

Dérives spatiales et mouvances langagières : les romanciers contemporains et l'Amérique canadienne-française

Jean Morency

Numéro 26, automne 2008

La langue française en Amérique : dynamiques spatiales et identitaires

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/037973ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/037973ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa
Centre de recherche en civilisation canadienne-française

ISSN

1183-2487 (imprimé)

1710-1158 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Morency, J. (2008). Dérives spatiales et mouvances langagières : les romanciers contemporains et l'Amérique canadienne-française. *Francophonies d'Amérique*, (26), 27–39. <https://doi.org/10.7202/037973ar>

Résumé de l'article

Dans cet article, Jean Morency étudie la survivance dans le roman québécois contemporain de la culture du Canada français, une culture caractérisée par sa relation particulière à l'espace nord-américain et sa remarquable mobilité géographique. Après avoir présenté les principales stratégies visant à inscrire le roman québécois dans le tissu géographique, social, culturel, linguistique et littéraire nord-américain, l'auteur tente de retracer, sur la base d'une hypothèse de nature psychosociale qu'il nomme le « retour de l'identité refoulée canadienne-française », les modes de filiation établis entre quelques romanciers contemporains (Michel Tremblay, Jacques Poulin et Nicolas Dickner) et un certain imaginaire de l'Amérique canadienne-française.

Dérives spatiales et mouvances langagières :
les romanciers contemporains
et l'Amérique canadienne-française

Jean MORENCY
Université de Moncton

Saskatchewan
Tu m'as pris ma femme
Elle m'a crissé là
Pour un gars de Régina
LES TROIS ACCORDS, *Saskatchewan*

Comme on le sait, la Révolution tranquille a provoqué une rupture radicale entre le Québec moderne et le Canada français traditionnel. Les effets de cette rupture se font encore sentir aujourd'hui, notamment chez les jeunes des deux groupes, devenus de plus en plus étrangers les uns aux autres. Pour de nombreux Québécois issus de la Révolution tranquille et du vaste mouvement de redéfinition identitaire qui en a été, sinon le moteur, du moins l'aboutissement, la réalité canadienne-française semble désormais se perdre dans la nuit des temps, tandis que pour quantité de francophones ayant grandi à l'extérieur du Québec, la société québécoise est devenue de moins en moins familière, allant même jusqu'à leur apparaître hostile dans certains cas. D'un côté, les jeunes Québécois ne semblent même plus en mesure de concevoir le Canada comme un pays où la langue française a droit de cité ; d'un autre côté, les jeunes francophones sont souvent dans l'impossibilité de s'imaginer eux-mêmes en dehors du cadre de leur condition minoritaire. Inutile de dire que ces deux attitudes contribuent à l'éloignement progressif, et sans doute inéluctable, des deux groupes en question, les premiers ayant développé, tant bien que mal, des réflexes caractéristiques des groupes majoritaires, et les seconds ayant été entraînés dans une dynamique de

minorisation dont il est encore difficile de mesurer toutes les conséquences.

Pourtant, dans les arts et la littérature, cette coupure ne s'avère pas aussi nette qu'on serait enclin à le croire. Dans cette perspective, une chanson comme *Saskatchewan*, qui a été créée en 2004 par le groupe musical Les Trois Accords et dont j'ai cité quelques vers en exergue, me semble traduire à sa façon l'existence d'un mouvement visant à réinvestir certains pans oubliés de la réalité canadienne-française, devenue folklorique, pour ne pas dire archaïque, aux yeux des jeunes Québécois d'aujourd'hui. Même si par son côté volontairement vieillot, québécois et country western, cette complainte ne manque pas de considérer l'Ouest canadien de façon parodique, elle n'en revendique pas moins cette région géographique comme un espace propre, voire familier. La chanson *Saskatchewan* s'inscrit ainsi dans le sillage direct du vaste mouvement historique et social qui a vu la collectivité canadienne-française occuper une grande partie du continent et développer une culture caractérisée, entre autres, par une relation particulière à l'espace nord-américain et par une remarquable mobilité géographique (Frenette, 1998). C'est cette culture de l'essaimage ou de l'éparpillement que le Québec de la Révolution tranquille a tenté, tant bien que mal, de conjurer, ou à tout le moins de tenir à distance, entre autres parce qu'elle semblait constituer, à long terme du moins, une menace pour sa propre survie. Paradoxalement, au cours de la même période, la culture québécoise prenait acte de sa continentalité et de son américanité, c'est-à-dire de son inscription dans la réalité continentale nord-américaine, voire américaine tout court, au sens large du terme. C'est ce phénomène de transfert symbolique ayant débouché sur l'occultation, mais non sur l'oubli, du Canada français traditionnel, qui forme selon moi comme la face cachée, obscure, de l'affirmation identitaire du Québec contemporain.

