

LE MYTHE DU *GREAT AMERICAN NOVEL* EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE.
VICTOR-LÉVY BEAULIEU, LOUIS HAMELIN ET DANIEL GRENIER

Par

Jeanne Simoneau

Département des littératures de langue française, de traduction et de création

Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention d'un grade M.A. en Littératures de
langue française

Octobre 2020

RÉSUMÉ

Ce mémoire propose une réflexion sur l'américanité centrée sur l'émergence et la réactivation du mythe du *Great American Novel* en littérature québécoise à travers trois œuvres : *Monsieur Melville* (1978) de Victor-Lévy Beaulieu, *La constellation du Lynx* (2010) de Louis Hamelin et *L'année la plus longue* (2015) de Daniel Grenier. Le rêve du *Great American Novel*, issu de l'histoire littéraire états-unienne, met en corrélation l'émergence d'une jeune nation et l'affirmation de sa littérature : critiques et écrivain.es émettent le désir de voir apparaître, dès la fin de la Guerre civile, un roman totalisant qui viendrait exposer l'identité nationale du pays. Les trois textes qui forment notre corpus principal problématisent ce mythe et l'adaptent au contexte local. Notre objectif sera de dresser, à travers une analyse comparative et sociocritique, un portrait global des transformations que font subir leurs auteurs à ce modèle inédit dans la sphère littéraire de la province. Il s'agira de définir, en dialogue avec la critique existante, les particularités et les critères établis de cette forme littéraire, pour mieux observer la façon toute particulière dont Beaulieu, Hamelin et Grenier se réclament de ce modèle. Une telle analyse nous mènera à tracer l'évolution des thèmes de la nation et de l'ambition collective dans ces reprises québécoises du *Great American Novel*. Une attention particulière sera portée à la manière dont ces auteurs se revendiquent de filiations avec des auteur.es états-unien.s et à la structure narrative de la quête de savoir vouée à l'échec qui se trouve dans chacune des diégèses. Ce rapprochement nous permettra de conclure que le modèle du *Great American Novel* se trouve à être une forme des plus malléables en contexte québécois, un dispositif fictionnel particulièrement efficace pour renouveler le genre romanesque à la fois comme forme populaire, visant un public élargi, et comme forme « savante », qui ne cesse de ruser avec le code.

ABSTRACT

This thesis offers a reflection on “américanité” centered on the emergence and reactivation of the myth of the Great American Novel in Québécois literature through three works: *Monsieur Melville* (1978) by Victor-Lévy Beaulieu, *La constellation du Lynx* (2010) by Louis Hamelin and *L'année la plus longue* (2015) by Daniel Grenier. The dream of the Great American Novel, which originates from the United States' literary history, correlates the emergence of a young nation and the affirmation of its literature: starting from the end of the Civil War, critics and writers have expressed the desire of a *total* novel which would come to expose their country's national identity. These three texts problematize this myth and adapt it to their local context. Our objective will be to draw, through a comparative and socio-critical analysis, a global portrait of the transformations subjected to this almost unprecedented model in province's literary sphere. We will define, in dialogue with existing criticism, the peculiarities and the established criteria of this literary form in order to observe the particular way in which Beaulieu, Hamelin and Grenier refer to this model. Such an analysis will lead us to trace the evolution of the theme of national ambition in these Québécois reworkings of the Great American Novel. Particular attention will be paid to the lineage these authors claim to have with American authors, but also to the narrative structure of the doomed quest for knowledge found in each of the diegeses. This comparison will lead us to conclude that the model of the Great American Novel is a very malleable form in the Québécois context and that it, in such, reveals itself as a particularly effective fictional device for renewing the novelistic genre both as a popular form aimed at a wider audience and as a “scholarly” form which never ceases to play with its own codes.

REMERCIEMENTS

J'aimerais par mille fois remercier Michel Biron, qui a supervisé la rédaction de ce mémoire avec toute la patience, la générosité, la disponibilité et la rigueur qu'on lui connaît. Je lui témoigne ma gratitude pour son écoute et pour la qualité de nos discussions, qui ont nourri cette ambitieuse analyse de la plus exagérée des ambitions. Je tiens également à souligner son appui constant dès le début de mon parcours universitaire, ce projet de mémoire étant d'ailleurs né d'un cours de lectures guidées, suivi avec lui lors de ma deuxième année de baccalauréat. Merci de m'avoir aidé à mener à terme cette réflexion.

Je désire également remercier plusieurs proches qui m'ont soutenue depuis le début de mon cheminement académique. Florence, Frédéric, Julien, Charles, Ophélie et Justine : vous aurez été de formidables compagnon.nes de route. Mes plus belles pensées pour cette dernière, qui a apaisé mes angoisses par ses encouragements et ses relectures, et pour Joey, grâce à qui j'ai pu reprendre mon souffle dans les derniers milles. Vous êtes superbes.

J'exprime toute ma reconnaissance envers les étudiant.es bénévoles qui ont mis sur pied des espaces de rédaction grâce auxquels j'ai pu rédiger efficacement. Aux gens de l'organisme Thèsez-vous et aux collègues du Salon des doctorant.es du DLTC : merci pour les rires et les contacts humains, mais surtout, un grand merci pour la discipline et l'assiduité. J'aurais sans aucun doute abandonné l'écriture de ce mémoire s'il n'avait pas été de ces précieuses initiatives.

Finalement, je tiens à remercier le Département des littératures, de traduction et de création de l'Université McGill (DLTC), le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), le Fonds de Recherche du Québec – société et culture (FRQSC) et mon gentil papa, pour leur soutien financier.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé/Abstract	ii
Remerciements	iii
Table des matières	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : DU <i>GREAT AMERICAN NOVEL</i> AU GRAND ROMAN NATIONAL.....	9
1. Aux États-Unis	9
a) Les origines.....	9
b) Définitions, critères et évolution de la critique.....	14
2. Au Québec	20
CHAPITRE 2 : VARIATIONS AUTOUR DU <i>GREAT AMERICAN NOVEL</i> CHEZ VLB, HAMELIN ET GRENIER	33
1. VLB : le devoir face à la nation	34
2. Louis Hamelin : le devoir devant l’Histoire	43
3. Daniel Grenier : le devoir de la mémoire familiale	53
CHAPITRE 3 : LA FILIATION ÉLARGIE ET LES ÉCHECS DU GRAND ROMAN NATIONAL	64
1. La volonté de filiation	66
2. L’enquête infructueuse : le méta-commentaire sur la réalisation du <i>Great American Novel</i>	78
CONCLUSION	97
Bibliographie	101

INTRODUCTION

Expecting a novel to bear the weight of our whole disturbed society — to help solve our contemporary problems — seems to me a peculiarly American delusion.

JONATHAN FRANZEN, *HOW TO BE ALONE*

Avant que le *Great American Novel* ne devienne un mythe de l'imaginaire littéraire états-unien, une obsession encouragée par de nombreux critiques, romancier.ères et par toute une industrie culturelle, le syntagme coiffait un modeste article de deux pages. Le texte en question paraît en 1868 dans le journal new-yorkais et abolitionniste *The Nation* et est écrit par John William De Forest, un militaire nordiste et romancier réaliste dont les œuvres ont sombré dans l'oubli. Celui-ci y avance cette idée de roman idéal en invitant les écrivain.es de sa nation à créer un récit « rassembleur et rédempteur¹ » qui saurait peindre le portrait de « l'âme américaine² » avec la grandeur et la maîtrise d'un Thackeray, d'un Hugo, d'un Balzac ou d'une Sand. Depuis, l'expression est devenue un véritable *concept* littéraire désignant un roman idéal de grand mérite littéraire qui parviendrait à élever la littérature américaine — or, bien que celle-ci regorge désormais de classiques et d'œuvres reconnues par la littérature mondiale, la recherche pour le grand roman ne s'est jamais achevée puisque écrivain.es et critiques s'emparent toujours du terme pour traduire leurs ambitions romanesques personnelles, pour définir la part d'emblématique des œuvres contemporaines ou, autrement, pour mousser d'arguments de vente la parution d'un nouveau roman d'envergure. Quoiqu'il n'y ait pas de consensus sur le ou les romans qui méritent le titre de *Great American Novel*, *Moby Dick* (1851) d'Herman Melville demeure l'œuvre la plus systématiquement citée comme étant l'aboutissement de cet idéal collectif.

Une telle ambition, qui emprunte au genre épique et qui met en corrélation l'émergence d'une jeune nation et l'affirmation de sa littérature, est également ressentie par les critiques et les écrivain.es québécoises depuis la moitié du 19^e siècle. Celle-ci se fera ardente en pleine Révolution tranquille, moment charnière dans l'Histoire du Québec moderne, où de nombreux critiques et écrivain.es exprimeront leur désir de voir apparaître un roman national d'envergure dont les critères sont comparables à ceux du *Great American Novel*. Martine-Emmanuelle Lapointe, dans son

¹ D. Grenier, *The Great American Novel : Le Grand Roman Américain et le langage approprié*, p. 16.

² J. De Forest, « The Great American Novel ». Je traduis.

ouvrage *Emblèmes d'une littérature*, identifie cette impatience collective dans plusieurs essais de critiques et d'historiens littéraires parus à la fin des années 1980 portant sur « le grand récit entourant la littérature québécoise contemporaine » : « les différents travaux attestent l'existence, mais aussi la fragilité, d'une histoire longtemps hantée par l'attente du chef-d'œuvre et de l'écrivain de génie, emblèmes d'une institution construite sur le modèle des grandes nations littéraires³ ». Pendant longtemps, on veut, en somme, d'un long roman réaliste qui saura mettre en fiction les valeurs, les spécificités et la voix du peuple québécois, tout en répondant à l'impératif nationaliste ambiant.

Ce mémoire propose une réflexion sur l'américanité centrée sur l'émergence et la réactivation du mythe du *Great American Novel* au Québec à travers trois œuvres contemporaines : *Monsieur Melville* (1978) de Victor-Lévy Beaulieu, *La constellation du Lynx* (2010) de Louis Hamelin et *L'année la plus longue* (2015) de Daniel Grenier. Ces trois textes problématisent le mythe états-unien de départ et représentent ainsi, à notre sens, trois temps dans l'évolution de la représentation de ce modèle étranger en littérature québécoise. Notre objectif principal sera donc de tracer, à travers une analyse comparative et sociocritique, les déplacements du mythe du *Great American Novel* en termes d'idéologie, de visée et d'héritage dans ce corpus littéraire québécois.

