

# LE RÉCIT ET SES MIROIRS

*Les procédés spéculaires dans*

*“Une histoire américaine” de Jacques Godbout*

*Paul Raymond Coté*

**D**ÉPUIS QU'ANDRÉ GIDE a évoqué, en 1893, le modèle du blason afin d'expliquer sa prédilection esthétique pour la reprise à l'échelle réduite du sujet d'une œuvre à l'intérieur de cette même œuvre, les écrits théoriques cherchant à définir, à expliciter, à catégoriser et à hiérarchiser cette stratégie compositionnelle ne cessent de proliférer. Ce sont surtout les nouveaux romanciers qui, en passant de la réduplication de l'énoncé à la spécularisation de l'écrit, ont exploité, à son plus haut degré, les richesses du récit abymé, en incorporant les qualités itératives de cette technique dans les objectifs romanesques qu'ils se proposaient. Très en vogue chez les théoriciens d'obéissance postmoderne, l'autoreprésentation semble aujourd'hui omniprésente à un point tel que le critique Janet Paterson ressent le besoin de mettre le lecteur en garde contre la tentation de croire trop hâtivement que le moindre syntagme est *autoréférentiel* et de voir ce phénomène “un peu partout” (187). Or, les critères qui délimitent ce en quoi consiste la mise en abyme littéraire s'avèrent parfois fort discutables. Même l'ouvrage pénétrant de Lucien Dällenbach, travail qui représente, à bien des égards, le summum sur ce sujet, n'échappe pas à certains reproches. Christian Angelet affirme, par exemple, que Dällenbach “a fait fausse route en voulant obtenir de Gide une définition proprement formelle” (9). Et tandis qu'Yvon Bellemare parle de la spécularité dans le corpus romanesque de Jacques Godbout (Bellemare 200-11), Alain Piette conteste l'emploi que fait Bellemare des idées de Dällenbach (Piette 121-22).

Dans la présente analyse, il ne serait pas possible ni même souhaitable d'explorer toutes les catégories, parfois alambiquées il faut l'avouer, que la critique a imposées à la réduplication intégrale ou fragmentaire de l'œuvre d'art à l'intérieur d'elle-même. La définition suivante, la plus générale et la plus englobante que propose Dällenbach, servira donc de point de départ à cette étude d'*Une histoire américaine* sous le biais de la spécularité: “est mise en abyme toute enclave entretenant une

*relation de similitude avec l'œuvre qui la contient*" (18). Ensuite, afin de leur assigner un ordre, les arguments seront groupés selon le schéma tripartite avancé par Janet Paterson dans son essai lucide, "L'Autoreprésentation: formes et discours," où l'approche est axée sur l'énonciation (en tenant compte du narrateur), l'énoncé (en considérant la narration sur le plan de la diégèse et du code), et enfin l'énonciation par rapport au narrataire. On doit également mentionner que notre propos est moins exégétique que démonstratif. Il s'agira de mettre en évidence des pratiques spéculaires afin de déceler comment elles contribuent à une production de sens en matérialisant, tant au niveau des structures narratives que sur le plan de la thématique, une symbolisation extraordinairement féconde.

### I. Énonciation/Narrateur

Depuis longtemps l'écrit constitue la clef de voûte du roman godboutien, et ce de manière patente dans *Salut Galarneau!* et *D'Amour, P.Q.* Également voué à la recherche du bonheur, la personnage de François Galarneau, qui trouve dans l'écriture une sorte de compensation, se présenterait comme le frère spirituel de Gregory Francœur. Les deux rédigent leur texte entre les murs d'une prison, imaginaire pour l'un, réelle pour l'autre, dans un effort pour atteindre à la cohérence sans oublier la diversité. De manière parallèle et même plus poussée, c'est par le dédoublement de l'acte scriptural (et donc par la multiplication des narrateurs) que se crée une filiation entre *Une histoire américaine* et *D'Amour, P.Q.*, dont la structure est nettement plus complexe. Se voulant une histoire dans une histoire pour faire assister le lecteur au processus de son élaboration, *D'Amour, P.Q.* donne, à chaque lecture, l'impression d'être en train de s'écrire. Ces attributs circonscrivent également les modes opératoires d'*Une histoire américaine*, si bien que l'on peut se demander si ce dernier récit ne serait pas "aussi et finalement l'histoire de son écriture" (Milot 25).

Les liens qui rattachent l'auteur aux personnages de sa fiction, qui exercent la même fonction créatrice que lui, transforment, selon Dällenbach (100-104), le travail de création auquel se livrent ses figures auctorielles en une mise en abyme de l'acte énonciatif du narrateur implicite, s'est-à-dire de l'auteur lui-même. C'est en d'autres termes qu'André Belleau formule cette pensée: "Le roman, dit-il, qui met en scène un écrivain accomplit une répétition et même un dédoublement de l'auteur, de l'écriture et d'une idée de la littérature. [. . .] Le personnage-écrivain, quels que soient son ou ses rôles sur le plan des événements, met en cause le récit comme discours littéraire: par lui, la littérature parle d'elle-même, le discours s'autoréfère" (Cité par Paterson 179). Dans le cas d'*Une histoire américaine*, la situation est particulièrement intéressante. Un narrateur anonyme (déjà une extension du scripteur, Godbout), doit disputer les droits de narration au personnage principal, Gregory Francœur, qui accomplit en quelque sorte une tâche identique à celle des deux premiers, soit celle de relater cette aventure américaine.