Dans l'étude qui suit, qui se veut exploratoire, je me propose donc d'esquisser dans ses grandes lignes ce phénomène qui apparaît de façon manifeste dans l'histoire du roman québécois depuis les années 1960. Dans un premier temps, je vais commencer par mettre en lumière quelques-unes des principales stratégies qui ont été mises en œuvre dans le but d'inscrire le roman québécois dans le tissu géographique, social, culturel, linguistique et littéraire nord-américain. Cette réflexion me conduira, dans un deuxième temps, sur la base d'une hypothèse de nature psychosociale que j'appelle le retour de l'identité

refoulée canadienne-française, à tenter de retracer les modes de filiation prenant place entre quelques romanciers contemporains (Michel Tremblay, Jacques Poulin et Nicolas Dickner) et l'imaginaire d'une certaine Amérique canadienne-française.

Conscience continentale et américanité

D'entrée de jeu, il convient de noter que je prends mes distances avec le thème des mouvances linguistiques au sens strict du terme. Plutôt que d'étudier comment les variétés du français en Amérique du Nord ont pu évoluer au contact de nouvelles réalités géographiques et de langues étrangères, je me propose d'observer comment les textes littéraires, en tant que créations langagières, sont en mesure de nous faire voyager dans l'univers nord-américain et de nous informer sur l'identité des francophones qui peuplent l'Amérique du Nord. Je ne prétends donc pas me substituer aux travaux de Lise Gauvin (2000) ou de Raoul Boudreau (1999) sur le rapport de l'écrivain à la langue, ou encore à ceux de Rainier Grutman (1997) ou de Chantal Richard (2002) sur l'hétérolinguisme en littérature. Je partirai néanmoins du constat que les véritables romans hétérolingues, c'est-à-dire ceux qui comportent des marques transcodiques vraiment structurantes, sont assez peu nombreux dans le contexte nord-américain, et ce, même dans les situations où la langue est minoritaire ou minorisée. Dans les œuvres littéraires francophones, comme l'ont bien montré les travaux de Chantal Richard, l'anglais joue surtout un rôle mimétique, comme dans *Volkswagen blues* de Jacques Poulin, et parodique, comme dans *Une histoire américaine* de Jacques Godbout, mais rarement un rôle créateur, si ce n'est dans des romans comme *Bloupe* de Jean Babineau ou *La Québécoise* de Régine Robin, sans parler de ce cas limite qu'est *L'homme invisible/The Invisible Man*, de Patrice Desbiens. Certes, il est permis de noter de remarquables tentatives d'adéquation entre la langue littéraire et certains parlars vernaculaires, que ce soit chez les romanciers de Parti pris, dans l'œuvre littéraire de Michel Tremblay, dans les romans récents de l'Acadienne France Daigle ou dans ceux des Franco-Ontariens Jean Marc Dalpé et Daniel Poliquin, comme dans *Un vent se lève qui éparpille*, de Dalpé, ou dans *L'Obomsawin*, de Poliquin, un roman où le « créole boréal » joue un rôle important. Mais en règle générale, les véritables romans hétérolingues sont assez peu nombreux compte tenu de l'importance de la langue anglaise en Amérique du Nord. Selon moi, cette rareté des romans hétérolingues

s'avère symptomatique, d'une part de la fonction identitaire dévolue à la littérature dans le contexte des francophonies nord-américaines, et d'autre part de la difficulté éprouvée par de nombreux écrivains d'échapper aux codes littéraires qui leur sont imposés par l'usage ou la tradition. Sans parler du fait qu'il s'avère souvent très difficile, pour le lecteur moyen, de lire ce type de romans reposant sur le mélange des langues et des niveaux de langue.

