube du monde. Mais, d'autre part, il semble que ce voyage dans le temps, mené dans le sillage de l'animal mythique, conduise si loin que l'homme en arrive à ce point précis de la genèse où la vie et la mort, encore indifférenciées, se rejoignent : « Il avait eu le sentiment d'avoir contemplé la liberté de l'aube du monde dans ce marécage qui sentait la pourriture et la mort lente des choses englouties » (Langevin, 1972 : 82). L'image de l'original nous ramène ainsi au centre du tourbillon melvillien, ou du Vallon endormi, ou bien au cœur même des collines où mène la route d'Altamont, enfin bref à ce point précis où, dans les fictions d'Amérique, s'entrecroisent la vie et la mort. À cet égard, la deuxième apparition de l'original, dont le romancier souligne d'ailleurs l'importance par l'emploi de l'italique, s'avère très significative, puisqu'en quelque sorte, elle nous permet d'assister à la naissance même du monde, dans le jaillissement de la vie qui se dégage, pour la première fois, des ténèbres et de la mort :

La seconde fois qu'il avait vu la bête, elle avait paru surgir de terre, d'un royaume souterrain où elle aurait échappé à l'extinction, naître à l'instant, et tout armée, du sol limoneux, baignant encore dans la fange

génésiq. Une fulgurante et énorme éruption de boue qui avait disparu sous le couvert en un galop furieux. Seul l'incroyable panache avait conservé une forme nette. Deux ailes géantes déployées, au vol englué dans la vague en mouvement. (Langevin, 1972 : 121)

Cette confusion entre la vie et la mort, entre les puissances ouraniennes et terrestres, entre l'esprit qui plane sur les lieux et l'inertie de la matière d'où cet esprit a jailli, contribue d'ailleurs à la complexité du message transmis par le roman d'André Langevin. D'un côté, la légende raconte que l'original est le présage de la mort, ce que semble confirmer le dénouement du récit. D'un autre côté, Antoine ne peut se résigner tout à fait à croire en ce mauvais présage : « Cette créature des premiers âges, du pays vierge n'annonçait pas le malheur, mais, au contraire, par sa seule existence, elle affirmait que ce pays-là vivait encore, intact, puissant, inépuisable » (Langevin, 1972 : 123). Prend ainsi place un flottement assez singulier entre un pessimisme total et un optimisme absolu, qui peut prêter à de multiples interprétations. Comment en effet faire la part entre, par exemple, la force vitale incarnée par la bête fabuleuse au cours de sa deuxième apparition, et la menace de mort que semble faire planer sa troisième : « Il l'avait revue au zénith de sa gloire, avant que le *panache* immaculé ne soit souillé par la forêt et n'en prenne la couleur » (Langevin, 1972 : 125) ?

Une nouvelle fois, il semble qu'on pourra saisir le caractère dynamique de ces contradictions en tenant compte de l'action du grand schème cyclique et des structures synthétiques de l'imaginaire. André Brochu, par exemple, explique ces dernières en faisant appel au cycle de la vie : « Les trois apparitions suggèrent ainsi le cycle complet de l'existence, de la naissance jusqu'à la mort, sur le plan symbolique et cosmique » (Brochu, 1985 : 284). Je préférerais néanmoins, à cette idée du cycle de l'existence, celle du cycle sans fin, de l'éternel retour, qui selon nous témoigne encore mieux de l'image de l'original dans ses apparitions successives et du message véhiculé par le roman de Langevin. En effet, en tant que symbole, le grand élan ne semble jamais tant dispensateur de vie que lorsqu'il se trouve aux confins de la mort, en ce point précis où la synthèse se réalise enfin : dans l'acte d'amour, au moment où la vie et la mort communiquent. À ce niveau se situe l'optimisme mythologique de *L'élan d'Amérique*, la mort dans l'amour devenant justement la garante symbolique de la survie et de la perpétuation. Rappelons ici que Peabody tue l'original au moment du coït tandis qu'Antoine est foudroyé au paroxysme du plaisir. Il existe ainsi une analogie évidente entre la mort de la bête et celle de l'homme, que Langevin n'hésite d'ailleurs pas à souligner lui-même, par la juxtaposition presque immédiate de ces deux passages :

*Il s'enfonce vertigineusement dans cette douceur blonde, dans ces petits cris puérils qui se muent soudain en un chant implorant, avide, qu'il tente d'apaiser de tout son sang, et qui le rompt, au faite d'un geysier*

*d'où il s'écroule en lambeaux, dans un tourbillon si violent qu'il ne parvient plus à respirer, que son cœur bat à des pieds de sa poitrine sans qu'il puisse le ramener, que son sang s'épanche par mille fissures, et que ses muscles se nouent en un faisceau si ramassé sur lui-même que la détente ne peut que le faire exploser.* (Langevin, 1972 : 228-229)

*Le mâle qui emplit la femelle de son agonie et se rompt sous le feu de l'avion éclate dans une éruption volcanique qui coule en lave de feu dans son corps, et l'explosion détend ses muscles qui claquent en tous sens, le déchire en tronçons plus morts que pierres, et le renverse comme la tête tranchée aux ailes déployées dans la mort, le précipite de la plus haute cime bleue et blanche au plus sombre de l'eau sans fond.* (Langevin, 1972 : 229)

Il y a là une évocation manifeste du phénomène physiologique de la détumescence, dont Roger Caillois étudie la transposition psychologique en l'associant, au moyen d'une étude portant sur le mimétisme animal, au « désir humain de réintégration à l'insensibilité originelle, qu'il faut rapprocher de la conception panthéistique de la fusion dans la nature », à cet instinct de mort, de repos, d'égalisation des tensions chimiques qu'il nomme lui-même le « complexe de Nirvâna » (Caillois, 1972 : 72, 76).

*C'est ce passage instantané de la tension à la détente, de l'excitation à l'épuisement satisfait, de la crue à l'étiage, d'un maximum à un minimum d'être, d'une conscience de vie suraiguë à un sentiment de néant relatif, qui contribue à faire assimiler inconsciemment l'amour à une rupture de la continuité existentielle : le langage populaire ne paraît pas décrire inexactement l'effet psychique de l'orgasme en le nommant « petite mort ».* (Caillois, 1972 : 79)

Par conséquent, dans *L'élan d'Amérique*, il semblerait que l'impact psychologique de la détumescence prenne le pas sur l'angoisse de la mort : en mourant au plus fort de l'amour, l'homme et la bête assurent leur survie symbolique pour se fondre totalement dans la nature, et ainsi réaliser ce que l'homme avait toujours inconsciemment désiré. Dans cette fusion se résout enfin le conflit primordial : « Il y a bien dans chaque organisme une volonté de vivre, mais il y a aussi un secret acquiescement à l'abandon de la conscience et de la vie, ces conquêtes pesantes, ces deux tensions qui, par une double rupture d'équilibre, l'ont amené à son existence » (Caillois, 1972 : 76).

Néanmoins, il faut remarquer que, dans *L'élan d'Amérique*, ce retour à l'indifférenciation demeure toujours propédeutique de la vie. On retrouve là l'idée du cycle, du recommencement, de l'éternel retour. Ainsi, à l'heure de son agonie, l'original

## LE MYTHE AMÉRICAIN

est plus que jamais projeté dans l'univers des origines : « Dors, vieux frère, laisse-toi bercer par le ruissellement des eaux printanières, le bruissement des jeunes feuilles, le gazouillement éperdu des oiseaux que la pariade enivre, la pulsation accélérée de cette très vieille terre qui s'ouvre à la vie comme à l'aube du monde » (Langevin, 1972 : 111). De même, grâce au caractère très stable de l'image de l'Indien, lequel se situe en marge du temps et de ses contingences, cette idée de recommencement se trouve d'autant plus mise en évidence. En quelque sorte, l'Indien vit déjà dans l'éternité : comme il n'a pas de nom, il peut mourir sans pour autant disparaître : « [Antoine] regarde longuement, en silence, les yeux tout plissés de l'Indien dans la bourrasque blanche et cette eau sombre qu'une longue patience a rendue calme et douce l'apaise peu à peu » (Langevin, 1972 : 209-210). Remarquons d'ailleurs que l'Indien aide Antoine à surmonter son angoisse et sa colère au terme du massacre de l'original en lui disant : « Ce buck-là a couvert toutes les femelles du territoire, Antoine. T'en fais pas ; une nouvelle génération commence » (Langevin, 1972 : 209).

En dépit des apparences, il existe ainsi un lien entre le roman d'André Langevin et l'œuvre de Gabrielle Roy. Tous deux se montrent sensibles à la destinée de l'homme en terre d'Amérique ; tous deux réactivent les éléments constitutifs du mythe ; tous deux tentent de dénouer le conflit fondamental en faisant appel aux figures synthétiques du recommencement. Certes, on retrouve chez Langevin un sens du tragique et de la souffrance qui semble moins apparent chez Gabrielle Roy, mais ce sens, notons-le, se trouve tout à coup transcendé par le mythe américain. Voici donc deux œuvres qui doivent s'inscrire dans la perspective d'une relecture patiente et ininterrompue du grand mythe qui nous mènera, dans le prochain chapitre, jusqu'à nos jours.

## CHAPITRE V

### *Permanence du mythe américain dans le roman québécois contemporain*

*Jean-Yves Soucy, Robert Lalonde, Julien Bigras et Jacques Poulin*

Tout le pressenti, il fallait maintenant le nommer. Louis Hémon, Félix-Antoine Savard et Germaine Guèvremont avaient patiemment retissé le fil qui unissait l'inconscient du peuple québécois à sa destinée continentale, tandis que Gabrielle Roy et André Langevin, briseurs de liens, avaient été bientôt happés par le mouvement du grand mythe, au point d'en faire un jalon important dans la composition de leur œuvre romanesque. Dans la littérature québécoise contemporaine, il y aurait donc eu formation progressive d'un « champ » sémantique, d'une certaine « tradition » de l'imaginaire. Certains romans parus au cours des années 1970 et 1980, romans que je me propose maintenant d'étudier, tendent du moins à le démontrer. *Un dieu chasseur* de Jean-Yves Soucy (1976), *Le dernier été des Indiens* de Robert Lalonde (1982), *Ma vie, ma folie* de Julien Bigras (1983), *Volkswagen blues* de Jacques Poulin (1984) nommeront clairement tout ce qui avait été dit auparavant.

#### *UN DIEU CHASSEUR*

Le premier roman de Jean-Yves Soucy nous ramène très manifestement à la tradition littéraire qui nous conduit de *Maria Chapdelaine* jusqu'à *L'élan d'Amérique* en passant par *Menaud, maître-draveur*. On sait que ces trois romans insistent beaucoup sur le drame du pays en mettant en question, de manière quasiment obsessionnelle, la concordance du passé, du présent et de l'avenir de la nation, par l'intermédiaire du conflit prenant place entre certaines figures paradigmatiques : le nomade, le sédentaire, la femme, l'étranger, et parfois l'Indien. On sait aussi que ce conflit nous renvoie au grand mythe de recommencement qui anime et justifie l'aventure de l'homme sur le continent américain, ce qu'atteste d'ailleurs la présence de certains mythes caractéristiques de l'américanité, comme la lutte contre le monstre, doublée du désir lancinant de fusion dans la nature. Ainsi, les trois romans

nous parlent du pays tout en nous renvoyant à des préoccupations plus fondamentales, « supranationales », pourrait-on dire. Là réside tout le paradoxe de ces œuvres, dont elles tirent d'ailleurs sans doute leur génie, le drame du pays devenant un drame cosmique, et vice versa.

Dans *Un dieu chasseur*, les aspects politiques et sociaux de ce drame, latents chez Hémon, patents chez Savard, exacerbés chez Langevin, passeront néanmoins au second plan, pour laisser place à l'expression de certains problèmes beaucoup plus concrets qu'ils ne faisaient finalement que masquer, particulièrement chez Hémon et Savard. Ce qui préoccupe Jean-Yves Soucy, c'est la position de l'homme québécois devant la femme et la société, ainsi que la nature profonde des motivations psychologiques qui le poussent vers la liberté souvent illusoire des grandes forêts continentales. Le sentiment de méfiance ressenti à l'égard de la femme et de la société, voire de toute forme d'organisation, qui pointait chez Hémon et Savard, et qui éclatait chez Langevin, sera par conséquent mis clairement en balance avec l'appel des espaces sauvages. Le conflit qui fonde le mythe se réduira donc à ses données psycho-sociologiques premières : dans un mouvement de libération, l'homme s'arrache au monde de stabilité incarné par la femme et qu'il associe à la mort, pour s'enfoncer au plus profond de la forêt, qui devient bientôt l'amante et la mère.

Nous nous retrouvons par conséquent, au-delà de *Maria Chapdelaine* et de *Menaud, maître-draveur*, dans l'univers de Washington Irving ou de James Fenimore Cooper, dans le monde typiquement « américain » du mâle en fugue, mais cette fois il n'y aura pas, pour le protagoniste, de retour vers la civilisation. Résumons l'intrigue du roman de Soucy. Mathieu Bouchard, trappeur, vit seul sur son territoire de chasse, quelque part au nord de Mont-Laurier. Le dieu chasseur, c'est lui, en vertu du droit de vie et de mort dont il dispose face aux bêtes de la forêt. Des femmes, « Mathieu ne connaît que sa belle-sœur, et elle est comme une deuxième mère. Et les prostituées de Mont-Laurier, des femmes grossières, puant la bière et le parfum » (Soucy, 1982 : 60). Pour Mathieu, la femme est donc mère ou putain. Seule la forêt incarne une amante digne de ce nom : « Ce pays est sien, comme il est à ce pays. Pas une relation de possédant à possédé, mais d'amant à maîtresse » (Soucy, 1982 : 29) ; « La forêt est sa maîtresse, bien plus que ces pauvres chairs de femmes achetées à l'Hôtel Central » (Soucy, 1982 : 30). Suivant l'exemple de Natty ou d'Antoine, Mathieu n'a qu'un seul vrai compagnon : un Indien dont le territoire jouxte le sien.

Un jour, tandis qu'il se trouve chez son frère, Mathieu fait la connaissance de Marguerite, l'institutrice du village, chez qui il devine la femme tant de fois rêvée et à qui il avait substitué la nature. Contre toute attente, Marguerite demande de partir avec lui vers son territoire de chasse. Au début, tout se déroule assez bien ; mais, peu à peu, Marguerite entreprend de recréer, autour de la cabane de Mathieu, le monde organisé, en coupant des arbres, en aménageant un jardin, en installant une clôture. Évidemment,

comme il ne peut accepter cela, Mathieu se réfugie de plus en plus souvent dans la forêt, laissant Marguerite seule dans la cabane. Nous revoici donc à la case départ. Pour dénouer un conflit devenu insoluble, Marguerite se sacrifie en se noyant dans le lac, tandis que Mathieu part vers le Nord avec l'Indien.

Dès lors, on perçoit d'autant mieux les liens qui unissent *Un dieu chasseur* à la tradition littéraire québécoise et à l'expression du mythe américain. Le conflit du nomade et du sédentaire s'avère toujours aussi omniprésent, et cela, à plusieurs niveaux. Le motif récurrent des frères ennemis apparaît en filigrane, dans la relation entre Mathieu, qui marche dans les traces de son grand-père, un ancien « voyageur », et Émile, qui a hérité de la ferme paternelle : « Émile et sa femme sourient béatement en hochant la tête. Ils n'ont rien compris ; ils n'ont pas entendu la vraie musique. D'ailleurs, comment auraient-ils pu comprendre, limités qu'ils sont aux mêmes horizons, bornés par leurs clôtures, aveuglés par les bâtiments. Une musique des grands espaces, des forêts infinies, de la liberté totale » (Soucy, 1982 : 58). Néanmoins, la loi du sang, chère au cœur de Menaud, unit si bien les deux frères que l'essentiel du conflit entre le nomade et le sédentaire se verra bientôt transposé sur d'autres personnages<sup>1</sup>. Ainsi en va-t-il de Josime, l'ex-fiancé de Marguerite, dernier avatar d'Eutrope Gagnon et du personnage homonyme de *Menaud, maître-draveur* :

*Mathieu a jaugé le gars Josime. Un bon gros garçon, rangé, qui croit au devoir, à l'ordre, à la famille, à la terre, à la religion. Sans doute que le risque et l'aventure lui apparaissent aussi abominables que des péchés. Pour lui, le bonheur se trouve entre des rangées de clôtures, avec une*

---

1. Cette question du sang donne d'ailleurs l'occasion à Jean-Yves Soucy de faire un clin d'œil à André Langevin, en remplaçant le déclin combiné des coureurs de bois et des défricheurs dans leur contexte sociologique :

— *La lignée va se perdre. Quand on était jeunes, du temps du père, y avait le Vieux, le père de notre père. Te souviens-tu qu'y disait qu'on était une race de défricheurs avec dans chaque portée un coureur de bois qui ouvrait le chemin aux autres ? Une lignée d'aventuriers, qu'y disait le vieux.*

— *Je m'en souviens.*

— *Le sang faiblit, c'est pas dans une factorie que t'es aventurier. Les enfants de nos frères, c'est pareil.*

— *Sens-tu ton sang tiédir, toé, Émile ?*

— *Non.*

— *Moé non plus. Le sang n'a rien à y voir. Les temps changent. Y a plus besoin de défricheurs, y a assez de terres d'ouvertes. Y en a d'abandonnées. Les jeunes prennent pas la relève.*

— *Dans ce cas-là, tu vas ben être le dernier Bouchard coureur de bois.* (Soucy, 1982 : 68-69).

*grange pleine de foin, une étable bondée d'animaux et une maison qui déborde d'enfants.* (Soucy, 1982 : 74)

Ce personnage s'alliera d'ailleurs, pour se venger de la perte de sa dulcinée, à un marchand, la Fouine, ennemi juré de Mathieu qui ne manque pas d'évoquer la figure du Délié. Le pacte du sédentaire et du délié, tacite dans *Menaud*, les paysans y incarnant, de par leur passivité, les alliés objectifs de l'étranger, apparaît donc on ne peut plus clairement dans *Un dieu chasseur*, et débouche sur l'affrontement, trop longtemps reporté, avec le nomade, ce qui n'aurait certes pas manqué de réjouir Menaud.

Du frère ennemi au voisin nomade jusqu'au Délié qui représente l'étranger, on en arrive finalement à la femme qui représente l'étrangeté même. À ce stade, les tensions de nature imaginaire et symbolique s'avèrent les plus fortes et le conflit atteint son paroxysme. Cette femme fantasmatique constitue, comme dans *L'élan d'Amérique*, l'ennemi numéro un du héros, de l'antihéros plutôt, car elle lutte de façon héroïque contre le chaos naturel :

*Un soir que Mathieu retourne à Marguerite dans le rougeolement du couchant, il remarque la mousse toute labourée non loin de la cabane ; des ronds d'humus mis à nu exhalent un souffle frais. Le lendemain, il y a encore plus de ces blessures sur la peau du coteau. Le jour d'après, c'est encore pire. Et, un soir, il trouve Marguerite au travail. Avec un jeune tronc d'érable et une partie de la racine torse, elle s'est improvisé une bêche. Elle arrache la mousse, défonce le tapis d'aiguilles, égratigne le sol noir ; avec son couteau à légumes, elle coupe les racines, et quand elles sont trop résistantes, c'est la hache qui frappe.* (Soucy, 1982 : 165)

On peut constater assez facilement dans ce passage l'action inconsciente du schème diairétique, constitutif du régime diurne. Marguerite rejoint ainsi la lignée prométhéenne des Achab, des Samuel Chapdelaine, des Pierre Cadorai, qui luttent contre la nature, perçue comme ténébreuse, au moyen de leurs armes de lumière, tandis que la lignée dionysiaque des nomades cherche, au contraire, à se fondre dans cette même nature. Ces deux phrases de Mathieu résument admirablement l'essentiel du dilemme qui se pose à l'homme d'Amérique : « On est pas pour couper toute la forêt pour un jardin ! On n'a pas besoin d'un jardin » (Soucy, 1982 : 165-166). Devant l'acharnement de la femme à faire reculer la nature, par la mise en œuvre de ce qui constitue, depuis *Maria Chapdelaine*, le geste dominant du pionnier, « faire de la terre », une seule issue s'offre bientôt à l'homme : la fuite.

*Peu à peu, la forêt recule autour de la cabane, recule devant le balai de cèdre, le couteau à légumes, la bêche d'érable et la hache émoussée ;*

*recule surtout devant l'obstination de Marguerite. C'est comme deux volontés qui se poussent du front. La forêt se défend, lutte. Mais la femme s'entête ; sa main arrache impitoyablement la graine d'épinette qui germe, la racine qui tige. Spectateur impuissant de cette guerre, Mathieu la fuit. Il s'en va pêcher au lac Vert.* (Soucy, 1982 : 167)

Dans ce réflexe de la fuite, Mathieu Bouchard rejoint ses devanciers québécois et américains, les Rip Van Winkle, Natty Bumppo, Ishmaël, François Paradis, Alexis le Lucon, Pierre Cadourai. Tous fuient devant l'empire tentaculaire de la femme et de la civilisation, devant l'arrivée du monde organisé, devant l'avancée des signes : « Tout a été découvert, marché, visité. Tu peux faire une semaine de canot, t'abordes, pis tu aperçois un arbre plaqué, un cairn, un poteau de *claim* » (Soucy, 1982 : 69). Les nomades d'Amérique rêvent en effet d'un monde vierge, d'une pureté absolue, se confondant finalement avec le désert : la prairie de Cooper, l'océan de Melville, le Grand Nord des écrivains québécois. À la rigueur, et c'est ici qu'on dépasse les simples motivations psychologiques du héros, Mathieu fuit moins la femme que le signe lui-même ; il refuse que l'humanité puisse exercer une emprise sur la nature qui échappe à cette grande loi de la vie à laquelle il croit obéir. Dans la transparence absolue de l'univers, le signe se veut comme une tache venant souiller la pureté naturelle, l'évidence intrinsèque des êtres et des choses :

*Matin, midi, soir, une fumée monte à quelques heures de marche du lieu où il campe : Marguerite cuisine. Et cette fumée blesse un peu plus l'animal qui geint au fond de Mathieu ; il connaît l'heure et ne peut s'empêcher de venir s'asseoir sur une roche d'où il voit la fumée pousser sur la colline lointaine, dérouler ses spires et, arbre gigantesque, étaler ses ramures arrondies. La fumée des hommes qui inspectaient le bois, la fumée de Marguerite qui cuisine : des signes, des clôtures.* (Soucy, 1982 : 182)

Par conséquent, l'homme doit fuir ; sa survie en dépend. Deux possibilités s'offrent à lui : s'unir à la nature, comme Rip Van Winkle, ou s'y évanouir, comme Natty Bumppo. Ces deux attitudes résument assez bien le caractère particulier de la rêverie panthéiste dans *Un dieu chasseur*. Le roman s'ouvre sur une scène qui nous montre Mathieu s'accouplant avec une ourse qu'il vient de tuer. Il se termine sur le départ du protagoniste pour un voyage qui, on se l'imagine facilement, sera sans retour. D'un côté, il y a une tentative de préhension charnelle du monde, qui échoue manifestement ; d'un autre côté, il y a une disparition effective dans un lieu évanescant, sur laquelle se clôt d'ailleurs le récit. Que recouvrent donc ces deux attitudes en liaison avec le mythe américain ?

La première attitude panthéiste, celle de l'union charnelle de l'homme avec la nature, peut se résumer en deux grandes images : la muraille et la faille. Il existe en effet, entre l'homme et la nature, une barrière. Certes, Mathieu se perçoit comme un « homme-animal » (Soucy, 1982 : 63), et Marguerite veut qu'il reste « comme un loup » (Soucy, 1982 : 179), mais la muraille demeure : « Il y a une barrière entre l'homme et le reste. Malgré les vingt-cinq ans vécus dans les bois, la barrière subsiste ; pourtant Mathieu se sent si peu homme » (Soucy, 1982 : 14). Il y aurait donc le constat d'un blocage qui empêche la métamorphose totale de l'homme au contact de son continent ; le processus d'ensauvagement semble avoir des limites.