Dans une entrevue au sujet de la parution de son roman *Ces spectres agités* (1991) – qui met en scène un personnage rêvant d'écrire le grand roman québécois –, Louis Hamelin donne la paternité du grand roman national à Victor-Lévy Beaulieu pour une œuvre qui n'est alors pas encore parue : « “le grand roman québécois” existe sans doute déjà, au moins à l'état de légende médiatique. Il s'appelle *La grande tribu*⁴ ». Victor-Lévy Beaulieu est en effet le premier à rêver de créer le grand roman québécois qui saurait consolider l'identité de la nation par le romanesque, rêve qu'il explicite dans sa lecture-fiction *Monsieur Melville*, une sorte d'hybride entre fiction, essai et biographie de plus de 500 pages consacrées à l'auteur de *Moby Dick*. Dans ce texte réfléchissant à l'écriture du roman national et au rôle de l'écrivain en société québécoise préférendaire, le narrateur et alter ego de Beaulieu lui-même, Abel Beauchemin, traverse la bibliographie d'Herman Melville avec pour but de comprendre comment celui-ci a pu créer l'épopée nationale de son pays. Désirant offrir au Québec un texte fondateur équivalent, Beauchemin met en chantier l'écriture de *La grande tribu*, œuvre fantasmée (puis en partie réalisée,

³ M-E. Lapointe, *Emblèmes d'une littérature* : Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés, p. 9.

⁴ J. Morency, « Louis Hamelin : Au sujet de Victor-Lévy Beaulieu », p. 52.

puisque publiée en 2008 par Beaulieu) conçue comme une saga historique menée sur le mode épique et retraçant le parcours de la famille Beauchemin depuis les premiers colons français établis sur le territoire québécois. Ce grand roman aspirant à la «recréation mythologique des pays québécois⁵» est calqué sur le modèle du *Great American Novel*, qui est justement cela : un fantasme, une sorte de roman impossible, un horizon qui recule au fur et à mesure qu'on essaie de s'en approcher.

Avec *La constellation du Lynx*, Hamelin relance l'enquête autour de la crise d'Octobre 1970, dans une fresque polyphonique de plus de 600 pages. Ce roman à clé mettant en scène plusieurs personnages rattachés au Front de libération du Québec (FLQ) sous le couvert de la fiction est déjà consacré comme une «œuvre fondatrice⁶» de la littérature québécoise contemporaine. La critique a lu et applaudi, en effet, l'ambition de mettre en fiction l'un des événements les plus perturbants, mais aussi des plus controversés, de l'histoire québécoise moderne. En 2015, Michel Nareau et Jacques Pelletier font paraître un dossier sur l'œuvre du romancier dont l'introduction décrit *La constellation du Lynx* comme une «fresque au souffle épique» s'offrant «comme l'accomplissement en acte du “Grand Roman Québécois”⁷». L'œuvre a pour protagoniste Samuel Nihilo, l'alter ego d'Hamelin, en quête des vérités enfouies derrière la mort de Paul Lavoie (Pierre Laporte). Sa recherche mêlant l'historique et le littéraire lui a été léguée à la mort de son ancien professeur, Chevalier Branlequeue, cet auteur célébré des *Élucubrations* (un texte hybride, entre le roman, l'épopée et l'essai) qui fait figure d'œuvre nationale. Hamelin nous donne à lire un roman qui place en son centre une réflexion importante sur la mise en fiction de l'Histoire; en effet, l'énigme de la mort de Lavoie/Laporte constitue, selon les mots de son personnage Albert Vézina (Robert Bourassa), «notre mystère Kennedy à nous⁸». Le roman fait ici référence à une influence romanesque revendiquée par Hamelin, soit *Libra* (1988) – qui se penche sur le meurtre de John F. Kennedy – de Don DeLillo, un auteur qu'on a maintes fois qualifié de *Great American Novelist*. Par le biais d'une enquête, *La constellation du Lynx* agit également comme une mise à distance des grandes illusions nationalistes de la littérature, remettant en cause le paradigme de l'écrivain national en société québécoise⁹.

⁵ Voir la quatrième de couverture du livre *L'écriture mythologique : essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu* de Jacques Pelletier.

⁶ M. Nareau et J. Pelletier, «L'écriture comme appropriation de soi et du monde», p. 8-9.

⁷ *Ibid.*, p. 8. Le mot «fresque» revient aussi sur la quatrième de couverture de l'édition Boréal en format poche.

⁸ L. Hamelin, *La constellation du Lynx*, p. 145.

⁹ F. Ouellet, «Pour en finir avec Octobre», p. 78.

Pour sa part, Daniel Grenier crée, dans *L'année la plus longue*, un personnage qui naît à l'époque de la Conquête et qui traverse les 19^e et 20^e siècles en participant de loin ou de près à une panoplie d'événements historiques en Amérique du Nord. Né un 29 février, Aimé Bolduc ne vieillit que chaque année bissextile et deviendra objet de fascination pour son descendant avide de généalogie, Albert Langlois, qui négligera sa femme et son enfant Thomas pour retracer le parcours de cet ancêtre légendaire. À la parution du roman, la critique s'est empressée de souligner le « souffle épique¹⁰ » de ce « roman ambitieux » qualifié aussi d'« épopée¹¹ » du continent américain; le paratexte du livre invite à cette même lecture, la quatrième de couverture le décrivant comme un « [r]oman des territoires éternels », une « grande épopée américaine » se déroulant de 1760 à 2047, de Sainte-Anne-des-Monts au Kansas. Lui-même auteur d'un mémoire de maîtrise sur le grand roman américain en littérature états-unienne d'après 1980 (son analyse portant sur des œuvres de Don DeLillo et de Philip Roth), Daniel Grenier confirme en entrevue de presse sa volonté de filiation avec le mythe qui nous intéresse : « Peut-être que l'ambition de faire un “great american novel” m'a rejoint un peu¹² ». Jouant avec les codes du *Great American Novel*, *L'année la plus longue* est en effet une longue fresque – comportant elle aussi plus de 400 pages – qui imagine sous un nouvel angle l'idée de la nation et de l'américanité à travers le prisme familial.

La problématique du *Great American Novel* est bien connue du public et des journalistes états-unien.nes, mais elle n'a jamais été aussi exhaustivement étudiée que par Lawrence Buell dans la monographie *The Dream of The Great American Novel* (2014). Dans ce livre de critique et d'histoire littéraire, le professeur de littérature américaine à l'Université Harvard se sert du mythe comme point focal pour commenter des décennies de parutions romanesques et leur impact sur l'imaginaire et l'identité nationales du pays, allant de *The Great Gatsby* (1925) – le plus petit des *Great American Novels* – à *Gravity's Rainbow* (1974) de Thomas Pynchon en passant par *Invisible Man* (1952) de Ralph Ellison. Texte ambitieux sur la plus tenace des ambitions littéraires des États-Unis, il met en évidence une particularité des discours sur l'attente des grands romans nationaux : si ceux-ci émanent d'abord d'une angoisse collective issue d'un besoin de légitimation culturelle ressenti par critiques et écrivain.es, force est d'admettre que le mythe du *Great American Novel* refuse de mourir, malgré les nombreux prix nationaux comme internationaux remis à des auteur.es états-unien.nes et les centaines d'anthologies de littérature américaines qui font la preuve par mille

¹⁰ J. Lapointe, « Daniel Grenier : le temps des montagnes ».

¹¹ C. Desmeules, « Daniel Grenier : la conquête de l'Amérique ».

¹² J. Lapointe, « Daniel Grenier : le temps des montagnes ».

de la solidité de l'institution culturelle du pays. En 1969, George Knox publiait « The Great American Novel: Final Chapter » (qui constitue d'ailleurs le dernier article académique sur le sujet mis à part les écrits de Buell) et demandait à ce que l'on cesse de débattre autour de cette notion qu'il considérait déjà désuète, anachronique. Dans son mémoire de maîtrise, Daniel Grenier analyse le mythe comme un phénomène littéraire et sociologique. Il démontre entre autres qu'une telle obsession langagière est « irréalisable car [l'idéal du *Great American Novel*] contient en lui-même une contradiction : être un nouveau départ et une fin en soi¹³ » – c'est bien là, selon nous, que se situe un des aspects les plus intrigants de ce mythe. Son histoire tient en son centre une importante discussion sur l'ambition littéraire, nationale comme individuelle, et sur l'échec presque inévitable de toute entreprise qui se veut aussi exhaustive et grandiose. En ce sens, toute personne se prononçant sur le *Great American Novel* demeure bien conscient.e de cette part d'impossible, tout en continuant à entretenir le rêve de ce roman idéal – il s'agit, après tout, comme le désignent Buell et Grenier, d'une sorte de « jeu » auquel s'adonnent acteurs et actrices du milieu du livre¹⁴.

Le *Great American Novel* est malgré tout un terrain encore peu exploré par les études littéraires québécoises. Bien que de nombreux.ses critiques et écrivain.es expriment à partir de la Révolution tranquille le désir de voir apparaître un grand roman national, peu d'œuvres et d'écrivain.es québécoises, en vérité, se réclament directement du *Great American Novel*, alors qu'il constitue pourtant l'une des modalités de l'américanité¹⁵ revendiquée depuis les années 1970. Plusieurs articles prennent pour objet l'influence des États-Unis sur la musique, la chanson et la télévision québécoises – dont fait état, d'ailleurs, le roman *L'Hiver de force* (1973) de Réjean Ducharme. Rares sont ceux qui étudient le mythe du *Great American Novel*, qui touche davantage la culture lettrée au sens le plus consacré du terme. En cela, l'expression est le contrepied de la

¹³ D. Grenier, *The Great American Novel : Le Grand Roman Américain et le langage approprié*, p. 5.