C'est pourquoi j'aimerais plutôt insister, dans le cadre de cette étude, sur les stratégies qui conditionnent la mise en scène de la réalité nord-américaine dans le roman québécois et canadien-français de 1960 à nos jours, stratégies qui sont multiples et dissimulent souvent des enjeux à la fois idéologiques et littéraires, relatifs au rapport souvent difficile entretenu avec la France et la culture française, et à la quête, non moins problématique, d'autres cultures de référence. Pour les nombreux écrivains qui se sont lancés sur cette piste américaine, il s'agissait donc essentiellement : 1) soit de montrer les signes de la présence américaine dans le tissu socioculturel québécois et franco-canadien ; 2) soit d'opérer un déplacement de l'espace romanesque traditionnel dans l'espace géographique nord-américain ; 3) soit encore d'inscrire le texte québécois dans l'univers littéraire des États-Unis, notamment par le recours à l'intertextualité ; 4) soit, finalement, de trouver des formes littéraires jugées plus aptes que les formes traditionnelles (la langue, les genres, les procédés d'écriture) à exprimer en français la réalité nord-américaine. C'est d'ailleurs cette dernière stratégie qui a poussé certains écrivains à recourir à l'hétérolinguisme dans leurs romans et même dans leurs poèmes, comme nous l'ont montré ces deux grands poètes du continent qu'ont été Alfred DesRochers et Gérard Leblanc. Dans cette perspective, il convient de citer Lise Gauvin et Jean Jonassaint, qui mentionnent à juste titre que pour « écrire ou décrire son Amérique, le romancier, qu'il soit de langue anglaise, française, espagnole ou portugaise, doit inventer sa propre langue dans le continuum linguistique de son espace national : la forger à partir de la diversité des langues qui traverse sa société » (1992-1993 : 7).

Notons aussi que ces différentes stratégies ne s'excluent pas et que, dans les faits, elles sont le plus souvent utilisées de concert. Dans le vocabulaire critique, on se réfère souvent à la notion d'américanité pour désigner soit l'une soit l'autre de ces stratégies. Pour les uns, l'américanité se trouve dans le référent socioculturel (qu'il s'agisse du

continent américain dans son ensemble ou de façon plus courante de la société états-unienne tout court) ; pour les autres, elle est plutôt à chercher dans les formes artistiques et littéraires (le choix d'un genre, d'une langue, d'une esthétique, etc.). Hélas, on a trop souvent tendance à limiter le concept d'américanité à l'étude des seuls rapports avec les États-Unis, ce qui peut s'avérer réducteur et conduire à des apories.