Cependant, dans *Un dieu chasseur*, comme dans *Rip Van Winkle* et *La route d'Altamont*, il existe une faille qui permet parfois de franchir la muraille et qui joue d'ailleurs un rôle très important dans le récit. Au cœur du territoire de chasse de Mathieu, il y a en effet, entre deux montagnes qu'on nomme « les Bessons », un col très étroit, appelé « la Belette », qui donne accès au nord du pays. Le franchissement de ce passage, qui ressemble à une épreuve initiatique permettant à l'homme de mesurer son courage, équivaut à entrer en contact avec l'esprit des lieux, avec l'âme du pays, ce qui nous ramène, comme chez Washington Irving, aux légendes amérindiennes : « Les Indiens disaient que la passe était la bouche de la Terre, par où soufflaient la mort et la colère des dieux. Pour les Cris, elle était Matchi-Manitou » (Soucy, 1982 : 30). De même, cette image évoque très manifestement le mytheme récurrent de la porte étroite, du franchissement d'un seuil interdit, par la pénétration de la matière par excellence : la terre. Mathieu Bouchard s'engage donc à son tour sur les traces de Rip Van Winkle :

*Dès à présent, il avance entre deux hautes murailles de pierre, une faille, comme une blessure de la terre [...] À mesure qu'il avance, le roc enserme davantage les épaules de l'homme. Il songe en frémissant que de chaque côté de lui la pierre a un mille d'épaisseur. Il faut ouvrir le passage devant soi avec son courage et il se referme aussitôt par derrière. Comme une rivière qu'on traverse à gué.* (Soucy, 1982 : 30)

Mais de l'autre côté, vers le nord, s'étend le pays fantasmatique, le vrai pays en somme, celui des chasses sans fin, à la mesure de son immensité : « Après n'avoir été qu'un corridor pendant trois quarts de mille, en quelques centaines de pieds la passe s'ouvre jusqu'aux horizons » (Soucy, 1982 : 30-31). Par là, quelque part, se niche d'ailleurs le fameux Vallon endormi : « Enfin l'attelage atteint la clairière vers laquelle il cheminait. Elle est ronde comme un cirque et les cèdres rembourrant la base des épinettes la murent d'une enceinte verte » (Soucy, 1982 : 31). Comme Ichabod Crane, qui n'était finalement que de passage dans le *Sleepy Hollow* en attendant de prendre la route de l'Ouest, Mathieu Bouchard ne s'attardera dans la clairière endormie que le temps d'y regrouper ses forces, avant de monter vers le Nord avec l'Indien. Voilà

d'ailleurs ce que semble suggérer la description des lieux : « Trois portes y accèdent. Deux donnent sur le sud, vers la savane où ravagent les orignaux [...] Les deux sentiers se rejoignent au centre de l'éclaircie, la traversent et, réunis, s'en vont par la troisième porte se confondre à la Trail du Nord » (Soucy, 1982 : 31).

J'ai remarqué précédemment que la volonté de transformation ontologique qui traverse le mythe tout entier passe souvent par une régression aux sources de la vie, laquelle s'exprime au moyen des mythèmes de la porte étroite et du pays secret, et qui s'avère propédeutique de la renaissance de l'être. Toutefois, la présence conjuguée de ces deux mythèmes dans *Un dieu chasseur* ne doit pas nous faire perdre de vue que l'image de la faille prend aussi, à l'intérieur du récit, des connotations de violence et de mort, et que par là elle constitue moins le prélude d'une renaissance que celui d'une disparition, d'une dissolution de l'être dans l'espace. Nous rejoignons ici le second volet de la rêverie panthéiste. En effet, la faille de « la Belette » devient bientôt le lieu de l'affrontement fatal du nomade et du couple naturel formé par le sédentaire et le Délié.

Pour se venger de la perte de sa fiancée, Josime s'est allié à la Fouine, qui exploite les colons. Tous deux relanceront donc Mathieu sur son territoire de chasse. Mal leur en prend, car le descendant de Menaud les attend de pied ferme dans la montagne, où il leur a tendu une embuscade. S'engage alors un combat décisif où s'opposent les frères ennemis, et où le destin du pays et la possession de Marguerite constituent l'enjeu<sup>2</sup> : « Derrière Mathieu, un serpent qui siffle : la Belette ! La passe entre les Bessons. C'est là qu'il faut les attirer pour les détourner de la cabane et surtout pour voir la force de leur cœur » (Soucy, 1982 : 134). Passons rapidement sur les détails du combat – la Fouine trahit Josime, ce qui déclenche une bagarre entre les deux alliés ; quand la Fouine sort son couteau, Mathieu l'abat d'un coup de fusil, au grand désarroi de Josime, qui en demeure anéanti – pour en dégager plutôt les éléments significatifs.

Premièrement, on peut noter que, pour le sédentaire, la voie d'accès au continent demeure bouchée. Si Mathieu parvient à surmonter l'épreuve initiatique de la Belette, il en va tout autrement pour Josime : « Et Josime regarde craintivement les parois qui le surplombent jusqu'à presque tout effacer le bleu. L'air se fait plus rare, l'ombre plus dense, à mesure qu'ils s'enfoncent dans le cœur de la montagne. Des becs, des griffes, des serres, des gueules ; toute la pierre devient menace. Josime s'arrête » (Soucy,

---

2. Jean-Yves Soucy semble d'ailleurs suggérer le caractère intemporel de ce combat : « L'œil imperturbable du canon les fixe de toute éternité. C'est la montagne qui les regarde par ce trou noir. Leur peau devient de pierre, leur chair de granit, leur sang se minéralise. Le vent les érode. Le temps n'existe plus, les hommes n'existent plus, ils deviennent morceaux de montagnes. Déjà le vent en arrache des poussières. Bientôt il leur viendra du lichen » (Soucy, 1982 : 139).

1982 : 136-137). Deuxièmement, la mort violente de la Fouine, si elle permet, de façon différée, la vengeance de Menaud et l'épuisement cathartique de sa passion et de sa folie, elle n'en devient pas moins un crime primordial qui, en entachant la figure du nomade, annonce l'échec de sa volonté panthéiste d'union charnelle avec la nature, tout en déterminant la nécessité de sa disparition totale, de son évanouissement dans l'espace, de sa métamorphose en un pur esprit. Somme toute, il n'y a que Josime qui redescend de la Belette, la Fouine n'étant plus qu'un cadavre, tandis que Mathieu se retrouve déjà de l'autre côté des choses. Un Josime regaillardé revient de là-haut :

*Sortis de la pénombre de la faille, c'est l'après-midi plein de lumière. Les hommes avaient déjà oublié le poids et le goût du soleil. Josime retrouve des couleurs avec la marche et l'air libre. Cela semble tellement loin maintenant, les murs de pierre qui respirent autour de la Fouine qui ne respire plus. C'est comme un rêve dont on s'éveille, et qui devient de plus en plus confus, de moins en moins réel à mesure que le temps passe. Pourtant les griffes, les dents, les yeux de granit ? Un rêve aussi. Les hommes changés en pierre ? Un rêve. Il n'est de vrai que la douceur d'un après-midi de printemps, que le bruit assourdissant de la Vie.*  
(Soucy, 1982 : 143-144)

On peut ainsi constater, une nouvelle fois, le rôle de médiateur dévolu au nomade, qui sacrifie sa pureté pour sauver le sédentaire et permettre son installation dans la zone pionnière : en effet, Josime reprendra à son compte le magasin de la Fouine. Comme Natty Bumppo ou François Paradis, Mathieu Bouchard est une figure charnière qui favorise le renouveau, un personnage de synthèse qui jongle avec la vie et la mort afin d'imprimer un certain mouvement, un dynamisme susceptible de bouleverser l'état des choses, d'inverser leur inclination vers le repos, vers l'immobilité, vers la mort. Il vient pour replacer les êtres endormis comme Josime dans le grand cycle de la vie, pour les tirer de leur condition sisyphienne au cœur d'une existence sans issue :

*Mathieu s'endort. Tandis qu'il rêve de mondes qui meurent et naissent, de créations reprises à l'infini, de pourriture vivante et de vie pourrissante, la terre tourne. Le soleil poursuit sa course millénaire ; la lune insolite et pâle est là, presque effacée par le bleu de l'après-midi. Très haut un aigle doré joue dans le vent. Indifférente à tout cela, une fourmi s'acharne sur un grain de sable qui retombe sans cesse dans l'entrée de la fourmilière qu'il obstrue.* (Soucy, 1982 : 169)

Dans ce rôle de libérateur confié inconsciemment au personnage de Mathieu, la nécessité d'un départ vers le Nord se trouve donc déjà inscrite. Sur ce plan, il rejoint d'ailleurs cet autre médiateur qu'est l'Indien, destiné lui aussi, de toute éternité, à disparaître dans l'espace infini du continent. En ce qui concerne l'image de l'Indien, Jean-Yves Soucy semble donc se conformer à la tradition qui, depuis Cooper, vise à assurer la pérennité symbolique de l'autochtone en précipitant sa disparition physique, par laquelle il pourra trouver la voie de sa propre régénération. En effet, l'Indien du roman de Soucy se définit comme un personnage conscient de sa déchéance, qui met continuellement en balance, suivant en cela l'exemple de Menaud, le passé et le présent :

*Quand j'étais jeune, avec mon père, on a été à Waswanipi. Des semaines en canot, des portages qui n'en finissaient plus. Chaque soir on couchait dans un endroit inconnu [...] On n'avait pas de limites, pas de frontières. Partout on était chez nous [...] Regarde-moé, je me suis fait une réserve à moé tout seul. J'trappe pas plus loin que mon territoire [...] J'vis comme un Blanc, câlice ! (Soucy, 1982 : 19)*

Pourtant, l'Indien caresse un plan qu'il réalisera effectivement, se révélant en cela plus volontaire que Menaud : il veut partir pour toujours vers le Nord, sans aucune velléité de retour : « Bientôt, je brûle ma cabane et je prends les routes d'eau. J'monte vers le nord » (Soucy, 1982 : 132-133). En Mathieu, le dernier des coureurs de bois, il trouvera donc le double parfait, lui, le descendant ultime d'une lignée remontant à l'aube des temps. Tous deux se mettent donc en route vers le paradis : « J'ai hâte de voir ça, des montagnes sans arbres, la vue qui porte à l'infini... » (Soucy, 1982 : 209).

### LE DERNIER ÉTÉ DES INDIENS

Si on peut attribuer à *Un dieu chasseur* un certain « classicisme » en ce qui a trait à son inscription dans une tradition littéraire donnée et à sa fidélité aux principaux modèles mythiques et archétypiques des fictions nord-américaines, un « romantisme » des plus débridés se trouve à l'œuvre dans *Le dernier été des Indiens* de Robert Lalonde. Non que la tradition des Hémon, des Savard et des Langevin y soit battue en brèche, loin s'en faut ; mais les références intertextuelles passeront au second plan en devenant beaucoup moins manifestes, pour laisser place à l'expression d'une sensibilité encore plus écorchée et d'une imagination qui déborde jusque dans le langage, sans que soient évacués pour autant les éléments constitutifs du grand mythe américain.

L'intrigue du roman se résume ainsi : au cours de l'été 1959, au moment même où le Québec se prépare à sortir du règne de Duplessis, un adolescent du nom de Michel est initié aux joies conjuguées de la nature et de la sexualité par Kanak, Indien provenant de la réserve qui jouxte le village des Blancs. Mais une menace plane au-dessus de ce bonheur : à la fin de l'été, Michel doit entrer au séminaire. Le roman se termine sur le départ de Michel et sur l'annonce de la mort de Duplessis. D'emblée, les axes d'opposition apparaissent clairement, tant sur le plan spatial (le village contre la forêt) que temporel (l'histoire contre le mythe), sociologique ou ethnologique, voire philosophique : le clan contre l'individu, le Blanc contre l'Indien, le « mensonge » contre la « vérité ». Entre ces divers axes d'opposition, il existe néanmoins des points de rencontre, des lieux de passage qui nous renvoient directement au mythe et qui se cristallisent dans la relation paradigmatique qu'entretiennent Michel et Kanak. Pour la première fois donc, du moins dans le corpus que j'ai retenu, cette relation privilégiée entre le Blanc et l'Indien rejoint le thème de l'homosexualité. Il y a donc, entre Lalonde et ses devanciers comme Langevin ou Soucy, le même écart qu'entre Melville et Cooper. Natty Bumppo et Chingachgook planaient au-dessus des contingences charnelles, tandis qu'Ishmaël et Queequeg dormaient enlacés. Cette progression qu'on peut noter, tant chez Melville que chez Lalonde, dans le traitement réservé au couple paradigmatique, recouvrirait-elle de quelque manière le processus de maturation que nous avons observé chez l'écrivain américain quant à la lecture du mythe ? En d'autres mots, Robert Lalonde nous donnerait-il, avec *Le dernier été des Indiens*, l'illustration d'une lecture plus achevée du mythe que celles de ses prédécesseurs québécois ? Je tenterai maintenant de vérifier cette hypothèse.

Revenons tout d'abord sur les axes d'opposition esquissés plus haut. On sait que de tels axes s'avèrent essentiels à la mise en œuvre du récit de la nouvelle genèse, lequel nous apparaît comme caractéristique de l'américanité. Que la métamorphose doive se produire dans un univers divisé, Robert Lalonde l'a très bien saisi dans *Le dernier été des Indiens* : il situe ainsi l'action de son roman en bordure du monde civilisé et de la nature sauvage. D'un côté il y a le village, blanc, catholique, dominé par une mentalité considérée comme fausse et étriquée ; mais au-delà se trouve la forêt que parcourent les Indiens, lieu de la transparence, de la vigueur, de la liberté. Par conséquent, nous ne sommes pas très loin de l'univers du roman de Nathaniel Hawthorne, à la seule différence que les papistes remplacent les puritains dans le rôle des juges. Mais tous se barricadent, se protègent, se retranchent en marge de la nature et de ses envoûtements : « On ne s'est pas aventuré bien loin dans le bois parce que la forêt effraie. Elle recèle trop de mystères. Trop d'herbes piquantes y fleurissent. Elle stimule trop, elle excite des sens qui ont fini par s'atrophier, vidés de leurs nerfs » (Lalonde, 1982 : 46-47). L'atmosphère du village demeure toujours aussi étouffante, tandis que les appels de la liberté n'en deviennent que plus puissants, plus lancinants,

marquant les héros du fer rouge du désir : « Tout ce qui vit est transperçant. Pourquoi alors m'avoir fait croire au fétide des rosaires, à la paresse des grands-messes, au mièvre, au mou ? Je sais maintenant que tout ce qui arrive pour vrai arrive avec élan, avec force, avec les dents, avec la peau, avec l'air du soir, rouge, chaud, avec la nuit ! » (Lalonde, 1982 : 20).

Cette division radicale de l'espace en deux domaines territoriaux, le village et la réserve, illustre naturellement le divorce non moins radical entre les populations blanche et autochtone. À cet égard, *Le dernier été des Indiens* apparaît comme la complainte de la faillite historique présidant la rencontre, en Amérique, du Blanc et de l'Indien, sorte de catastrophe initiale, de blessure que rien ne semble pouvoir guérir :

*Et puis il y a eu surtout l'esprit de la terre, de la forêt, qu'on a volé à l'Indien et, maintenant, tout va pour le pire et personne ne semble plus s'en apercevoir [...] Parce que ça n'a pas eu lieu. Parce qu'ils se sont rencontrés que pour s'arracher quelque chose, pour s'annuler, comme deux négations d'une même vérité. Le rouge et le blanc, comme deux versants d'une même impossible montagne.* (Lalonde, 1982 : 53)

Une autre opposition apparaît clairement, et nous renvoie une fois de plus à Hawthorne : celle du clan et de l'individu. Contrairement aux Indiens, considérés comme des personnages distincts (Kanak, Ouna, Nicolas, Gordon), les Blancs se trouvent presque toujours définis, à l'exception de Michel, de son grand-père, qui a épousé jadis une Indienne, et de Nazaire, braconnier, en tant que collectivité qui abuse de son pouvoir moral. Ainsi, il n'y a pas vraiment de tribu indienne, mais un « clan » blanc, sorte de théocratie regroupant, sous la gouverne du curé, les familles bien-pensantes. Les membres du « clan », englués dans leurs préceptes moraux, représentent aux yeux de Michel une redoutable force d'inertie, perpétuant du même coup la lignée des sédentaires : « Le pire, c'est les jambes engourdies de tous ceux du village qui sont trop longtemps restés assis sur leur goût de se lever. D'une seule enjambée, ils ne savent pas qu'ils pourraient bondir, se dresser, naître » (Lalonde, 1982 : 90-91). À l'opposé, l'individu est perçu comme mobile, libre, marginal, à la fois aérien et igné. À l'exemple de l'Indien, il s'envole, il s'enflamme, consumant la vie qui lui arrive dans un grand feu de joie barbare : « Diamanté par ces rayons que tu lances dans toutes les directions, je crépite moi aussi comme un feu qui s'allume » (Lalonde, 1982 : 40). Créature d'air et de feu, l'individu ne peut donc que se dresser devant le clan qui rampe devant les lueurs tièdes des bougies : « Et surtout, pourquoi continuent-ils à me voir chandelle, lampion et non torche, feu de grève, puisque je suis tout allumé, que je me consume tout entier ? Comment ne voient-ils pas l'impossibilité irréversible pour moi de rester fidèle à la brunante permanente, oisive, déprimante comme une brume, la brunante de leurs soirs d'été sans ardeur, sans rien ? » (Lalonde, 1982 : 28).

Le caractère très schématique de ces oppositions qui se recouvrent les unes et les autres suggère en soi l'action d'une pensée dualiste, au fond très platonicienne : les apparences restent associées au village, au Blanc, au clan, tandis que l'essence devient l'apanage de la forêt, de l'Indien, de l'individu. Dans son évocation de la société québécoise, Robert Lalonde nous renvoie en quelque sorte à un monde rimbaldien où la vraie vie est absente, où la vie est ailleurs : « Maintenant commence pour moi le magique et précaire équilibre entre la vraie vie et leur jour-le-jour » (Lalonde, 1982 : 24). *Le dernier été des Indiens* témoigne effectivement de cette quête rimbaldienne de la vérité derrière le masque, qui entraîne le héros narrateur, au-delà de son histoire personnelle et de l'Histoire elle-même, vers le temps du mythe : « Demain, vous fêterez votre Dieu d'or sans moi. Je serai dorénavant dans la forêt aux trèfles éternels » (Lalonde, 1982 : 20).

D'où la nécessité d'un rituel de passage permettant la transformation ontologique du personnage de Michel, dont la nature composite annonce en soi la possibilité de cette métamorphose. En effet, dès le départ, la dualité caractérise Michel : en vertu des liens familiaux, il appartient au clan. Mais il sait que son âme lui vient d'ailleurs et que le sang qui coule dans ses veines charrie cette vitalité qui manque à ceux qu'on dit ses semblables : « Père, mère, fonts baptismaux, bancs d'école : tout aura été irréel » (Lalonde, 1982 : 18). Michel reniera ainsi ses parents légitimes pour s'en inventer de nouveaux. Ceux-ci, symboliques, apparaîtront par conséquent plus réels que ses parents devenus factices. Il y aura d'abord Nazaire, le personnage le plus marginal du village, qui apparaît comme le dernier avatar du coureur de bois, tout en reproduisant la dualité de Michel, voire de la société québécoise tout entière :

*C'est curieux : sans trop savoir ni comprendre, je lui ressemble. Pas tellement maintenant mais plus tard, plus loin, je lui ressemble. J'ai en commun avec Nazaire l'absence et le surpeuplement. L'espace et l'empêchement. La fatalité d'ici et le goût d'ailleurs. L'oisiveté et les choses à faire. Le même tiraillement nous tiraille mais à des années de distance.*  
(Lalonde, 1982 : 33)

Mais Nazaire est encore trop loin, trop absent, trop perdu dans ses rêves pour représenter aux yeux de Michel autre chose que l'oncle cavaleur. Comme bien des héros du roman québécois, Michel projettera donc sa filiation réelle sur l'image de son grand-père disparu, de cet homme lui-même en rupture de ban qui avait eu jadis, en dépit des contraintes sociales, le courage de vivre avec une Indienne. À l'exemple de tous les grands disparus de la trempe de François Paradis, le grand-père, plus guère qu'un souvenir, deviendra le destinataire suprême guidant les gestes de Michel :

*D'avoir vécu avec l'Indienne, ta femme, ses mystères quotidiens et ton bonheur fou et cette division en toi, le rouge, le blanc, elle, le clan, le clan et elle, est-ce tout ça que tu me lègues, comme un héritage dont les autres n'auraient pas voulu ? Le fait d'aller à des devoirs comme on va à des besoins, toutes leurs mascarades t'auraient-elles épuisé, grand-père ? Est-ce tout cela qui t'a conduit à mourir les yeux grand ouverts, fatigué mais lucide, et à t'en aller attendre, souhaiter du fond de tes limbes, interminablement, que ça se prolonge quand même, que ça se continue, l'espoir et la vérité envers et contre tous et que la lutte soit féroce et tendre, à l'image de vos chevauchées dans la savane ?*  
(Lalonde, 1982 : 48)

Ainsi, par le biais du souvenir qu'il conserve du couple formé par ses grands-parents, et de son imagination qui fait de ce couple une entité mythique, fondatrice de toute vérité, Michel peut communiquer avec l'essence même de son âme et son sang : la liberté de l'esprit, symbolisée par le grand-père, et la force de la matière, figurée par la grand-mère, qu'il a pour mission de réunir à nouveau.

*Ces courses folles que tu as vécues avec la sauvagesse grand-mère, l'Iroquoise, la plus forte de la réserve, au début, du temps de vos amours, quand le pâle n'avait pas encore étouffé le foncé, avant que ça se civilise tout de travers dans le village, toutes vos ruses, comme autant de faits d'armes, c'est à moi, grand-père, que tu confies tout cela comme un ouvrage à finir, comme un sens à ma vie ?* (Lalonde, 1982 : 48-49)

Ici entre en scène le personnage de Kanak, qui apparaît d'emblée comme le messager du couple fondateur : « Est-ce lui qui te remplace, grand-père ? Est-ce à l'Indien que tu m'as donné ? » (Lalonde, 1982 : 48). En l'absence tragique du père, c'est à lui que le héros orphelin se donnera, le temps d'un dernier été : « Son gars ? Lui appartenir ? Appartenir à mon père, à un du clan ? Il me vient soudain une idée forte, effervescente : appartenir plutôt à l'Indien, de tous mes manques, de tous mes élans, de toute ma fragilité. Étrange : je n'ai déjà plus de parents ! Cette malfaisance est due, grand-père, à ta brièveté parmi nous » (Lalonde, 1982 : 37).

Pour que l'union du blanc et du rouge se perpétue chez Michel, pour qu'il se réconcilie avec cette part de lui-même étouffée par le clan, il fallait donc que Kanak vienne. L'Indien jouera ainsi, une fois de plus, le rôle du médiateur dans le processus de transformation de l'homme blanc. Mais cette fois, ce rôle apparaîtra beaucoup plus manifestement, Kanak devenant l'initiateur qui préside à la renaissance de l'être, dont l'espoir anime le mythe tout entier, qui ne passe par la mort, par l'enfouissement, que pour mieux rejaillir dans l'éclat du jour :

*Tout, avant, était flou, impossible comme la vie avant la naissance, dans les limbes d'un ventre gonflé. Je me laisse faire. C'est à peine si je tremble comme les feuilles qui, elles aussi, sont en train de naître. Je meurs à mon ancienne vie, tout me revient : l'absence, l'attente, les images fugitives. Tout ce qui fut mon grouillement fœtal, ma vie, ma survie [...] Je suis en pleine connaissance, enfin, sans livres ni nouvelles, sans peur, sans mal. Je suis au monde, dépucelé, neuf.* (Lalonde, 1982 : 18, 20)

Il ne faut donc pas s'y tromper : au-delà de la découverte de l'homosexualité, le roman de Lalonde parle de cette volonté fantasmatique du renouveau total qui se trouve au fondement du mythe. Partant, le personnage de l'Indien perd un peu de sa réalité physique : « Tu es venu pour le changement, l'Indien, mais tu n'es pas le changement. Tu n'es pas incarné. Pas encore. Tu es imaginé. Seulement imaginé » (Lalonde, 1982 : 15). L'Indien vient ainsi pour accorder le Blanc à la vie mouvante du grand continent ; il est moins un personnage de roman qu'une figure emblématique, qu'une force émanant de l'esprit des lieux. L'Indien imaginaire n'existe ainsi qu'en fonction de la pensée mythique du Blanc qui contribue sans cesse à le recréer :

*Ce qui compte, c'est de ne jamais s'arrêter pour ne jamais connaître la grande fatigue de l'arrêt, le grand vide de l'immobile [...] Et si, moi aussi, je connaissais cette vraie furie, cette propulsion vers mon moi, plus loin, mon plus que moi ? Si, moi aussi, j'étais habité par cette même nécessité de voyager quand même, envers et contre vents et courants ? L'Indien n'est peut-être venu que pour semer ce goût dans tout mon corps, comme une passion ?* (Lalonde, 1982 : 70-71)

La fonction dévolue à l'Indien n'en apparaît que plus clairement : dans la mutation fantasmatique de l'homme blanc, il officie de toute éternité, en facilitant son passage vers l'Amérique, vers l'esprit même du continent. Du même coup, il vient projeter le Blanc dans le temps du mythe, en marge de l'historicité qui le dévore. Il cherche ainsi à l'entraîner à sa suite dans l'éternité des temps primordiaux, dans la mémoire même de ce continent qui l'a happé depuis le début du monde : « De mon grand piège de pierre, de prêtres et de grégorien, saurai-je sortir et, avec ce qui me restera de force, fuir, fuir vers les espaces indemnes ? » (Lalonde, 1982 : 78). En cela, *Le dernier été des Indiens* nous entraîne toujours plus à rebours dans le temps, vers des formes d'existence de plus en plus dépouillées, tout au long du chemin qui nous mène de la vie primitive jusqu'au panthéisme absolu. Il ne doit plus y avoir de signes qui séparent l'homme du monde, pour que tout soit transparent, comme l'Indien : « Tu es clair comme le jour. On n'a pas besoin de te fouiller, de te débroussailler, l'Indien,

pour te connaître » (Lalonde, 1982 : 25). Il faudrait imiter l'oiseau dans la pureté du matin : « La bécasse a la chance immense de ne pas avoir de tête sur les épaules. La mélancolie de l'impossible ne l'atteint pas. Pour elle, rien n'est figé. Pour elle, le bord de l'eau vit, suinte ses odeurs, le lac existe tout seul, sans étrangeté » (Lalonde, 1982 : 25). Ainsi, de fil en aiguille, on verrait tomber les dernières barrières, et tout serait clair, enfin : « Je me transformerai lentement en senteur et en force de forêt » (Lalonde, 1982 : 30).