¹⁴ L. Buell, *The Dream of The Great American Novel*, p. 8: « [The *Great American Novel* is] a horizon to be grasped after, approximated, but never reached, a game that writers, readers, publishers all want to keep on playing. » D. Grenier, *The Great American Novel : Le Grand Roman Américain et le langage approprié*, p. 62 : « Dans l'optique d'une étude sur le roman américain comme celle-ci, qui cherche à explorer la puissance de l'imaginaire national et son intrusion dans le processus créateur, notre intérêt se porte sur ce jeu subtil de l'écrivain entre l'adhésion et le refus, entre son ironie et sa fascination; sur cette fusion entre l'Amérique et celui qui l'écrit, qui ne peut s'empêcher de le faire. »

¹⁵ Dans l'article « L'américanité de la littérature québécoise », paru en 1975, Paul-André Bourque offre une définition succincte de cette notion : « L'américanité de la littérature québécoise, ce pourrait être, en quelque sorte, cette zone grise de l'inconscient collectif dans laquelle on retrouve une mythologie, des valeurs archétypales et une symbolique communes aux deux cultures, une imagerie » (p. 15). Depuis, de nombreux travaux ont contribué à l'étude de l'américanité, devenue une sorte de champ ou de perspective dans les études littéraires québécoises, et ont élargi sa définition pour y englober les rapports qu'entretiennent ensemble toutes les nations des Amériques.

contre-culture dont se réclament plusieurs artistes au lendemain de la Révolution tranquille¹⁶, puisqu'à première vue, elle contredit une certaine américanité fondée sur la culture populaire. Dans l'abondant discours critique portant sur l'américanité, le mythe états-unien est à peu près absent, sauf chez Jean Morency, qui est le seul à s'être penché plus longuement sur cette question. Le chapitre « Le mythe du grand roman américain et le "texte national" canadien-français : convergences et interférences » de son ouvrage *La littérature québécoise en contexte américain* (2012)¹⁷ définit le *Great American Novel* et en observe les correspondances dans la littérature canadienne-française du 19^e siècle. Néanmoins, si certain.es critiques québécois.es ont évoqué ou commenté celui-ci comme manière d'aborder la littérature états-unienne, il n'en demeure pas moins qu'aucune analyse d'envergure n'a encore été publiée sur son impact réel à travers un corpus québécois contemporain.

Si l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu est amplement étudiée dans une perspective américaine, notamment par Jonathan B. Weiss¹⁸, on n'a pourtant jamais approfondi le lien entre la grande œuvre rêvée par Beaulieu et le *Great American Novel* en lui-même, alors que la comparaison entre *La grande tribu* et *Moby Dick* de Melville prend une grande importance dans *Monsieur Melville*. Curieusement, l'ambition épique de Beaulieu a plutôt été envisagée, entre autres par Jacques Michon¹⁹, comme répondant à la Grande Œuvre romantique allemande ; la critique associe donc la référence de l'œuvre totale à l'Europe plutôt qu'à l'Amérique. De son côté, Louis Hamelin, lauréat de plusieurs prix importants au Québec, a fait l'objet de plusieurs articles universitaires qui s'intéressent entre autres au « caractère américain²⁰ » de ses romans ainsi qu'au traitement de l'histoire nationale dans *La Constellation du Lynx*²¹. L'œuvre de Daniel Grenier, bien que plus récente, a déjà fait l'objet d'articles, dont celui de Jimmy Thibeault, qui s'intéresse à *L'année la plus longue* dans une perspective franco-américaine²², et celui de Vincent Lambert, qui dégage de cette même œuvre une réactualisation du genre de l'épopée²³. Bien que la critique journaliste n'ait

¹⁶ Sur cette question relative à la contre-culture, voir *La contre-culture au Québec* (2016) de Frédéric Rondeau et de Karim Larose.

¹⁷ Le chapitre en question était d'abord un article dans l'ouvrage collectif dirigé par Yvan Lamonde et Gérard Bouchard, *La nation dans tous ses états : le Québec en comparaison* (1997).

¹⁸ J. Weiss, « Victor-Lévy Beaulieu: écrivain américain ».

¹⁹ J. Michon, « Projet littéraire et réalité romanesque d'Abel Beauchemin ».

²⁰ J. Thibeault, « L'expression du sujet en tant qu'entité : se définir chez Louis Hamelin », p. 49. J-F. Côté et S. Bélanger, « La nord-américanité en roman : *Le soleil des gouffres* de Louis Hamelin ».

²¹ F. Ouellet, « Pour en finir avec Octobre », M-E. Lapointe, « Le sens de l'histoire ».

²² J. Thibeault, « *L'année la plus longue* de Daniel Grenier : remonter la trace de la francoaméricanité ».

²³ V. Lambert, « La mémoire expansive : le retour improbable de l'épopée ».

pas manqué de faire état de sa posture de « [m]aniaque de littérature américaine²⁴ », la question du *Great American Novel* n'a pas été considérée en regard de son œuvre.

À l'instar de Martine-Emmanuelle Lapointe, nous étudierons le contemporain québécois sur fond d'histoire littéraire. Le mémoire visera à cerner, à travers l'analyse comparative de trois romans québécois fascinés par les grands romans nord-américains, « le regard rétrospectif que la littérature contemporaine projette sur l'histoire littéraire dont elle hérite²⁵ » ou plutôt, dans ce cas-ci, l'histoire littéraire qu'elle se *choisit* comme héritage. Notre recherche a pour objectif premier de dresser un portrait global de l'apparition et de l'évolution de la notion de *Great American Novel* dans la sphère littéraire québécoise. Pour ce faire, nous postulons que les œuvres de Beaulieu, d'Hamelin et de Grenier revendiquent et problématisent chacune à sa façon le modèle du *Great American Novel*, en l'adaptant au contexte québécois. Dans notre premier chapitre, nous examinerons les critères propres de ce roman idéal et verrons comment ils se transposent dans le domaine québécois. Il s'agira d'établir des rapprochements entre le contexte d'émergence du *Great American Novel* aux États-Unis et le contexte de sa réappropriation en littérature québécoise, à travers un panorama historique et un dialogue avec la critique existante. Deux hypothèses secondaires permettront ensuite de mesurer cette évolution d'un romancier à l'autre, liées respectivement à la transformation du modèle de départ et à la mise en scène de la filiation et de l'échec dans leurs œuvres.

Selon la première hypothèse, on se retrouverait devant trois utilisations romanesques différentes du *Great American Novel*. En effet, chaque auteur investit le mythe de départ comme un *modèle*, en intégrant les composantes des *Great American Novels* qui correspondent le mieux à leur visée romanesque. En ce sens, nous proposerons que le modèle du *Great American Novel* en littérature québécoise s'avère être un modèle extrêmement malléable faisant preuve d'une plasticité de forme et de genre qui contraste avec le modèle réaliste français, rejeté par le roman de la Révolution tranquille²⁶. Cette analyse, qui prendra place dans le second chapitre, s'attachera à ce que *Monsieur Melville*, *La constellation du Lynx* et *L'année la plus longue* font du modèle de départ, et plus spécifiquement à ce que les transformations subies *disent* de l'ambition d'un texte national. Nous examinerons donc l'évolution du grand thème national de Victor-Lévy Beaulieu à

²⁴ J. Lapointe, « Daniel Grenier : le temps des montagnes ».

²⁵ D. Viart, « Histoire littéraire et littérature contemporaine », p. 116.

²⁶ Voir *Le roman à l'imparfait* de Gilles Marcotte en bibliographie.

Daniel Grenier en passant par Louis-Hamelin, en analysant les postures idéologiques et esthétiques de chacun face à la référence du *Great American Novel*.

Notre deuxième hypothèse, au cœur du troisième chapitre, porte sur la question de la filiation et surtout de l'échec de celle-ci, considérée chaque fois comme le moteur du récit. Car la filiation est paradoxalement présentée comme à la fois une nécessité et une impossibilité : elle s'impose d'elle-même, mais au prix d'une folie qui menace le personnage et l'entraîne dans une quête presque délirante dont il est la victime, mais aussi l'observateur lucide. Cet aspect fera ressortir une des caractéristiques fondamentales de la réactivation du mythe états-unien en littérature québécoise contemporaine : le fait que chacun des romanciers *commente*, par un discours métatextuel souvent ironique, la réalisation problématique du *Great American Novel* à même une œuvre fictionnelle qui s'en inspire.

CHAPITRE 1 : DU *GREAT AMERICAN NOVEL* AU GRAND ROMAN NATIONAL

1. Aux États-Unis

a) Les origines

Le rêve du *Great American Novel* apparaît dans la critique littéraire états-unienne en 1868, moment à partir duquel on anticipe la publication d'un roman de grand mérite littéraire qui réussira à exposer « la quintessence de l'aventure américaine²⁷ » et à mettre en fiction l'identité nationale états-unienne²⁸. En janvier 1868, dans le journal *The Nation*, John William De Forest fait part de son désir de voir naître une œuvre idéale : ce « phénomène désiré²⁹ » doit selon lui se présenter sous la forme d'un roman qui réaliserait un portrait extensif de la société états-unienne, s'adressant autant aux lecteurs et lectrices de la Nouvelle-Angleterre qu'à ceux et celles du Sud. De Forest admet que quelques romans déjà publiés se sont rapprochés du titre, mais sans plus : le grand roman est au futur. Il exclut d'emblée de ce qui deviendra une véritable course les œuvres de Washington Irving, de James Fenimore Cooper et de Nathaniel Hawthorne ainsi que le roman *Uncle Tom's Cabin* (1852) de Harriet Beecher Stowe, qu'il considère comme ayant été le plus prometteur – mais même celui-ci reste insatisfaisant et lacunaire³⁰. Il faut se mettre à la « tâche³¹ », implore-t-il. L'effet dans la presse sera considérable, et ce, jusqu'aux années 1920 : un nombre impressionnant de journalistes répondront à De Forest, proposeront leur *Great American Novel*, en élaboreront les critères, discuteront de la validité d'une telle étiquette et évalueront tour à tour une panoplie de romans états-uniens en lice. La recherche de l'œuvre parfaite est lancée et n'est toujours pas tout à fait terminée plus d'un siècle et demi plus tard, si l'on en croit les myriades de blogues et d'articles du *New York Times* qui se penchent encore sur le sujet.

Sans vouloir restreindre les nombreuses explications potentielles derrière le *pourquoi* d'une proposition comme celle de De Forest, il est néanmoins possible de cibler quelques fondements sociologiques qui ont permis à l'idée de *Great American Novel* de prendre forme et de se développer comme un vecteur du nationalisme états-unien, dans le contexte de la deuxième moitié du 19^e siècle. Au sortir de la guerre de Sécession, l'un des conflits les plus polarisants de l'histoire

²⁷ J. Morency, *La littérature québécoise en contexte américain*, p. 117.