En disséquant la narration, on constate que ni l'un ni l'autre des deux récits, celui du narrateur anonyme et celui de Gregory Francœur, ne peut fonctionner de façon autonome puisqu'ils se complètent mutuellement. Mais la rétroaction, si cruciale à la production des récits symbiotiques de Gide, semble assez précaire chez Godbout. Puisque l'auteur aurait bien pu supprimer la voix indéterminisée qui relaie la narration de Francœur et confier à son personnage principal la tâche entière de raconter, le lecteur est amené à s'interroger sur l'utilité de ce second véhicule de narration qui fait de l'histoire racontée par Francœur un récit enchâssé. Gilles Marcotte veut que cette double voix narrative soit un reflet de "la conscience déchirée du narrateur [. . .] divisé entre l'appel du bonheur, du bonheur intime, et d'autre part la fascination du spectacle du monde, de l'action sociale et politique" (164). Si ce recours à un narrateur anonyme et omniscient permet la présentation de certaines pensées intimes du personnage de Terounech (voir 131), il y a une autre conséquence majeure qu'il faut noter. D'emblée l'effet d'immédiateté du discours de Francœur se dissout, tandis que s'en accentue le caractère scriptural. Déterminante donc est l'inclusion, dans le titre de ce roman, du substantif *histoire* qui, tout en privilégiant l'écrit, ne signifie pas seulement une suite d'événements mais une production consciente.

Le narcissisme associé à la technique de l'autoréflexion littéraire est bien connu. Alain Goulet (57), comme Dällenbach (26-27) d'ailleurs, se référant au journal de l'auteur, fait remarquer que Gide rédigeait ses textes devant un miroir. Pour Klinkenberg, *Une histoire américaine* s'infléchit dans le sens de la thématization du narcissisme de la société contemporaine, narcissisme finalement rejeté par le narrateur (242-49). Cette méditation sur soi dans les eaux profondes de l'écrit correspond à la fixation affective qui, selon Godbout, caractérise, au détriment de la collectivité, l'Amérique: "Nous en sommes là: préoccupés d'abord de notre bonheur personnel. Le collectif peut attendre" ("Une culture hors contrôle": 94). Sans rabâcher les nombreuses allusions à Narcisse que la critique a déjà dépouillées dans le texte, il importe de signaler ici quelques images qui anticipent sur les métaphores et les figurations abymées: la photo "encadrée" (26) de lui-même, que Francœur offre à sa femme avant son départ pour la Californie; et le "grand miroir biseauté" (74) dans lequel il s'examine. Ces mises en abyme iconiques sont à juxtaposer à l'interrogation constante de Francœur auprès de sa femme "comme la princesse son miroir; de le dire le plus beau" (26). Le fait que Francœur soit ici simultanément le générateur et le protagoniste renforce non seulement la modalité narcissique qui structure le texte mais aussi sa spécularité car ces images dépassent les limites de la chaîne causale pour refléter le projet de rédaction qui les enchâsse. Ce n'est pas seulement la vie de Francœur qui se met en spectacle ("cette prison avait des allures de plateau de tournage avec ses spots noirs montés sur tuyauterie amovible et ses gardiens en costume d'opérette" [18]) mais l'acte scriptural même.

## II. Énoncé/Narration

Au niveau de la diégèse, Paterson signale plusieurs procédés autoréflexifs sur lesquels il serait utile de se pencher ici.

1) LA MISE EN ABYME. Le rêve est un moyen classique, parmi d'autres, d'insérer dans l'œuvre un segment textuel qui interrompt la diégèse en même temps qu'il réfléchit le contenu du récit premier. Dans *Une histoire américaine*, Francœur a une vision vaguement cauchemardesque qui offre un bon exemple de cette technique; on pourrait l'appeler *rétro-prospective* parce qu'elle récapitule et préfigure à la fois. S'il est vrai que son rêve regroupe, selon une configuration pour le moins bizarre, les éléments principaux et les personnages que le lecteur a rencontrés jusque-là dans le texte, c'est la nouvelle corrélation entre ces éléments qui leur confère une qualité préfiguratrice. Précisons que ce n'est pas sous l'angle de la psychocritique que nous analysons cette vision dysphorique, mais en fonction des structures spéculaires qui la relient au récit dans son ensemble: 1° dans ce rêve, l'enquête que mène Francœur sur le bonheur se voit entravée par le fait qu'il doit interroger "dix chiens tenus en laisse par des Africains" (32) (c'est en effet l'Afrique et plus spécifiquement les liens de Francœur avec l'Éthiopie qui l'empêcheront de mener à bien son travail); 2° des affiches de son fils Janvier "s'étaient sur les murs" (à l'instar des coupures de presse que Janvier lui envoie en guise de lettres, ces posters sont comme autant de signaux d'un danger imminent); 3° Francœur se fait conduire en voiture par son concierge qu'il a surnommé Maritain (ce détail anticipe la mission de Maritain qui, en tant qu'acolyte d'Allan Hunger, servira de guide ou de passeur à Francœur<sup>1</sup>); 4° la voiture heurte la jeune fille ou fille-orchestre que Francœur avait vue devant son hôtel juste avant de faire ce rêve, tandis qu'un joueur de basket distribue des pilules multicolores (ce dernier personnage, qui rappelle un drogué que Francœur avait croisé dans l'ascenseur, apporte à cette suite d'images l'idée du trafic illégal de stupéfiants, activité qui se matérialisera plus loin dans le récit sous forme de trafic d'immigrés); 5° soudain Francœur se trouve au lit avec la fille-orchestre "pendant que Suzanne jouait de ses instruments" (cette inversion des rôles entre la femme de Francœur et la chanteuse de rue, dont le lien avec l'Éthiopie a déjà été établi par le fait que cette femme chantait au bénéfice de l'Afrique, prépare la liaison qui s'instaurera entre Francœur et Terounech).