La naïveté du projet saute aux yeux, mais elle illustre admirablement la prégnance du mythe collectif sur l'imaginaire de l'auteur<sup>3</sup>. Lalonde remet sur le tapis la grande rêverie panthéiste qui traverse en filigrane l'histoire de la pensée en Occident et plus particulièrement en Amérique. Le rejet conjugué de la culture et de l'empire des signes trouve ainsi, au Québec, un ardent défenseur :

*Je veux surtout continuer d'errer dans la savane avec l'Indien et rencontrer les bêtes, les hommes et les choses dans leur espace et sur leur territoire et dormir parmi leur odeur, leur chaleur, bienheureux [...] Je veux couler, envahir, être envahi, bouillonner, me déverser, geler puis fondre à nouveau mais selon les lois du soleil, des saisons, de la vie et de la mort, et non celle des livres et de votre séminaire.* (Lalonde, 1982 : 129)

Par un curieux paradoxe, l'action du mythe entraîne même le personnage de Michel, pourtant en rupture de ban avec la chrétienté, au milieu du jardin d'Éden :

*Je suis couché dans l'herbe du verger des Saint-Pierre. Le museau en l'air, les yeux à demi fermés, je laisse couler dans ma tête la lumière et voilà qu'elle circule dans mon sang, qu'elle s'en va dissoudre toute malveillance dans chaque fibre, chaque tissu. Une surabondance envahit toutes mes cellules [...] En me haussant sur la pointe des pieds, je décroche la plus rouge déjà des petites pommes. La saveur, en éclatant dans ma bouche, a l'intensité du goût de l'Indien.* (Lalonde, 1982 : 122, 124)

Néanmoins, cette projection du personnage dans le temps du mythe n'est jamais totale ; en effet, la marche inéluctable de l'Histoire vient parfois anéantir ce rêve panthéiste, le clan tentant sans répit d'arracher Michel aux envoûtements de l'Indien. Toutefois, l'un des intérêts majeurs du roman de Lalonde consiste non pas uniquement

---

<sup>3</sup>. Il faut reconnaître que la sensibilité « romantique » de Lalonde semble se prêter à merveille à l'expression de pareilles velléités de fusion dans la nature. On croirait parfois lire Novalis (*Hymnen an die Nacht*) ou même Lamartine (« Le lac ») !

dans cette superposition du temps du mythe et du temps historique, mais aussi en ce que le récit intègre de façon cohérente le premier dans le second, comme l'avaient fait d'ailleurs Washington Irving et James Fenimore Cooper. On se rappelle que Rip Van Winkle plongeait dans le passé pour permettre la naissance des États-Unis, tandis que Natty Bumppo s'unissait au dernier des Mohicans pour faciliter la marche de la nation vers l'Ouest. De la même façon, François Paradis montrait aux colons la route du Nord en y disparaissant. À sa manière, le héros du *Dernier été des Indiens* perpétuera ce schéma narratif intégrant le mythe dans une progression historique.

Revenons tout d'abord sur la juxtaposition essentielle du temps du mythe et du temps historique, puisque le conflit se situe à ce niveau. La régression et la circularité caractérisent le temps du mythe, tandis que le temps historique se distingue par la progression et la linéarité. Quand Michel s'en va rejoindre les Indiens, il se place en marge du cours normal du temps. S'il se promène en canot sur la rivière aux serpents<sup>4</sup>, c'est moins pour aller de l'avant que pour faire halte dans les anses abritées du courant : « Sur l'eau calme de la petite rivière aux serpents, une chaloupe est oubliée en plein cœur de l'après-midi du trente et un juillet 1959. Une chaloupe dans laquelle, l'Indien et moi, en prenant tout le temps voulu, on invente l'ardeur qu'il faudra pour que, d'une façon ou d'une autre, cet été ne soit pas le dernier » (Lalonde, 1982 : 87). Ce temps du mythe est non seulement infiniment antérieur et immobile, d'une parfaite plénitude, mais aussi circulaire, n'épuisant pas ses forces dans une dangereuse marche en avant, mais se lovant sur lui-même, comme le serpent qui se mord la queue. Les Indiens semblent évoluer dans ce temps qui recommence éternellement :

*Oui, Ouna, ce soir, ressemble à grand-mère. On pourrait facilement croire qu'Ouna est ici pour la même conscience des choses, pour le même espoir. Pour la même volonté. Pour que, malgré l'apparence paisible du soir, à travers la transparence magique du feu, un sortilège fasse son chemin. Pour que le temps, qui est rond, ne cesse jamais de s'enrouler autour de moi, à l'intérieur de moi.* (Lalonde, 1982 : 75)

Au contraire, le temps historique est linéaire : dans sa course folle, il se précipite en avant, arrachant tout sur son passage. Au nom du progrès, il s'attaque à la nature, aux bois, aux bêtes, aux Indiens, comme le *Péquod* s'acharnait sur les baleines. Pour s'affirmer pleinement, il lui faut ainsi, en dernière instance, détruire le mythe : « Le temps est à l'attention, au garde-à-vous, le temps est à l'abolition des vieux songes de

---

4. Cette dénomination est assez significative de la nature initiatique attribuée à la petite rivière : comme il mue, le serpent devient souvent un symbole de métamorphose. Rappelons d'ailleurs que le Chingachgook de Cooper portait le surnom de Grand Serpent.

forêts et de chantiers, ces espaces hallucinants qui en ont perdu plusieurs. «Y faut que ça change !» Il faut avancer et que la mémoire n'entrave pas l'avenir » (Lalonde, 1982 : 107). À ce stade, le contexte historique québécois prend d'ailleurs toute son importance. En 1959, le Québec se prépare à basculer définitivement dans l'ère contemporaine : les libéraux font déjà campagne pour chasser Duplessis et ainsi devenir « maîtres chez-nous ». On soumettra bientôt cette nature qu'on disait indomptable en harnachant les rivières pour instaurer enfin le règne de la technologie. La mort de Duplessis puis celle de Sauvé précipiteront les choses et permettront l'avènement des libéraux.

Fort intelligemment, Lalonde situe l'action de son roman dans cette période charnière. L'été 1959 marque la fin d'un monde et le 31 juillet constitue son apothéose. Une nouvelle civilisation point déjà ; pour assurer la transition entre les âges, il faut des victimes, des boucs émissaires, comme nous l'enseignent les cultures archaïques. Ils sont tout trouvés : les Indiens, qui demeureront d'éternels négligés, la nature sauvage, qui vacille déjà sous les coups de boutoir de la technologie, et surtout Michel, que le clan arrachera aux « espaces indemnes » pour le faire disparaître au séminaire. En ce sens, l'Histoire se sert du mythe pour se donner un nouvel élan : le sentiment de plénitude mystique de Michel facilite ainsi la « naissance » du pays, tout comme la plongée de Rip Van Winkle dans la matrice semblait favoriser l'avènement de la république. Les Américains deviennent « maîtres chez-eux » en 1776, les Québécois en 1960, mais toujours les victimes se voient rejetées en marge de l'empire : Rip ne reconnaît plus rien, tandis que Michel s'en va rejoindre l'Indien perdu quelque part dans sa légende. « Leur impatience, leur entêtement à vouloir un futur sans tendresse ni passion, leur folie nous condamne-t-elle pour toujours à errer, comme des lueurs d'âmes, au-dessus de nos prairies saccagées, sur les trottoirs de leurs villes laides, sur le ciment glacé, rapeux de leurs murs ? » (Lalonde, 1982 : 146).

Par conséquent, le mythe américain demeure dans *Le dernier été des Indiens*, et il se trouve justement où il doit se trouver : en marge de l'Histoire, qui se sert de lui dans sa progression inéluctable, sans pour autant l'entamer. Certes, Lalonde nous livre un constat du divorce historique des populations blanche et amérindienne au Québec, mais en même temps il nous permet d'assister à la rencontre mythique du Blanc et de l'Indien. On aurait tort d'affirmer qu'il existe un pessimisme quant à l'expression du mythe dans ce roman, ou alors il faudrait étendre cette affirmation à la littérature américaine tout entière. Un pays en expansion ressent inconsciemment le besoin d'avoir des victimes, des boucs émissaires qui ouvrent le chemin au peuple en marche, et la littérature semble en mesure de combler ce besoin.

Robert Lalonde pousse donc très loin sa lecture du grand mythe pour nous donner, avec *Le dernier été des Indiens*, une œuvre des plus achevées et d'une parfaite cohérence. À n'en pas douter, ce roman se trouve parmi les œuvres les plus

caractéristiques de l'américanité que notre littérature ait produites. Que restait-il donc à dire aux contemporains de Robert Lalonde ?

*MA VIE, MA FOLIE*

Le « classicisme » de Jean-Yves Soucy et le « romantisme » de Robert Lalonde annonçaient-ils une nouvelle lecture du mythe américain empruntant bientôt les voies de la psychanalyse ? En 1983, Julien Bigras, psychanalyste montréalais de renom, allait faire publier un roman autobiographique, intitulé *Ma vie, ma folie*, qui organise en un récit certains fragments du grand mythe tout en leur conférant un accent personnel des plus troublants. Certes, il s'agit là d'une œuvre assez bâclée, dont la composition manque apparemment de rigueur, mais j'ai jugé bon d'en dire quelques mots, ne serait-ce que pour illustrer, au moyen de la relation romancée d'une expérience qu'on peut présumer réelle, la permanence, chez les Québécois, d'un fonds mythique et archétypique ayant partie liée avec l'expérience américaine.

L'essentiel de l'intrigue de *Ma vie, ma folie* se déploie en fonction de deux axes parallèles autour desquels s'articulera mon étude : l'introspection psychanalytique et la quête des origines familiales. Faut-il s'en étonner, le narrateur est un psychanalyste qui découvre peu à peu, grâce à Marie, l'une de ses patientes, l'étrange violence qui l'habite, violence qu'il tentera d'expliquer par l'histoire de sa famille, laquelle remonte aux premiers temps de la colonie. Marie, d'origine iroquoise, constitue l'élément qui enclenche le récit : elle entraîne Julien dans sa folie. À la rigueur, Marie est donc le destinataire de la quête qui mènera Julien jusqu'au bout de sa vie et de sa folie, les deux se trouvant conjuguées.

Du strict point de vue de la temporalité, les deux axes que nous avons dégagés se trouvent donc orientés vers le passé : passé personnel de Marie, traumatisée dès son plus jeune âge par la folie possessive de sa mère ; passé familial de Julien, qui se sent lié à Marie par une mystérieuse parenté. L'astuce du romancier est d'avoir doublé cette incursion dans le temps par un voyage dans l'espace, qui mène progressivement Julien vers le cœur du continent : en effet, tandis qu'il soigne Marie, il remonte durant les fins de semaine le cours du Saint-Laurent jusqu'aux Grands Lacs, sur les traces de ses ancêtres coureurs de bois. En marge de cette odyssée mythique, Julien poursuit ses recherches, auprès de Marie l'Indienne, qui le guide dans le labyrinthe de la folie, puis auprès de son maître parisien Winterman, qu'il renie bientôt dans un geste assez caractéristique d'émancipation, et enfin auprès de sa mère, qui l'initie aux dessous de l'histoire familiale. Il rassemble ainsi tous les morceaux du casse-tête que j'analyserai maintenant avec plus de détails.

Dans un premier temps, considérons la quête des origines de la famille. Chez Julien Bigras, cette question tient une place considérable ; il suffit de parcourir *Le désarroi* (1988), qui regroupe les lettres échangées par l'auteur avec Jacques Ferron à l'époque de la rédaction de *Ma vie, ma folie*, pour bien saisir l'intérêt qu'accorde Bigras à tout ce qui concerne ses origines. Ainsi, son imagination s'enflamme littéralement quand Ferron lui suppose une quelconque ascendance amérindienne : « J'ai toujours cru, ou su, que j'avais du sang indien dans les veines, oh ! pas beaucoup, peut-être une ou deux gouttes seulement, mais assez pour vous transformer, tant est puissant et concentré ce stock génétique, ainsi que le nomment les savants d'aujourd'hui » (Bigras et Ferron, 1988 : 59). De la même façon, il se passionne pour une autre hypothèse émise par l'auteur de *L'amélanchier*, qui lui trouve, à l'instar des immigrés venus du port de la Rochelle, des origines turques, rebelles à la chrétienté, quoique atténuées par la douceur du sang de la vieille France : « Vous, cher Julien Bigras [...] vous me faites l'impression de venir de Barbarie [...] et d'avoir été dompté, après un combat qui n'est pas fini, par la Femme française » (Bigras et Ferron, 1988 : 76).

Julien Bigras semble donc obnubilé par la question de ses racines au moment de la rédaction de *Ma vie, ma folie*. Il en fera par conséquent l'un des thèmes majeurs de son roman. À l'image de ses ancêtres, l'un des tout premiers gestes du narrateur consiste à rompre symboliquement avec la France, par l'entremise de sa querelle avec son maître Winterman, qui jouait jusque-là, auprès de lui, un rôle analogue à celui du père putatif, en l'absence de ce dernier : « [...] c'était comme si Winterman m'avait vraiment adopté » (Bigras, 1983 : 59). Le geste fondateur consiste donc à s'arracher à la sphère d'influence du père d'emprunt pour renouer avec des origines plus lointaines et donc plus vraies :

*Comme Marie, je ressentais en moi un impérieux besoin de liberté. J'étais soulagé de ce détachement imprévu et d'en être quitte avec Winterman. Qu'est-ce que je faisais dans cette ville entre les quatre murs d'une chambre d'hôtel où je m'étais enfermé volontairement comme un ours en cage ? Je n'étais pas à ma place, c'était évident. Mon pays était fait d'espaces, d'étendues, de forêts sans fin et de paysages sauvages.*  
(Bigras, 1983 : 67-68)

Mais cela ne suffit pas encore. La rupture avec la France ne représente qu'un début ; la fuite en avant ne s'avère jamais complète que si elle va toujours plus loin, même en Amérique : « Mais ce n'était pas uniquement mes origines paysannes qui me faisaient réagir de la sorte. Même au Québec, une sorte d'instinct animal m'attirait vers les forêts, les lacs, les rivières. Il m'était presque impossible de passer plus de cinq jours

en ville, j'étouffais. Il fallait que je sorte, que je prenne le large. J'avais besoin d'éclater » (Bigras, 1983 : 68).

Winterman se voyant brusquement évacué, au même titre que le père sédentaire se trouvait absent, il faut par conséquent réinventer l'image paternelle, au moyen de la lignée familiale notamment. Julien fait donc un retour sur ses ancêtres en confiant à un ami le soin d'établir sa généalogie. Il apprend bientôt que les premiers Bigras étaient d'audacieux explorateurs côtoyant des périls de toutes sortes, les Iroquois et les rapides, principalement. Julien parera donc ses ancêtres, non de toutes les vertus inimaginables, mais de certaines qualités, comme la bravoure ou le savoir-faire, pour les introduire dans son panthéon personnel : « Ils connaissaient par cœur les routes de navigation et leurs réflexes avaient la vitesse de l'éclair » (Bigras, 1983 : 95). Patiemment, en consultant les archives, il revit à sa façon leurs aventures, rejoignant du même coup le temps sacré des origines : « J'étais très ému. J'aurais passé des jours et des jours à reconstituer cette vie rude dans les bois, le long des rivières et des lacs. Cette vie de totale liberté » (Bigras, 1983 : 96). D'ailleurs, il remonte sur leurs traces le Saint-Laurent pour pénétrer dans les Grands Lacs comme on entrerait dans l'éternité retrouvée :

*La route de l'Ouest que nous suivions était la même que celle qu'avaient empruntée mille et une fois mes ancêtres. Comme eux, nous étions partis de Lachine et maintenant nous nous trouvions dans leur pays, les Grands Lacs. Parfois, je m'étonnais de les chercher du regard, comme s'ils pouvaient apparaître soudain sur la berge ou dans les petites embarcations que nous croisions. (Bigras, 1983 : 129)*

Cette réintégration du temps mythique demeure néanmoins assez aléatoire, puisque les impératifs du monde profane menacent continuellement de repousser l'univers du sacré aux confins de la conscience du narrateur :

*On eût dit que deux êtres m'animaient simultanément. Il y avait en moi celui qui s'appelait Bigras et qui assurait la lignée. Le Bigras de la route de l'Ouest qui rentrait dans le pays de ses rêves. Il respirait à pleins poumons et se croyait investi d'une incroyable énergie [...] Ce fut malheureusement l'autre, celui sans importance et que l'on désigne par son seul prénom, qui petit à petit finit par prendre le dessus. (Bigras, 1983 : 129)*

Nous retrouvons donc ici une des constantes du grand mythe. L'incursion dans le sacré n'est souvent que temporaire et ne constitue que le prélude au retour dans le monde profane, non sans avoir facilité l'affirmation de ce dernier ; voilà ce qui advient,

par exemple, de Rip Van Winkle, qui rejoint le passé hollandais pour préparer l'avenir américain. Dans l'autre cas, l'incursion dans le sacré s'avère tellement définitive qu'elle se transforme bientôt en une disparition complète, qui laisse le champ libre à l'Histoire, non sans assurer la survie symbolique du héros, qui se met alors à ressembler à l'Indien disparu. Chez Julien Bigras, le profane menace toujours d'abolir le sacré, quoique l'inverse se vérifie aussi : la plongée dans les images fondamentales apparaît parfois si complète qu'on en vient à se demander si le narrateur pourra émerger à nouveau dans le monde contemporain. Ainsi en va-t-il de l'image de l'Indien, qui complète la lignée des ancêtres en la rattachant au passé immémorial de l'Amérique : « Ils connaissaient tout des lieux autant que les Indiens, ils savaient tout de leurs habitudes. Ils s'étaient approprié la science indienne » (Bigras, 1983 : 95).

L'image de l'Indien fournit ainsi au narrateur une nouvelle parenté symbolique qui lui permet d'entrer en contact avec le passé du continent, par l'intermédiaire de ses racines américaines. En effet, les Indiens de *Ma vie, ma folie* semblent caractérisés par l'intemporalité. Ils vivent éternellement dans le temps sacré, au cœur même du mythe : « Sur la berge, il y avait une centaine d'Indiens debout qui regardaient passer le bateau. C'étaient surtout des femmes. Pas un sourire. Aucune rancune non plus. On eût dit qu'ils attendaient là depuis des siècles » (Bigras, 1983 : 160). La quête des origines implique ainsi en dernière instance l'image de l'Indien : dès le moment où la rupture avec la France et Winterman est consommée, il faut chercher les racines sur le sol américain. Comme la voie semble toute tracée depuis l'ancêtre coureur de bois jusqu'à l'Indien, Julien Bigras devient, à son tour, un bon « Sauvage » exilé à Paris, suivant en cela l'exemple de Pierre Cadourai :

*Pourquoi cette impression d'étrangeté en ce pays, la France, venait-elle soudainement de me tomber dessus ? Tout aujourd'hui me semblait faux, surtout cette appartenance au clan des Winterman. Les Français aimaient m'appeler « l'Iroquois » et ça m'amusait. Mais plus maintenant, plus aujourd'hui. Dans l'état de demi-conscience où l'alcool m'avait plongé, ce surnom était devenu, soudainement, étrangement concret [...] Il y avait de l'iroquois en moi, j'en étais convaincu. (Bigras, 1983 : 68-69)*

Toutefois, cette image du bon « Sauvage » demeure trop apparentée aux stéréotypes européens pour se charger d'une tonalité vraiment personnelle. Singulièrement, c'est ici que la figure paternelle entrera en ligne de compte pour suggérer ce lien de parenté, pour le moment assez abstrait, sinon conventionnel, unissant le narrateur aux Indiens d'Amérique. Au moyen du souvenir, le narrateur chargera bientôt l'image de l'Indien d'une plus grande affectivité, la rendant désormais plus concrète, plus vitale :

*Je me rappelais de nouveau que, lorsque j'accompagnais mon père dans la forêt le dimanche matin, il aimait me montrer le monticule qui s'élevait au centre d'une clairière dans le bois. Autour, on pouvait encore apercevoir les restes d'une irrigation sommaire alimentée par un ruisseau un peu plus haut. Mon père était fier de m'indiquer qu'à cet emplacement les Indiens avaient autrefois cultivé du maïs. Cet endroit, pendant très longtemps, me tenait autant à cœur que s'il eût été un lieu de pèlerinage. (Bigras, 1983 : 89-90)*

Voici donc l'*axis mundi* autour duquel s'organiseront les forces présidant au destin de Julien. Le monticule constitue le centre géographique du monde, ainsi que le point précis où le passé communique avec le présent, lieu de toutes les origines et de tous les recommencements : « C'était aussi sur ce bouton que j'avais découvert, avec une petite fille du voisinage, les secrets de la sexualité » (Bigras, 1983 : 90). Par conséquent, la parenté avec les Indiens n'en devient que plus manifeste, en ceci qu'elle participe maintenant d'une forme de communion mystique, dont la prégnance symbolique dépasse de beaucoup la simple évocation des ancêtres, qui côtoyaient les Indiens mais sans y être jamais complètement associés : « Pourtant, dans la légende, il n'avait jamais été question d'une parenté, même lointaine, avec les Indiens. Mon père était le seul de la famille à penser, presque en secret, que la vie des Indiens ne lui était pas étrangère » (Bigras, 1983 : 90).

*Ma vie, ma folie* apparaît donc comme le roman de la rupture avec la France et de la réintégration du passé continental des Québécois. En ce sens, l'œuvre de Julien Bigras se rattache au mythe américain : elle raconte simultanément l'histoire d'une libération et d'une métamorphose, et celle d'un voyage dans l'infini du temps. Néanmoins, ce serait méconnaître la portée dramatique de l'œuvre que de la circonscrire dans le simple processus du retour au paradis perdu. Comme nous l'avons vu précédemment, le mythe suppose au départ un système conflictuel, qui se fonde sur l'opposition de certaines valeurs, tout en tendant à leur médiation progressive. Si la quête des origines mène directement à l'image de l'Indien, notamment par l'intermédiaire de la figure paternelle et de la lignée héroïque des ancêtres, l'introspection psychologique menée par le narrateur avec le concours de sa patiente conduit celui-ci vers des images autrement terrifiantes, qui remontent du fond des temps pour venir le hanter : images de la femme terrible, du loup, du vampire, du monstre. Ressurgissent ainsi les « visages du temps », ces figurations de Kronos qui avaient retenu l'attention de Gilbert Durand dans son étude du régime diurne de l'imaginaire.