²⁸ L. Buell, *The Dream of the Great American Novel*, p. 12.

²⁹ *Ibid.* Je traduis.

³⁰ *Ibid.* « It was a picture of American life, drawn with a few strong and passionate strokes, not filled in thoroughly, but still a portrait. »

³¹ *Ibid.*

états-unienne, penseurs et critiques réfléchissent à la possible émergence d'un imaginaire national³², d'une fiction collective qui soutienne l'identité propre et distincte du pays. Bien vite, c'est la littérature et, surtout, le roman qui endosseront ce mandat nationaliste, le roman étant le genre littéraire la plus propice au « nation building³³ », à l'invention d'une tradition et à la production de mythes, de symboles et d'images qui donnent une particularité à l'existence nationale et qui, du même coup, solidifient l'articulation de lois et de politiques. Timothy Brennan, un adepte des travaux d'Anderson, démontre que les nations dépendent de la cohésion de ces mythes collectifs, dans l'article « The National Longing for Form » : « Nations, then, are imaginary constructs that depend for their existence on an apparatus of cultural fictions in which imaginative literature plays a decisive role. And the rise of European nationalism coincides especially with one form of literature – the novel³⁴ ». La montée du roman en Europe comme genre dominant s'impose en effet au même moment où émergent plusieurs nationalismes européens, peu avant la naissance du mythe qui nous intéresse. Délaissant le conte à la Washington Irving (*Rip Van Winkle*, 1819) ou le *romance* à la Nathaniel Hawthorne (*The Scarlet Letter*, 1850), la littérature nationale doit, selon De Forest et ses successeurs, naître dans cette forme relativement récente dans la tradition états-unienne et faisant désormais autorité auprès de la critique³⁵. Et bien qu'une littérature de prose ait existé aux États-Unis avant la guerre civile, le rôle de celle-ci s'est trouvé graduellement transformé à partir des années 1850. Selon Priscilla Wald et Michael A. Elliott, désormais, « [t]he task of American literature was to show Americans how to imagine America³⁶ ». Le fantasme du *Great American Novel*, donc, dans ce contexte de légitimation romanesque, propose de consolider la nation par la fiction en suivant deux principes implicites : l'urgente unification de son imaginaire et la différenciation de son identité nationale.

L'article de De Forest ne paraît que trois ans après la fin de la guerre. À cette époque, la nation est divisée entre Nord et Sud, en régions qui ne semblent partager intellectuellement que très peu d'affinités après ce conflit ravageur ; mais l'on oublie souvent que le pays ne comporte,

³² Nous empruntons ici la notion d'imaginaire national de l'anthropologue Benedict Anderson, qui définit la nation comme suit dans *Imagined Communities* (1983) : « it is an imagined political community - and imagined as both inherently limited and sovereign » (p. 6)

³³ Ce terme est celui d'Anderson, mais il a largement été repris par ses successeurs, dont Timothy Brennan dans son article « The National Longing for Form ».

³⁴ T. Brennan, « The National Longing for Form », p. 49.

³⁵ M. Bradbury, *The Modern American Novel*, p. viii : « But it was really in the 1840s and 1850s - when the novel was prospering anew in Europe in the hands of Dickens and Thackeray, Stendhal and Balzac, Gogol and Pushkin - that is truly established itself with authority in America. »

³⁶ P. Wald et M.A. Elliott, *The American Novel 1879-1940*, p. xv.

pour l'instant, que 38 États et que son imaginaire national a toujours été, pour ainsi dire, fragmenté. Lawrence Buell montre en effet que le pays se fractionnait en de nombreuses localités régionales plutôt qu'en un tout – la littérature ne pouvait s'offrir que comme « provinciale » et non comme nationale :

Indeed, traveling north to south, east to west, or vice versa, still felt like traveling to a foreign place. Unlike Germany and Italy, the United States was a political unit before it was a nation, and not until after the war did it become common to speak of it in the singular. Before then, recalled the critic John Jay Chapman in the 1890s, “there was no nation,” “only discordant provinces”³⁷.

Les historiens littéraires J. Gerald Kennedy et Leland S. Person réfèrent à cette même absence d'un sentiment d'appartenance au territoire national lorsqu'ils décrivent les États-Unis de la première moitié du 19^e siècle comme une nation sans centre culturel, un phénomène également attribuable à une insuffisance institutionnelle :

Although Boston, New York, and Philadelphia eventually developed into publishing center - as, to a lesser extent, did Cincinnati, Baltimore, and Charleston - the uneven distribution of print materials across the country inhibited the formation of a coherent national culture. Instead, it created provincial enclaves, each projecting a version of regional history and experience as ostensibly “national”³⁸.

Le sentiment d'appartenance à une nation unie n'émerge qu'après le conflit, une période dite de réconciliation et d'unification lors de laquelle les intellectuel.les « tentaient de penser une identité commune à une nation maintenant déchirée³⁹ ». La proposition de De Forest, donc, s'avère typique de la rhétorique ambiante, révélatrice d'un besoin d'expériences communes ; le *Great American Novel* agirait ici comme la solution unificatrice devant une conscience nationale problématique. Les penseurs libéraux rêvaient ainsi de cette œuvre à venir avec optimisme, ce roman qui serait global, totalisant et révélateur de l'expérience du continent dans toute sa géographie, ses paysages humains et ses réalités ordinaires, de la Nouvelle-Angleterre à la côte ouest du pays. Voilà un grand problème du roman états-unien d'avant-guerre, selon le diagnostic de De Forest : celui-ci demeure provincial, sectionnel et limité, restant trop centré sur la réalité yankee⁴⁰.

³⁷ L. Buell, *The Dream of the Great American Novel*, p. 25.

³⁸ J. Gerald Kennedy et Leland S. Person, *The American Novel to 1870*, p. 2.

³⁹ D. Grenier, *The Great American Novel : Le Grand Roman Américain et le langage approprié*, p. 16.

⁴⁰ C'est pour ces raisons, principalement, que De Forest refuse la caractérisation de Hawthorne comme grand romancier : « Besides, his company is so limited. New Englanders they profess to be: to be sure, they are of the queerest; men and women of the oddest, shyest, most recluse nature, and often creatures purely ideal; but they never profess to be other than New Englanders. »

Le fantasme du *Great American Novel* est également le symptôme d'un processus national de légitimation et d'autonomisation culturelle face à l'Europe, un appel à la différenciation, pour reprendre le principe défini par Pascale Casanova dans *La république mondiale des lettres*. L'auteure y montre que c'est en « affirmant leurs différences par rivalités et luttes successives » et en mettant de l'avant « l'irréductibilité "naturelle" du "génie" de [s]a nation⁴¹ » que chaque pays européen a pu s'introduire dans la concurrence du champ littéraire international ; les nations émergentes, ainsi, ont eu à promouvoir et à définir leurs spécificités littéraires pour faire valoir leur légitimité culturelle et nationale. Plusieurs critiques, suivant l'appel de De Forest, se mettront à rêver de ce roman qui saurait *fonder* la première institution culturelle et nationale en sol américain et qui, par ricochet, saurait introduire les jeunes États-Unis au système mondial des lettres. Ce que ceux-ci revendiquent, c'est bien le droit et « l'accès à la légitimité et à l'existence littéraires⁴² » tout en se différenciant, en introduisant une rivalité avec la nation mère et en osant se mesurer comme d'égal à égal avec cette dernière.

Des appels pour une littérature autonome ont surgi dès l'époque de la Révolution, mais, selon Lawrence Buell, rien de tel qu'un consensus sur ce qui pourrait réellement constituer la fiction nationale n'avait été proposé ni défini de manière précise avant la publication de l'article de De Forest⁴³. L'homme politique et futur président John Adams énonce en 1785 le souhait de voir apparaître une épopée états-unienne: « I should hope to live to see our young American in Possession of an Heroic Poem, equal to those the most esteemed in any Country⁴⁴ ». Selon les penseurs du début du 19^e siècle, le prestige des modèles littéraires britanniques et le poids de la tradition européenne n'ont longtemps généré qu'une littérature américaine imitative, pâle en comparaison à ses modèles⁴⁵. En 1837, Ralph Waldo Emerson demande par exemple que ses collègues cessent enfin d'écouter « les muses courtoises de l'Europe⁴⁶ ». Avec l'engouement autour de ce mytique *Great American Novel*, il s'agit de découvrir un équivalent états-unien des grands romans réalistes de l'Europe – « the American "Newcomes" or "Miserables"⁴⁷ » – et de faire apparaître, s'il le faut, un contrepoids d'envergure nationale à Shakespeare ; l'idée est de

⁴¹ P. Casanova, *La république mondiale des lettres*, p. 63-4.

⁴² *Ibid.*, p. 30.

⁴³ L. Buell, *The Dream of the Great American Novel*, p. 25.

⁴⁴ J.P. McWilliams, *The American Epic*, p. 15.

⁴⁵ J. Gerald Kennedy et Leland S. Person, *The American Novel to 1870*, p. 3.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ J. De Forest, « The Great American Novel ».

s'approprier des aspects du roman réaliste tout en repoussant la référence européenne dans le but d'élever sa propre tradition littéraire. Les États-Unien.nes n'arriveront à se différencier qu'en faisant valoir, au sein de la littérature mondiale, leurs propres réalités, leurs enjeux, la grandeur de leur territoire, leur folklore et les paradoxes qui définissent leur nation. Si la forme est européenne, le contenu sera résolument américain.

Lawrence Buell désigne le *Great American Novel* comme un « remède⁴⁸ » que se sont prescrit les critiques littéraires pour résoudre ce problème de conscience nationale divisée et ce sentiment d'illégitimité, leur objectif étant, par cette œuvre rêvée, de rendre les réalités locales *nationales*, pour mieux faire en sorte, ensuite, que la réalité nationale devienne *universelle*. On peut donc considérer le développement et la caractérisation du *Great American Novel* comme le symptôme d'une angoisse collective traversant l'histoire états-unienne, d'une angoisse générée par la lente émergence d'une voix littéraire nationale solide et compétitive. C'est en ce sens que vont les propositions de Buell :

one common trigger of talk about “great” or defining “national” novels has been cultural legitimation anxiety. This malaise seems to flourish best either in postcolonial situations where national identity remains contested, or where independence is desired but still unattained. “A national literature emerges,” wrote Martinican man of letters Édouard Glissant, “when a community whose collective existence is called into question to put together the reasons for its existence”⁴⁹.