La mise en abyme la plus frappante dans *Une histoire américaine* est sans aucun doute le rêve que fait Terounech durant sa première nuit en Californie. Ce songe, également rétro-prospectif, est encadré et donc disjoint du récit-porteur par divers moyens: changement de la voix narrative (c'est la "mammitée" de Terounech qui parle); emploi d'une transition traditionnelle (*En ce temps-là*) pour signaler le passage à un autre temps et à un autre monde de références; italique et retrait qui isolent le récit de ce qui l'entoure. A l'exemple de Balkis, reine de Saba, qui, dans ce rêve, va à la rencontre de Salomon, Terounech quitte son pays pour se rendre en

Californie où se trouve Francœur. Si Salomon est “*entouré de richesses uniques*” (139), cela rappelle la plénitude matérielle de l’Amérique évoquée par Terounech lorsque Francœur l’amène en voiture chez lui. Comme Salomon, Francœur est “*rapidement séduit par la beauté altière de sa jeune visiteuse*” (139) et de même que Salomon doit instruire Balkis, Francœur est censé exercer une fonction formatrice auprès de Terounech en lui enseignant le métier de journaliste. Dans la vision onirique de Terounech, un enfant naît de l’union Balkis-Salomon pour devenir le “*premier régent de la dynastie des Salomonides*” (140). Le lecteur peut-il en déduire qu’un fils naîtra aussi de l’union du narrateur avec cette Éthiopienne, et qu’il sera, comme le prétend Francœur, “le premier descendant de la dynastie des Planétaristes” (183) ?

D’autres mises en abyme interrompent de manière analogue la narration pour paradoxalement la faire avancer. À l’instar du rêve de Terounech, les deux coupures de journaux, sortes de méta-récits, font appel à un narrateur différent et sont détachées du texte enchâssant, cette fois grâce à l’emploi de caractères réduits. La première, qui affirme l’existence littérale du diable (29-30), et la seconde, qui raconte la libération de prison d’un certain Theodore Streleski, incarcéré pour le meurtre de son professeur de mathématiques (77), présagent une issue violente de ce séjour californien. Selon Francœur, ces extraits contiennent “des signes, des prémonitions et un avertissement: professeur, procès, prison étaient les plus évidents” (77-78). Or, si, au niveau diégétique, les valeurs réflexives de ces bribes d’information semblent incertaines, elles contribuent, à coup sûr, à ce processus scriptural qui met l’écrit en spectacle, tout en multipliant les messages pour en subvertir le sens. À qui identifier Francœur dans cette histoire: au professeur (Francœur est professeur) ou au meurtrier emprisonné (Francœur est emprisonné); ou, question plus importante, en qui Francœur se reconnaît-il lui-même: la victime ou le meurtrier?

La question devient d’autant plus intrigante lorsque le narrateur décrit une histoire que Francœur lit dans le journal local à propos d’une agression cruelle perpétrée contre deux jeunes filles. Multiples sont les ponts que jette la narration entre le malfaiteur, gardien du “Château Pullman,” et Francœur, gardien du “Château des chats,” tous deux enfermés dans la “même prison” (38). Le transport nocturne des deux victimes par l’agresseur dans le coffre de sa Dodge Dart préfigure le trajet effectué à la dérobée par Francœur avec, à l’intérieur du coffre de la Toyota qu’on a mise à sa disposition, deux membres du Front révolutionnaire recherchés par les services d’immigration américains. S’agit-il, dans ce micro-récit, d’une image brouillée de la situation de Francœur où les deux jeunes victimes du gardien s’allieraient symboliquement à Mary Ann Wong et à Terounech, les deux femmes que rencontre le héros en Californie? Il n’en reste pas moins que le message de cette séquence abymée et les rapports spéculaires qu’elle entretient avec les activités de Francœur ajoutent à l’ambivalence qui est le fond du discours.