Dans *Ma vie, ma folie*, ces images du temps destructeur deviennent bientôt indissociables du mythe familial que reconstruit minutieusement le narrateur. À sa grande stupéfaction, ce dernier découvre ainsi qu'il partage avec Marie le même

cauchemar, qu'il nomme le « rêve du loup ». Chez Marie, ce cauchemar provient, du moins en apparence, du traumatisme qu'elle a vécu durant sa première enfance ; au contraire, chez Julien, ses causes semblent beaucoup moins claires. Il tentera donc d'expliquer ce cauchemar commun, non pas au moyen de son passé personnel, mais en faisant appel, une nouvelle fois, à la lignée. Confusément, Julien sent que le « rêve du loup » s'inscrit dans un inconscient qui le dépasse en tant qu'individu :

*Je me rappelai alors le rêve du loup de Marie, et celui que j'avais fait moi-même. Marie et moi, c'était évident, nous provenions de la même lignée. Comment se faisait-il que le chant du loup ait été inscrit en nous depuis si longtemps et que ce soit lui qui nous ait fait nous rencontrer, à notre insu, dans la même descendance des coureurs de bois ? Ce rêve du loup, je m'en rendais compte, faisait partie de notre héritage le plus ancien, à Marie et à moi. (Bigras, 1983 : 96)*

Par la suite, Julien découvrira la violence grandissante qui l'habite. Tandis qu'il pénètre toujours plus en avant sur les traces de ses ancêtres, il se met instinctivement à mordre les enfants qui se trouvent sur le bateau : son fils Alexandre, qui certes ne s'en offusque pas, et la fille de son meilleur ami, qui elle, au contraire, ne semble guère apprécier la chose ! De loup, Julien se transforme donc en vampire, pour des raisons qu'il ignore encore. Une fois de plus, un cauchemar lui donnera la clef de son comportement. En rêve, il voit apparaître « une imposante femme habillée de blanc » (Bigras, 1983 : 159), figure fantasmatique qui rappelle, en pire, la marâtre de *Rip Van Winkle*, ou bien l'immense dame blanche qui se dresse devant Arthur Gordon Pym, ou encore l'angoisse melvillienne de la blancheur :

*Elle s'en prenait surtout à ma progéniture. Alexandre assistait à la scène ; il était tombé sous son joug. Puis les mâchoires de la dame s'agrandirent démesurément, jusqu'à envahir presque tout son visage et sa tête. Les crocs proéminents, elle bavait, hurlait, s'approchait d'Alexandre. Elle n'était plus que haine et jouissance confondues. Avec ses griffes, elle se saisissait du corps d'Alexandre et le jetait par terre, s'agrippait à lui et se roulait avec lui, tout en continuant de baver et de hurler. (Bigras, 1983 : 159-160)*

Singulièrement, Julien fait cet horrible cauchemar au cœur du territoire de ses ancêtres. En réintégrant l'espace sacré, il peut communier avec les angoisses folles de ses devanciers :

*J'avais fait mon cauchemar exactement là où mes ancêtres, coureurs de bois, venaient négocier les fourrures, baiser les petites sauvagesses et*

*risquer leur vie, pendant que leurs femmes, leurs imposantes femmes blanches, restaient à la maison à se battre comme des chiennes pour survivre. Combien de fois les Bigras mâles, mes ascendants, ont dû faire ces mêmes cauchemars ?* (Bigras, 1983 : 161)

Julien poursuit ainsi la lignée des coureurs de bois et de tous ces mâles en fugue qui peuplent les fictions d'Amérique, en expliquant certaines de leurs motivations les plus profondes : la crainte de l'épouse, la hantise des liens, l'angoisse de se voir dévoré par ces « redoutables bêtes féroces » (Bigras, 1983 : 161) que sont les femmes devenues. « Les Bigras mâles repartaient aussitôt en voyage mais ils avaient vu, entendu, enregistré ce qui s'était passé dans le lit matrimonial. L'empreinte du monstre était à jamais gravée dans leurs esprits et dans leurs corps » (Bigras, 1983 : 161-162). L'introspection psychologique ramène ainsi le narrateur au temps du mythe en en faisant ressortir les oppositions constitutives : la lignée héroïque des mâles n'existe qu'en fonction de la lignée terrible des femmes. L'exploration du monde mythique des ancêtres conduit tout droit à des images terrifiantes. Tout comme Ishmaël, qui s'aventurait sur l'Océan pour finalement rencontrer la baleine blanche, tout comme François Paradis, qui s'enfonçait dans la forêt pour être happé par la tempête, Julien remonte le Saint-Laurent pour s'échouer contre le monstre :

*Et maintenant je me rendais compte que le monstre s'était transmis de génération en génération jusqu'à m'atteindre au cœur même de mon être par le cauchemar que je venais de faire. J'étais habité par le monstre, par l'incarnation vivante, dans ma vie et dans ma chair, des premières Bigras de ma lignée. Le même monstre nous habitait tous, ceux d'avant moi, et ceux qui me suivraient.* (Bigras, 1983 : 162)

En quittant le temps profane pour entrer dans l'espace et le temps sacrés, Julien redécouvre donc à son tour ses démons intérieurs. La quête des origines et l'exploration de l'âme le conduisent aux images tenaces qui constituent les soubassements de l'américanité :

*Ce fantôme maternel existait réellement – il existe toujours. Le monstre nocturne est resté plus vivant, au sens réel et physique du mot, que les vrais pères et mères Bigras qui, eux, pèlerins passagers, petites gens sans importance, se débrouillaient comme ils le pouvaient avec leurs enfants. Le monstre les transcendait tous, du premier jusqu'au dernier.* (Bigras, 1983 : 165-166)

Malgré tout, et voilà où apparaît le psychanalyste derrière le romancier, le triomphe de la conscience dépend de ce retour dangereux, sinon problématique, vers la

splendeur et la terreur des origines. Du mythe personnel au mythe familial jusqu'au mythe collectif, au moyen de l'abandon temporaire de la pensée dirigée devant les forces obscures de l'inconscient, la voie de la libération et de la métamorphose se trouve toute tracée. La psychologie des profondeurs devient ainsi la clef de cette volonté de transformation qui habite le grand mythe ; à ce stade entrent d'ailleurs dans la mêlée les images synthétiques. La première est celle du bouc émissaire, que nous avons rencontrée fréquemment dans les romans étudiés : « Et pourquoi m'avait-elle [la créature] choisi, moi en particulier ? [...] La raison était peut-être simple. Elle m'a choisi parce qu'il en fallait un qui paye pour tous les autres et qui puisse aller raconter, jusqu'aux confins du monde, que ce n'est pas comme cela qu'on traite les femmes et les enfants » (Bigras, 1983 : 167). Mais l'image la plus représentative de la prégnance du mythe n'en demeure pas moins celle de la descente aux enfers, qui devient une nécessaire propédeutique à la renaissance de l'être, à son retour dans l'éclat du jour : « Quant à moi, je commençais à apercevoir malgré tout quelques trouées de lumière, comme s'il m'avait fallu faire tout ce cheminement pour en arriver là, à ce lieu d'où je pouvais repartir et peut-être revivre paisiblement » (Bigras, 1983 : 163-164).

### *VOLKSWAGEN BLUES*

Si Julien Bigras, Robert Lalonde et Jean-Yves Soucy ont tous effectué un retour vers le grand mythe américain, qui par la psychologie des profondeurs, qui par le romantisme du ton utilisé, qui par le classicisme des thèmes traités, il reviendra néanmoins à Jacques Poulin de composer le « grand roman de l'Amérique » et de réconcilier enfin, de manière on ne peut plus explicite, l'homme québécois avec sa destinée continentale. Ce roman total du voyage total, ce sera *Volkswagen blues*, paru en 1984. Tout, dans l'œuvre de Poulin, semblait annoncer *Volkswagen blues* : les influences livresques de l'auteur, ou sinon ses préférences, maintes fois confessées (Ernest Hemingway, Jérôme David Salinger, Gabrielle Roy) ; ou encore les personnages peuplant ses romans antérieurs, qui témoignent d'une sensibilité très « américaine » où dominant la primauté de l'enfance sur l'âge adulte, la nostalgie des origines, la volonté d'accéder au repos, de retourner à un état indistinct, androgyne, pas très loin de la mort (Bourque, 1982 ; Choquette, 1975 ; Lapointe, 1989a ; Ricard, 1974). Depuis *Faites de beaux rêves*, paru en 1972, le mouvement menant Poulin vers ses racines continentales semblait s'accélérer. Pour la première fois, il situait l'action de son roman loin des murs protecteurs de Québec, au circuit de course automobile du Mont-Tremblant, en mettant en scène deux des personnages les plus archétypiques des fictions nord-américaines : l'homme des bois et l'archiviste (Petillon, 1979 : 147-159),

qu'on voit transparaître sous le masque de Théo et d'Amadou, ce fameux « commis aux écritures » qui hante toute l'œuvre du romancier. Avec *Les grandes marées*, roman publié en 1978, Poulin annonçait d'emblée son projet à venir :

*En deux mots, voici : le roman français s'intéresse plutôt aux idées, tandis que le roman américain s'intéresse davantage à l'action. Or, nous sommes des Français d'Amérique, ou des Américains d'origine française, si vous aimez mieux. Nous avons donc la possibilité, au Québec, d'écrire un roman qui sera le produit de la tendance française et de la tendance américaine. C'est ça que j'appelle le grand roman de l'Amérique.* (Poulin, 1978 : 170)

Jacques Poulin s'est donc vu « chargé de cette délicate mission » (Poulin, 1978 : 170) qu'il a patiemment menée à son terme en faisant paraître *Volkswagen blues* six ans après *Les grandes marées*. Certes, en entrevue, l'auteur ramène son projet à des dimensions plus modestes, témoignant en cela de son humilité coutumière : « Je crois qu'ils [les personnages de *Volkswagen blues*] cherchent, sans trop sans rendre compte, quelle est la place que la conscience française occupe en Amérique, ou peut-être, quelle est la part de l'âme québécoise qui est américaine » (Vasseur et Roy, 1984 : 50). Mais il ne faut pas s'y méprendre : *Volkswagen blues* vient placer un point d'orgue sur l'aventure québécoise en terre d'Amérique, en rendant désuète cette « frontière imaginaire » qui « quelque part au milieu du fleuve » sépare le Québec des États-Unis (Poulin, 1984 : 54)<sup>5</sup>, comme je le démontrerai maintenant.

*Volkswagen blues* raconte l'odyssée de Jack Waterman, dernier avatar de la figure du « commis aux écritures », et de la Grande Sauterelle, métisse, à travers tout le continent nord-américain, de la Gaspésie jusqu'en Californie, sur les traces de Théo, le grand frère de Jack, disparu depuis *Faites de beaux rêves*. Simultanément, ce voyage constitue la quête de ce qui reste, non seulement de la présence française dans l'Ouest, mais aussi du rêve américain et de la légende de l'Eldorado : de Saint-Louis jusqu'au-delà des Rocheuses, les protagonistes suivent ainsi l'ancienne piste de l'Oregon, jusqu'à s'identifier aux premiers pionniers en route pour la terre promise. Parvenus au terme de leur long voyage, à San Francisco, ils retrouveront un Théo amoindri, miné par la maladie, qui n'est plus en mesure de reconnaître son frère ni même de parler sa langue maternelle, se bornant à dire : « I don't know you » (Poulin, 1984 : 285).

À ce niveau, pourrait donc se situer le pessimisme de l'œuvre de Poulin, si ce n'était que la fin lamentable de Théo, qui se conjugue avec la faillite du rêve américain,

---

<sup>5</sup>. La parution du roman de Jacques Poulin précède ainsi de peu la floraison de la thématique continentale à l'intérieur de la culture québécoise, dans la chanson notamment, chez Richard Séguin ou Pierre Flynn par exemple.

que Jack a pu constater tout au long de son périple vers l'Ouest, en découvrant par exemple la violence qui règne dans les grandes villes, se voit transcendée par le mouvement d'affirmation de Jack et de la Grande Sauterelle, qui sortent grandis de leur aventure. En effet, derrière ce sentiment du tragique entourant l'échec du couple Théo-Amérique se dissimule justement l'optimisme foncier qui donnera à l'œuvre tout son sens et contribuera à la libération de ses deux protagonistes principaux. On sait que le mythe américain raconte moins l'histoire d'un paradis retrouvé que celle d'une transformation. Par conséquent, le retour vers le mythe ne correspond pas précisément à une réintégration absolue de l'Éden, mais surtout à une réitération du processus de la métamorphose. Dans les romans antérieurs de Jacques Poulin, le repos, la douceur, la mort constituaient ainsi la fin vers laquelle tendaient beaucoup de personnages, comme Jimmy, par exemple. Gilles Marcotte observe en ce sens : « Ses personnages ne concluent pas [...] ils disparaissent, ils s'en vont, se dissolvent, avec la même "douceur" toujours – sœur de la mort sans doute, comme on le dit dans *Le cœur de la baleine bleue* – refusant les consolations de la conclusion » (Marcotte, 1985-1986 : 14). Au contraire, dans *Volkswagen blues*, les images statiques, ou édéniques, se voient intégrées dans l'évolution des personnages : elles ne sont plus une fin, mais un moyen, témoignant ainsi d'une certaine « maturation » de l'imaginaire de l'écrivain. Dans le fond, les personnages de *Volkswagen blues* recherchent moins un homme, ou un paradis qu'ils savent ne pas exister à l'extérieur des livres, des musées, de la camionnette ou de la mémoire, que leur propre libération. Dans cette perspective, la mort de Théo confère à l'œuvre son aspect positif : elle semble permettre l'évolution décisive des autres personnages.

À la manière de Théo, qui ne laisse que des traces sur son passage mais qui existe pleinement dans une mémoire qui le reconstruit sans cesse, l'Amérique de *Volkswagen blues* est éclatée, fragmentée, parcellaire. Voilà un beau rêve qui a viré au blues (Milot, 1984), qui a volé en mille morceaux (Marcotte, 1985-1986), mais qui demeure néanmoins vivace pour tous ceux qui se donnent la peine de le revivre encore et encore, comme s'y emploient Jack Waterman et la Grande Sauterelle :

*Avec le temps, le « Grand Rêve de l'Amérique » s'était brisé en miettes comme tous les rêves, mais il renaissait de temps en temps comme un feu qui couvait sous la cendre. Cela s'était produit au 19<sup>e</sup> siècle lorsque les gens étaient allés dans l'Ouest. Et parfois, en traversant l'Amérique, les voyageurs retrouvaient des parcelles du vieux rêve qui avaient été éparpillées ici et là, dans les musées, dans les grottes et les canyons, dans les parcs nationaux comme ceux de Yellowstone et de Yosemite, dans les déserts et sur les plages comme celles de la Californie et de l'Oregon. (Poulin, 1984 : 101)*

Se trouvent ainsi définies deux Amériques : l'une réelle, physique, mais dont la réalité même est faussée, que les voyageurs parcourent grâce au vieux Volkswagen ; l'autre onirique ou mythique, au demeurant plus « vraie » que la première, que nos voyageurs découvrent à l'aide des livres, des cartes, des musées. Autour de cette opposition centrale se tissera peu à peu tout un réseau de dichotomies faisant de l'odyssée des deux protagonistes un voyage paradoxal, « un voyage immobile ». Passons donc en revue ces dichotomies, tant sur le plan de l'espace que sur celui du temps.

L'essentiel du mouvement qui anime *Volkswagen blues* est fondé sur la juxtaposition des espaces de l'immensité et de l'intimité : immensité du continent américain qui se déploie à l'infini devant la camionnette, depuis Gaspé jusqu'à San Francisco ; intimité du vieux Volkswagen qui ressemble bien plus à une chaumière qu'à un véhicule ordinaire. (« C'était comme une maison... » (Poulin, 1984 : 99). Cette dialectique des espaces du roman, qui rappelle tellement celle mise en place par Gabrielle Roy dans tout son œuvre littéraire, doit être rattachée au conflit qui traverse l'imaginaire nord-américain et qui donne au mythe son élan : que doit-on choisir, pour inventer son destin, entre la fuite en avant et la vie immobile, entre l'errance et l'enracinement ? Le voyage dans la camionnette Volkswagen permet de confronter, ou mieux encore, de concilier ces deux attitudes, et ce qu'écrit Pierre-Yves Petillon au sujet des fictions américaines s'applique parfaitement au roman de Poulin : « Arracher, par un trajet dans l'espace, une forme au chaos ou bien, au contraire, s'enfouir dans le sommeil et glisser dans la dislocation entropique, c'est toute la fiction américaine qui de Whitman à Pynchon oscille entre ces deux pôles » (Petillon, 1979 : 81).

Du même coup, ce voyage immobile détermine deux attitudes chez le migrant : soit il observe les « miettes » du rêve dans le paysage qui fuit à l'extérieur, se défaisant et se recréant sans cesse, souvent dans l'absolue vacance des plaines et des déserts ; soit il tourne son regard vers l'autre monde, celui du dedans, des livres, des cartes, ce qui l'éloigne des « miettes » pour le plonger dans le rêve total, dans le songe intact des commencements. D'un côté le vide du paysage, l'évanescence des sensations, de l'autre la plénitude des rivages intérieurs, la présence immédiate. Bref, il y a le voyage dans l'espace, captivant mais trompeur, et le voyage dans le temps, plus difficile, certes, mais qui conduit tout droit à l'Amérique originelle. Ainsi, la route qu'empruntent Jack et la Grande Sauterelle s'avère tout autant « historique » que « géographique » : elle part de Gaspé, lieu de la toute première fondation, remonte le Saint-Laurent pour ensuite courir jusqu'au Mississippi sur la trace des explorateurs français, puis se confond avec la piste de l'Oregon pour enfin rejoindre les derniers pionniers échoués sur les rives du Pacifique. Tout se passe donc comme si les deux voyageurs poursuivaient sans relâche le temps zéro en parcourant l'espace de leur continent : si l'Océan ne les arrêtait pas, ils iraient sans doute encore plus loin, mais ce serait au risque de se perdre à leur tour, de s'évanouir dans l'espace.

D'un autre côté, le voyage dans le temps peut se faire de façon plus statique, ce qui diminue d'autant les risques d'être happé par l'espace. Ainsi, pour remonter dans le temps, on peut suivre la piste de l'Oregon, comme le fait le vieux clochard que Jack et la Grande Sauterelle aident à faire un bout de chemin :

*Quand il s'en allait vers l'Ouest, pour se rendre à la petite anse qu'il était le seul à connaître, il prenait toujours la piste de l'Oregon : c'était la plus vieille piste de l'Amérique. Elle était plus ancienne que toute l'histoire de la conquête de l'Ouest, plus ancienne que les coureurs de bois et les pionniers, plus ancienne que tous les émigrants avec leurs chariots tirés par des bœufs. Elle était aussi vieille que les Indiens et probablement aussi vieille que l'Amérique.* (Poulin, 1984 : 230-231)

Plus simplement, on peut se tenir sur la piste elle-même, sans bouger ou presque, comme le font parfois les deux protagonistes en descendant du Volkswagen : d'horizontal, le voyage devient vertical. Il permet ainsi d'accéder au temps sacré, d'entrer en communication avec les esprits qui hantent le sol d'Amérique : « L'homme et la fille marchaient côte à côte et presque en silence. Quand ils avaient quelque chose à dire, ils parlaient à voix basse. Comme dans une église, un cimetière, un lieu sacré » (Poulin, 1984 : 200).

Le voyage vers l'Ouest devient donc un voyage discontinu, entrecoupé par des arrêts dans les lieux sacrés, dans les musées, dans les livres. Certes, cela peut sembler amplifier la nature déjà fragmentaire de l'entreprise, mais ces pauses dans l'espace sont comme autant de plongées vertigineuses dans le continuum temporel. Ainsi, l'enlèvement dans le temps constitue le danger inverse de la dissolution dans l'espace ; une nouvelle fois, il faut nous référer à la littérature américaine : « Perception whitmanienne par excellence : le sommeil, on ne le risque pas uniquement par l'enlèvement dans l'ornière, par l'enfermement dans un enclos ; il vous guette aussi comme une tentation face à la trop vaste diversité des options qu'offre la métamorphose » (Petillon, 1979 : 81).

De cet attrait indéfectible pour le temps perdu découle la passion des musées qui anime Jack et la Grande Sauterelle : « Chacun à leur façon, l'homme et la fille étaient des maniaques des musées et ils en avaient vu de toutes sortes [...] » (Poulin, 1984 : 122). Le rythme du roman se trouve ainsi scandé par la succession des départs au petit matin et des « morts dans l'après-midi ». Jacques Poulin nous entraîne donc de terrains de camping en musées, se conformant en cela au modèle de son premier chapitre, où s'opère pour la première fois ce mouvement qui va de la nature (« Le soleil se levait et il y avait des bancs de brume sur la baie de Gaspé » (Poulin, 1984 : 9) à la culture muséographique, garante de la mémoire américaine (« Un musée, évidemment, c'est fait pour garder les vieilles choses... » (Poulin, 1984 : 2). Dès leur première visite au

musée de Gaspé, Jack et la Grande Sauterelle entrent en contact avec le sens profond de leur aventure : derrière Théo, ils doivent retrouver le temps perdu, pour le recréer patiemment dans ce qui deviendra leur musée imaginaire.

*Jack et la fille entrèrent dans la grande salle derrière la femme de ménage. Ils suivirent une sorte de couloir tracé par des câbles parallèles qui serpentaient entre divers objets étalés sur le sol, accrochés au mur ou exposés dans des armoires vitrées : outils, vêtements, armes, véhicules de transport, instruments de navigation, cartes et affiches... tout cela disposé selon un ordre chronologique allant des origines de l'Amérique à l'époque contemporaine. (Poulin, 1984 : 18-19)*

L'attrait ressenti pour les cartes géographiques correspond d'ailleurs à la même logique : non seulement celles-ci résument l'espace américain tout en le maîtrisant, mais elles emprisonnent aussi le temps pour le garder vierge, intouché. Les cartes constituent donc une ouverture sans pareille sur le passé, qu'elles montrent dans sa splendeur originelle :

*Ils regardèrent en particulier une très grande et très belle carte géographique de l'Amérique du Nord où l'on pouvait voir l'immense territoire qui appartenait à la France au milieu du 18<sup>e</sup> siècle, un territoire qui s'étendait des régions arctiques au golfe du Mexique et qui, vers l'ouest, atteignait même les montagnes Rocheuses : c'était incroyable et très émouvant à regarder. Mais il y avait aussi une autre carte géographique, tout aussi impressionnante, qui montrait une Amérique du Nord avant l'arrivée des Blancs [...]. (Poulin, 1984 : 20)*

Mais les musées et les cartes demeurent des réalités encore trop discontinues pour témoigner complètement de la présence immédiate de l'Amérique des origines. D'où la nécessité des mots, des textes, des livres de toutes sortes : récits de voyage, guides touristiques, romans, qu'on peut emporter avec soi et manier à sa guise. Ainsi, des dizaines de livres envahissent l'intérieur du Volkswagen ; certes, ils ralentissent la progression du véhicule vers l'ouest, mais ils sont autant de moyens de rejoindre l'Amérique, « la vraie », non pas celle qui défile à l'extérieur, mais celle qu'ils restituent dans toute sa présence. À mesure que le voyage progresse, Jack et la Grande Sauterelle regardent de moins en moins à l'extérieur ; ils cessent bientôt de contempler le paysage pour s'abîmer dans la lecture, principalement celle de « leur livre » (Poulin, 1984 : 206) : *The Oregon Trail Revisited*.

Ici, entre en scène l'aspect le plus esthétique de *Volkswagen blues* : la réflexion sur la lecture et l'écriture, les deux devenant indissociables, comme les deux phases

d'une seule activité. Pour Jack, l'écriture est « non pas un moyen d'expression ou de communication, mais une forme d'exploration » (Poulin, 1984 : 90) qui double finalement, mais en creux, le voyage dans l'espace. En effet, l'écriture constitue l'envers de la vie : « Il y a des gens qui disent que l'écriture est une façon de vivre ; moi, je pense que c'est aussi une façon de ne pas vivre » (Poulin, 1984 : 136). En soi, l'activité de l'écrivain consiste donc à se placer en marge du temps, à s'absenter du monde, pour trouver assez paradoxalement, au moyen de cette mort symbolique, la voie d'un recommencement possible : « Les personnages savent très bien où ils vont et ils l'entraînent [l'écrivain] avec eux dans un Nouveau Monde » (Poulin, 1984 : 50). De manière très explicite, l'écriture renvoie ainsi au mythe lui-même, comme le sous-entend l'auteur en employant les majuscules en parlant du « Nouveau Monde ». À son tour, la lecture double l'écriture, mais nullement de manière passive. La Grande Sauterelle, qui constitue le membre le plus dynamique du couple qu'elle forme avec Jack Waterman, est une passionnée de lecture : « Cette fille lisait avec une voracité qu'il n'avait encore jamais vue » (Poulin, 1984 : 41). Elle a ainsi lu tous les livres ou presque qui portent sur les Indiens, dont elle raconte d'ailleurs périodiquement les mésaventures. Au même titre que l'écrivain, mais par une voie détournée, la Grande Sauterelle entre en contact avec l'univers des origines. Lecture et écriture renvoient ainsi au temps sacré dont elles reproduisent d'autre part le continuum. Selon Jack Waterman, un livre n'existe jamais seul ; il renvoie plutôt à d'autres livres avec lesquels il constitue un tout :

*Il ne faut pas juger les livres un par un. Je veux dire : il ne faut pas les voir comme des choses indépendantes. Un livre n'est jamais complet en lui-même ; si on veut le comprendre, il faut le mettre en rapport avec d'autres livres, non seulement avec les livres du même auteur, mais aussi avec des livres écrits par d'autres personnes. Ce que l'on croit être un livre n'est la plupart du temps qu'une partie d'un autre livre plus vaste auquel plusieurs auteurs ont collaboré sans le savoir. (Poulin, 1984 : 169)*

Voici par conséquent replacé en son projet « le grand roman de l'Amérique » : il sera à la fois une création et une collection, au moyen de cette activité conjuguée de lecture et d'écriture à laquelle se livre l'écrivain et que reproduisent Jack Waterman et la Grande Sauterelle. D'où l'importance des mots dans *Volkswagen blues* : « L'homme avait une passion démesurée pour les mots et il n'était pas loin de croire que cette fille, en prononçant un nom magique, était capable de faire apparaître devant leurs yeux un convoi de grands canots qui allaient se faufiler entre les îles et se fondre dans la nuit » (Poulin, 1984 : 56).

Le voyage se déroulera donc non seulement dans l'espace mais aussi dans les livres, depuis le récit premier de Jacques Cartier relatant l'érection de la croix à Gaspé (l'*axis mundi* de l'Amérique française) jusqu'au roman de Jack Kerouac, *On the Road*, qui marque quant à lui un certain achèvement, ou un renouveau, de la présence française en Amérique. Les livres et même les romanciers président donc au voyage. À Chicago par exemple, Jack et la Grande Sauterelle parleront avec l'écrivain américain Saul Bellow, né à Lachine, Québec (comme par hasard), auteur des *Adventures of Augie March* (un autre « grand roman de l'Amérique », toujours par hasard sans doute), prix Nobel de littérature en 1976, qui deviendra un destinataire réel, quoique assez obscur, de l'aventure de nos deux comparses : « On a l'impression que Saul Bellow nous dit qu'on est sur la bonne route et qu'il nous souhaite bonne chance, dit-elle » (Poulin, 1984 : 111). De la même façon, le vieux clochard qu'ils font monter dans le Volkswagen s'est inventé un passé conforme en tous points à celui d'Ernest Hemingway ; à Jack, qui observe que « ça n'a pas de sens », la Grande Sauterelle rétorque que « ce n'est pas pire que le reste » (Poulin, 1984 : 237).