On pourrait remarquer que la littérature états-unienne comporte déjà, avant l'apparition du syntagme *Great American Novel*, plusieurs classiques. Le canon littéraire inclut notamment les textes de James Fenimore Cooper, les nombreux travaux de Ralph Waldo Emerson, les recueils de nouvelles d'Edgar Allan Poe, la suite poétique *Leaves of Grass* (1855) de Walt Whitman. Ce n'est pas qu'une petite tradition littéraire, loin de là, la plupart de ces œuvres étant encore lues aujourd'hui internationalement. Alors, pourquoi chercher ailleurs ?

D'abord, comme nous l'avons vu, parce que cette littérature ne correspond pas encore à ce que l'on considère comme « national »⁵⁰, mais surtout parce que ces textes ne correspondent pas au genre romanesque réaliste attendu. Le *Moby Dick* de Melville, lui, paru en 1851, fait peu d'échos et restera dans l'oubli jusqu'à ce qu'il soit redécouvert par la critique, dans les années 1930. Plusieurs critiques offrent leurs critères personnels pour ce *Great American Novel* : ils définissent

⁴⁸ L. Buell, *The Dream of the Great American Novel*, p.19

⁴⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁰ Il est à noter, également, que les premières histoires littéraires et les premières anthologies ne s'écriront qu'à partir des années 1910, plus de cent ans après l'écriture de la constitution états-unienne.

ce qui constitue le « Great », même ce qui peut être étiqueté comme « American ». Il y aura débats, désaccords et querelles, mais à travers tout cela émerge un consensus clair et uniforme autour de la question du genre : le roman demeure le meilleur véhicule pour rendre compte de la grandeur des mythes états-uniens. Autre facteur : le roman est un genre populaire et un genre qui continue de se populariser à l'époque. Grâce à l'avancement technologique et à la professionnalisation du milieu éditorial et de distribution à partir des années 1850, aux États-Unis, le roman est devenu un genre presque « démocratique », beaucoup plus accessible que l'épopée en vers, une forme pourtant reconnue pour sa fonction de fondation de plusieurs civilisations. C'est ce qu'observe l'historien littéraire Leslie Fielder, en constatant que les États-Unis se sont trouvés une forme qui leur ressemble davantage en tant que société : « The notions of greatness once associated with the heroic poem have been transferred to the novel; and the shift is a part of that “Americanization of culture” which some European intellectuals continue ritually to deplore⁵¹ ». Beaucoup plus que l'épopée, c'est le roman qui accompagne la montée de nations dites modernes, en « imitant la structure de la nation, un fouillis clairement délimité de langages et de styles⁵² », affirme Brennan, en s'appuyant sur les travaux de Mikhail Bakhtine. Mieux que n'importe quel autre genre ou forme, le roman peut faire rencontrer des *voix*, des *langages* et des classes, idées que l'on peut facilement rattacher au projet unificateur du *Great American Novel*.

b) Définitions, critères et évolution de la critique

L'article de De Forest fait boule de neige : plusieurs journalistes s'emparent de l'idée, se prononcent sur la question, définissent plus précisément le roman idéal, mais leurs réflexions finissent par susciter encore plus de questions que de réponses. Le concept du *Great American Novel* sera en effet largement discuté dans les journaux états-uniens des années 1870 à 1920, principalement en Nouvelle-Angleterre, alors qu'on tente de combler l'absence de sentiment national. Lawrence Buell remarque pourtant, dans l'introduction de son ouvrage, que la discussion se poursuit encore aujourd'hui : « The contributors' columns of late Victorian magazines are echoed by turn-of-the-twenty-first-century blogs and Internet message boards offering “top ten” lists and forums for debating whether the GAN does or might exist, which books come closest to the mark, and why⁵³ ». Le mythe, quoiqu'il fasse couler moins d'encre à partir des années 1930 et

⁵¹ L. Fielder, *Love and Death in the American Novel*, p. 23.

⁵² T. Brennan, “The National Longing for Form”, p. 49.

⁵³ L. Buell, *The Dream of the Great American Novel*, p. 1.

qu'on le convoque avec nettement moins d'urgence et d'intensité, refuse de mourir entièrement, chaque génération de critiques s'appliquant à définir cette *âme américaine* et à expliquer comment le grand roman devrait la représenter.

Chacun.e tente sa définition et propose ses critères. Daniel Grenier, dans son mémoire de maîtrise, désigne le mythe du *Great American Novel* comme un « phénomène », un « concept⁵⁴ » et James Gibbons Huneker, en 1917, comme une « idée⁵⁵ ». Bien que ces désignations demeurent vagues, elles sont les qualifications les plus sobres que l'on puisse trouver dans les nombreux textes à son sujet. Autrement, on le décrit comme un « absolu⁵⁶ », un « fantasme⁵⁷ », une « fascination résiliente et surprenante⁵⁸ », un « rêve⁵⁹ » centré autour d'un aboutissement : « the desire for a preeminent text (or select group of texts) that might encapsulate national experience⁶⁰ ». Consensuellement, on qualifie la recherche du chef-d'œuvre d'« obsession⁶¹ » ou bien comme un délire pathologique collectif qu'on ne peut véritablement définir, selon Sergio Perosa : « In spite or because of all the vociferous statements, it cannot become a proper theory and is thus better approached as an obsession [...]. Never a fully developed argument or deeply rooted conviction, it is rather a mood, a presupposition, a mania⁶² ».

Le débat, qui est d'abord pris au sérieux par les critiques, tourne rapidement au cliché médiatique dès le début du 20^e siècle alors que plusieurs réalisent la part d'impossibilité et de futilité dans un tel idéal romanesque. Un critique du 19^e siècle, avec moquerie et cynisme, propose l'invention de « the great American sewing-machine, the great American public school, the great American sleeping car⁶³ », montrant bien le ridicule de cette recherche du grandiose. En 1927, la romancière Edith Wharton tente de clore cette discussion circulaire en présentant l'inefficacité derrière la constante nomination de prétendant.es au titre : « The “great American novel” continues to be announced every year; in good years there are generally several of them. But as a rule they turn out to be (at best) only the great American novels of the year⁶⁴ ». Dans son mémoire, Daniel

⁵⁴ D. Grenier, *The Great American Novel : Le Grand Roman Américain et le langage approprié*, p. 5 et 9.

⁵⁵ J. Gibbons Huneker, “The Great American Novel”, p. 73.

⁵⁶ *Idem.* Je traduis.

⁵⁷ D. Grenier, *The Great American Novel : Le Grand Roman Américain et le langage approprié*, p. 17.

⁵⁸ L. Buell, *The Dream of the Great American Novel*, p. 1. Je traduis.

⁵⁹ Référence au titre de l'ouvrage de L. Buell.

⁶⁰ L. Buell, “The Unkillable Dream of the Great American Novel: Moby-Dick as Test Case”, p. 133.

⁶¹ S. Perosa, *American Theories of the Novel: 1793-1903*, p. 78.

⁶² *Ibid.*, p. 79.

⁶³ J. L. Allen, “The Great American Novel”, p. 1403.

⁶⁴ Citée dans G. Knox, “In Search of the Great American Novel”.

Grenier analyse quelques parodies du roman idéalisé, dont trois œuvres portant le même titre, *The Great American Novel* : celle de William Carlos Williams (1923), qui « cherche à détruire l'idée même d'un *Grand Roman Américain*⁶⁵ », celle de Clyde Brion Davis (1938) puis le fameux *Great American Novel* (1973) de Philip Roth.

À partir des années 1920, le milieu des études littéraires se professionnalise⁶⁶ et la recherche universitaire se met progressivement à snober et à répudier le concept de *Great American Novel* en le qualifiant d'illusion naïve et amatrice – l'expression devient réservée aux commerçants de livres et au monde éditorial qui s'en servent à tort et à travers pour hausser leurs chiffres d'affaires. Des années 1940 aux années 1970, silence presque total, à l'exception de deux articles (publiés en 1968 et en 1969) de George Knox, un critique prêt à constater la disparition du mythe. Selon lui, le rêve du grand roman est mort, « [f]aded into the limbo of literary lost causes⁶⁷ », parce que la littérature états-unienne est autonome et universelle : « American fiction no longer has to call attention to itself with nationalistic labels⁶⁸ ». Knox n'a pas tort : entre les années 1930 et 1960, sept écrivains états-uniens se sont vu accorder le Prix Nobel de la littérature, les États-Unis sont devenus un centre culturel reconnu, attirant nombre d'artistes et d'intellectuel.les immigrant.es venu.es étudier dans les universités les plus prestigieuses au monde. La littérature états-unienne serait plus que légitime, même dominante, « grande » au sens accordé par Casanova. Comment expliquer, alors, que l'on parle encore aujourd'hui de cette obsession du *Great American Novel*, qui ne semble jamais entièrement s'épuiser ? Après les œuvres de Mark Twain, de F. Scott Fitzgerald, de Richard Wright, de William Faulkner, de Harper Lee (pour ne nommer qu'un mince aperçu des candidat.es), voilà que le *New York Times*, en 2010, proclame l'écrivain Jonathan Franzen comme « the Great American Novelist⁶⁹ ». En 2006, le même périodique avait lancé un appel à des critiques et écrivain.es, en leur demandant d'identifier le *Great American Novel* des vingt-cinq dernières années – *Beloved* (1987) de Toni Morrison se retrouve « gagnant » du sondage panaméricain. En 2012, le périodique *The Guardian* lance cette fois-ci un tournoi du *Great American Novelist*, dans lequel le journaliste Matthew Spencer invite les lecteurs et lectrices à voter pour un vainqueur dans

⁶⁵ D. Grenier, *The Great American Novel : Le Grand Roman Américain et le langage approprié*, p. 32.

⁶⁶ L. Buell, *The Dream of the Great American Novel*, p. 47.

⁶⁷ G. Knox, "In Search of the Great American Novel".

⁶⁸ G. Knox "The Great American Novel: Final Chapter".

⁶⁹ L. Grossman, "Jonathan Franzen: Great American Novelist".

des affrontements livresques entre William Faulkner et William Gaddis, entre Thomas Pynchon et Carson McCullers, par exemple⁷⁰.