La lettre en provenance d'Éthiopie, rédigée par Mary Ann Wong, constitue un miroir analeptique en ce sens que la sélection de Terounech (dont il est question dans cette missive) par les Adventistes du Septième Jour paraît une variante de ce qui explique la présence de Francœur en Californie, sélectionné, lui, pourrait-on l'imaginer, à l'instigation d'Allen Hunger, par la Fédération des Communicateurs. Mais la lettre de Wong, imprimée en retrait, à simple interligne, en caractères plus petits que ceux du reste du texte, contient aussi plusieurs éléments de réflexion prospective qu'il faut mentionner: les avertissements au cocher, la question de pot-de-vin; l'empressement du destinataire (Hunger) de trouver "une pupille" et la promesse de "résultats sous peu" (46). Ces faits, tout comme les coupures de presse, renferment des signes dont le sens n'est pas immédiatement explicite mais qui connote le danger et l'illégalité. En fin de compte, Francœur finit, en un très court délai, par remplir le rôle de "pupille" du Professeur Hunger.

2) LA RÉDUPLICATION. Il arrive souvent qu'un texte qui privilégie l'autoreprésentation réitère, sous des formes moins développées, ses dispositions spéculaires. A l'intérieur d'*Une histoire américaine*, dont la narration s'inscrit dès le début sous le signe du double, puisque Francœur est chargé de deux crimes et se demande s'il y aura donc deux procès, il émerge un certain nombre de répétitions de situation qui mettent en valeur la spécularité sur laquelle repose l'architecture de l'ensemble. Aussi est-il possible de relever une série de scènes jumelées, comme, par exemple, la description des animaux encagés à Addis-Abeba, dont l'état est une image anticipée de celui de Francœur emprisonné: "A son tour maintenant d'être servi dans une cage!" (70). Il y a aussi le "face à face" (145) dans le parloir de la prison, entre Francœur et le procureur québécois, et encore le "face à face" (117) entre Francœur et Hunger, où ce militant américain parle de son engagement politico-humanitaire. Dans les deux cas, la communication est dépersonnalisée par la technologie. Si, chez Hunger, chacun reste enfermé dans "sa bulle de plastique miroitante" et fait son échange verbal avec l'autre "comme au téléphone" (117), Francœur et le procureur, à cause de la cloison vitrée qui les sépare, n'ont pas d'autre alternative que de communiquer "par téléphone" (145).

Le but que se fixe Francœur d'arriver, au moyen de son journal, au fond de cette histoire américaine, met en branle, au niveau de l'énoncé, toute une thématique de la quête qui, à son tour, subit des réductions textuelles. En effet, plusieurs scènes de fouille étayent ce réseau thématique. Non seulement Francœur lit-il les lettres qui ne lui sont pas destinées, mais il procède à un examen peu discret des affaires de son camarade de bureau: "J'ai ouvert et fouillé tous ses tiroirs, j'ai parcouru toutes les notes qui me tombaient sous la main, j'ai lu les mémos qui lui étaient adressés par le doyen et j'ai flairé son courrier, à la recherche de parfums" (44). Cette quête des parfums d'Abyssinie motive un comportement également étrange dans la maison qu'il loue: "J'avais fouillé le garage et le grenier à la recherche d'objets qui

pourraient évoquer une Éthiopie familière, une Afrique apprivoisée. Je débusquai des photographies d'animaux sauvages, des poteries peintes, des tissus étincelants, des paniers tressés de rouge et de noir, des machettes gainées, etc." (83). Il faut voir dans tous ces gestes répétés appartenant à une quête dont l'objet n'est pas clair, ainsi que dans la poursuite du bonheur par les statistiques, des répétitions symboliques non seulement de la démarche investigatrice représentée par le journal de Francœur mais aussi du macro-récit qui le contient.<sup>2</sup>

L'imbrication d'une triple topologie, regroupant le Québec, la Californie et l'Éthiopie, engendre un dialogue par images contrastées, qui mérite une attention particulière puisque la réduplication en constitue le pivot. Perçue comme un pays de cogagne, la Californie fournit à Francœur l'occasion d'échapper au repli étouffant qu'est pour lui sa terre natale, ce "pays glacé des tuques et du goupillon" (19), et de combler, pense-t-il, le manque qu'il ressent dans sa vie. Cette confrontation nord/sud s'investit d'une autre dimension grâce aux images récurrentes d'Addis-Abeba, lieu où Francœur travaillait comme professeur de philosophie trente ans auparavant. Si pratiquement chaque expérience en Californie a son double prodromique dans l'aventure éthiopienne, c'est par un jeu de reflets parallèles (faisant de l'un la mise en abyme de l'autre) que ces deux lieux de refuge nourrissent une interrogation continue. La perte de la foi politique qui incite Francœur à plier bagages pour la Californie après l'échec du référendum sur la souveraineté ne trouve-t-elle pas son analogon dans la perte de la foi religieuse qui a provoqué sa fuite en Éthiopie quand il était jeune? Et la Volkswagen que propose Maritain à Francœur n'est-elle pas l'image ressuscitée de sa première voiture en Éthiopie, également une Volkswagen? Est-ce aussi un hasard si le nom de l'habitant du Peoples Park qui attaque Francœur, au moment où celui-ci achète la voiture, est Aristote (105), le même nom que Francœur n'arrivait pas à écrire au tableau noir le premier jour de classe à Addis-Abeba, paralysé par l'absurdité de la situation? La violence des deux sociétés est adroitement homogénéisée par deux images spéculaires saisissantes: en Éthiopie, les membres coupés, "talons, doigts, têtes d'enfants" (34), de victimes politiques que les vidangeurs ramassaient chaque matin; en Californie, "les doigts d'une main [...] distribués par la poste" (149), œuvre de sectes fanatiques. La mise en contiguïté symbolique des deux pays se réaffirme au moyen d'une réduplication fantaisiste par laquelle Francœur imagine ces deux mondes en train de se regarder simultanément à la télévision: des Pygmées incrédules devant une émission policière dont l'action se déroule à San Francisco; les habitants de San Francisco visionnant un documentaire sur les Pygmées (54).