Ce processus d'identification devient encore plus manifeste, si la chose est possible, quand les deux voyageurs suivent la piste des pionniers en s'aidant du livre de Gregory M. Franzwa, *The Oregon Trail Revisited*. Dans leur chariot des temps modernes, ils deviennent réellement des pionniers, non seulement en « revisitant » à leur tour la vieille piste, mais aussi en mettant à profit le pouvoir infini de la lecture : « Il lisait avec une attention le journal des émigrants. Peu à peu, il en était venu à considérer ces émigrants comme de vieux amis, et maintenant il connaissait le caractère et les habitudes de chacun d'eux [...] » (Poulin, 1984 : 206). Dans cette perspective, certains passages s'avéreront très significatifs. Par exemple, quand Jack raconte à sa camarade l'arrivée des émigrants au « Ash hollow », on peut assister à un curieux phénomène de transfert :

- *Le « vallon des frênes » est le premier endroit ombragé qu'ils trouvent en deux mois de voyage. Et en plus, il y a une belle source d'eau fraîche.*
- *Ça m'a l'air d'un bon endroit pour se reposer, dit-elle.*
- *On est arrivés, dit-il.* (Poulin, 1984 : 182)

Quoi qu'il en soit, tout ce voyage dans l'espace et le temps américains serait inutile s'il ne provoquait pas une transformation des personnages : le retour au mythe vise justement à faciliter la métamorphose du sujet en lui fournissant un modèle premier. Guidé par la Grande Sauterelle, Jack Waterman traversera ainsi une série d'épreuves morales ; sa conscience en sortira transformée. Au début du roman, Jack regarde vers l'Orient : « Le soleil se levait et il y avait des brumes sur la baie de Gaspé » (Poulin, 1984 : 19). Ces brumes symbolisent en quelque sorte le chaos qui

règne dans sa conscience. Il avoue ainsi à la Grande Sauterelle : « Je ne sais pas comment vous faites pour avoir les idées aussi claires [...] Dans ma tête, il y a une espèce de brume permanente et tout est embrouillé » (Poulin, 1984 : 22). Le voyage initiatique dans l'Ouest remédiera à cet encombrement de la conscience du personnage, en évacuant presque tous les héros qui la surpeuplent, et surtout Théo, qui les résume tous. Par la même occasion, Jack découvrira, au moyen de ses expériences et des livres qu'il parcourt inlassablement, la nature paradoxale de l'Amérique, pour toucher enfin à sa propre libération.

Au départ, Jack Waterman dispose donc d'un vaste panthéon de héros de toutes sortes qu'il partage avec Théo, tout en les confondant avec celui-ci. La plupart de ces héros proviennent de « l'enfance qu'ils avaient vécue, son frère et lui, dans une grande maison de bois située au bord d'une rivière, tout près de la frontière des États-Unis » (Poulin, 1984 : 27), frontière imaginaire, comme on le sait. Ce panthéon consiste donc en un amalgame de personnages historiques devenus légendaires, ou parfois anonymes, tant français que québécois ou américains : découvreurs et explorateurs de la Nouvelle-France, comme « Champlain, Étienne Brûlé, Jean Nicolet, Radisson, Louis Jolliet et le père Marquette, Cavelier de la Salle, d'Iberville et La Vérendrye » (Poulin, 1984 : 27), aventuriers célèbres de l'Ouest américain, comme Daniel Boone, Davy Crockett, Wild Bill Hickock ou Buffalo Bill, coureurs de bois, « voyageurs », guides, pionniers, sans oublier les vedettes du cinéma américain qui ont fait revivre tous ces héros, « John Wayne, Gary Cooper, Alan Ladd, Randolph Scott, Kirk Douglas... » (Poulin, 1984 : 257). Jack Waterman se trouve donc empêtré dans ce regroupement hétéroclite que chapeaute en quelque sorte la figure de son frère Théo, de son aveu même « moitié vrai, moitié inventé » (Poulin, 1984 : 137) : « Peu à peu la silhouette de son frère grandissait et prenait place dans une galerie imaginaire où se trouvaient une étrange collection de personnages, parmi lesquels on pouvait reconnaître Maurice Richard, Ernest Hemingway, Jim Clark, Louis Riel, Burt Lancaster, Kit Carson, La Vérendrye, Vincent Van Gogh, Davy Crockett... » (Poulin, 1984 : 217). On peut facilement constater que la très grande majorité de ces personnages incarnent l'esprit qui anima jadis la conquête du continent. Aux yeux de Jack, Théo s'inscrit dans cette lignée de conquérants : « Une dernière chose : mon frère Théo et les pionniers [...] mon frère Théo, comme les pionniers, était absolument *convaincu qu'il était capable de faire tout ce qu'il voulait* » (Poulin, 1984 : 137).

Cependant, le périple qui mènera Jack jusqu'en Californie aura pour conséquence de décimer terriblement ce panthéon imaginaire. Au début, tout se déroule assez bien. À Toronto par exemple, les deux voyageurs contemplant l'immeuble de la Royal Bank Plaza, qui semble incarner le rêve américain avec ses panneaux de verre saupoudrés d'or : « La lumière paraissait venir de l'intérieur, elle était vive et chaleureuse comme du miel et ils ne pouvaient pas s'empêcher de penser à l'Or des Incas et à

la légende de l'*Eldorado*. C'était comme si tous les rêves étaient encore possibles. Et pour Jack, dans le plus grand secret de son cœur, c'était comme si tous les héros du passé étaient encore des héros » (Poulin, 1984 : 79). Mais par la suite, les choses se détériorent : Jack apprend bientôt que son frère a connu un peu partout des démêlés avec la justice et qu'en plus Étienne Brûlé n'était pas aussi irréprochable qu'il le croyait. De surcroît, il prend conscience peu à peu, au moyen de ses livres et de quelques-unes de ses expériences, de l'énorme dose de violence que contient l'histoire du continent : « C'est l'Amérique. On commence à lire l'histoire de l'Amérique et il y a de la violence partout. On dirait que toute l'Amérique a été construite sur la violence » (Poulin, 1984 : 129). Il retrouvera d'ailleurs sur un rocher des lettres écarlates composant le nom de Théo : « La vérité était rouge comme une tache de sang » (Poulin, 1984 : 214).

On assiste alors au crépuscule des dieux. Inlassablement, la Grande Sauterelle raconte à Jack les massacres successifs dont ont été victimes les tribus amérindiennes, que cautionnaient justement les rêves des pionniers, ou elle lui dépeint encore la folie meurtrière des chasseurs de bisons comme Buffalo Bill. Tout s'écroule. Durant trois jours et deux nuits, Jack Waterman connaîtra « le complexe du scaphandrier », sorte de mort symbolique qui rappelle, quoique avec des résonances plus aquatiques qui expliquent en partie le pseudonyme de l'écrivain, la plongée de Rip Van Winkle dans les profondeurs de la montagne : « Finalement on arrive au fond de l'eau : c'est le calme et on est très bien. Il y a un tout petit peu de lumière. On n'a presque pas envie de bouger. On est dans un nouveau monde. On est vraiment très bien. On voudrait rester là toujours... » (Poulin, 1984 : 147). Pour que la métamorphose ait réellement lieu, cette mort symbolique est indispensable. De façon assez significative, elle survient vers le milieu du voyage, pas très loin du Mississippi, « le fleuve mythique et légendaire dont on disait qu'il se confondait avec l'âme de l'Amérique » (Poulin, 1984 : 118). En vivant le complexe du scaphandrier, Jack Waterman communique en quelque sorte avec l'âme du continent, expérience qui se conjugue avec sa longue prise de conscience du paradoxe de l'Amérique (paradoxe comparable au Golden Gate de San Francisco, « fait moitié en acier, moitié en rêve » (Poulin, 1984 : 255) pour le transformer radicalement : « Vous savez, je crois que j'ai changé, moi aussi, dit-il » (Poulin, 1984 : 91).

Jack grandit ainsi dans l'exacte mesure où il s'efface du monde, du moins temporairement, après avoir vu disparaître tous les héros qui l'écrasaient. En cela, il faut reconnaître que *Volkswagen blues* marque un certain tournant dans le corpus étudié. Pour la première fois, « les grands libres », « les grands hardis » se trouvent démythifiés : ils redeviennent de simples hommes, à l'image de ce Théo amoindri que Jack retrouve à la fin du roman. Louise Milot écrit à ce sujet : « Le mythe est toujours là, mais il n'est plus l'apanage du grand frère : Jack y plonge et l'utilise à volonté »

(Milot, 1984 : 16). En retour, les hommes ordinaires entrent quant à eux de plein pied dans le mythe, comme tous ces errants, ces « hobos » qui sillonnent l'Ouest américain, incarnés dans le roman de Poulin par le vieux clochard qui se prend pour Hemingway. Toute l'atmosphère du roman se transforme : le voyage devient plus mystique, bercé par les chansons *country* du type *Hobo Bill's Last Ride* ou *No Roots in Rambling*, d'où jaillissent des phrases comme « I'm now alone and I know I need to ramble » ou « The blues will haunt me until I die ». Il n'est guère étonnant que le fantôme de Jack Kerouac, ce romancier franco-américain qui a lui-même vécu l'expérience continentale comme une gigantesque mystique, fasse alors son apparition. Bientôt, Jack Waterman s'identifiera avec cet écrivain allant justement à rebours de l'héroïsme : « Il parlait comme si Jack Kerouac était une vieille connaissance ; à la vérité, il n'avait lu que deux de ses livres et quelques articles sur lui dans des revues » (Poulin, 1984 : 259). Jack Kerouac devient pour un temps la divinité tutélaire qui veille sur le voyage de son double Jack Waterman : « [...] tout à coup, avec la présence de Kerouac, tout était transformé » (Poulin, 1984 : 259).

San Francisco marque l'aboutissement de ce long processus de transformation du personnage : parvenu au bout de son voyage, Jack a triomphé de tous ses héros. Il confie ainsi à une chanteuse de rues : « Don't talk me about heroes » (Poulin, 1984 : 279). Il ne lui reste plus qu'à constater la déchéance de son Dieu personnel : ce sera fait quant il retrouvera son frère Théo. Un Théo diminué, vieilli, atteint de paralysie, qui n'en évoque pas moins le Dieu des chrétiens : « Il avait les cheveux gris et une barbe plus blanche que grise » (Poulin, 1984 : 284). Jack substituera donc à ce Dieu unique et envahissant de nouveaux dieux, ceux des Indiens en particulier, pour consacrer enfin sa vocation nord-américaine. Le roman se termine sur ce passage : « Il agita la main jusqu'à ce que le vieux Volks eût disparu, et lorsqu'il entra tout seul dans l'aérogare, il souriait malgré tout à la pensée qu'il y avait, quelque part dans l'immensité de l'Amérique, un lieu secret où les dieux des Indiens et les autres dieux étaient rassemblés et tenaient conseil dans le but de veiller sur lui et d'éclairer sa route » (Poulin, 1984 : 290).

Le personnage de la Grande Sauterelle, qui a guidé Jack Waterman dans son voyage initiatique (« Vous passez votre temps à me donner des poussées, dit-il » (Poulin, 1984 : 281), s'avère plus statique, principalement à cause du rôle qu'il assume. Pour la Grande Sauterelle, qui a permis à Jack de faire le « saut » vers l'Amérique, la métamorphose complète reste encore à venir. Comme bien des personnages médiateurs, la Grande Sauterelle a une nature composite. Métisse, elle possède par ailleurs des traits androgynes : elle peut ainsi se déguiser en garçon à volonté. Mais la dualité, surtout, la caractérise : « Je trouve que la nature est plus belle quand il n'y a rien, je veux dire quand elle est restée comme elle était au début, mais j'aime aussi les lumières. Je suis partagée entre les deux et je sais que ça va durer toujours » (Poulin,

## LE MYTHE AMÉRICAIN

1984 : 57). Parvenir enfin, non à la conscience, mais à l'unité, en dénouant le dilemme où elle se trouve bloquée, voilà ce qui importe pour elle : « Elle recommença à dire qu'elle n'était ni une Indienne ni une Blanche, qu'elle était quelque chose entre les deux et que, finalement, elle n'était rien du tout » (Poulin, 1984 : 224). Pour Jack au contraire, elle représente « quelque chose de neuf », « quelque chose qui commence », « quelque chose qui ne s'est encore jamais vu » (Poulin, 1984 : 224). Mais la Grande Sauterelle n'en est pas convaincue ; au terme du voyage, elle choisit donc de demeurer à San Francisco. Pour elle, tout commence : « Elle voulait rester un certain temps à San Francisco : elle pensait que cette ville, où les races semblaient vivre en harmonie, était un bon endroit pour essayer de faire l'unité et de se réconcilier avec elle-même » (Poulin, 1984 : 287-288).

Enfin, si on considère les rapports entre les deux personnages, force est de constater que prend place, là aussi, une évolution décisive. Au départ, tout ou presque sépare Jack Waterman de la Grande Sauterelle : l'âge, le sexe, les origines, et surtout les héros. Chez le premier, ces héros sont pour la plupart des conquérants ; chez la deuxième, ce sont des vaincus : « Quand vous parlez des découvreurs et des explorateurs de l'Amérique... Moi, je n'ai rien en commun avec les gens qui sont venus chercher de l'or et des épices et un passage vers l'Orient. Je suis du côté de ceux qui se sont fait voler leurs terres et leur façon de vivre » (Poulin, 1984 : 28). Comme le souligne la Grande Sauterelle, qui note que les Indiens sont arrivés par l'Ouest et les Blancs par l'Est, l'écart qui les sépare a les dimensions du continent : « Il y a 7000 kilomètres qui nous séparent ! » (Poulin, 1984 : 28). Leur voyage à travers l'Amérique vise donc, en dernière instance, à réduire progressivement cet écart. Dans cette perspective, le dénouement du récit se veut des plus heureux, puisqu'il évacue en grande partie le conflit premier entre les Blancs et les peuples autochtones, nous ramenant encore une fois au mythe du recommencement absolu, mais dans la solidarité des races : « Alors ils se serrèrent l'un contre l'autre, assis au bord de leur siège, les genoux mêlés, et ils restèrent un long moment immobiles, étroitement enlacés comme s'ils n'étaient plus qu'une seule personne » (Poulin, 1984 : 290).

## CONCLUSION

Mon hypothèse quant à l'existence d'un mythe unificateur, axé sur l'idée de renouvellement, et de la permanence d'un conflit structurant tout le processus de son jaillissement et de ses réinvestissements successifs, m'a donc permis de retracer le chemin qui mène, à travers l'espace et le temps, des fictions américaines aux romans québécois. Ce chemin qui semble s'enfoncer dans la forêt primitive n'est pas précisément celui des influences littéraires mais plutôt celui, autrement plus sauvage et mystérieux, des « confluences » imaginaires. Entre Washington Irving et Jacques Poulin, qui constituent respectivement les points de départ et d'arrivée de mon propre voyage à travers l'Amérique, il y a moins une distance qu'une forme de communion, pour ne pas dire une symbiose quasi parfaite. Celle-ci nous ramène en dernière instance à l'expression d'une mystique continentale qui se déploie en marge des contingences spatiotemporelles et qui affirme par là sa splendide autonomie devant l'emprise des faits historiques et culturels. Je dis bien autonomie, et non indépendance, pour ne pas minimiser le poids de l'histoire et de la culture, « enveloppes essentielles des mythes », comme l'écrit Roger Caillois (1972).

La position méthodologique que j'ai adoptée pour les besoins de ma recherche s'en trouve d'autant plus justifiée. En privilégiant, dans mon étude, une méthode de type diachronique (mais où la diachronie se trouvait comme « décalée », scindée en deux parties : d'abord la littérature américaine du XIX<sup>e</sup> siècle, puis la littérature québécoise du XX<sup>e</sup> siècle), je ne faisais que postuler cette splendide autonomie de « l'imaginaire continental » par-devers l'histoire et la culture. Mais, d'autre part, comme je ne pouvais négliger l'action de ces dernières, un découpage s'imposait, à la fois dans l'espace et dans le temps. J'ai donc analysé les deux littératures en effectuant des coupes diachroniques distinctes correspondant, peu ou prou, à l'état général des sociétés d'où elles jaillissaient comme de source. Aux États-Unis, le XIX<sup>e</sup> siècle, surtout dans sa première moitié, non encore entaché par la guerre de Sécession, constitue une période d'affirmation nationale et d'essor industriel. Dans le Québec du XX<sup>e</sup> siècle, on assiste au contraire, ébahis, à la renaissance d'une certaine idée de la nation et à l'avènement longtemps différé des temps modernes, mouvement ponctué de moments forts, dont les années 1960 marquent sans doute le point culminant, et les années 1980, le point de chute. De cette façon, j'ai pu établir les convergences des deux littératures, non pas tant en dépit de l'aspect composite du découpage historique choisi qu'en vertu de celui-ci, l'originalité de ma thèse justifiant, dans son essence même, la méthodologie retenue. En privilégiant la nature intemporelle du mythe, sans nier

toutefois l'influence de l'histoire et des cultures, j'en suis arrivé, tout naturellement, à coupler les postulats théoriques et les exigences méthodologiques.

J'ai ainsi pu considérer en toute liberté, dans les deux littératures, la délicate problématique du « conflit » structurant, de manière intrinsèque, le grand mythe du renouvellement – que j'avais nommé, pour l'économie de mon propos, le « mythe américain » – tout en présidant, de façon extrinsèque, à ses multiples manifestations dans l'univers romanesque. En postulant que ce mythe, entendu dans un sens voisin des théories de Mircea Eliade, racontait l'histoire idéale d'une métamorphose de l'homme au contact du continent américain, je ne faisais qu'admettre l'existence d'un conflit initial, sorte d'élément déclencheur du mythe et de ses réinvestissements. Le dualisme de la pensée et de l'imaginaire a donc rapidement occupé le centre de mes préoccupations. Si certes j'ai tenté d'expliquer l'omniprésence, dans le mythe lui-même, de ce dualisme, au moyen de l'histoire des religions et de l'anthropologie, en m'appuyant sur les travaux de Mircea Eliade et de Claude Lévi-Strauss, j'ai plutôt insisté, en ce qui a trait aux réactualisations du mythe dans la littérature, sur la coexistence ainsi que sur le mouvement des structures anthropologiques de l'imaginaire, telles que définies par Gilbert Durand. Manifestement, le conflit que le mythe tentait de résoudre dans ses relectures multiples avait partie liée avec l'affrontement, à l'intérieur des consciences, des grands régimes de l'image. La réapparition du mythe dans les divers romans étudiés constituait en quelque sorte la « réponse » obligée à l'épuisante juxtaposition des structures « héroïques » et « mystiques », que l'émergence progressive des structures « synthétiques » venait solutionner par la mise en œuvre d'un récit lui-même paradigmatique. Cette question des structures semble donc attachée à une autre question, non moins essentielle d'un point de vue théorique : celle de la structuration du sens. En effet, il appert finalement que la nature éminemment dynamique des régimes de l'image nous ait conduit davantage vers une problématique de la structuration que vers la question de la structure, de sorte que je bute maintenant sur une interrogation que je devrai pour l'instant laisser sans réponse : comment le sens peut-il naître du sens ?

Certes, les œuvres analysées peuvent nous renseigner sur ce point. Ainsi, quand on emprunte le chemin qui mène de Washington Irving à Herman Melville, on retrouve une émergence progressive du mythe dans la littérature, laquelle semble dès lors se confondre avec l'apparition et l'affirmation du sens. Avec les contes de Washington Irving, nous assistons à la naissance conjuguée de la fiction et de la nation, l'auteur du *Sketch Book* traduisant sa propre dualité culturelle dans ces textes fondateurs que sont *Rip Van Winkle* et *La légende du Vallon endormi*, qui inaugurent le geste de la rupture. Entre Rip Van Winkle, qui abandonne sa femme et son village pour errer dans la montagne, et Ichabod Crane, qui laisse le Vallon endormi aux mains de son rival pour fuir vers l'Ouest, il y a simultanément une continuité et une progression. Par une

## CONCLUSION

angoisse inconsciente de l'enlèvement, Rip Van Winkle s'arrache au *settlement* colonial, mais cette rupture le conduit paradoxalement au cœur même d'un pays secret, où il passe 20 ans, avant de retourner vers ce qui est devenu entre-temps les États-Unis d'Amérique. Quant à Ichabod Crane, qui incarne toute la ruse et la faconde du Yankee, il aimerait bien s'accaparer Katrina et, du même coup, l'héritage du vieux Van Tassel, pour suivre la mouvance du pays et s'installer dans l'Ouest. Une mauvaise plaisanterie de son rival Abraham Van Brunt – le premier homme, le sédentaire hollandais – l'en dissuade bientôt, et il doit partir seul vers le Kentucky. Dans les deux contes, Washington Irving juxtapose donc les deux grands régimes de l'image, manipulant les figures héroïques et mystiques pour composer un récit traduisant l'évolution historique de son pays et le dilemme inhérent à celle-ci. Entre la nostalgie du passé, du Vallon endormi, et l'exaltation de la fuite en avant, vers les espaces libres, quel sens doit-on donner au destin national ?

Dans les romans de James Fenimore Cooper, cette interrogation passe au second plan, le mouvement vers l'Ouest canalisant désormais l'essentiel des énergies de la jeune nation. La dialectique du clos et de l'ouvert, qui gouvernait les contes de Irving, se voit tout à coup transposée dans un registre différent : sous l'influence du dualisme diamétral caractérisant la pensée de Cooper, héritière du puritanisme, voire du gnosticisme, c'est la prairie d'avant la chute, d'avant l'invasion de la société blanche, qui devient objet de nostalgie, ce qui détermine un nouveau réseau dichotomique. Désormais, l'homme seul s'opposera à la femme, comme la lumière aux ténèbres : dans un décor de début du monde, Natty Bumppo scelle son alliance indéfectible avec le Mohican Chingachgook, dit le Grand Serpent. Cette introduction du personnage autochtone, qui marque aussi une évolution par rapport aux contes de Irving, nous projette non seulement au cœur de l'américanité et du couplage paradigmatique du Blanc et de l'Indien, mais nous entraîne également à percevoir la nature, à la fois éphémère et durable, de ces figures médiatrices. Natty et Chingachgook sont destinés à disparaître devant l'avancée de la société, dont ils incarnent les alliés objectifs, mais cette disparition, cet effacement, leur promettent une pérennité symbolique. Comme l'illustre d'ailleurs la composition du cycle des *Histoires de Bas-de-cuir*, ils se fondent dans le mythe. En racontant la disparition physique de la prairie et de ses occupants devant l'envahissement des colons, Cooper assure paradoxalement leur survivance dans l'imaginaire collectif.

De Washington Irving à James Fenimore Cooper, il y a donc à la fois continuité et rupture : continuité en ce qui a trait à la persistance du conflit, qui traduit une hésitation devant le destin tant personnel que collectif, et rupture en ce qui concerne les attitudes des personnages confrontés à ce destin. Tout se passe comme si ces personnages se trouvaient confrontés à un choix existentiel. Comme Rip Van Winkle, ils peuvent briser une certaine clôture de l'univers, figurée par le village, dans l'illusion de

fuir vers les espaces libres mais en fait se diriger tout droit vers une forme de régression matricielle, pour finalement revenir dans un pays où les signes familiers n'existent plus. Ou, comme Ichabod Crane, soupirer auprès des charmes du Vallon endormi avant de céder devant le sédentaire et de fuir vers l'Ouest pour y refaire sa vie. Ou encore comme Natty Bumppo et ses Indiens, pousser toujours plus loin vers les terres sauvages, au-delà de cette ligne mouvante que constitue la *frontier*, jusqu'à s'évanouir dans le paysage. Du retour impossible au déracinement jusqu'à la rupture totale, la voie semble ainsi naturellement tracée.

Nathaniel Hawthorne considère le problème de la métamorphose de l'homme au contact de son continent de manière encore plus fondamentale. Dans *La lettre écarlate*, il opère un recentrement spatial et temporel qui nous ramène aux sources de notre problématique. En situant l'action de son roman sur les rives de l'Atlantique, au début de la colonisation, Hawthorne se livre en fait à une nouvelle lecture de la Genèse ; il se constitue en tant que témoin privilégié de la renaissance du monde. Cette renaissance éminemment tragique, puisqu'elle prend racine au milieu de l'univers tourmenté des puritains, dans le terreau du péché et de la culpabilité, n'en demeure pas moins présente derrière les personnages principaux qui se mesurent aux forces du continent neuf. Du faustien Chillingworth, qui emprunte sa science, voire sa conscience, aux Indiens, jusqu'à Hester, qui se reconstruit une personnalité au contact du monde sauvage, en passant par Dimmesdale qui revit à sa façon les péripéties de Rip Van Winkle, tous sont engagés sur la voie de la transformation. L'alternative est simple : doit-on demeurer enfermé entre les murailles de l'enclos puritain, en proie aux impératifs du verbe et du remords, ou doit-on plutôt s'ouvrir au continent neuf, au foisonnement de ses forces vitales, telles que symbolisées par la forêt et incarnées par les Indiens ? Tout le roman de Nathaniel Hawthorne gravite autour de cette question fondamentale qui nous ramène, une fois de plus, au mythe du renouvellement et à l'attrait de la mystique continentale, qui viendront s'exprimer admirablement dans le personnage de Pearl, qui s'avère bien moins le fruit du péché que le prototype d'une humanité nouvelle.