Déjà peu de temps après l'appel de De Forest, la quête collective du *Great American Novel* s'est transformée, pour certain.es, en une quête artistique individuelle, une ambition démesurée à conquérir. Bien qu'un nombre de romans parodiques et railleries de plusieurs critiques voient le jour, le romancier Upton Sinclair se livre à l'écriture de *The Jungle* (1906), qu'il souhaite voir aussi respecté que le grand roman de Harriet Beecher Stowe ; Sinclair Lewis, le premier Nobel états-unien, a mis tous les efforts dans son roman *Babbitt* (1924) ; même Edith Wharton, qui a exprimé ses réserves envers le mythe, annonce que son roman *The Custom of the Country* (1913) est « son great American novel⁷¹ ». Maxine Hong Kingston le dira, dans les années 1980 : « Every American writer wants to write the Great American Novel⁷² ». L'écrivain états-unien le plus rattaché à cette ambition est probablement Norman Mailer, qui lui-même abandonne la quête qui l'a hanté toute sa vie d'écrivain⁷³ : « The Great American Novel is no longer writable. We can't do what John Dos Passos did. His trilogy on America came as close to the Great American Novel as anyone. You can't cover all of America now. It's too detailed⁷⁴ ».

La poursuite du *Great American Novel* est, selon Buell, « un jeu que les écrivains, lecteurs, éditeurs veulent tous continuer à jouer⁷⁵ », même si personne ne semble comprendre pourquoi, comme l'affirme Adam Kirsch du *New York Times* : « As long as the question makes sense to us, our novelists will keep asking it⁷⁶ ». Il est toutefois possible de dégager quelques critères non officiels et quasi consensuels de toutes les discussions qui ont eu lieu dans l'espace d'un siècle et demi ; Lawrence Buell parle même de « recettes » ou de « formules⁷⁷ » qui faciliteraient le statut GAN.

D'abord et avant tout, le nombre de pages du *Great American Novel* est un élément important : « a GAN cannot be tiny⁷⁸ ». Quelques observations suffisent pour déduire qu'un candidat sérieux au titre doit comporter plus de 300 pages : c'est le cas de *Moby Dick* (1851) ou de

⁷⁰ M. Spencer, "The great American novelist tournament".

⁷¹ L. Buell, *The Dream of the Great American Novel*, p. 5.

⁷² *Ibid.*, p. 3.

⁷³ R. McCrum, "Alpha Mailer".

⁷⁴ M. Hammond, "Norman Mailer on the Media and the Message".

⁷⁵ L. Buell, *The Dream of the Great American Novel*, p. 8.

⁷⁶ C. Strayed et A. Kirsch, « Why Are We Obsessed With the Great American Novel? ».

⁷⁷ L. Buell, "The Unkillable Dream of the Great American Novel: Moby-Dick as Test Case", p. 137.

⁷⁸ L. Buell, *The Dream of the Great American Novel*, p. 29.

A Farewell to Arms (1929) d'Ernest Hemingway. Bien sûr, aucun maximum n'est prescrit, comme le montrent les exemples de *The Making of Americans* (1925) de Gertrude Stein et le plus récent *Infinite Jest* (1996) de David Foster Wallace, qui comportent tous deux un bon 1000 pages, selon les éditions. La logique est simple : l'âme américaine ne peut certainement pas se décrire en une plaquette, mais doit être complexifiée à travers une fresque de personnages. Pour un rêve ambitieux, il faut un roman formellement ambitieux.

Dans le même ordre d'idées, le grand roman doit être totalisant et viser le grandiose. C'est ce que croient déjà les journalistes du *North American Review* en 1853 (avant même l'apparition du syntagme qui nous intéresse), lorsqu'ils suggèrent que l'œuvre fondatrice devrait représenter la géographie du continent : « American! we want something American! Something that would not be at home anywhere else; grand as your rivers, rugged as your mountains; expansive, like your lakes⁷⁹ ». Les romans portant sur le thème du déplacement, centrés sur des protagonistes partant à la rencontre de disparités et de différentes classes sociales sont donc admissibles au titre: on pense notamment à l'exil californien de *The Grapes of Wrath* (1939) de John Steinbeck. La diégèse doit représenter ces Amériques multiples, ses nombreuses communautés culturelles et ses particularismes afin d'y dresser un portrait à volonté unificatrice du paysage démographique des États-Unis – on peut considérer *Gone With The Wind* (1936) de Margaret Mitchell, *To Kill a Mockingbird* (1960) de Harper Lee, mais aussi quelques romans célèbres écrits par des personnes racisées, dont *Native Son* (1940) de Richard Wright, *Invisible Man* (1952) de Ralph Ellison et *Beloved* (1987) de Toni Morrison. Buell va dans le même sens, en proposant que le grand roman doit proposer une vision critique de l'histoire américaine : « a GAN must not limit itself to rehearsing particular lives and events but provide at least implicitly some consequential reflection on U.S. history and culture and its defining institutions – democracy, individualism, capitalism, sectionalism, immigration, expansionism, signature landscapes⁸⁰ ». Avec ces critères en tête, il n'est pas rare de voir que les candidats s'offrent souvent comme des romans polyphoniques, où la narration donne voix à plusieurs personnages, parfois des fresques générationnelles.

Le *Great American Novel* doit être relativement accessible et populaire. Grenier fait part de ce critère observable au fil des décennies de nominations :

Bien sûr, on peut affirmer que *Women and Men* ou *The Making of Americans* sont les romans les plus « intelligents » issus de l'Amérique et qu'ils représentent l'effort le

⁷⁹ H. Brown, "The Great American Novel", p. 1.

⁸⁰ L. Buell, *The Dream of the Great American Novel*, p. 29.

plus intellectuellement poussé de comprendre l'ensemble de la sphère sociale et de la traduire en une forme romanesque, mais qui lit Gertrude Stein ? Qui lit Joseph McElroy⁸¹ ?

La remarque rejoint exactement les propos des critiques de la fin du 19^e siècle, qui ont choisi le roman comme forme « populaire ». Buell affirme d'ailleurs que pour être élu, un roman doit « avoir été soumis à plusieurs reprises à une série de réécritures mémorables (dans n'importe quel genre ou média)⁸² », prenant comme exemple le *Scarlett Letter* de Nathaniel Hawthorne, l'un des romans les plus enseignés au secondaire et à l'université (on ne compte pas moins de 15 adaptations cinématographiques et 18 adaptations à l'opéra). Pour plusieurs, impossible de ne pas penser au *Scarlet Letter* lorsque l'on évoque l'époque puritaine de la Nouvelle-Angleterre, même si on n'est pas un lecteur ou une lectrice intéressé.e : le mythe a remplacé l'histoire et le récit est devenu un symbole dans l'imaginaire national des États-Unis. On pourrait en dire autant pour *Huckleberry Finn* (1884) de Mark Twain, mais également de *Moby Dick* – la grande majorité de la population connaît et utilise la métaphore de la baleine blanche, si bien que nombre de journalistes peuvent comparer des personnalités politiques au Capitaine Achab à l'antenne sans causer de confusions⁸³.

Grenier et Buell désignent d'ailleurs l'idée même du grand roman comme une « chimère⁸⁴ »; George Knox, comme un « mirage⁸⁵ ». Un nombre surprenant de critiques au fil des décennies compareront le roman à des créatures mythologiques. James Gibbons Hunneker, en 1937, se questionne quant à la légitimité d'un tel rêve : « Is there such a thing? Without existing it might be described in Celtic fashion, this mythical work, as pure fiction⁸⁶ ». Frank Norris, romancier qui s'est lui-même essayé à l'écriture du *Great American Novel*, propose que celui-ci est soit mort, soit à venir, soit imaginaire : « The G.A.N. is either as extinct as the Dodo or as far in the future as the practical aeroplane. » Son article se conclut ainsi : « the Great American Novel is not extinct like the Dodo, but mythical like the Hippogriff⁸⁷ » A.O. Scott, journaliste au *New York Times*, le compare plutôt au monstre du Loch Ness, au yéti ou au sasquatch : « It is, in other words, a creature that quite a few people – not all of them certifiably crazy, some of them bearing

⁸¹ D. Grenier, *The Great American Novel : Le Grand Roman Américain et le langage approprié*, p. 10.

⁸² L. Buell, « The Unkillable Dream of the Great American Novel: Moby-Dick as Test Case », p. 137. Je traduis.

⁸³ L. Buell, *The Great American Novel*, p. 4.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 132.

⁸⁵ G. Knox, «The Great American Novel: Final Chapter», p. 667.

⁸⁶ J. Gibbons Hunneker, «The Great American Novel».

⁸⁷ F. Norris, «The Great American Novelist», p. 124.

impressive documentation – claim to have seen⁸⁸ ». Pour ces raisons, on parlera du « mythe » du *Great American Novel* dans ce mémoire, c'est-à-dire d'un récit fondé sur la croyance qu'il existe une telle chose qu'un *Great American Novel*. Le mythe se passe de démonstration : il répond à une demande de sens autrement que ne le fait le langage de l'historien.ne savant.e ; il a donc, à sa base même, une dimension idéaliste. La recherche du *Great American Novel* au 21^e siècle n'est plus sérieuse, mais baigne plutôt dans le ludique ; on y a cru davantage qu'on y croit toujours. Néanmoins, cet idéal flotte à l'horizon comme un rappel des origines et un défi impossible, car sans cesse contredit par la variété des récits qui composent la nation.

Tous et toutes, critiques ou écrivain.es, sont d'accord pour affirmer que l'histoire états-unienne n'est pas qu'une seule histoire, mais qu'elle est plutôt traversée par de multiples identités, individuelles comme collectives – selon Grenier, « le fantasme du Grand Roman Américain est donc ce balancement contradictoire entre la grandeur des idéaux fondateurs et la réalité des faits d'une histoire hétérogène⁸⁹ ». James Gibbons Huneker l'affirmait déjà en 1937 : « the great American novel will be in the plural; thousands perhaps. America is a chord of many nations, and to find the key-note we must play much and varied music⁹⁰ ». Comment, en effet, trouver un livre qui saurait satisfaire un énorme nombre de lecteurs et de lectrices, de toutes générations et époques confondues, qui parlerait du Mississippi et de la côte pacifique, qui serait romantique mais réaliste ? Il s'agit d'une impossibilité intellectuelle, comme l'affirme Herbert Brown, en 1935 : « this indeed may have seemed too much – even for America⁹¹ ».