3) MÉTAPHORES ET FIGURATIONS. "Enfermé dans le bureau poussiéreux de l'université, Gregory Francœur rédigeait en silence la problématique d'une enquête sur le bonheur à quarante ans" (49). En raison des résonances claustrales véhiculées par l'adjectif "enfermé" et de l'image de solitude générale produite par cette brève

description, cet incipit du chapitre quatre semble la (re)présentation, sous forme métonymique, de Francœur, en prison, en train de noircir les pages de son journal. Si l'acte de rédiger ce projet est un reflet spéculaire de l'opération scripturale du journal, c'est encore un rêve que fait Francœur qui se présente comme la synthèse métamorphosée de ces deux entreprises écrites: "Des rêves échevelés la ramenèrent à la bibliothèque de son père où il passa une éternité à classer des encyclopédies qui n'étaient jamais dans le bon ordre" (179).

Moins en tant que mise en abyme inaugurale qu'expression métaphorique du sens premier du texte, la scène liminaire du roman invite le lecteur à en contempler les structures narratives. Un enchâssement textuel se réalise, au niveau du personnage, sur le plan visuel, puisque Francœur assiste à la scène décrite de sa fenêtre, lieu qui devient à la fois l'écran sur lequel se joue un spectacle et le miroir dans lequel Francœur entrevoit le déroulement de son propre drame. La comédie qu'on présente dans ce cadre polyvalent, "la mise en terre [. . .] d'un vieux dattier trapu" (9), est en effet une allégorie du sujet du récit. Ce vieil arbre représente Francœur ("J'avais été une plante fragile" [25]) qui se désigne à maintes reprises comme un vieil homme; semblable au dattier, il ne peut se fixer en sol étranger (l'arbre "refuse de prendre racine en prison" [178]). A l'exemple de Gide écrivant devant sa glace, Francœur ne reprend pas la rédaction quotidienne de son journal sans regarder ce miroir-écran: "Tous le jours, avant d'écrire, je salue le vieux dattier" (178).

Ces moyens qui, au niveau de la diégèse, redoublent ou redisent l'énoncé et l'énonciation, pour dénuder ainsi les procédés scripturaux, sont étoffés par le code du récit, qui dispose aussi de certains mécanismes mettant en relief l'autoréflexion.

1) INTERTEXTUALITÉ. Dans sa cellule, Francœur, en regardant de sa fenêtre le vieux dattier, tente de se rappeler "un poème appris en classe de versification dans lequel rimaient palmes et calme" (9). Il s'agit de *Sagesse* III, 6 de Paul Verlaine: "Le Ciel est, par dessus le toit, / Si bleu, si calme! / Un arbre, par dessus le toit, / Berce sa palme", — poème composé par le poète dans la prison des Petits-Carmes en Belgique. Cette évocation tacite du sort de Francœur par l'intermédiaire de la littérature, ainsi que son identification directe, à plusieurs reprises, avec Arthur Rimbaud,—rappelons que, déçu de la littérature, Rimbaud part pour l'Abyssinie afin d'y faire fortune — confèrent au récit une profondeur textuelle qui fait du domaine littéraire un référent important. Effectivement, dans *Une histoire américaine* pullule un amas de noms de poètes et d'écrivains qui, par leur vie et/ou leur œuvre, reflètent explicitement les thèmes de la quête et de l'errance (Verlaine, Rimbaud, Cervantès, Kerouac), ou du crime (Dostoïevski, Dante, Verlaine). Ce procédé agit comme variante de la mise en abyme pour souligner de nouveau la scripturalité de l'entreprise de Francœur aussi bien que du narrateur anonyme.

Selon Dällenbach, les miroirs à l'intérieur d'un texte prennent souvent la forme d'un roman, d'un conte, d'une nouvelle, etc., afin de "pactiser avec une réalité



homogène à celle qu'elle reflète: *une œuvre d'art*" (95). Dans *Une histoire américaine*, ce sont surtout les contes de fées qui sont mis à l'honneur: le Petit Poucet (108); Cendrillon (102); les contes de Grimm (28). Rappelons que la scène évoquée plus haut, où Francœur interroge sa femme "comme la princesse son miroir," s'inspire de l'histoire de Blanche Neige et que l'article de journal décrivant l'agression du gardien du Château Pullman était, à en croire le narrateur, une "histoire [...] horrible comme un conte de fées" (37). La participation du motif du conte de fées à la production de ce récit en rehausse indiscutablement les propriétés fabulatrices, voire fabuleuses. A deux reprises, ce rôle de conteur échoit de manière catégorique à Francœur: "Pour le plaisir. Je m'étais inventé une histoire. J'en serais le héros, coûte que coûte!" (68); "Gregory pouvait toujours [...] rédiger des contes de fées dont il était le héros" (143). Or, tout événement qui éveille chez Francœur le souvenir de l'Éthiopie se métamorphose dans son journal pour relever de la fable. C'est ainsi que les *chammas* qu'il découvre dans la maison qu'il loue sont "une deuxième pierre blanche!" (44), comme les restaurants éthiopiens dont il apprend l'existence dans cette "histoire du Petit Poucet [qui] se répétait" (108). Si les thèmes de la quête et de la fabulation se joignent dans cette image ("Où menait le sentier?" [44]), cette mise en perspective devient, à son tour, le reflet de la scène que décrira Francœur, et où, suite à une expédition matinale de chasse aux gazelles en Éthiopie, il accroche aux arbres, ci et là le long du chemin de retour au camp, des vêtements, comme autant de points de repère ou de "pierres blanches" pour l'aider à retrouver son gibier (93-94).