Pourtant, du moment qu'on questionne sérieusement la vogue de l'américanité dans le roman québécois, force est de constater que la réalité franco-canadienne et franco-américaine, tout autant sinon plus que l'influence états-unienne, a joué un rôle majeur dans ce processus. Par exemple, ce sont les romans de Gabrielle Roy, d'origine franco-manitobaine, et de façon encore plus lointaine d'origine acadienne, comme en font foi les pérégrinations de sa lignée maternelle en Nouvelle-Angleterre et au Québec (Ricard, 1996), qui ont poussé plusieurs romanciers québécois à écrire d'une part sur la grande ville, et d'autre part sur les grands espaces américains. Dans cette perspective, tous les errants qui peuplent ou plutôt qui traversent l'œuvre de Gabrielle Roy – les Jean Lévesque, Alexandre Chenevert ou Pierre Cadorai – sont des avatars de la grande errance acadienne amorcée par le Grand Dérangement, relayée ensuite par l'exode des Acadiens et des Canadiens dans les villes de la Nouvelle-Angleterre et du Middle West, au moment de la révolution industrielle, puis vers l'Ontario et enfin vers le Manitoba, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Dans le même ordre d'idées, c'est grâce au Franco-Américain Jack Kerouac que plusieurs romanciers québécois ont été amenés à se questionner sur leur propre américanité et à écrire à leur tour des *road books*, ou des romans de la route, si on préfère l'expression française. La publication de *Bonheur d'occasion* en 1945 et celle de *On the Road* en 1957 ont ainsi joué un rôle important dans le monde des lettres au Québec et au Canada francophone, incitant les romanciers à diversifier leurs sources d'inspiration et à écrire sur la réalité nord-américaine. En ce sens, Gabrielle Roy et Jack Kerouac, qui sont issus de la sphère canadienne-française et franco-américaine, ont été des vecteurs importants du mouvement de prise de conscience, chez les romanciers québécois, de leur appartenance au contexte nord-américain. On voit bien que dans cette perspective, l'identité canadienne-française et franco-américaine constitue une dimension essentielle, mais trop souvent occultée, de l'américanité dont se réclament plusieurs auteurs québécois.

La popularité du roman de la route au Québec nous fournit une illustration éloquent de ce phénomène (Morency, den Toonder et Lintvelt, 2006). Dans le sillage des romans de Jack Kerouac, ce sous-genre occupe en effet une place de premier plan dans la production romanesque au Québec. C'est Claude Jasmin qui, le premier, se lance dans cette voie au début des années 1960, avec ses romans *Éthel et le terroriste* (1964) et *Pleure pas, Germaine* (1965) ; dans les années 1970, avec *Revoir Éthel* (1976), le même auteur poursuit dans le même sens. La prise de conscience s'est amplifiée depuis le début des années 1980, avec des romans comme *Le voyageur distrait* (1981), de Gilles Archambault, *Les faux fuyants* (1982), de Monique LaRue, *Volkswagen blues* (1984), de Jacques Poulin, *Le désert mauve* (1987), de Nicole Brossard ou *Le premier mouvement* (1987), de Jacques Marchand. La vogue du genre va se répandre encore plus au cours des années 1990 et 2000, d'abord avec une trilogie de François Barcelo, qui regroupe des romans dont les titres sont emblématiques de la vacuité des grands espaces américains, *Nulle part au Texas* (1989), *Ailleurs en Arizona* (1991) et *Quelque part en Californie* (1992). Le mouvement se poursuit avec *La tournée d'automne* (1993), de Jacques Poulin, *Petit homme Tornade* (1996), de Roch Carrier, *Là-bas, tout près* (1997), de Rober Racine, et enfin avec *Carnets de naufrage* (2000) et *Chercher le vent* (2001), de Guillaume Vigneault, *Le joueur de flûte* (2001), de Louis Hamelin, *Table rase* (2004), de Louis Lefebvre, *Fugueuses* (2005), de Suzanne Jacob et *Nikolski* (2005), de Nicolas Dickner. Plusieurs de ces romans, aussi « américains » soient-ils, sont en fait tributaires de la culture de la mouvance développée dans le cadre du Canada français traditionnel. Il convient de noter en ce sens que quelques romanciers acadiens, franco-ontariens, franco-manitobains et franco-albertains se sont également aventurés à commettre des *road books*, qu'il s'agisse d'Antonine Maillet, avec *Pélagie-la-Charrette* (1979), de Maurice Henrie, avec *Une ville lointaine* (2001), ou encore de J. R. Léveillé, avec *Le soleil du lac qui se couche* (2001). Mentionnons pour finir que parallèlement à ce mouvement, de nombreux cinéastes québécois ont proposé des *road movies* en adaptant ce genre filmique au contexte socioculturel québécois, comme l'a bien montré Ute Fendler (2006).

Le retour du refoulé canadien-français ?