À Herman Melville incombera néanmoins de livrer, avec la publication de *Moby Dick*, qui suit d'un an à peine la parution de l'œuvre de Hawthorne, ce que l'on peut considérer comme l'expression romanesque la plus achevée du grand mythe américain. En transposant l'épopée de la conquête de l'Ouest dans un roman maritime, ainsi qu'en faisant de l'odyssée du *Péquod* une parabole du destin, certes exaltant mais combien tragique, de la nation américaine, Melville allait enfin composer « le » roman continental par excellence. *Moby Dick* cristallise l'essentiel des préoccupations de Irving, Cooper et Hawthorne : ainsi, derrière le combat que se livrent secrètement Achab et Ishmaël, se profilent non seulement le conflit hantant toutes les fictions analysées, mais aussi la prégnance du mythe qui tire son dynamisme de ce même conflit. Sous le visage prométhéen d'Achab le conquérant, derrière les tendances dionysiaques du narrateur

## CONCLUSION

Ishmaël, nous retrouvons la coexistence des structures héroïques et mystiques de l'imaginaire, coexistence qui se voit tout à coup transcendée par l'irruption de la baleine blanche, sorte de divinité composite qui devient vite l'élément catalyseur du récit. Dans le tourbillon qui engloutit le *Péquod* mais épargne Ishmaël se résout ainsi le dilemme fondateur. Ne subsiste finalement que le nomade américain, qui revient raconter, non pas son histoire, mais l'histoire par excellence, celle qui survit à la destruction de toute chose : le mythe. Au-delà du retour de Rip Van Winkle dans un monde qui lui est désormais étranger, au-delà du déplacement excentrique imposé à Ichabod Crane, au-delà de la disparition de Natty Bumppo dans le soleil couchant, au-delà du destin tragique d'Hester Prynne, le personnage melvillien revient témoigner de sa métamorphose en disant bien haut, au terme de son voyage initiatique dans l'espace et le temps : « Call me Ishmael ». Du même coup, il nous semble affirmer la nature inaltérable du grand mythe américain.

Si nous nous déplaçons maintenant au nord du quarante-cinquième parallèle, tout en effectuant un bond dans le temps, pour nous retrouver au début du XX<sup>e</sup> siècle, nous pouvons constater le mythe à l'œuvre dans le roman québécois. Il s'appuie, une nouvelle fois, sur un réseau d'oppositions déterminant un conflit fondateur. Ce dernier point s'avère fondamental : si nous devons rechercher les causes premières de la prégnance du mythe sur les esprits, il faudrait sans doute pousser les investigations du côté de ce conflit, qui traduit un déchirement de l'âme. Il appert qu'au Québec ce même conflit se trouve exacerbé par le souvenir lancinant de l'Amérique française, un peu comme il l'est, chez nos voisins du Sud, par la nostalgie de la prairie. En clair, le peuple québécois se trouve d'autant plus sollicité par son destin continental qu'il se voit enraciné sur les rives du Saint-Laurent, justement en vertu de l'énorme tension résultant, dans son imaginaire collectif, de la distance séparant, d'une part les impératifs de sa survie, d'autre part l'austère grandeur de ses rêves. De là découle sans nul doute la permanence, dans les romans étudiés, de la lutte entre le nomade et le sédentaire, qui détermine d'ailleurs la résurgence ininterrompue du grand mythe, qui vient canaliser les forces contenues au cœur de ce nœud gordien.

Dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, sous l'impulsion du roman le plus célèbre de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, nous assistons à un retour en force du mythe continental dans la littérature québécoise. Depuis la chute de la Nouvelle-France, ce mythe avait couvé sous les cendres, limitant ses manifestations à quelques œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle, comme *Forestiers et voyageurs* de Joseph-Charles Taché. Mais ceux que l'on nommait désormais les Canadiens français n'en continuaient pas moins à sillonner l'Ouest et le Nord, de sorte qu'une certaine conception de la destinée continentale demeurait inscrite dans leur inconscient collectif. Que ce soit un écrivain français qui renoue aussi finement, 150 ans après la conquête anglaise, avec cette part essentielle de l'âme québécoise, ne doit pas nous faire oublier que les racines du mythe

ont aussi partie liée avec la pensée française, comme en témoignent d'ailleurs fort éloquemment certains écrits de la Nouvelle-France. Louis Hémon brossera cependant un tableau de la société québécoise dont la justesse peut laisser songeur, surtout en ce qui concerne les champs de force qui caractérisent son imaginaire collectif. Il en va également ainsi du conflit latent qui oppose les nomades comme François Paradis aux sédentaires comme Eutrope Gagnon, les conquérants aux mystiques, les « diurnes » aux « nocturnes », comme à l'intérieur du couple formé par Samuel et Laura Chapdelaine, conflit qui vient se résumer dans le personnage de Maria. Pour résoudre ce dualisme rappelant les contes de Irving, Louis Hémon fera appel, un peu à la manière de Cooper, à une lignée de médiateurs, qui conduit des Indiens aux Paradis, père et fils. La disparition de ces médiateurs sera garante de la survie du peuple québécois, qui se trouve, comme les puritains de Hawthorne, abandonné sur les marches du monde sauvage. Hémon introduira même dans son récit, sous le visage de la tempête de neige, ce monstre blanc qui fascinait déjà Melville. En un seul roman, l'écrivain français a donc regroupé l'essentiel des symboles, des images et des mythes de l'américanité.

Les successeurs de Louis Hémon se retrouvent ainsi en possession d'un héritage aussi précieux qu'empoisonné : tout aurait-il déjà été dit ? À cette brutale intrusion du mythe dans la littérature succédera donc une période plus trouble où le mythe se verra « enveloppé » par la nature foncièrement tragique de notre histoire, mais sans être évacué pour autant. Ainsi, dans *Menaud, maître-draveur*, Félix-Antoine Savard ressuscite les héros de l'Amérique française, mais en les confrontant au délabrement de la nation, ce qui détermine le drame dans lequel s'enfonce bientôt Menaud. Néanmoins, comme chez Louis Hémon ou Washington Irving, le conflit du nomade et du sédentaire apparaît, bien qu'il ait parfois tendance à céder la place à l'expression d'un dualisme beaucoup plus radical : celui qui oppose la loi du sang et son corollaire, c'est-à-dire l'inceste, aux visées néfastes de l'étranger. Au-delà de ce conflit, le grand mythe rôde toujours : dans la montagne, Menaud communique avec l'esprit des ancêtres, un peu à la manière de Rip Van Winkle. De la même façon, le scénario paradigmatique de la transmutation de la société, que favorise le sacrifice inconsciemment consenti du nomade, du médiateur, est à l'œuvre dans le roman de Savard : une rivière en furie emporte Joson, tandis que l'esprit de Menaud se voit ravi par un monstre encore plus terrible, celui de sa propre folie. Mais c'est à ce prix que Marie échappe aux charmes du Délié, et que peut recommencer le pays.

*Le Survenant*, de Germaine Guèvremont, témoigne du même processus, le mythe s'y trouvant « enveloppé » par l'histoire. Paru en 1945, ce roman marque simultanément la fin d'un monde et d'une littérature, sans manquer toutefois d'illustrer la pérennité du mythe américain et du conflit qui le fonde. Le dualisme des personnages, particulièrement de Didace et du Survenant, lointains parents, semblait en effet

## CONCLUSION

appeler, de toute éternité, leur transformation. Au contact du « grand-dieu-des-routes », Didace reprend conscience de sa nature rebelle ; quant au Survenant, il renoue, du moins pour un temps, avec son inclination au repos. Cette réconciliation des frères ennemis signifie que, pour une fois, le nomade n'est pas confiné à une disparition pure et simple, mais aussi à une régénération qui lui permet de retrouver une certaine unité. À cet égard, *Le Survenant* marque moins un aboutissement qu'un recommencement : de par les images qu'il introduit, dont celle de l'Indien derrière le Blanc, de par ses personnages archétypiques, dont le plus important est le Survenant lui-même, sorte de « hobo » qui surgit des lointains continentaux pour faire intrusion dans le village, le roman de Guèvremont annonce déjà la floraison subséquente des œuvres illustrant, en tout ou en partie, la composante « américaine » de notre imaginaire collectif.

Dans cette perspective, Gabrielle Roy écrit des romans qui sembleront fort représentatifs. En soi, la composition de son œuvre, fondée sur une dialectique de l'exil et du retour, évoque le conflit fondateur et sa canalisation par le mythe, prenant ainsi l'allure d'une vaste dramaturgie où se mesurent entre eux, d'une part les grands régimes de l'imaginaire, d'autre part les trois types de structures qui les supportent. Toute la pensée de Gabrielle Roy apparaît en effet comme tendue vers la résolution d'un dualisme premier, lieu d'affrontement des images héroïques et mystiques, par des figures cycliques ou synthétiques traduisant le scénario mythique du renouvellement. *La montagne secrète* et *La route d'Altamont*, qu'on peut considérer à juste titre comme des points tournants dans l'œuvre de l'écrivain, témoignent éloquemment de cette incursion dans le mythe continental. Dans le premier récit, nous assistons à une transcendance progressive du conflit par le personnage principal et à son intégration progressive dans l'univers mythique. Ce mouvement détermine la réapparition de certaines images fondamentales, comme celles du coureur de bois, de l'Indien, des forces primitives, qui nous mènent tout droit au rêve panthéiste, constitutif du mythe, ainsi qu'à la renaissance du personnage. Dans *La route d'Altamont*, nous voyons plutôt ressurgir les principaux mythes qui fondent l'américanité : le conflit entre les espaces libres et les lieux clos, la crevasse donnant accès au pays secret, la vie jailissant de la mort, le tout englobé, une fois de plus, par les grandes figures cycliques.

Si Gabrielle Roy demeure sensible au caractère qui définit le mythe dans ce qu'il a de plus pur et essentiel, c'est-à-dire à cette part de lui-même qui échappe à l'histoire, comme Louis Hémon d'ailleurs, André Langevin se situe davantage dans la lignée de Félix-Antoine Savard, en ceci qu'il recourt lui aussi au mythe continental, mais à la lumière de notre histoire. Ainsi, avec *L'élan d'Amérique*, Langevin nous offre simultanément le terrible constat de notre échec collectif et la promesse d'un recommencement : voilà pourquoi une lecture « québécoise » de l'œuvre débouche naturellement sur le pessimisme, tandis qu'une approche « américaine » nous conduit à une position plus nuancée. Dans cette perspective, il n'y a pas plus de défaitisme chez

Langevin que chez Irving, Cooper ou Melville. Par exemple, les mêmes personnages s'y trouvent à l'œuvre : les nomades et les sédentaires s'affrontent pour imprimer au continent les contours de son destin, avant que les premiers ne s'évanouissent dans l'espace, quelque part hors du temps. Chez Langevin, les choses sont nommées plus clairement que jamais auparavant : ainsi de la misogynie, jusque-là implicite, inhérente au conflit. *L'élan d'Amérique* illustre le caractère inaltérable du grand mythe et l'attrait très puissant que ce dernier continue d'exercer sur les mentalités.

C'est d'ailleurs ce que tend à démontrer la production romanesque de la fin des années 1970 et du début des années 1980. Si *Un dieu chasseur*, de Jean-Yves Soucy, se situe directement dans la lignée, que l'on peut qualifier de « classique » ou de « dramatique », des œuvres de Savard et de Langevin, *Le dernier été des Indiens*, de Robert Lalonde, introduit dans le traitement du sujet un « romantisme » plus débridé, sans compromettre pour autant sa fidélité à la thématique du continent. Ainsi pouvons-nous retrouver, dans les deux romans, non seulement les grands axes traditionnels du conflit, mais aussi cette tentation panthéiste constituant un des moteurs du mythe, ou encore les figures paradigmatiques du passage et de l'initiation (la faille, le vallon) qui mettent en relief le rôle de médiateur dévolu à l'Indien. Au-delà de ces ressemblances, les deux romans reproduisent les attitudes fondamentales exprimées par les personnages mis en scène par Irving et Cooper : tandis que le protagoniste du récit de Lalonde se voit offert en sacrifice propitiatoire dans le but de permettre l'évolution de la nation, le héros du roman de Soucy s'évanouit dans le Nord, comme l'avait fait Natty Bumppo dans sa lointaine prairie. Nous pouvons également relever cette « américanité » dans *Ma vie, ma folie* de Julien Bigras, bien que son traitement s'éloigne autant du « classicisme » de Soucy que du « romantisme » de Lalonde : en effet, Bigras s'ingéniera à coupler la quête lancinante de ses origines familiales, qui le conduit, par une sorte de plongée vertigineuse dans le temps, jusqu'à l'univers mythique de l'Amérique française, et l'introspection psychanalytique, qui jette un éclairage décisif sur la première. De cette façon, Bigras touche certaines images fondamentales du mythe, comme celle de l'Indien, sans manquer de les intégrer dans le processus de sa propre métamorphose, laquelle accompagne l'éveil progressif de sa conscience.

En cela, *Ma vie, ma folie* annonce un peu le *Volkswagen blues* de Jacques Poulin. Dans les deux livres en effet, le retour sur soi s'accompagne d'un mouvement libérateur vers le continent américain : Julien remonte le fleuve et les Grands Lacs, tandis que Jack emprunte la piste de l'Oregon. Néanmoins, le roman de Poulin s'avère beaucoup plus ambitieux que celui de Bigras et s'inscrit dans un projet qui couvait depuis fort longtemps : écrire, selon la propre expression de l'auteur, le « grand roman » de l'Amérique. En vérité, l'œuvre entier de Poulin annonçait *Volkswagen blues* : depuis *Le cœur de la baleine bleue* et *Faites de beaux rêves* notamment, l'imaginaire de l'auteur semblait emporté dans un tourbillon excentrique qui visait à

## CONCLUSION

l'éloigner des murs de Québec pour le déporter vers l'infini du continent. Il fallait que Poulin lance finalement ses personnages dans un voyage ambigu, se déroulant simultanément dans l'espace et dans le temps, dans le monde physique et dans celui du souvenir livresque, pour les libérer de leurs contradictions. En pénétrant l'espace-temps du continent américain, Jack se libère de ses héros et de ses démons pour accéder à la conscience, au terme d'un vaste rituel initiatique dans lequel sa compagne métisse, la Grande Sauterelle, jouera un rôle important, en vertu principalement de sa propre dualité. Plus que jamais, le mythe américain est présent : les personnages du roman communient avec lui, allant jusqu'à calquer leur métamorphose sur celle qu'il raconte lui-même.

Comme nous pouvons maintenant le constater, l'évolution du roman québécois contemporain se fait de concert avec la découverte, ou plutôt avec la redécouverte, d'une mythologie qui lui préexiste, et qu'il s'ingénie à pénétrer toujours plus avant. À cet égard, *Volkswagen blues* correspond en quelque sorte à *Moby Dick* : les deux œuvres marquent un point d'aboutissement dans la lecture du grand mythe. Melville et Poulin semblent avoir assimilé la matière mythique de cette Amérique idéelle qui avait hanté leurs devanciers pour parvenir, au terme d'un processus s'apparentant à une forme de transsubstantiation, à composer une œuvre à la fois en deçà et au-delà de la littérature qui échappe finalement à l'univers du roman. Dans cette perspective, l'évolution du roman américain depuis Melville pourrait peut-être nous éclairer sur le devenir du roman québécois : la figure de Jack, le commis aux écritures lancé dans son voyage immobile, demeurera-t-elle aussi présente que celle d'Ishmaël qui, de Jack London à Ken Kesey en passant par Jack Kerouac, n'a jamais cessé de réapparaître ? Les années nous le diront, mais nous pouvons néanmoins présumer que le mouvement de retour à l'Amérique, magnifiquement inauguré par Louis Hémon et cristallisé par Jacques Poulin, s'accroîtra, mais selon des modalités qui demeurent mystérieuses pour l'instant. Paradoxalement, la nécessité de recourir au grand mythe continental deviendra d'autant plus impérieuse que la terre sacrée où nous avons choisi de fixer notre destin sera de plus en plus bafouée, violée, ravagée par cette fureur que nous ont léguée l'Achab de Melville ou le Peabody de Langevin qui s'avèrent bien moins des personnages que des figures emblématiques dont l'empreinte demeure profondément gravée en notre âme, pour jamais en lutte contre elle-même.

Que va-t-on découvrir si on tente maintenant de considérer les deux corpus choisis, non plus tant en fonction des nombreuses similitudes que présentent leur évolution respective et la quête tenace du grand mythe que cette évolution illustre, mais plutôt selon le principe de communion que j'ai établi plus haut, ce qui nous renvoie en marge des contingences temporelles ou historiques ?

D'abord un projet commun : la volonté de surmonter le conflit fondateur, de canaliser l'essentiel de ses forces dans un sens positif. Ce dynamisme se traduira, dans

un premier groupe d'écrivains formé de James Fenimore Cooper, Louis Hémon et Félix-Antoine Savard, par une valorisation du caractère évolutif de la nation, qui justifie le sacrifice du nomade tout en assurant sa survie symbolique. Au contraire, dans un second groupe, la force d'inertie contenue entre les deux pôles du conflit sera utilisée dans un sens plus individuel, pour faciliter la libération, voire la métamorphose de certains personnages, comme chez Herman Melville, Gabrielle Roy ou Jacques Poulin. Entre ces deux extrémités se retrouveront des attitudes plus composites, et par conséquent relativement plus complexes : par exemple, si on peut noter, chez le grand nostalgique Washington Irving, une attitude empreinte d'ironie devant l'évolution collective, on n'en constate pas moins qu'un Rip Van Winkle est immolé sur l'autel de la nation. De même, si on remarque chez Robert Lalonde, André Langevin ou Jean-Yves Soucy une hostilité très franche à l'égard de l'évolution historique, il n'en demeure pas moins qu'ils sacrifient leurs personnages pour favoriser celle-ci. Enfin, chez Nathaniel Hawthorne et Germaine Guèvremont, ni l'affirmation collective ni la renaissance individuelle n'arrivent à terme, demeurant plutôt en gestation, ce qui n'implique pas l'absence d'une volonté de s'extirper du conflit, mais plutôt son sursis. Voilà ce qui expliquerait la position charnière de ces deux écrivains.

Deuxième constatation : l'existence d'un conflit fondateur déterminera en quelque sorte, chez tous les écrivains étudiés, le recours au mythe et à ses divers éléments constitutifs. En effet, il appert que la coexistence des structures héroïques et mystiques joue le rôle d'une propédeutique, le mythe venant s'insinuer entre ces deux pôles antagonistes de l'imaginaire collectif pour organiser en un récit cohérent, dans lequel les figures synthétiques et cycliques tiendront une place importante, toutes les oppositions, manifestes ou latentes. Dans les œuvres de Melville, Hémon et Roy notamment, j'ai retrouvé un équilibre initial – confinant à la perfection – de l'héroïsme diurne et de la mystique nocturne ; cette symétrie pavait la voie à l'expression totale du mythe, qui venait transcender, de par le dynamisme de son schéma transformationnel, la stérilité des dichotomies. Chez Cooper, Hawthorne, Savard, Langevin, Soucy et Bigras, j'ai noté une certaine préséance des images diurnes, sans que l'attrait de la mystique soit évacué pour autant. Néanmoins, on pourrait émettre l'hypothèse que ce déséquilibre initial entraîne un réinvestissement moins complet de la matière mythique, ce qui expliquerait la nature plus tragique des œuvres étudiées. À l'inverse, chez Irving, Guèvremont, Lalonde et Poulin, les images nocturnes exercent une attirance très forte, au détriment de la pensée héroïque, qui se trouve reléguée au second plan. De là provient le caractère relativement statique des œuvres analysées, qui privilégient les figures de l'inversion et du redoublement, avec une prédominance des espaces clos, protégés, se situant en marge de la fuite du temps : la caverne de Rip Van Winkle, le Vallon endormi, la maison du Chenal-du-Moine, les anses de la rivière, l'intérieur du vieux Volkswagen. La mise en balance des deux pôles du conflit détermine ainsi les

## CONCLUSION

trois grandes attitudes des écrivains d'Amérique devant le mythe continental : la symbiose, qui associe le récit mythique au projet romanesque, en faisant coïncider celui-ci avec celui-là, comme chez Melville ou Roy ; l'osmose, qui intègre le récit au mythe, par une formidable plongée du premier dans le second, comme chez Irving ou Poulin ; la greffe, qui essaie d'implanter le récit dans le tronc mythique, avec tous les risques de rejet qu'une telle opération peut comporter, comme chez Cooper ou Langevin.

Finalement, nous pouvons remarquer que les similitudes relevées chez les écrivains américains et québécois nous renvoient non seulement à une conception assez précise de l'américanité, qui se fonde sur l'existence d'un mythe commun et sur la nature paradigmatique des modalités régissant son expression romanesque (thèmes, motifs, images, personnages récurrents), mais aussi à une prise en considération de l'universalité de notre objet. En dernière instance, force est de constater que nous touchons à quelque chose de bien plus large que l'imaginaire nord-américain. D'une part, le mythe américain nous renvoie à une composante essentielle de la culture occidentale et de ce qui gouverne, depuis la Renaissance, son idéal de modernité : il faudrait retourner aux textes fondateurs, comparer les diverses littératures nationales, selon une perspective historique beaucoup plus large. D'autre part, les conditions tant anthropologiques que culturelles entourant le réinvestissement du mythe nous amènent à considérer le fonctionnement de la pensée, ce qui nous conduirait loin des rives américaines ! Mais l'Amérique ne réside-t-elle pas justement dans cette projection vers l'ailleurs ?



## BIBLIOGRAPHIE

### A-ŒUVRES ÉTUDIÉES

- BIGRAS, Julien (1983), *Ma vie, ma folie*, Paris, Mazarine, et Montréal, Boréal Express.
- COOPER, James Fenimore ([1827] 1964), *La prairie*, Paris, Julliard.
- COOPER, James Fenimore ([1826] 1992), *Le dernier des Mohicans*, Paris, Flammarion.
- GUÈVREMONT, Germaine ([1945] 1982), *Le Survenant*, Montréal, Fides. (Coll. « Bibliothèque québécoise ».)
- HAWTHORNE, Nathaniel ([1850] 1982), *La lettre écarlate*, Paris, Flammarion.
- HÉMON, Louis ([1916] 1975), *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, Montréal, Fides. (Coll. « Bibliothèque québécoise ».)
- IRVING, Washington ([1819] 1946), *Trois contes : Rip Van Winkle, La cuisine de l'auberge, La légende du Vallon endormi*, Paris, Hatier.
- IRVING, Washington ([1819] 1979), *Contes fantastiques : Rip Van Winkle, L'étudiant allemand, Le gouverneur des sept cités*, Paris, Aubier. (Coll. « Bilingue ».)
- LALONDE, Robert (1982), *Le dernier été des Indiens*, Paris, Seuil.
- LANGÉVIN, André (1972), *L'élan d'Amérique*, Montréal, Le Cercle du Livre de France.
- MELVILLE, Herman ([1850] 1992a), *Moby Dick I*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- MELVILLE, Herman ([1850] 1992b), *Moby Dick II*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- POULIN, Jacques (1984), *Volkswagen blues*, Montréal, Éditions Québec/Amérique.
- ROY, Gabrielle ([1961] 1980), *La montagne secrète*, Montréal, Éditions internationales Alain Stanké. (Coll. « Québec 10/10 ».)
- ROY, Gabrielle ([1966] 1985), *La route d'Altamont*, Montréal, Éditions internationales Alain Stanké. (Coll. « Québec 10/10 ».)
- SAVARD, Félix-Antoine ([1937] 1970), *Menaud, maître-draveur*, Montréal, Fides. (Coll. « Bibliothèque canadienne-française ».)
- SOUICY, Jean-Yves ([1976] 1982), *Un dieu chasseur*, Montréal, Éditions internationales Alain Stanké. (Coll. « Québec 10/10 ».)

B- ŒUVRES MENTIONNÉES ET CONNEXES

- BEAULIEU, Victor-Lévy (1972), *Jack Kérouac. Essai-poulet*, Montréal, Éditions du Jour.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1978), *Monsieur Melville*, Montréal, VLB éditeur.
- BIGRAS, Julien, et Jacques FERRON (1988), *Le désarroi. Correspondance*, Montréal, VLB éditeur.
- DESROSIERS, Léo-Paul (1954), *Les opiniâtres*, Montréal, Fides. (« Collection du Nénuphar ».)
- DESROSIERS, Léo-Paul ([1938] 1980a), *Les engagés du Grand Portage*, Montréal, Fides. (Coll. « Bibliothèque québécoise ».)
- DESROSIERS, Léo-Paul ([1931] 1980b), *Nord-sud*, Montréal, Fides. (Coll. « Bibliothèque québécoise ».)
- GUÈVREMONT, Germaine ([1947] 1980), *Marie-Didace*, Montréal, Fides. (Coll. « Bibliothèque québécoise ».)
- HÉBERT, Anne (1982), *Les fous de Bassan*, Paris, Seuil.
- HÉMON, Louis (1980), *Lettres à sa famille*, Montréal, Boréal Express.
- HÉMON, Louis (1985), *Itinéraire de Liverpool à Québec*, Quimper, Calligrammes.
- LALONDE, Robert (1986), *Une belle journée d'avance*, Paris, Seuil.
- LALONDE, Robert (1988), *Le fou du père*, Montréal, Boréal Express.
- LALONDE, Robert (1989), *Le diable en personne*, Paris, Seuil.
- LALONDE, Robert (1993), *Sept lacs plus au nord*, Paris, Seuil.
- LANGÉVIN, André (1951), *Évadé de la nuit*, Montréal, Le Cercle du Livre de France.
- LANGÉVIN, André (1953), *Poussière sur la ville*, Montréal, Le Cercle du Livre de France.
- LANGÉVIN, André (1956), *Le temps des hommes*, Montréal, Le Cercle du Livre de France.
- LANGÉVIN, André (1974), *Une chaîne dans le parc*, Montréal, Le Cercle du Livre de France.