Outre cette intertextualité avec le monde de l'écrit, il faut mentionner l'omniprésence d'un autre référent déterminant: le cinéma.<sup>3</sup> Sans entrer dans l'analyse de cet aspect important de l'œuvre, qu'il suffise de dire qu'il y a scénarisation voulue du décor romanesque: "[Terounech] montrait de sa main aux doigts effilés les paysages en cinémascope couleur qui se succédaient sur l'écran du pare-brise" (164). Cette transformation du monde en spectacle "a pour effet de tout dédoubler, ou détrippler" (Klinkenberg 237), et, de cette façon, d'irréaliser ou de fictionaliser, à la manière des motifs du conte de fées, le quotidien dont se nourrit le roman.

2) LES JEUX DU SIGNIFIANT. On peut déceler dans *Une histoire américaine* une volonté incontestable de contourner le sens des mots, de faire des calembours, ou d'employer des expressions fixes dans un contexte qui les rend comiques ou ironiques. Cette pratique ludique participe de l'autoréflexion en exposant à la fois les possibilités créatrices et l'équivoque du langage. Dans une narration qui cultive des thèmes greffés sur le démoniaque et l'aspect mystérieux des félins (le chat dont Francœur doit s'occuper répond au nom de Lucifer), il est amusant de trouver des clichés tels que se débattre "comme un diable dans l'eau bénite" (13) et avoir "d'autres chats à fouetter" (76). Parallèlement, le nom de Hunger paraît quelque peu narquois dans le contexte de la lutte contre la famine en Éthiopie. Parfois, ces jeux du signifiant passent par la déformation d'une expression connue du lecteur,

comme c'est le cas lorsque Francœur, qui n'arrive pas à trouver sa voiture après sa sortie de l'hôpital, se demande: "Que sert à l'homme de gagner l'univers, s'il perd sa voiture?" (107-8). Après la chasse aux gazelles, Francœur se dit "heureux comme un Pygmée" (94), et suite à une discussion sur l'avenir du Québec dans un café de la rue Saint-Denis, il s'exclame: "Passez la monnaie! [. . .] Libre change" (17). Le gardien du Château Pullman, après avoir violenté les deux jeunes filles, se rend chez sa sœur pour faire une partie de Monopoly au cours de laquelle il reçoit la carte où il est indiqué *Do not pass go* (38). Vient immédiatement à l'esprit la première partie de ce message qui prédit non seulement le sort du gardien mais aussi celui de Francœur: *Go directly to jail*. Néanmoins, les tournures, très nombreuses d'ailleurs, qu'il convient de signaler dans le contexte de cette étude sont celles qui exploitent la réduplication: "papa traînait sur les courts où maman entraînait les espoirs" (14); "Mon collègue invisible visiblement lisait le français" (43); "L'un se payait de mots, l'autre était payé au mot" (73); "Son père était peut-être un vison sauvage. Une vision sauvage?" (75); "un picbois de laiton qui picorait la porte" (111-12); "le consul consulait" (159); "des activistes trop actifs" (167), etc.

3) LE CHAMP LEXICAL. Au dire de Janet Paterson, "l'étude d'un texte marqué par l'autoreprésentation, révèle souvent la présence d'un champ lexical organisé autour de certains noyaux sémantiques dont les plus communs sont: récit, écriture, parole, livre" (185). Dans cette narration où l'écrit joue à plein sur les plans événementiel, thématique et compositionnel, il n'est pas étonnant de voir les vocables "écrire," "rédiger," "journal," et "histoire" émailler le texte. Ces réseaux, orientés vers la production écrite, sont appuyés par un autre groupe lexical axé sur la bibliothèque. Ainsi, outre la bibliothèque du père de Francœur évoquée dans un rêve (179), les manifestations suivantes sont à noter: la cellule de Francœur est attenante à la bibliothèque de la prison (12); il rédige son journal dans la bibliothèque de la prison (142); le meurtrier du professeur de mathématiques passait le plus clair de son temps dans la bibliothèque de la prison (77); Allan Hunger se trouvait "le plus souvent à la bibliothèque centrale" (76); Francœur voit Hunger pour la première fois dans la bibliothèque universitaire (81). Il serait possible d'ajouter ici des syntagmes dont les valeurs sémantiques connexes sont évidentes: libraire (73); librairie (52); livre (43, 167); dictionnaire (82 + 82); et roman (64). Terounech est même le produit de l'écrit, "née d'une lettre oubliée" (170).