2. Au Québec

La recherche collective d'un texte fondateur capable de faire émerger une littérature nationale n'est pas un phénomène unique à la société états-unienne : elle est courante au 19^e siècle en Europe et elle est également retraceable dans plusieurs littératures dites mineures, petites, exigües et postcoloniales. Sociologues, historien.nes et critiques littéraires ont montré que cette *attente* est

⁸⁸ A.O. Scott, "Tracking the Ever Elusive Great American Novel".

⁸⁹ D. Grenier, *The Great American Novel : Le Grand Roman Américain et le langage approprié*, p. 17.

⁹⁰ J. Gibbons Huneker, "The Great American Novel", p. 73.

⁹¹ H. Brown, "The Great American Novel" p. 14.

vécue de manière générale dans la plupart des pays américains⁹², ces « collectivités neuves⁹³ » qui, à un moment de leur Histoire, doivent se définir soit en rupture, soit en continuité avec les valeurs du pays colonisateur – c’est ce que Jean Morency appelle le « décrochage européen⁹⁴ ». Cette volonté d’émancipation se manifeste, entre autres, dans les discours politiques et littéraires et s’exprime fréquemment par le rêve d’un texte messie qui rendrait possible l’appropriation d’un imaginaire du territoire continental et l’établissement d’une tradition en son sol.

Les historien.nes de la littérature québécoise, dont Réjean Beaudoin et Maurice Lemire, soutiennent qu’une telle attente est ressentie au Québec par les intellectuel.les dès le milieu du 19^e siècle, particulièrement autour du mouvement littéraire de 1860. À une époque où l’on réfléchissait pour la première fois au développement d’une possible littérature nationale, les hommes de lettres rattachés à l’École de Québec, tels qu’Octave Crémazie et Henri-Raymond Casgrain, parlent d’une littérature canadienne-française au *futur*, comme si celle-ci n’existait pas encore. Jean Morency, dans *La littérature québécoise dans le contexte américain*, voit dans ces discours et dans le rôle joué par l’École littéraire de Québec une croyance comparable à celle du mythe du *Great American Novel* : « On peut y constater, en effet, la même primauté de l’idéologique sur le littéraire et la même grande ambition de l’œuvre totale, fondatrice d’une culture et d’une littérature, même si cette ambition s’exprime plus discrètement qu’aux États-Unis⁹⁵ ». Le parallèle est juste : il s’agit en effet d’une époque, comme aux États-Unis, où la littérature canadienne-française ne s’appuie pas sur un appareil institutionnel fort ni sur une tradition de textes canoniques. La littérature nationale tend « à proclamer son autonomie à l’égard de la littérature française⁹⁶ » en assumant sa

⁹² Pensons aux nombreux travaux de Gérard Bouchard, à ceux de la Brésilienne Zila Bernd, et de l’États-Unienne Doris Summer, auteure de *Foundational Fictions : The National Romances of Latin America* (1991). Nous spécifions « la plupart » des littératures américaines, parce que les études sur la notion d’américanité excluent souvent de leurs discours les littératures autochtones.

⁹³ Dans *Entre l’Ancien et le Nouveau Monde* (1996), Gérard Bouchard désigne par « collectivité neuve » « toutes ces populations qui, dans un passé relativement récent, sont nées de transferts migratoires internationaux ou intercontinentaux à partir de vieilles aires de peuplement vers des territoires neufs (ou, plus précisément, considérés et traités comme tels), en sorte que les premiers arrivants pouvaient éprouver le sentiment d’une sorte de temps zéro de la vie collective. Le cas du Québec correspond bien à cette définition. » (p. 4-5). Il remarque que ce type de population donne à lire, au cours de son évolution, des traits culturels spécifiques, dont un mouvement de rupture avec un modèle issu d’une mère patrie, des utopies de recommencement, des pratiques d’appropriation et, finalement, une émancipation politique.

⁹⁴ J. Morency, *La littérature québécoise en contexte américain*, p. 99.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 119. L’auteur affirme qu’il ne sera jamais fait mention – à sa connaissance (et à la nôtre) – du grand roman américain « ou du grand roman canadien par aucun des membres de l’École de Québec ».

⁹⁶ *Ibid.*, p. 118. Maurice Lemire, dans *La littérature québécoise en projet au milieu du XIX^e siècle*, affirme qu’on réalise à cette époque que la littérature française ne parvient plus à représenter l’identité et les valeurs canadiennes-françaises et que c’est cette réflexion qui déclencherait le mouvement nationaliste dans la sphère littéraire, mouvement axé sur une volonté de différenciation : « Ils ont besoin pour leur consommation interne d’une littérature qui corresponde à

singularité francophone sur le continent nord-américain. Une attente de chefs-d'œuvre est perceptible dans les textes de James Huston puis de l'abbé Casgrain. Elle se prolonge ensuite dans ceux de Camille Roy, qui salue les *efforts* de la littérature contemporaine tout en continuant d'envisager l'éclosion d'une littérature nationale future, qui parviendrait, cette fois, à véritablement exprimer « l'âme canadienne⁹⁷ ». Contrairement à ce qu'affirmait Morency, qui voyait dans ces discours le rêve d'une œuvre totale, nombreux textes démontrent plutôt qu'à cette époque on ne croit pas nécessairement à la conception d'une œuvre singulière et fondatrice, mais plutôt à une consolidation de la tradition littéraire par la publication d'une succession d'œuvres significatives. Or, aucun grand roman national ou *Great French-Canadian Novel* ne fait surface ; l'attente d'une ou de plusieurs œuvres incarnant l'esprit national ne sera jamais tout à fait comblée.

Si aux États-Unis la critique était unanime quant au genre du texte légitimateur, il n'en est rien au Canada français. Dans les nombreuses discussions sur le développement de la littérature nationale, il n'est que très peu question de considérations formelles ou esthétiques, les critiques se concentrant plutôt sur le rôle idéologique que doit remplir cette littérature, les valeurs qui y seront véhiculées et les sujets qui y seront abordés. Le consensus, s'arrimant sur le messianisme ambiant, est tel : la spécificité du peuple canadien-français se caractérise par son catholicisme français vécu dans une Amérique du Nord protestante et anglo-saxonne, et c'est donc sur ces attributs qu'il faudra miser pour se bâtir un récit identitaire⁹⁸. Qui plus est, le roman n'est pas, à cette époque, un genre prisé : plusieurs historien.nes littéraires ont étudié la méfiance que l'on ressentait envers le roman alors, un « genre réputé immoral au Québec comme en France⁹⁹ » et nombreux.ses sont ceux et celles qui ont cité la préface de *Jean Rivard, le défricheur* de Gérin-Lajoie, qui refuse qu'on accole l'étiquette « roman » à son œuvre¹⁰⁰. Le roman est un genre considéré frivole, diffuseur de

leur caractère national. C'est à partir de ce principe que certains s'efforcent de démontrer que la littérature française ne répond plus à leurs besoins collectifs » (p. 88).

⁹⁷ C. Roy, « La nationalisation de la littérature canadienne », p. 375.

⁹⁸ C'est dans cette optique que l'on peut lire le texte maintes fois cité de Casgrain, « Le mouvement littéraire en Canada » (1866) : « Oui, nous aurons une littérature indigène, ayant son cachet propre, original, portant vivement l'empreinte de notre peuple, en un mot, une littérature nationale. [...] Si, comme cela est incontestable, la littérature est le reflet des mœurs, du caractère, des aptitudes, du génie d'une nation, si elle garde aussi l'empreinte des lieux, des divers aspects de la nature, des sites, des perspectives, des horizons, la nôtre sera grave, méditative, spiritualiste, religieuse, évangélisatrice comme nos missionnaires, généreuse comme nos martyrs, énergique et persévérante comme nos pionniers d'autrefois; [...] Mais surtout, elle sera essentiellement croyante et religieuse. »

⁹⁹ M. Biron, E. Nardout-Lafarge, F. Dumont, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 59.

¹⁰⁰ « Ce n'est pas un roman que j'écris, et si quelqu'un est à la recherche d'aventures merveilleuses, duels, meurtres, suicides, ou d'intrigues d'amour tant soit peu compliquées, je lui conseille amicalement de s'adresser ailleurs. On ne trouvera dans ce récit que l'histoire simple et vraie d'un jeune homme sans fortune, né dans une condition modeste,

mensonges et, selon Joseph Desrosiers, il s'agit d'un objet « propagateur du mal¹⁰¹ », sans équivoque. Le roman n'est pas le genre le plus apte à décrire les réalités canadiennes parce qu'il ne participerait pas non plus à l'édification de l'histoire nationale – les historien.nes Michel Biron, Élisabeth Nardout-Lafarge et François Dumont discutent, en traitant des genres légitimés au 19^e siècle, de ce qu'ils appellent le « mépris de l'œuvre gratuite » :

de là aussi l'importance de l'écrivain-journaliste, qui participe directement à la vie sociale et politique, de l'historien, qui construit la mémoire de la nation, et du prêtre, qui est le mieux placé pour élever la littérature vers les “saintes doctrines” (Casgrain). Le romancier, lui, fait œuvre utile s'il peint les mœurs de la société en vue de fournir des modèles positifs ou s'il invoque des figures de l'histoire canadienne-française. Le poète fait de même s'il écrit des poèmes patriotiques¹⁰².

En ce sens, on ne peut s'étonner que le texte le plus couramment évoqué comme le texte fondateur de la littérature canadienne-française soit un travail d'historien, soit celui de François-Xavier Garneau. Selon Réjean Robidoux, « [d]e tous les genres littéraires, l'histoire est le plus positif, le plus “utile” [à la nationalité] ; il n'y en avait pas de mieux adapté au public d'alors ; c'était le seul qui répondît à un besoin profond du peuple canadien-français¹⁰³ ». Le Canada français avait donc son historien national et voyait dans Crémazie son poète national, mais un romancier ?