Tout se passe donc comme si, au fur et à mesure que s'affirmait l'identité québécoise au détriment de l'identité canadienne-française,

de plus en plus perçue comme folklorique et passéiste, et que se concrétisait un peu plus chaque jour la rupture sociale et politique entre les Québécois francophones et leurs cousins de la francophonie canadienne à l'extérieur du Québec, leur vieille conscience canadienne-française, voire franco-américaine, revenait au galop pour les hanter. Dans cette perspective, la construction d'une identité québécoise moderne, pluraliste et citoyenne ne serait pas venue à bout de l'identité canadienne-française, ou ethnique si l'on préfère, qu'on avait tenté, tant bien que mal, de reléguer aux oubliettes. On peut même se demander si ce ne serait pas cette identité qui resurgirait actuellement sous la forme d'une réalité profondément refoulée, notamment dans l'univers du roman, un genre littéraire qui colle de près à l'expression des réalités sociales et qui même les anticipe souvent. Ce retour d'une identité refoulée est présent dans l'œuvre de nombreux écrivains et parfois même chez des auteurs qui ne sont pas caractérisés précisément par leur nostalgie du passé et du grand continent perdu, parmi lesquels figurent en bonne place Michel Tremblay, Jacques Poulin et Nicolas Dickner. Même si d'autres auteurs sont représentatifs de ce phénomène, qu'il s'agisse de Roch Carrier, de Guillaume Vigneault ou de Marie Gagnier, j'ai choisi de me pencher sur les trois premiers, qui illustrent de façon remarquable le retour du refoulé canadien-français.

Commençons par Michel Tremblay, qui est surtout reconnu comme le dramaturge de la *Main* et le romancier du Plateau Mont-Royal, et par conséquent comme un écrivain rattaché à l'expression de la grande ville. On sait que Tremblay voue une admiration sans bornes à *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, comme il l'a raconté dans son essai autobiographique intitulé *Un ange cornu avec des ailes de tôle*. Mais on oublie trop souvent qu'il accorde aussi beaucoup d'importance à ses racines canadiennes-françaises, notamment par l'entremise de la figure de sa mère, Rhéauna Rathier, qui est née au Rhode Island et a été élevée dans un petit village de la Saskatchewan, ce qui nous ramène, par un détour inattendu, à la complainte des Trois Accords. Toujours dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, Tremblay, tout en insistant sur les origines « compliquées et mystérieuses » de sa mère, en arrive à s'interroger sur le parcours de celle-ci d'un bout à l'autre du continent nord-américain :

Comment ma mère s'est-elle retrouvée à Montréal au début des années vingt pour épouser mon père ? Je l'ignore. Je pourrais

téléphoner à l'un de mes frères pour le lui demander, mais je préfère penser appel du destin, fatalité incontournable et aventures rocambolesques à travers l'Amérique traversée deux fois à la recherche de l'amour et du bonheur... Je suis un enfant de Jules Verne, de Victor Malo et de Raoul de Navery, et j'ai toujours supposé avoir une mère de roman d'aventures (1994 : 15).

Chez Michel Tremblay, l'influence exercée par le chef-d'œuvre de Gabrielle Roy a été ainsi surdéterminée par l'image de sa propre mère, une image volontiers associée aux grands espaces du continent nord-américain et des plaines de l'Ouest canadien. Tremblay écrit ainsi que « [l]a Saskatchewan a toujours flotté dans l'appartement de la rue Fabre, puis celui de la rue Cartier, gigantesque fantôme aux couleurs de blé mûr et de ciel trop bleu » (*ibid.* : 16). Les récits de sa mère en viennent d'ailleurs à se confondre avec ceux de Gabrielle Roy, dont « elle dévorait les œuvres en poussant de longs soupirs douloureux » (*ibid.*). En marge de l'écriture urbaine de Tremblay se profile ainsi une nostalgie profonde des grandes plaines de l'Ouest, qui se compare à celle qui se dégage, par exemple, d'un texte comme *La route d'Altamont*, comme en témoigne ce dernier passage que je me permettrai de citer :