### III. Énonciation/Narrataire

Si "le texte narcissique fait apparaître littéralement un lecteur (Paterson 186), son apparition dans *Une histoire américaine* se voit multipliée par un processus de réduplication analogue à celui qui gouverne les autres stratégies que nous avons

examinées. Vu la futilité de l'activité scripturale entreprise par Francœur (Harel 191), une question inévitable se pose : Qui est le narrataire de ce journal de prison ? Le texte livre toute une liste de possibilités : "le jury et les chargés d'enquête" (12) ; Suzanne, la femme de Francœur (145) ; Francœur lui-même (Remarquons que c'est Francœur qui termine le roman et non pas le narrateur omniscient. Dans quel but Francœur continue-t-il donc la rédaction de son journal après qu'on lui annonce sa libération ?). Or, ce journal devient, à des étapes variées de sa rédaction, l'objet de plusieurs duplications faites à l'intention de divers destinataires. Roenicke (73) et Marleau (145) partent chacun avec une photocopie des pages déjà complétées, tandis que Francœur en garde l'original. Et une fois achevé, le journal aura son propre miroir ou double puisqu'il sera traduit, "opération duplicatrice par excellence" (Brisset 153). Ce jeu multiplicatif se complique lorsqu'on considère que le journal n'est pas assimilable au roman qui, lui, contient des sections émanant de la voix narrative anonyme ne faisant pas partie de cette plaidoirie écrite. Il a, par conséquent, un autre destinataire : le lecteur. Ajoutons que la sensibilité à la réception du texte, manifestée par le narrateur-auteur, n'est pas exempte de mise en abyme. Lorsque Francœur s'adresse directement à ceux qui liront son document ("Mais cela ne vous intéresse probablement pas" [14]), le "vous" qu'il emploie semble destiné autant aux autorités et aux autres narrataires mentionnés dans le discours qu'aux vrais lecteurs du roman. Ainsi le souci de Francœur, signalé par le narrateur anonyme, "d'inviter les lecteurs à partager sa démarche" (15), pourrait aussi bien être celui de l'auteur. Tout compte fait, Godbout a réussi de façon admirable à jeter le voile de la spécularité sur tous les aspects de son roman : énonciation, énoncés, narrateurs et narrataires.

Que dire des procédés spécularisants qui sous-tendent ce roman dans son intégralité ? Si l'une des fonctions de l'autoréflexion dans *Une histoire américaine* est la thématization de l'énonciation, le cumul des parties abymées du récit finit par constituer un véhicule d'expression qui devient producteur d'un sens littéraire. Par cette perturbation, forme et fond sont mis en doute. Rien dans ce récit n'est comme il pourrait le sembler à première vue. Gregory Francœur n'est pas accusé de l'effraction à la loi dont il est coupable (trafic d'immigrés illégaux) mais d'autre chose : viol et incendie volontaire. Son journal, qui se propose de montrer l'innocence de son auteur, ne traite pas des questions essentielles qui sont censées avoir motivé son projet d'écriture, ce qui fait qu'à la fin du récit "on retrouve, presque intacts, les deux chefs d'accusation" (Milot 25). Klinkenberg, pour sa part, souligne l'équivoque qui règne partout dans le texte, équivoque qui atteint son point culminant dans l'explicit intrigant du livre où Francœur s'écrie à propos des laboratoires de la Californie (qui préparent, selon ce personnage, la fin du monde) : "Qu'ils brûlent !" (Klinkenberg 240). Ces constatations sont à rapprocher de l'observation de Dällenbach qui fait ressortir "la propriété commune au miroir et au blason d'inverser systématiquement ce qu'ils représentent" (183). Ne pourrait-on pas voir dans la

spécularité godboutienne un moyen subtile d'avertir le lecteur de l'inversion du message que recèle la narration de Gregory Francœur qui, tout en prétextant son innocence, avoue subrepticement sa participation aux actes dont il est inculpé? Ou, au contraire, puisque tout semble passer à côté de l'essentiel dans ce texte, doit-on déduire de cela que, en esquivant toute tentative de disculpation, les narrateurs veulent faire état de son innocence? Somme toute, il faut conclure que l'innocence ou la culpabilité de ce personnage ne constituent pas le vrai sujet du récit et c'est bien ce qui est annoncé dès la deuxième page: "Il [. . .] se doutait bien que le cartable contenait le premier chapitre d'un récit qui lui échapperait entièrement" (10) (C'est nous qui soulignons).

La Californie hypermédiatisée dépeinte par Godbout baigne dans une prolifération de messages éphémères qui annulent toute possibilité de communication. Ainsi la pléiade d'éléments tournant autour du thème de la communication (littérature, cinéma, télévision, publicité, presse écrite, lettres, et même rêves), quoi qu'ils puissent paraître déconnectés, se rassemblent inéluctablement tous sous la houlette d'un narcissisme interrogatif, mettant en vedette le concept de la quête qui est à la base du texte. Paradigme de la société américaine, la Californie godboutienne, où "tout [. . .] a la profondeur du celluloid" (141), vient secourir la méditation de l'auteur sur une panoplie de questions touchant à la problématique de l'identité culturelle, au rôle du cosmopolitisme dans l'appropriation de cette identité de plus en plus fuyante, et à l'articulation de la collectivité et de l'individualité. Bien que toutes ces questions soient relativisées par les effets aplanissants de l'incommunicabilité, c'est en partie par l'entremise de la spéculation du récit, qui ne cesse d'afficher ses vertus fictionnelles, qu'*Une histoire américaine* réussit à battre en brèche les mythes et les lieux communs qu'elle semble, au premier abord, mettre en place, et que la récusation narratologique devient essentiellement une contestation idéologique.