## BIBLIOGRAPHIE

- POULIN, Jacques (1978), *Les grandes marées*, Montréal, Leméac. (Coll. « Romans québécois ».)
- POULIN, Jacques ([1969] 1985), *Jimmy*, Montréal, Éditions internationales Alain Stanké. (Coll. « Québec 10/10 ».)
- POULIN, Jacques ([1970] 1987a), *Le cœur de la baleine bleue*, Montréal, Leméac. (Coll. « Poche Québec ».)
- POULIN, Jacques ([1967] 1987b), *Mon cheval pour un royaume*, Montréal, Leméac. (Coll. « Poche Québec ».)
- POULIN, Jacques ([1974] 1988), *Faites de beaux rêves*, Montréal, Leméac. (Coll. « Poche Québec ».)
- ROY, Gabrielle (1955), *Rue Deschambault*, Montréal, Beauchemin.
- ROY, Gabrielle (1978), *Fragiles lumières de la terre. Écrits divers 1942-1970*, Montréal, Quinze. (Coll. « Prose entière ».)
- SAVARD, Félix-Antoine (1948), *La Minuit*, Montréal, Fides.
- SAVARD, Félix-Antoine (1965), *La Dalle-des-Morts*, Montréal, Fides.
- SAVARD, Félix-Antoine ([1943] 1971), *L'abatis*, Montréal, Fides. (Coll. « Bibliothèque canadienne-française ».)

## C-ÉTUDES

### 1- ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE ET LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISES

- ALLARD, Jacques (1979), « L'idéologie du pays dans le roman québécois contemporain. *Il n'y a pas de pays sans grand-père* et l'intertexte national », *Voix et images*, vol. V, n° 1 (automne), p. 117-132.
- ARGUIN, Maurice (1987), *Le roman québécois de 1944 à 1965. Symptômes du colonialisme et signes de libération*, Québec, CRELIQ. (Coll. « Essais ».)
- AUDET, Noël (1984), « Le roman québécois d'Amérique », *Les Deux Rives*, vol. I, p. 34-35.
- BEAUDET, Marie-Andrée (1985), *L'ironie de la forme. Essai sur L'élan d'Amérique d'André Langevin*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre.

- BEAUDOIN, Réjean (1984), « Rapport Québec-Amérique », *Possibles*, vol. VIII, n° 4 (été), p. 45-57.
- BEAUDOIN, Réjean (1991), *Le roman québécois*, Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal Express ».)
- BEAULIEU, Nicole (1985), « L'écrivain dans l'ombre », *L'Actualité*, vol. IX, n° 4 (avril), p. 73-78.
- BELGRAVE, Robert (1978), « L'imaginaire de Félix-Antoine Savard ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- BELLEAU, André (1986), *Surprendre les voix. Essais*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- BERND, Zila (1986), « La quête d'identité : une aventure ambiguë », *Voix et images*, vol. XII, n° 31 (automne), p. 21-26.
- BERTHIAUME, André (1975), « La fortune d'un couple mythique : Jacques Cartier et l'Amérindien », *Études littéraires*, vol. VIII, n° 1 (avril), p. 81-102.
- BÉRUBÉ, Renald (1968), « L'hiver dans *Le temps des hommes* d'André Langevin », dans *Littérature canadienne*, Montréal, Les Éditions de Sainte-Marie, p. 11-17.
- BESSETTE, Gérard (1973), *Trois romanciers québécois*, Montréal, Éditions du Jour.
- BLAIS, Jacques (1975), *De l'ordre et de l'aventure. La poésie au Québec de 1934 à 1944*, Québec, Les Presses de l'Université Laval. (Coll. « Vie des lettres québécoises ».)
- BLAIS, Marie-Josée, et Marie-Pierre LOCKWELL (1991), « Réjean Ducharme, dévadé d'Amérique ou la poétique de la survie », *Urgences*, n° 34 (décembre), p. 61-74.
- BOND, David J. (1982), *The Temptation of Despair : A Study of the Quebec Novelist André Langevin*, Fredericton, York Press.
- BOURQUE, Paul-André (1975), « L'américanité du roman québécois », *Études littéraires*, vol. VIII, n° 1 (avril), p. 9-19.
- BOURQUE, Paul-André (1982), « La fascination de l'enfance, de la tendresse et de la mort chez Jacques Poulin ou la recherche de l'androgynie absolue », *Nord* (hiver), p. 74-92.
- BROCHU, André (1966), « Menaud ou l'impossible fête », *L'Action nationale* (novembre), p. 266-291.

## BIBLIOGRAPHIE

- BROCHU, André (1984), « *La montagne secrète. Le schème organisateur* », *Études littéraires*, vol. XVII, n° 3 (hiver), p. 531-544.
- BROCHU, André (1985), *L'évasion tragique. Essai sur les romans d'André Langevin*, Montréal, Hurtubise HMH.
- BUREAU, Luc (1984), *Entre l'Éden et l'Utopie. Les fondements imaginaires de l'espace québécois*, Montréal, Éditions Québec/Amérique.
- CADRIN-ROSSIGNOL, Iolande (1987), *Félix-Antoine Savard. Le continent imaginaire*, Montréal, Fides.
- CAZAUX, Yves (1988), *Le rêve américain. De Champlain à Cavalier de Lasalle*, Paris, Albin Michel.
- CHAMBERLAND, Roger (1982), « Autoportrait. *Le dernier été des Indiens* », *Québec français*, n° 48 (décembre), p. 21.
- CHASSAY, Jean-François (1984), « Un écrivain américain », *Spirale*, n° 45 (septembre) p. 8.
- CHASSAY, Jean-François (1991), « Reflets des États-Unis dans le roman québécois : une version de l'Amérique », *Urgences*, n° 34 (décembre), p. 7-19.
- CHOQUETTE, Sylvie (1975), « L'archétype du temps circulaire chez Ernest Hemingway et Jacques Poulin », *Études littéraires*, vol. VIII, n° 1 (avril), p. 43-55.
- DE LA FONTAINE, Gilles (1982), « Le mythe de l'Iroquoise dans le conte écrit de la Mauricie », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 3 (hiver-printemps), p. 63-75.
- DU BERGER, Jean (1979), « Chasse-galerie et voyage », *Studies in Canadian Literature*, vol. IV, n° 2 (hiver-printemps), p. 35-43.
- DUMOUCHEL, Gérard (1972), « Le mythe chez Menaud », *Co-Incidences* (novembre), p. 27-35.
- DUQUETTE, Jean-Pierre (1973), *Germaine Guèvremont. Une route, une maison*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- ÉMOND, Maurice (1975), « Ashini ou la nostalgie du paradis perdu », *Voix et images du pays IX*, p. 35-62.
- EN COLLABORATION (1984), *Les cent lignes de notre américanité. Actes du colloque tenu à Moncton du 14 au 16 juin 1984*, Moncton, Éditions Perce-Neige.

- ÉTHIER-BLAIS, Jean (1966), « Le vol des oies sauvages », *Études françaises* (février), p. 99-105.
- FALARDEAU, Jean-Charles (1968), *L'évolution du héros dans le roman québécois*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Conférences J.A. de Sève ».)
- FALARDEAU, Jean-Charles (1969), « André Langevin, romancier », *Europe* (février-mars), p. 61-65.
- FALARDEAU, Jean-Charles (1972), *Notre société et son roman*, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Sciences de l'homme et humanisme ».)
- GAGNÉ, Marc (1973), *Visages de Gabrielle Roy. L'œuvre et l'écrivain*, suivi de *Jeux du romancier et des lecteurs (extraits) par Gabrielle Roy*, Montréal, Beauchemin.
- GAGNON, François (1975), « Le thème médiéval de l'homme sauvage dans les premières représentations des Indiens d'Amérique », dans Guy H. ALLARD (dir.), *Aspects de la marginalité au Moyen Âge*, Montréal, L'Aurore, p. 82-98.
- GAGNON, François-Marc (1984), *Ces hommes dits sauvages. L'histoire fascinante d'un préjugé qui remonte aux premiers découvreurs du Canada*, Montréal, Libre Expression.
- GALLAYS, François (1979), « Louis Jolliet vu par Alain Grandbois ou l'histoire au service du mythe », *Voix et images*, vol. V, n° 1 (automne), p. 65-86.
- GAULIN, André (1973), « La vision du monde d'André Langevin », *Études littéraires*, vol. VI, n° 2 (août), p. 153-167.
- GAULIN, André (1975), « Interview : Portages », *Québec français*, n° 18 (février), p. 21.
- GAUVIN, Lise, et Jean JONASSAINT (dir.) (1992), « L'Amérique entre les langues », *Études françaises*, vol. XXVIII, nos 2-3 (automne-hiver).
- GÉLINAS, Michelle (1973), *Léo-Paul Desrosiers ou le récit ambigu*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Lignes québécoises ».)
- GIGUÈRE, Richard (1984), *Exil, révolte et dissidence. Étude comparée des poésies québécoise et canadienne (1925-1955)*, Québec, Les Presses de l'Université Laval. (Coll. « Vie des lettres québécoises ».)
- GIROUARD, Pierre (1985), *Germaine Guèvremont et son œuvre cachée*, Saint-Ours, Les Éditions de Neveurmagne.

## BIBLIOGRAPHIE

- GODIN, Jean-Cléo (1982), « Entre la pierre et l'extase », *Nord* (hiver), p. 38-47.
- GRENIER-FRANCŒUR, Marie (1976), « Étude de la structure anaphorique dans *La montagne secrète* de Gabrielle Roy », *Voix et images*, vol. I, n° 3 (avril), p. 387-405.
- GUILLEMETTE, Lucie (1992), « L'Amérique déconstruite et les voies/voix féminines dans *La maison Trestler* de Madeleine Ouellette-Michalska », *Dalhousie French Studies*, vol. 23 (automne-hiver), p. 61-67.
- HAREL, Simon (1989), *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueuil, Le Préambule. (Coll. « L'Univers des discours ».)
- HOOG, Armand (1968), « Du mythe d'hier au réel d'aujourd'hui », *Études françaises*, vol. IV, n° 3 (août), p. 349-360.
- LABELLE, Luc (1972), « Une folie pas comme les autres », *Co-Incidences* (novembre), p. 22-26.
- LAFOREST, Marie-Laure (1975), « La tentation de l'ailleurs dans le roman québécois, 1845-1938 ». Mémoire de maîtrise, Montréal, McGill University.
- LANGUIRAND, Jacques (1975), « Le Québec et l'américanité », *Études littéraires*, vol. VIII, n° 1 (avril) p. 143-157.
- LAPOINTE, Jean-Pierre (1989a), « Sur la piste américaine : le statut des références littéraires dans l'œuvre de Jacques Poulin », *Voix et images*, vol. XV, n° 1 (automne), p. 15-27.
- LAPOINTE, Jean-Pierre (dir.) (1989b), « Jacques Poulin », *Voix et images*, vol. XV, n° 1 (automne).
- LAPOINTE, Jean-Pierre, et Yves THOMAS (1989), « Entretien avec Jacques Poulin », *Voix et images*, vol. XV, n° 1 (automne), p. 8-14.
- LAROCHE, Maximilien (1968), « La conscience américaine de la nouvelle poésie québécoise », dans *Littérature canadienne*, Montréal, Les Éditions de Sainte-Marie, p. 73-78.
- LAROCHE, Maximilien (1971), « Le héros ambigu et le personnage contradictoire », *Voix et images du pays IV*, p. 27-52.
- LAROCHE, Maximilien (1973), « Sentiment de l'espace et image du temps chez quelques écrivains québécois », *Voix et images du pays VII*, p. 167-182.

## LE MYTHE AMÉRICAIN

- LAROCHE, Maximilien (1975), « L'américanité ou l'ambiguïté du "je" », *Études littéraires*, vol. VIII, n° 1 (avril), p. 103-125.
- LAROCHE, Maximilien (1989), *La découverte de l'Amérique par les Américains. Essais de littérature comparée*, Québec, GRELCA. (Coll. « Essais ».)
- LAROCHE, Maximilien (1991), « Américanité et Amérique », *Urgences*, n° 34 (décembre), p. 88-99.
- LAROSE, Jean (1987), *La petite noirceur*, Montréal, Boréal.
- LAURENDEAU, Arthur (1948), « Essai pour situer un roman canadien. L'homme canadien, cet inconnu », *L'Action nationale* (septembre), p. 36-47.
- LAVOIE, Michelle (1970), « Du coureur de bois au Survenant, filiation ou aliénation ? », *Les Cahiers de l'Université du Québec*, n°s 22-23 (septembre), p. 11-25.
- LE GRAND, Albert (1965), « Gabrielle Roy ou l'être partagé », *Études françaises*, vol. I, n° 2 (juin), p. 39-65.
- LEMIEUX, David (1958), « Valeur symbolique du roman *Maria Chapdelaine* », *Canadian Modern Language Review* (automne), p. 10-13.
- LEMIRE, Maurice (1970), *Les grands thèmes nationalistes dans le roman historique canadien-français*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- LEMIRE, Maurice (1981), *Introduction à la littérature québécoise (1900-1939)*, Montréal, Fides.
- L'HÉRAULT, Pierre (1989), « *Volkswagen blues* : traverser les identités », *Voix et images*, vol. XV, n° 1 (automne), p. 28-42.
- LOUDER, Dean, et Eric WADDELL (dir.) (1983), *Du continent perdu à l'archipel retrouvé. Le Québec et l'Amérique française*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- MAILHOT, Laurent (1977), « Classiques canadiens 1760-1960 », *Études françaises*, vol. XIII, n°s 3-4 (octobre), p. 263-278.
- MAILHOT, Laurent (1985), « Le voyage total », *Études françaises*, vol. XXI, n° 3 (hiver), p. 3-5.
- MAILHOT, Laurent (1989), « *Volkswagen blues*, de Jacques Poulin, et autres "histoires américaines" du Québec », *Œuvres et critiques*, vol. XIV, n° 1, p. 19-28.

## BIBLIOGRAPHIE

- MAJOR, Robert (1976), « *Le Survenant* et la figure d'Éros dans l'œuvre de Germaine Guèvremont », *Voix et images*, vol. II, n° 2 (décembre), p. 195-208.
- MAJOR, Robert (1991), *Jean Rivard ou l'art de réussir. Idéologies et utopie dans l'œuvre d'Antoine Gérin-Lajoie*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval. (Coll. « Vie des lettres québécoises ».)
- MARCOTTE, Gilles (1973), « Découvrir l'Amérique », *Liberté*, n° 90 (novembre-décembre), p. 102-106.
- MARCOTTE, Gilles (1984), « L'ambitieuse Volkswagen », *L'Actualité*, vol. IX, n° 8 (août), p. 79.
- MARCOTTE, Gilles (1985-1986) « Histoires de zouaves », *Études françaises*, vol. XXI, n° 3 (hiver), p. 7-17.
- MARTINEAU, François (1972), « Le sens originel des extraits de *Maria Chapdelaine* dans *Menaud* », *Co-Incidences* (novembre), p. 12-21.
- MELANÇON, Benoît (1990a), « La fiction de l'Amérique dans l'essai contemporain : Pierre Vadeboncoeur et Jean Larose », *Études françaises*, vol. XXVI, n° 2 (automne), p. 31-39.
- MELANÇON, Benoît (1990b), « La littérature québécoise et l'Amérique. Prolégomènes et bibliographie », *Études françaises*, vol. XXVI, n° 2 (automne), p. 65-108.
- MELANÇON, Benoît (dir.) (1990c), « L'Amérique de la littérature québécoise », *Études françaises*, vol. XXVI, n° 2 (automne).
- MICHON, Jacques (1985), « Heureux qui comme Ulysse... », *Voix et images*, vol. IX, n° 1 (automne), p. 135-139.
- MILOT, Louise (1984), « Quand les “beaux rêves” tournent au “blues”. Le Volkswagen de Jacques Poulin », *Lettres québécoises*, n° 35 (automne), p. 15-17.
- MIRAGLIA, Anne Marie (1989), « Lecture, écriture et intertextualité dans *Volkswagen blues* », *Voix et images*, vol. XV, n° 1 (automne), p. 51-57.
- MIRAGLIA, Anne Marie (1991), « L'Amérique et l'américanité chez Jacques Poulin », *Urgences*, n° 34 (décembre), p. 34-45.
- MIRAGLIA, Anne Marie (1992), « Le récit de voyage en quête de l'Amérique », *Dalhousie French Studies*, vol. XXIII (automne-hiver), p. 29-34.
- MIRAGLIA, Anne Marie (1993), *L'écriture de l'autre chez Jacques Poulin*, Candiac, Les Éditions Balzac. (Coll. « L'Univers des discours ».)

- MOISAN, Clément (1969), *L'âge de la littérature canadienne. Essai*, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Constantes ».)
- MOISAN, Clément (1979a), *Poésie des frontières. Étude comparée des poésies canadienne et québécoise*, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Constantes ».)
- MOISAN, Clément (1979b), « Le roman canadien de 1945 à 1960 », *Études littéraires*, vol. II, n° 2 (août), p. 143-156.
- MORENCY, Jean (1985), *Un roman du regard : La montagne secrète de Gabrielle Roy*, Québec, CRELIQ. (Coll. « Essais n° 3 ».)
- MORENCY, Jean (1991a), « Les chemins perdus. Figurations de la vie, de la mort et de la renaissance chez Washington Irving, Alejo Carpentier et Gabrielle Roy », *Urgences*, n° 34 (décembre), p. 75-87.
- MORENCY, Jean (dir.) (1991b), « Mythes et romans de l'Amérique », *Urgences*, n° 34 (décembre).
- MORIN, Michel (1982), *L'Amérique du Nord et la culture. Le territoire imaginaire de la culture*, t. II, Montréal, Hurtubise HMH.
- MORIN, Michel, et Claude BERTRAND (1979), *Le territoire imaginaire de la culture*, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Brèches ».)
- MORISSET, Jean (1980a), « Entre la terre perdue et la terre promise », *Le Devoir* (9 mai), p. 9.
- MORISSET, Jean (1980b), « Miroir indogène, reflet eurogène. Essai sur l'américanité et la fabrication de l'identité canadienne », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. IX, n° 4, p. 285-312.
- MORISSET, Jean (1985), *L'identité usurpée. L'Amérique écartée*, Montréal, Nouvelle Optique.
- MORISSET, Jean (1987), « Louis Riel écrivain des Amériques », *Nuit blanche*, n° 28 (mai-juin), p. 59-63.
- MORISSONNEAU, Christian (1972), « Le Nord québécois au XIX<sup>e</sup> siècle : mythe et symbole », *Forces*, n° 20, p. 8-21.
- MORISSONNEAU, Christian (1978), *La terre promise. Le mythe du Nord québécois*, Montréal, Hurtubise HMH. (« Cahiers du Québec », coll. « Ethnologie ».)
- MORISSONNEAU, Christian (1985a), « Images d'Amérique et lieu du Nord », *Études françaises*, vol. XXI, n° 2 (automne), p. 53-59.

## BIBLIOGRAPHIE

- MORISSONNEAU, Christian (1985b), « Le nomadisme dans la littérature québécoise », dans Gilles DORION et Marcel VOISIN (dir.), *Littérature québécoise. Voix d'un peuple, voies d'une autonomie*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, p. 77-82.
- NEPVEU, Pierre (1988), *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine. Essais*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- NEPVEU, Pierre (1990), « Le poème québécois de l'Amérique », *Études françaises*, vol. XXVI, n° 2 (automne), p. 9-19.
- NOËL, Lise (1983), « Le plaisir et l'oppression. *Le dernier été des Indiens* », *Liberté*, vol. XXV, n° 145 (février), p. 94-99.
- OORE, Irène, et Paul SOCKEN (1984), « Le mobile et l'immobile dans *Le Survenant* », *Études canadiennes*, vol. XVI, p. 31-35.
- OUELLET, Réal (1981), « Entre l'héroïsme et la stérilité, *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon », *Lettres québécoises*, vol. VI, n° 21 (printemps), p. 43, 45 et 46.
- PARÉ, François (1976), « *Maria Chapdelaine* au Canada anglais. Réflexions sur notre extravagance », *Voix et images*, vol. II, n° 2 (décembre), p. 265-278.
- PARIZEAU, Alice (1968), « Entretien avec Gabrielle Roy », *La Presse* (3 février), p. 12.
- PASCAL, Gabrielle (1976), *La quête de l'identité chez André Langevin*, Montréal, Éditions Aquila. (Coll. « Figures du Québec ».)
- PÉAN, Stanley, « L'Amérique, une fiction ? Quelques considérations sur l'Amérique "états-unienne", réelle et fictive, et *La première personne* de Pierre Turgeon », *Urgences*, n° 34 (décembre), p. 20-33.
- PELLETIER, Jacques (1991), *Le roman national. Essais*, Montréal, VLB éditeur. (Coll. « Essais critiques ».)
- POTEET, Maurice (dir.) (1988), « Jack Kerouac et l'imaginaire québécois », *Voix et images*, vol. XIII, n° 3 (printemps).
- POULIN, Gabrielle (1980), *Romans du pays 1968-1979*, Montréal, Bellarmin.
- PROULX, Bernard (1987), *Le roman du territoire*, Montréal, Service des publications de l'Université du Québec à Montréal. (Coll. « Cahiers du département d'études littéraires ».)
- RENCONTRE QUÉBÉCOISE INTERNATIONALE DES ÉCRIVAINS (1973), « Roman des Amériques », *Liberté*, n° 90 (novembre-décembre).

## LE MYTHE AMÉRICAIN

- RESCH, Yannick (1988), « Dossier Québec », *Le français aujourd'hui*, n° 81, p. 71-88.
- RICARD, François (1972), *L'art de Félix-Antoine Savard dans Menaud*, maître-drameur, Montréal, Fides. (Coll. « Études littéraires ».)
- RICARD, François (1974), « Jacques Poulin de la douceur à la mort », *Liberté*, n°s 95-96 (septembre-décembre), p. 97-105.
- RICARD, François (1975), *Gabrielle Roy*, Montréal, Fides. (Coll. « Écrivains canadiens d'aujourd'hui ».)
- RICARD, François (1988), « Remarques sur la normalisation d'une littérature », *Écriture*, n° 31 (automne), p. 11-19.
- RICHER, Julia (1966), *Léo-Paul Desrosiers*, Ottawa, Fides. (Coll. « Écrivains canadiens d'aujourd'hui ».)
- ROBIDOUX, Réjean (1989), « Gabrielle Roy : la somme de l'œuvre », *Voix et images*, vol. XIV, n° 3 (printemps), p. 376-379.
- ROUSSEAU, Guildo (1972), « La nature et les paysages de l'Ouest américain dans les récits de voyages des Canadiens français. 1800-1935 », *Vie française*, vol. XXVII, n°s 3-4 (novembre-décembre), p. 59-75.
- ROUSSEAU, Guildo (1979), « La ruée vers l'or en Californie dans le roman et le conte québécois de 1850 à 1945 », *Journal of Canadian Fiction*, n°s 25-26, p. 99-114.
- ROUSSEAU, Guildo (1981), *L'image des États-Unis dans la littérature québécoise (1775-1930)*, Sherbrooke, Naaman. (Coll. « Études ».)
- ROUSSEAU, Guildo (1984), « Les relations littéraires Québec/États-Unis », dans Claude SAVARY (dir.), *Les rapports culturels entre le Québec et les États-Unis*, Québec, IQRC, p. 71-95.
- ROUSSEAU, Guildo (1986), « L'Amérique comme métaphore », *Écrits du Canada français*, n° 58, p. 156-167.
- ROUSSEAU, Guildo, et Jean LAPRISE (1984), « La langue des bois ; le toponyme amérindien dans le roman québécois », *Voix et images*, vol. X, n° 1 (automne), p. 69-92.
- SAINT-JACQUES, Denis (1969), « André Langevin aux prises avec le temps », *Études littéraires*, vol. II, n° 2 (août), p. 157-176.
- SAINT-JACQUES, Denis (1973), « L'élan d'Amérique », *Études littéraires*, vol. VI, n° 2 (août), p. 257-268.