Quand maman nous racontait les plaines sans commencement ni fin, les couchers de soleil fous sur l'océan de blé, les feux de broussailles qui se propageaient à la vitesse d'un cheval au galop, les chevaux, justement, qu'elle avait tant aimés, avec un petit tremblement au fond de la voix et les yeux tournés vers la fenêtre pour nous cacher la nostalgie qui les embuait, j'aurais voulu prendre le train, le long train qui prenait cinq jours pour traverser tout le Canada, la mener au milieu d'un champ sans limite bercé par le vent du sud et le cri des engoulevants et lui dire : « Respire, regarde, touche, mange tout le paysage, c'est mon cadeau. » [...] Je ne suis jamais allé en Saskatchewan et les champs trop plats, trop grands, trop bien bercés par le vent me fendent le cœur (*ibid.* : 16-17).

Le romancier Jacques Poulin nous donne aussi des preuves tangibles de cet attachement au Canada français traditionnel. Comme il l'a exprimé de façon magistrale dans *Volkswagen blues*, Poulin est encore plus attaché à l'imaginaire de l'Amérique française et aux grands espaces continentaux que Michel Tremblay. Faut-il d'ailleurs s'étonner que, tout comme Tremblay, Poulin voue le plus grand respect à Gabrielle Roy, allant même jusqu'à la faire figurer dans certains de ses

romans, comme dans *La tournée d'automne* (1993) et *Les yeux bleus de Mistassini* (2002) ? Dans ce dernier roman, le lecteur peut en effet surprendre l'*alter ego* de Poulin, le romancier Jack Waterman, en train de fabuler sur une certaine Gabrielle, qu'il imagine côtoyer dans le Vieux-Québec, du moins quand elle n'est pas en voyage au Manitoba, comme en fait foi ce passage : « Il raconta qu'elle avait passé son enfance dans cette région. C'était près de là que commençaient les grandes plaines couvertes de blé et inondées de soleil ; elles étaient si vastes qu'on ne pouvait les traverser en une seule journée et qu'on avait l'impression, lorsque les tiges ondulaient au vent, de se trouver en pleine mer, environné d'une houle qui courait vers le bout de l'horizon » (2002 : 38-39). Tous les romans de Poulin participent d'ailleurs de la préservation d'une certaine mémoire collective, liée à la culture populaire et à l'imaginaire particulier du Canada français, comme en témoigne par exemple cet extrait du *Cœur de la baleine bleue* (1970), véritable envolée sur la figure tutélaire du hockeyeur Maurice Richard : « J'aurais voulu que Bill comprit [*sic*] à quel point l'image de Richard était vivante dans le cœur des gens de mon âge et comment son souvenir éveillait des émotions si profondes qu'elles touchaient aux racines les plus lointaines et jusqu'à ce fonds commun qui faisait notre race » (1970 : 92).

Au même titre que Michel Tremblay, Jacques Poulin nous fournit donc l'exemple d'un écrivain attaché simultanément à la réalité québécoise et à la mémoire canadienne-française, comme en font foi sa fidélité inébranlable au décor formé par la vieille ville de Québec et son attrait pour les grands espaces nord-américains, notamment dans *Faites de beaux rêves* (1972) *Volkswagen blues* (1984) et *La tournée d'automne* (1993). L'américanité des romans de Poulin, qui a été décor-tiquée par la critique sous presque tous ses angles, s'avère ainsi indissociable de l'attachement ressenti par cet écrivain pour le Québec et le Canada français.

Un dernier exemple de ce phénomène nous est donné par le roman *Nikolski* (2005), de Nicolas Dickner. Ce roman met en scène trois personnages qui sont unis sans même le savoir par leur filiation commune à l'Acadie. Le narrateur du récit premier est un jeune Québécois de la banlieue qui, après avoir perdu sa mère, morte du cancer, s'est établi à Montréal. Son père est un Acadien du nom de Jonas Doucet, originaire de Tête-à-la-Baleine, un petit village acadien situé sur la Basse-Côte-Nord du Saint-Laurent, au Québec. Le Jonas