## NOTES

- <sup>1</sup> Ruth Mésavage a raison de voir dans cette situation la représentation symbolique d'un "manque d'autonomie psychologique" (54) chez Francœur. En plus, envisager Maritain comme une sorte de Charon se conforme à l'ambiance infernale générée par de nombreux éléments signalés par R. Mésavage, ainsi que par l'évocation constante du nom de Dante dans le texte.
- <sup>2</sup> En parlant de la reduplication, il est possible de voir dans le concierge Maritain la doublure de Francœur en raison du fait que lui aussi se consacre à un projet scriptural: la rédaction d'une thèse de maîtrise. En même temps, il faut se demander si Hunger ne fait pas office de doublure inverse de Francœur (c'est en effet le militant que Francœur rêvait d'être), les deux se contrastant par la manie de cultiver le désordre chez le premier (43) et celle de l'ordre chez le second (35). Incarnation du rêve secret des personnages godboutiens, cet activiste et auteur de renommée réussit la "vécriture," cette impossible harmonisation des deux tendances contradictoires de vivre et d'écrire, suggérée par Godbout dans *Salut Galarneau!*.
- <sup>3</sup> Qu'est-ce que l'Amérique de Godbout (et la Californie où se déroule l'action) sinon la Mecque de l'industrie cinématographique, activité qui, tout en favorisant la pro-

duction de miroirs (déformants) de la société, reflue sur la vie journalière de tous puisque chacun se sent obligé d'assumer une identité qui n'a souvent rien à voir avec sa réalité intérieure. A titre d'illustration, rappelons la séquence où le restaurateur mexicain, qui avoue qu'il n'est pas du tout mexicain mais juif, né à Bagdad, déclare qu'en Amérique, "pour gagner sa vie, il faut jouer un rôle. C'est celui que j'ai choisi il y a trente-cinq ans! Quel est le vôtre?" (110). Cette question posée à Francœur s'avère bisémique, s'appliquant non seulement à la trame des événements mais aussi aux structures énonciatives du texte. Cela est d'autant plus vrai lorsqu'on la juxtapose à d'autres formules déclaratives ou interrogatives (n'ayant à première vue aucun rapport les unes avec les autres) qui parsèment et le journal de Francœur et le récit du narrateur anonyme: "les événements malgré moi s'enchaînent" (114); "Quelle était cette histoire?" (115); "Tout dans cette histoire respirait l'absurde" (73); "Gregory sentit, pour la première fois, que cette histoire lui glissait entre les doigts" (144). La visée de ces insertions semble double: souligner la scripturalité de la narration dans son ensemble; rappeler la nature problématique des faits qui y sont racontés.

#### RÉFÉRENCES

- Angelet, Christian. "La mise en abyme selon le *Journal* et la *Tentation amoureuse* de Gide." *Romanica Grandesia* 17 (*Onze Études sur la mise en abyme*), Gent (Belgique): Rijksuniversiteit Te Gent, (1980): 9-20.
- Bellemare, Yvon. *Jacques Godbout, romancier*. Montréal: Parti Pris, 1984.
- Brisset, Annie. "Spécularité d'un texte: le *Jabberwocky* et ses doubles." *Texte, revue de critique et de théorie littéraire* 1 (1982): 143-59.
- Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- Godbout, Jacques. *Une histoire américaine*. Paris: Seuil, 1986.
- , "Une culture hors contrôle." *Magazine littéraire* 7:234 (octobre 1986): 94-95.
- Goulet, Alain. "La construction du moi par l'autobiographie: *Si le grain ne meurt* d'André Gide." *Texte, revue de critique et de théorie littéraire* 1 (1982): 51-69.
- Harel, Simon. *Le voleur de parcours: identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*. Montréal: Le Préambule (Collection L'Univers des discours), 1989.
- Klinkenberg, Jean-Marie. "Altérité et narcissisme chez Jacques Godbout. A propos de *Une Histoire américaine*." *La Deriva delle francofonie* (Bologne: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna) 1987, 225-52.
- Marcotte, Gilles. "Un bonheur californien." *L'Actualité* 11 (1986): 164.
- Mésavage, Ruth. "Une descente aux enfers: la dimension mythique d'*Une histoire américaine* de Jacques Godbout." *The American Review of Canadian Studies* 18:1 (1988): 51-58.
- Milot, Louise. "Le second déclin de l'empire américain." *Lettres Québécoises* 44 (hiver 1986-87): 22-25.
- Paterson, Janet M. "L'autoreprésentation: formes et discours." *Texte, revue de critique et de théorie littéraire* 1 (1982): 177-94.
- Piette, Alain. Compte rendu de *Jacques Godbout, romancier* d'Yvon Bellemare. *Voix et Images* 11:1 (automne 1985): 119-22.