## BIBLIOGRAPHIE

- SAINT-MARTIN, Lori (1984), « Mise à mort de la femme et “libération” de l’homme. Godbout, Aquin, Beaulieu », *Voix et images*, vol. X, n° 1 (automne), p. 107-117.
- SAVARD, Rémi (1979), *Destins d’Amérique. Les autochtones et nous*, Montréal, L’Hexagone.
- SCULLY, Robert-Guy (1976), « Le vrai visage de *Maria Chapdelaine* », *Forces*, n° 37 (4<sup>e</sup> trimestre), p. 12-21.
- SIMON, Sherry, Pierre L’HÉRAULT, Robert SCHWARTZWALD et Alexis NOUSS (1991), *Fictions de l’identitaire au Québec*, Montréal, XYZ. (Coll. « Études et documents ».)
- SIROIS, Antoine (1963), « Le mythe du Nord », *Revue de l’Université de Sherbrooke*, vol. IV, n° 1 (octobre), p. 29-36.
- SMART, Patricia (1970), « Une analyse psychocritique du *Dompteur d’ours* d’Yves Thériault », *Revue de l’Université d’Ottawa* (janvier-mars), p. 5-24.
- SMITH, Donald B. (1979), *Le « Sauvage » pendant la période héroïque de la Nouvelle-France (1534-1663) d’après les historiens canadiens-français des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Cultures amérindiennes ».)
- SUTHERLAND, Ronald (1984), « Les États-Unis et la littérature québécoise », dans Claude SAVARY (dir.), *Les rapports culturels entre le Québec et les États-Unis*, Québec, IQRC, p. 201-209.
- TÉTU, Michel (1970), « Jacques Godbout ou l’expression québécoise de l’américanité », *Livres et auteurs québécois 1970*, Montréal, Éditions Jumonville, p. 270-279.
- THÉORET, Richard (1972), « Menaud épique », *Co-Incidences* (novembre), p. 36-44.
- THÉRIEN, Gilles (1986), « La littérature québécoise, une littérature du tiers-monde ? », *Voix et images*, n° 34 (automne) p. 12-20.
- THÉRIEN, Gilles (1987a), « L’Indien imaginaire : une hypothèse », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XVII, n° 3 (automne), p. 3-21.
- THÉRIEN, Gilles (dir.) (1987b), « L’Indien Imaginaire », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXVII, n° 3 (automne).
- THÉRIEN, Gilles (1990), « L’empire et les barbares », *Cinémas*, vol. I, n<sup>os</sup> 1-2 (automne), p. 9-19.

- THÉRIO, Adrien (1983), « De l'Atlantique au Pacifique. Le goût de la liberté. *De quoi t'ennuies-tu Eveline ?* de Gabrielle Roy », *Lettres québécoises*, n° 31 (automne), p. 31-32.
- TOUGAS, Gérard (1982), *Destin littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique. (Coll. « Littérature d'Amérique ».)
- TREMBLAY, Victor-Laurent (1991), *Au commencement était le mythe. Introduction à une mythanalyse globale avec application à la culture traditionnelle québécoise à partir de quelques textes représentatifs*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- TURCOT, Claude (1959), « Retour en arrière avec Germaine Guèvremont. Mon Survenant aurait pu être beatnik, lui aussi », *Le Petit Journal* (27 décembre), p. 80.
- VANASSE, André (1965a), « La notion de l'étranger dans la littérature canadienne-I. Le fait historique et les étapes littéraires », *L'Action nationale*, vol. LV, n° 2 (octobre), p. 230-236.
- VANASSE, André (1965b), « La notion de l'étranger dans la littérature canadienne-II. La naissance de l'étranger », *L'Action nationale*, vol. LV, n° 3 (novembre), p. 350-358.
- VANASSE, André (1965c), « La notion de l'étranger dans la littérature canadienne-III. Menaud ou le conflit de deux mentalités », *L'Action nationale*, vol. LV, n° 4 (décembre), p. 484-488.
- VANASSE, André, (1966), « La notion de l'étranger dans la littérature canadienne-française. La rupture définitive », *L'Action nationale*, vol. LV, n° 5 (janvier), p. 606-611.
- VANASSE, André (1983), « Entre chien et loup. *Ma vie, ma folie* de Julien Bigras », *Lettres québécoises*, n° 32 (hiver), p. 26-27.
- VANASSE, André (1984), « Les fous, les demeurés, les rêveurs... », *Voix et images*, vol. IX, n° 2 (hiver), p. 161-164.
- VAN'T LAND, Hilligje (1991), « Le Québec et l'Amérique. Les romans de Jacques Godbout », *Urgences*, n° 34 (décembre), p. 46-60.
- VASSEUR, François, et Michelle ROY (1984), « Voyage à travers l'Amérique. Entrevue avec Jacques Poulin », *Nuit blanche*, n° 14 (juin), p. 50-52.
- VÉRONNEAU, Pierre (1990), « La série "L'américanité" : les paradoxes d'une notion », *Cinéma*, vol. I, n°s 1-2 (automne), p. 97-102.

## BIBLIOGRAPHIE

- VILLENEUVE, Normand (1971), « Histoire d'une identification collective. Le mythe de *Maria Chapdelaine* au Québec ». Mémoire de maîtrise ès arts (histoire), Montréal, Université de Montréal.
- VOISINE, Simone (1973), « L'expression de l'espace dans la trilogie romanesque d'André Langevin », *Études littéraires*, vol. VI, n° 2 (août), p. 199-213.
- WARWICK, Jack (1966), « Les "pays d'en haut" dans l'imagination canadienne-française », *Études françaises*, vol. II, n° 3 (octobre) p. 265-293.
- WARWICK, Jack (1972), *L'appel du Nord dans la littérature canadienne-française*, Montréal, Hurtubise HMH.
- WARWICK, Jack (1973), « Un retour aux mythes de la terre ? », *Études françaises*, vol. IX, n° 4 (novembre), p. 279-301.
- WARWICK, Jack (1977), « Littérature de la Nouvelle-France », *Études françaises*, vol. XVIII, nos 3-4 (octobre), p. 237-261.
- WEINMANN, Heinz (1978), « Menaud, fils de Perreault ou de Savard », *Voix et images*, vol. III, n° 3 (avril), p. 396-407.
- WEINMANN, Heinz (1987), *Du Canada au Québec. Généalogie d'une histoire*, Montréal, L'Hexagone.
- WEISS, Jonathan (1983), « Victor-Lévy Beaulieu : écrivain américain », *Études françaises*, vol. XIX, n° 1 (printemps), p. 41-57.
- WEISS, Jonathan (1985), « Une lecture américaine de *Volkswagen blues* », *Études françaises*, vol. XXI, n° 3 (hiver), p. 89-96.
- WEISS, Jonathan (1990), « *Le premier mouvement* de Jacques Marchand : un roman américain ? », *Études françaises*, vol. XXVI, n° 2 (automne), p. 21-29.

## 2- ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE ET LA SOCIÉTÉ AMÉRICAINES

- AUSBAND, Stephen C. (1975), « The whale and the machine. An approach to *Moby Dick* », *American Literature*, vol. XLVII, n° 2 (mai), p. 197-211.
- AXELRAD, Allen M. (1982), « The order of the *Leatherstocking Tales* : D.H. Lawrence, David Noble, and the iron trap of history », *American Literature*, vol. LIV, n° 2 (mai), p. 189-211.
- BAUDRILLARD, Jean (1986), *Amérique*, Paris, Grasset.

## LE MYTHE AMÉRICAIN

- BÉRANGER, Jean (1978), « Analyses structurales de “Rip Van Winkle” », *Revue française d'études américaines*, n° 5 (avril), p. 33-45.
- BÉRANGER, Jean, et Maurice GONNAUD (1974), *La littérature américaine jusqu'en 1865*, Paris, Armand Colin. (Coll. « U2 ».)
- BERKHOFER, Robert F. Jr (1978), *The White Man's Indian. Images of the American Indian from Columbus to the Present*, New York, Alfred A. Knopf.
- BEWLEY, Marius (1959), *The Eccentric Design. Form in the Classic American Novel*, London, Chatto and Windus.
- BLACK, Nancy B., et Bette S. WEIDMAN (dir.) (1976), *White on Red. Images of the American Indian*, Port Washington (N.Y.), Kennikat Press.
- BLEIKASTEN, André (1987), « Pour l'amour de Melville », *Le Nouvel Observateur*, n° 1156 (2 janvier), p. 57.
- BROWN, John (1954), *Panorama de la littérature contemporaine aux États-Unis*, Paris, Gallimard.
- BUSH, Sargent (1971), « Bosom serpents before Hawthorne. The origins of a symbol », *American Literature*, vol. XLIII, n° 2 (mai), p. 181-199.
- BUTLER, Michael D. (1976), « Narrative structures and historical process in *The Last of the Mohicans* », *American Literature*, vol. XLVIII, n° 2 (mai), p. 117-139.
- CABAU, Jacques (1966), *La prairie perdue. Histoire du roman américain*, Paris, Seuil.
- CABAU, Jacques (1977), *Écrivains américains*, Paris, Larousse. (Coll. « Encyclopoche ».)
- CAHEN, Jacques-Fernand (1986), *La littérature américaine*, Paris, Presses Universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? ».)
- CASTRO, Michael (1983), *Interpreting the Indian. Twentieth-Century Poets and the Native American*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- CHARTIER, Armand B. (1986), « Jack Kerouac, Franco-Américain », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 12 (été-automne), p. 83-96.
- CHASE, Richard (1957), *The American Novel and its Tradition*, Garden City (N.Y.), Doubleday Anchor Books.
- CHINARD, Gilbert (1934), *L'homme contre la nature. Essais d'histoire de l'Amérique*, Paris, Droz.

## BIBLIOGRAPHIE

- COLACURCIO, Michael (1975), « The symbolic and the symptomatic : D.H. Lawrence in recent american criticism », *American Quarterly*, vol. XXVII, n° 4 (octobre), p. 486-501.
- DETHY, Claire (1970), « Les nouveaux chemins de l'Ouest, Jack Kerouac », *Revue nouvelle*, n° 2, p. 207-210.
- DETTELBACH, Cynthia Golomb (1976), *In the Driver's Seat. The Automobile in American Literature and Popular Culture*, Westport (Conn.), et Londres, Greenwood Press.
- DOMMERGUES, Pierre (1973), *Les écrivains américains d'aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? ».)
- DUPEYRON-MARCHESSOU, Hélène (1976), « Beat generation et hippies. Les mythes et les dieux », *Les Langues modernes*, vol. LXX, n°s 2-3, p. 197-208.
- FEIED, Frederic (1964), *No Pie in the Sky. The Hobo as American Cultural Hero in the Works of Jack London, John Dos Passos and Jack Kerouac*, New York, Citadel Press.
- FIEDLER, Leslie A. (1966), *Love and Death in the American Novel*, New York, Stein and Day.
- FIEDLER, Leslie A. (1971), *Le retour du Peau-Rouge*, Paris, Seuil. (Coll. « Pierres vives ».)
- FONTENILLES, Alfred, et Pierre MARAMBAUD (1976), *Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la littérature américaine*, Paris, Hachette.
- FUSSEL, Edwin (1965), *Frontier. American Literature and the American West*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press.
- GIONO, Jean (1986), *Pour saluer Melville*, Paris, Gallimard.
- GRANGER, Michel (1978), « Les bras du cannibale. Aspects de la régression primitiviste dans *Moby Dick* », *Revue française d'études américaines*, n° 5 (avril), p. 47-61.
- HOUSE, Kay Semour (1965), *Cooper's Americans*, Columbus, Ohio State University Press.
- HOWARD, Léon (1965), « Herman Melville », dans William STEGNER (dir.), *The American Novel ; From James Fenimore Cooper to William Faulkner*, New York, Basic Books.

- JAWORSKI, Philippe (1986), *Melville : le désert et l'empire*, Paris, Presses de l'École normale supérieure.
- KATTAN, Naïm (1972), *Écrivains des Amériques. Tome I : Les États-Unis*, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Constantes ».)
- KELLY, Wyn (1983), « Melville's Cain », *American Literature*, vol. LV, n° 1 (mars), p. 24-40.
- KYRIA, Pierre (1967), « Le monde américain », *Revue de Paris* (mars), p. 120-125.
- LAWRENCE, David Herbert (1979), *Études sur la littérature classique américaine*, Paris, Seuil.
- LE VOT, André (1974), « Conquête de l'américanité. Genèse et métamorphose d'un genre romanesque », *Études françaises*, vol. X, n° 4 (novembre), p. 441-433.
- LEWIS, Richard Warrington Baldwin (1955), *The American Adam. Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*, Chicago, The Chicago University Press.
- MCCLINTOCK, James I. (1970), « Jack London's use of Carl Jung's *Psychology of the Unconscious* », *American Literature*, vol. XLII, n° 3 (novembre), p. 336-347.
- MCNAMARA, Marie (1956), « The character of flame. The function of Pearl, in *The Scarlet Letter* », *American Literature*, vol. XXVII (janvier), p. 537-553.
- MCPHERSON, Hugo (1969), *Hawthorne as Myth-Maker*, Toronto, University of Toronto Press.
- MARIENSTRAS, Élise (1976), *Les mythes fondateurs de la nation américaine. Essai sur le discours idéologique aux États-Unis à l'époque de l'indépendance (1763-1800)*, Paris, Maspéro.
- MARIENSTRAS, Élise (1982), « Mythes, traditions et historicité dans l'histoire américaine », *Revue française d'études américaines*, n° 13 (février), p. 9-26.
- MARTIN, Robert K. (1986), *Hero, Captain and Stranger : Male Friendship, Social Critique and Literary Form in the Sea Novels of Herman Melville*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press.
- MARTIN, Terence (1976), « Surviving on the frontier. The double consciousness of Natty Bumppo », *South Atlantic Quarterly*, vol. LXXV, n° 4 (automne), p. 447-459.
- MIDLER, Robert (1980), « *The Last of the Mohicans* and the New World fall », *American Literature*, vol. LII, n° 3 (novembre), p. 407-429.

## BIBLIOGRAPHIE

- NOBLE, David W. (1964), « Cooper, Leatherstocking and the death of the american Adam », *American Quarterly*, vol. XVI, n° 3 (automne), p. 419-431.
- PEARCE, Roy Harvey (1965), *The Savages of America. A Study of the Indian and the Idea of the Civilization*, Baltimore, John Hopkins Press.
- PETILLON, Pierre-Yves (1979), *La grand-route. Espace et écriture en Amérique*, Paris, Seuil.
- POLI, Bernard (1972), *Le roman américain 1865-1917. Mythes de la frontière et de la ville*, Paris, Armand Colin. (Coll. « U2 ».)
- PORTE, Joel (1969), *The Romance in America. Studies in Cooper, Poe, Hawthorne, Melville, and James*, Middletown (Connecticut), Westleyan University Press.
- ROWLAND, Beryl (1963), « Melville's bachelors and maids : Interpretation through symbol and metaphor », *American Literature*, vol. XLI, n° 3 (novembre), p. 389-405.
- SACHS, Viola (1973), *The Myth of America. Essays in the Structures of Literary Imagination*, The Hague and Paris, Mouton.
- SACHS, Viola (1978), « The profane and the sacred : An initiation to the american romance », *Revue française d'études américaines*, n° 5 (avril), p. 73-82.
- SAPORTA, Marc (1976), *Histoire du roman américain*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- SILHOL, Robert (1970), « Préface », dans Herman MELVILLE, *Moby Dick*, Paris, Garnier-Flammarion.
- SLOTKIN, Richard (1973), *Regeneration Through Violence. The Mythology of the American Frontier 1600-1860*, Middletown (Conn.), Westleyan University Press.
- SMITH, Henry Nash ([1950] 1967), *Terres vierges. De l'Ouest américain considéré comme symbole et comme mythe*, Paris, Seghers. (Coll. « Vent d'ouest ».)
- STARER, Jacqueline (1977), *Les écrivains beats et le voyage*, Paris, Didier. (Coll. « Études anglaises ».)
- STEDMAN, Raymond William (1982), *Shadows of the Indian. Stereotypes in American Culture*, Norman, University of Oklahoma Press.
- STEGNER, Wallace (dir.) (1965), *The American Novel. From James Fenimore Cooper to William Faulkner*, New York, Basic Books.

## LE MYTHE AMÉRICAIN

- TERRAMORSI, Bernard (1988), « Le rêve américain. Note sur le fantastique et la renaissance aux États-Unis », *Europe*, n° 707 (mars), p. 12-26.
- TERRIER, Michel (1976), « Béatitude et émerveillement dans *On the Road* de Jack Kerouac », *Études anglaises*, n° 29, p. 468-477.
- TOUGAS, Gérard (1979), *Puissance littéraire des États-Unis*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- VAN DEN HAAG, Ernest (1959), « Jack Kerouac et la "Beat Generation" », *Temps Modernes*, vol. XV, n° 163, p. 568-576.
- WALKER, Warren S. (1962), *James Fenimore Cooper. An Introduction and Interpretation*, New York, Barnes and Noble.
- WASHBURN, Wilcomb E. (1964), *The Indian and the White Man*, New York, New York University Press.
- WINTERS, Yvor (1947), *Aspects de la littérature américaine. Hawthorne, Cooper, Melville, Poe, Emerson, Jones Very, Emily Dickinson, Henry James*, Paris, Éditions du Chêne.
- ZOLLA, Elemire (1974), *Le chamanisme indien dans la littérature américaine*, Paris, Gallimard.

## D- OUVRAGES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

- ALBOUY, Pierre (1969), *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Librairie Armand Colin. (Coll. « U2 ».)
- BACHELARD, Gaston (1978a), *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BACHELARD, Gaston (1978b), *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BACHELARD, Gaston (1979), *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- BACHELARD, Gaston (1980a), *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti.
- BACHELARD, Gaston (1980b), *La terre et les rêveries de repos*, Paris, José Corti.
- BACHELARD, Gaston (1981a), *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti.

## BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, Gaston (1981b), *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti.
- BARTHES, Roland (1970), *Mythologies*, Paris, Seuil. (Coll. « Points ».)
- BAUDOIN, Charles (1952), *Le triomphe du héros. Étude psychanalytique sur le mythe du héros et les grandes épopées*, Paris, Plon. (Coll. « Présences ».)
- BEIGBEDER, Olivier (1981), *La symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? ».)
- BENOIST, Luc (1985), *Signes, symboles et mythes*, Paris, Presses Universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? ».)
- BERNIS, Jeanne (1975), *L'imagination*, Paris, Presses Universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? ».)
- BURGOS, Jean (1982), *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil.
- CAILLOIS, Roger (1972), *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- CAMPBELL, Joseph (1972), *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton (N.J.), Princeton University Press.
- CHEVALIER, Jean, et Alain GHEERBRANDT (1982), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter. (Coll. « Bouquins ».)
- CHRISTINGER, Raymond (1981), *Le voyage dans l'imaginaire*, Paris, Stock.
- DETIENNE, Marcel (1981), *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard.
- DIEL, Paul (1981), *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, Payot.
- DURAND, Gilbert (1953), « Psychanalyse de la neige », *Mercur de France*, t. CCCXVIII, p. 614-639.
- DURAND, Gilbert (1976), *L'imagination symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France. (Coll. « SUP ».)
- DURAND, Gilbert (1978), « Pérennité, dérivations et usures du mythe », dans Jean HANI (dir.), *Problèmes du mythe et de son interprétation*, Paris, Les Belles Lettres, p. 27-50.
- DURAND, Gilbert (1979), *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg international. (Coll. « L'Île Verte ».)

- DURAND, Gilbert (1980), *L'âme tigrée. Les pluriels de psyché*, Paris, Denoël/Gonthier. (Coll. « Bibliothèque médiations ».)
- DURAND, Gilbert (1981), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas. (Coll. « Études ».)
- DURAND, Yves (1988), *L'exploration de l'imaginaire. Introduction à la modélisation des univers mythiques*, Paris, L'espace bleu. (Coll. « Bibliothèque de l'imaginaire ».)
- ELIADE, Mircea (1976), *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- ELIADE, Mircea (1978a), *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- ELIADE, Mircea (1978b), *La nostalgie des origines*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- ELIADE, Mircea (1979a), *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard. (Coll. « TEL ».)
- ELIADE, Mircea (1979b), *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- ELIADE, Mircea (1979c), *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot. (Coll. « Petite bibliothèque Payot ».)
- ELIADE, Mircea (1981), *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- GIRARD, René (1980), *La violence et le sacré*, Paris, Grasset.
- GIRARD, René (1982), *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset. (Coll. « Le livre de poche ».)
- GUSDORF, Georges (1953), *Mythe et métaphysique. Introduction à la philosophie*, Paris, Flammarion.
- HUTIN, Serge (1978), *Les gnostiques*, Paris, Presses Universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? ».)
- JUNG, Carl-Gustav (1954), *Métamorphoses de l'âme et ses symboles. Analyse des prodromes d'une schizophrénie*, Genève, Librairie de l'Université.
- JUNG, Carl-Gustav (1960), *Problèmes de l'âme moderne*, Paris, Buchet/Chastel.
- JUNG, Carl-Gustav (1971), *Les racines de la conscience. Études sur l'archétype*, Paris, Buchet/Chastel.

## BIBLIOGRAPHIE

- JUNG, Carl-Gustav, et Charles KÉRÉNYI (1980), *Introduction à l'essence de la mythologie. L'enfant divin, la jeune fille divine*, Paris, Payot. (Coll. « Petite bibliothèque Payot ».)
- JUNG, Carl-Gustav, Charles KERÉNYI et Paul RADIN (1984), *Le fripon divin. Un mythe indien*, Genève, Georg.
- KRAPPE, Alexandre Haggerty (1938), *La genèse des mythes*, Paris, Payot.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1958), *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1973), *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon.
- MOSCOVICI, Serge (1979), *Hommes domestiques et hommes sauvages*, Paris, Christian Bourgeois éditeur. (Coll. « Cibles ».)
- PARIS, Jean (1965), *L'espace et le regard*, Paris, Seuil.
- PROPP, Vladimir (1973), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.
- RICHARD, Jean-Pierre (1961), *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil.
- ROBERT, Marthe (1987), *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard. (Coll. « TEL ».)
- ROUGEMONT, Denis DE (1967), *Les mythes de l'amour*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- ROUGEMONT, Denis DE (1971), *L'amour et l'Occident*, Paris, Union générale d'éditions. (Coll. « 10/18 ».)
- SELLIER, Philippe (1985a), *L'évasion*, Paris, Bordas. (Coll. « Recueil thématique ».)
- SELLIER, Philippe (1985b), *Le mythe du héros*, Paris, Bordas. (Coll. « Recueil thématique ».)
- TARDIEU, Michel, *Le manichéisme*, Paris, Presses Universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? ».)
- TROUSSON, Raymond (1981), *Thèmes et mythes. Questions et méthodes*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- VIERNE, Simone (1973), *Jules Verne et le roman initiatique. Contribution à l'étude de l'imaginaire*, Paris, Éditions du Sirac.
- VIGNOLA, Gilles (1969), « La conception du mythe chez Mircea Eliade ». Mémoire de maîtrise en philosophie, Université Laval, Québec.



## TABLE DES MATIÈRES

|  |     |
|--|-----|
| REMERCIEMENTS  | 7   |
| INTRODUCTION   | 9   |
| CHAPITRE I – NAISSANCE D’UNE NATION, NAISSANCE D’UNE FICTION :<br>WASHINGTON IRVING ET JAMES FENIMORE COOPER   | 27  |
| CHAPITRE II – LE RETOUR AUX ORIGINES :<br>NATHANIEL HAWTHORNE ET HERMAN MELVILLE   | 61  |
| CHAPITRE III – HISTOIRES DE REVENANTS ET DE SURVENANTS :<br>LOUIS HÉMON, FÉLIX-ANTOINE SAVARD ET GERMAINE GUÈVREMONT                                   | 115 |
| CHAPITRE IV– DE LA RUPTURE À LA CONTINUITÉ :<br>GABRIELLE ROY ET ANDRÉ LANGEVIN  | 149 |
| CHAPITRE V – PERMANENCE DU MYTHE AMÉRICAIN<br>DANS LE ROMAN QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN : JEAN-YVES SOUCY,<br>ROBERT LALONDE, JULIEN BIGRAS, JACQUES POULIN | 189 |
| CONCLUSION   | 225 |
| BIBLIOGRAPHIE  | 237 |

ACHEVÉ D'IMPRIMER  
AUX ATELIERS GRAPHIQUES MARC VEILLEUX INC.  
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)  
EN NOVEMBRE 1994  
POUR LE COMPTE DE NUIT BLANCHE ÉDITEUR



**JEAN MORENCY**

***LE MYTHE AMÉRICAIN  
DANS LES FICTIONS D'AMÉRIQUE***

Qu'ont donc en commun la littérature classique américaine et la littérature québécoise contemporaine ? Sans doute une même conception de la destinée de l'homme dans le Nouveau Monde. Cette conception, qui s'exprime suivant des modalités parfois divergentes, voire contradictoires, s'appuie sur le grand mythe américain fondé sur l'idée de la métamorphose et du recommencement. L'essai de Jean Morency met en lumière la présence obsédante de ce mythe dans les romans et les récits de Washington Irving, James Fenimore Cooper, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Louis Hémon, Félix-Antoine Savard, Germaine Guèvremont, Gabrielle Roy, André Langevin, Jean-Yves Soucy, Robert Lalonde, Julien Bigras et Jacques Poulin. Tous ces écrivains, malgré leur apparent éloignement, sont habités par un continent problématique qui en arrive à constituer, bien plus qu'un simple motif littéraire, une façon originale d'être au monde, et de ne pas y être en même temps.

Né à Vallée-Jonction en 1960, Jean Morency est titulaire d'un Doctorat en littérature québécoise de l'Université Laval. Il enseigne la littérature française et québécoise à la section collégiale du Petit Séminaire de Québec. Auteur de plusieurs articles sur l'américanité du roman québécois, il a publié en 1985 un essai sur *La montagne secrète* de Gabrielle Roy.

EN COUVERTURE: PHOTO DE FRANÇOIS BÉGIN

ISBN 2-921053-35-7



9 782921 053358

**NUIT BLANCHE ÉDITEUR**