Doucet en question serait désormais établi à Nikolski, en Alaska, dans les îles Aléoutiennes, au terme d'un périple qui lui a fait franchir tout le continent et au cours duquel il a vécu une aventure avec la mère du narrateur. Un deuxième récit, écrit celui-là à la troisième personne, met en scène un jeune homme prénommé Noah ; après avoir passé toute son enfance et son adolescence dans la roulotte de sa mère, une Indienne du nom de Sarah Riel, à parcourir les plaines de l'Ouest canadien, ce dernier a choisi lui aussi de venir habiter à Montréal, pour y étudier en archéologie, faute de pouvoir s'inscrire à un « *certificat en nomadologie appliquée* » ou à un « *baccalauréat en errance internationale* », et ne pouvant quand même pas se résigner à entreprendre des études en « *mercantilisme appliqué* », en « *sciences obtuses* » ou en « *usinage d'opinion* » (Dickner, 2005 : 48). Noah est lui aussi le fils de Jonas Doucet, et par conséquent le demi-frère du narrateur du récit premier. Un troisième récit gravite autour d'un autre personnage, une jeune fille qui s'appelle Joyce, et qui est leur cousine. Elle a grandi pour sa part à Tête-à-la-Baleine. Joyce rêve de devenir une pirate, à l'image de ses ancêtres acadiens Doucet. Elle aussi vient s'établir à Montréal, dans la Petite Italie, c'est-à-dire dans le même quartier où vivent ses deux cousins qu'elle ne connaît pas. Ces trois personnages vont se côtoyer sans le savoir et même se croiser à quelques reprises, mais sans jamais se douter qu'ils sont proches parents, comme si la diaspora francophone, même réunie à Montréal, restait vouée à l'éclatement et à l'atomisation.

Certes, *Nikolski* n'est pas, à proprement parler, un *road book*, puisque les trois personnages ne se déplacent en fait que pour arriver quelque part, soit à Montréal, qui devient l'improbable ville d'accueil de cette francophonie canadienne d'un troisième type, issue de la diaspora acadienne et canadienne-française. Ceci est d'autant plus vrai que le personnage de Noah Riel, qui a passé sa jeunesse sur les routes de l'Ouest, est bien loin de souscrire à la vision romantique des grands espaces du continent américain, comme en témoigne ce passage : « Il ne partageait pas le Glorieux Imaginaire Routier Nord-Américain. De son point de vue, la route n'était rien qu'un étroit nulle-part, bordé à bâbord et à tribord par le monde réel – endroit fascinant, inaccessible et inimaginable. La route n'avait surtout rien à voir avec l'Aventure, la Liberté ou l'Absence de Devoirs d'Algèbre » (*ibid.* : 46). Pourtant, les trois personnages sont issus du mouvement dans l'espace continental, le narrateur du récit premier ayant été conçu à Vancouver, Noah quelque part entre le Manitoba et l'Alberta, et Joyce dans une famille appartenant à une lignée de pirates acadiens ayant écumé les mers.

L'image de la diaspora acadienne et canadienne-française, épiphénomène de l'occupation française du continent nord-américain, se trouve ainsi au fondement même des trois intrigues présentes dans *Nikolski*. Pour le narrateur du récit premier, la figure de Jonas Doucet reste essentiellement celle d'un « géniteur évanescent », dont ne subsiste « qu'une liasse de cartes postales rédigées d'une main indéchiffrable » (*ibid.* : 16). Cette figure du père disparu se précise quelque peu pour Noah, sans devenir pour autant tout à fait exempte d'ambiguïté, comme en fait foi ce passage que je me permets de citer en entier :

Le père de Noah, quant à lui, était originaire des lointaines côtes de l'Atlantique. Il venait d'une famille acadienne des alentours de Beaubassin, sédentaires têtus que les Britanniques avaient déportés aux quatre coins des colonies américaines : Massachusetts, Caroline, Georgie, Maryland, New York, Pennsylvanie, Virginie. Noah aimait le contraste entre les deux versants de sa généalogie, le paradoxe d'être à la fois descendant des réserves et de la déportation. Son enthousiasme reposait toutefois sur une erreur de perception, car en réalité ses ancêtres n'avaient pas été déportés. À l'instar d'un certain nombre d'Acadiens, ils s'étaient esbignés peu avant le Grand Dérangement afin de chercher refuge à Tête-à-la-Baleine, village isolé du golfe du Saint-Laurent où aucune route ne se rendait (*ibid.* : 30-31).

Quant à Joyce, même si elle n'a jamais mis les pieds hors de son village jusqu'à l'âge de douze ans, elle s'identifie à la famille de sa mère disparue, le clan des Doucet : son grand-père ne lui a-t-il pas raconté qu'en dépit des apparences, elle était « l'ultime descendante d'une longue lignée de pirates dont les tout premiers membres connus s'appelaient Alonzo et Herménégilde Doucette » (*ibid.* : 58) ? Joyce souffre par ailleurs de claustrophobie, « un problème sans doute naturel lorsqu'on appartient à une famille éparpillée aux quatre coins de l'Amérique du Nord » (*ibid.* : 62).

Conclusion

Pour conclure, j'aimerais mentionner que parallèlement à cette Amérique canadienne-française, qui fascine manifestement plusieurs romanciers québécois et qui témoigne du retour d'un certain refoulé, se profilent dans les marges du roman francophone nord-américain d'autres visions du continent que je nommerais celles de l'extrême

frontière, qui résultent des contacts beaucoup plus directs qui sont entretenus, dans certains contextes minoritaires, avec la réalité anglo-américaine. On en trouve des illustrations frappantes dans les œuvres des romanciers acadiens, franco-ontariens, franco-manitobains, etc., et même chez des romanciers québécois issus de la périphérie, comme dans les romans de Louise Desjardins, dont les titres sont d'ailleurs emblématiques de cette tendance : je pense à *La Love* et *Darling*, par exemple, qui se déroulent dans le pays natal de l'auteure, l'Abitibi, cette extrême frontière du Québec. Dans cette perspective, il serait intéressant d'établir des comparaisons entre les différents corpus en question, qui apparaissent comme autant de variations sur un même thème : celui de l'Amérique canadienne-française, telle qu'elle est conjuguée au présent.

BIBLIOGRAPHIE

- BOUDREAU, Raoul (1999). « L'hyperbole, la litote, la folie : trois rapports à la langue dans le roman acadien », dans Lise Gauvin (dir.), *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 73-86.
- DICKNER, Nicolas (2005). *Nikolski*, Québec, Alto.
- FENDLER, Ute (2006). « Le *road movie* québécois : transfert de genre concurrentiel et construction d'identité », dans Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Éditions Nota bene, p. 35-53.
- FRENETTE, Yves (1998). *Brève histoire des Canadiens français*, avec la collaboration de Martin Pâquet, Montréal, Boréal.
- GAUVIN, Lise (2000). *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal.
- GAUVIN, Lise, et Jean JONASSAINT (1992-1993). « L'invention du récit américain », *Études françaises*, vol. 28, n^{os} 2-3 (automne-hiver), p. 7-10.
- GRUTMAN, Rainier (1997). *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, [Saint-Laurent], Fides ; Montréal, CETUQ.

- MORENCY, Jean, Jeanette DEN TOONDER et Jaap LINTVELT (dir.) (2006). *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Éditions Nota bene.
- POULIN, Jacques (1970). *Le cœur de la baleine bleue*, Montréal, Leméac.
- POULIN, Jacques (1984). *Volkswagen blues*, Montréal, Québec Amérique.
- POULIN, Jacques (1993). *La tournée d'automne*, Montréal, Leméac.
- POULIN, Jacques (2002). *Les yeux bleus de Mistassini*, Montréal, Leméac ; Arles, Actes Sud.
- RICARD, François (1996). *Gabrielle Roy : une vie*, Montréal, Boréal.
- RICHARD, Chantal (2002). *L'hétérolinguisme littéraire dans le roman francophone en Amérique du Nord à la fin du xxe siècle*, thèse de doctorat, Université de Moncton.
- TREMBLAY, Michel (1994). *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, Montréal, Leméac.