Entre 1860 et 1960, une multitude de romans paraissent au Québec, dont plusieurs sont considérés aujourd'hui comme faisant partie de nos textes fondateurs, dont *Trente arpents* (1938) de Ringuet et *Le Survenant* (1945) de Germaine Guèvremont. Quel roman, dans l'histoire de cette littérature, aurait pu jouer le rôle équivalent à celui d'un *Great American Novel* ? Plusieurs pourraient proposer *Maria Chapdelaine* (1913) de Louis Hémon, le roman le plus influent et le plus connu de cette période de l'histoire québécoise. Il s'agit en effet d'un roman recelant une qualité littéraire indéniable qui rejoint plusieurs critères du *Great American Novel* énoncés plus haut. On pourrait le considérer « totalisant » au sens où celui-ci explore de fond en comble les mœurs canadiennes et les différentes avenues possibles de la protagoniste tout en dépeignant les réalités de la terre, le mythe du coureur des bois et l'émigration en Nouvelle-Angleterre. Il s'agit du roman canadien-français d'avant 1960 qui a le plus rayonné à l'international ; il fait non

qui sut s'élever par son mérite à l'indépendance de fortune aux premiers honneurs de son pays ». Cité dans G. Marcotte, *Une littérature qui se fait*, p. 12.

¹⁰¹ J. Desrosiers, *Le Roman au foyer chrétien, Le Canada français* (1888), cité dans M. Ducrocq-Poirier, *Le roman canadien de langue française de 1860 à 1950*, p. 86.

¹⁰² M. Biron, E. Nardout-Lafarge, F. Dumont, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 59.

¹⁰³ R. Robidoux, *Fonder une littérature nationale*, p. 16.

seulement partie du corpus national enseigné dans nos institutions scolaires, mais il a aussi fait l'objet de plusieurs adaptations cinématographiques et constitue une influence certaine pour plusieurs écrivain.es des générations subséquentes (pensons à Félix-Antoine Savard et à *Menaud, maître-draveur*, paru en 1937). Cela dit, il s'agit d'un roman, par ailleurs très court et se présentant comme un « récit », écrit par un Français pour un public lui aussi français. Pour les écrivain.es de la Révolution tranquille qui recherchent l'établissement d'une nouvelle tradition littéraire québécoise, impossible d'élire *Maria Chapdelaine* comme œuvre fondatrice, toute la Révolution tranquille s'étant justement bâtie contre les valeurs dégagées par le roman d'Hémon et ce qu'il représente : le terroir, la « race », l'isolement et le travail de la terre. L'*âme* nationale que l'on tient désormais à dépeindre n'est plus la même et se trouve radicalement changée, dans une société qui se construit maintenant sur les chants de la modernité.

Aux débuts de la Révolution tranquille, le constat de la critique est assez clair : la tradition souhaitée n'est toujours pas établie et reste à être développée, à être *inventée* sous l'épithète « québécoise ». En faisant écho aux propos de Morency sur la seconde moitié du 19^e siècle, Michel Nareau décrit la Révolution tranquille comme une période où advient une « prise de conscience québécoise d'appartenir aux Amériques alors qu'un nouveau discours cherche à autonomiser la nation en remettant en cause ses dépendances culturelles et économiques¹⁰⁴ » en regard de la France. Nous verrons que c'est suite à ce mouvement sociétal qu'émergera au Québec la référence spécifique au *Great American Novel* comme mythe, comme modèle et comme concept. Les critiques et les écrivain.es québécois.es se sont appropriés le mythe de départ et l'ont adapté à leur propre contexte national et littéraire ; le phénomène du *Great American Novel* a donc été lu comme modèle comparatif possible dans une réflexion plus large sur l'établissement d'une tradition romanesque au Québec. Dans l'opération de « transfert culturel » (au sens de Michel Espagne¹⁰⁵)

¹⁰⁴ M. Nareau, *Transferts culturels et sportifs continentaux. Fonctions du baseball dans les littératures des Amériques*, p. 13.

¹⁰⁵ La recherche sur les transferts culturels, née au milieu des années 1980, s'intéresse à l'analyse du contexte de départ, du mode d'importation et du contexte d'arrivée d'un objet culturel donné. L'historien Michel Espagne, dans *Les transferts culturels franco-allemands* (1999), définit ceux-ci comme des échanges entre deux ou plusieurs espaces culturels (nations, États, groupes ethniques ou linguistiques) « impliqu[ant] le déplacement matériel d'un objet dans l'espace » (traductions, rééditions, adaptations théâtrales, etc.). L'objectif du champ d'études est de se distancier des études comparatives, qui s'adonnent à la comparaison de phénomènes « universels » dans deux sphères nationales jugées distinctes et séparées, et de regarder concrètement, plutôt, les déplacements d'un objet, qui se produisent le plus souvent dans une situation de besoin — on va chercher ailleurs un objet qui nous servira : « Les besoins spécifiques du système d'accueil opèrent une sélection » (p. 286). Cela dit, un échange culturel entre le Québec et les États-Unis peut difficilement être comparable à ceux produits entre la France et l'Allemagne, deux nations européennes considérées

qui conduit à parler de cette forme dans un contexte comme celui du Québec à partir des années 1970, il y a bien sûr un immense décalage, dont les romanciers et romancières sont bien conscient.es, et dont chacun.e va jouer de façon à montrer qu'il n'y a nulle naïveté de leur part, qu'ils et elles empruntent le modèle en toute connaissance de cause. Notre hypothèse consiste à dire que ce dernier repose sur un déplacement de la France vers les États-Unis, mais aussi en vertu d'une sorte de vide fondateur : il y a situation de besoin, il faut trouver ailleurs un objet vierge de toute connotation négative, et cet objet sera justement le *Great American Novel*.

Ce mythe, c'est ce que nous proposons, a été intégré au discours sur la littérature québécoise contemporaine des années 1970 pour qualifier une inquiétude au sein de l'espace critique et littéraire. L'idée, ici, sera donc de comprendre la nature d'un emprunt comme celui du mythe du *Great American Novel*, ses fins, les conditions socioculturelles dans lesquelles il a été mis à l'œuvre et, surtout, l'impact qu'un tel transfert a pu avoir sur la manière dont les critiques et les écrivain.es ont conçu et perçu la tradition littéraire québécoise et son développement.

Dans une société participant à la construction d'une nouvelle identité nationale québécoise et s'écartant progressivement d'un nationalisme traditionnel et religieux, l'idée d'une littérature collective refait surface. Une véritable institution littéraire se crée grâce à l'État : la création de revues culturelles et de maisons d'édition québécoises (pour contrer l'hégémonie éditoriale française à Montréal), l'intervention de l'État sur les lois entourant le milieu du livre et la mise sur pied de programmes de subventions gouvernementales sont toutes des initiatives qui permettent au Québec d'instaurer ses propres instances de reconnaissance et, justement, d'acquérir une autonomie en tant que « littérature ». Comme en 1860, les intellectuel.les remettent en cause leurs dépendances culturelles et leurs discours traduisent une même volonté d'émancipation qui adviendrait par la publication d'un ou des textes légitimateurs fortement espérés. C'est cette attente que décrit rétrospectivement Isabelle Daunais, dans *Le roman sans aventure* :

Une fois passée l'ère des débuts, une fois notre société entrée dans la modernité, une fois le métier d'écrivain reconnu, arriverait le moment, nous disions-nous, où surviendraient une, voire plusieurs « grandes œuvres » grâce auxquelles l'entrée de la littérature québécoise dans le vaste monde des lettres serait officialisée. Ce raisonnement misait sur l'idée que, les conditions d'une pratique soutenue de la littérature ayant été au Québec longtemps contraintes (bassin restreint d'écrivains,

dominantes ; dans le cas qui nous intéresse, il s'ajoute à ce déplacement une dynamique entre centre et périphérie, entre une structure majoritaire et une structure minoritaire.

lectorat limité, censure du clergé), mais le mouvement des lettres étant comme pour toute chose celui du progrès, l'œuvre espérée devait forcément apparaître un jour¹⁰⁶.

On adhère désormais, à partir de la Révolution tranquille, à la conception que l'autonomisation s'accomplira par la publication (en règle générale) d'une seule œuvre qui parviendrait à légitimer toute une nation – et cette œuvre majeure ne saurait tarder, puisque toutes les conditions de sa production sont bel et bien tangibles.

Il paraît donc raisonnable de compter sur l'avènement d'un grand roman, comme le résume Gilles Marcotte dans sa préface de l'essai *Le roman à l'imparfait* (1976). Il y suggère que la venue de notre « grand roman de la maturité¹⁰⁷ », qu'on attendait une décennie plus tôt, aurait pu permettre de rattraper « le retard » du Québec, un discours bien en vogue pendant la Révolution tranquille : « En somme, par le roman nous prendrions possession de nous-mêmes, de nos passions, comme par la Révolution tranquille nous nous apprêtions (en désir tout au moins) à devenir “maîtres chez nous”¹⁰⁸ ». Marcotte fait même part de ses critères pour ce roman salvateur : le roman idéal aurait, entre autres, « l'ampleur de *Bonheur d'occasion*, mais aussi la subtilité d'analyse d'un Robert Élie et d'un André Langevin ; il réunirait le tout de notre expérience¹⁰⁹ ». La littérature contemporaine demeurant insatisfaisante ou incomplète, on souhaiterait désormais la venue d'un roman totalisant, qui parlerait véritablement de « nous ». Marcotte parle rétrospectivement de cette période d'engouement envers l'œuvre à venir, mais il avoue que ce désir n'a jamais été assouvi : « Tel est bien, formellement, le roman dont nous rêvions – et dont souvent nous rêvons encore –, notre “comédie humaine”, le compte rendu de notre histoire enfin promu aux grandes dimensions de la passion et de la lucidité¹¹⁰ ». Remarquons que les critères pour le *Great American Novel* n'étaient pas si différents : le grand roman de la maturité serait une fresque moderne, réaliste et totalisante à la Balzac (c'est très exactement la référence de De Forest), hausserait la littérature québécoise et son Histoire au grandiose. En 1969, Marcotte lui-même écrivait, à propos de *La fille de Christophe Colomb* de Réjean Ducharme : « Le voici donc enfin notre roman américain¹¹¹ ». Pareillement, Jean Éthier-Blais s'exclame, à propos de *Prochain épisode* (1965) d'Hubert Aquin : « Nous

¹⁰⁶ I. Daunais, *Le roman sans aventure*, p. 10.

¹⁰⁷ G. Marcotte, *Le roman à l'imparfait*, p. 8.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 8. Je souligne.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 9.

¹¹¹ G. Marcotte, *Littérature et circonstances*, p. 93.

n'avons plus à chercher. Nous le tenons, notre grand écrivain. Mon Dieu, merci¹¹² ». Martine-Emmanuelle Lapointe, dans *Emblèmes d'une littérature*, estime que c'est l'impatience derrière l'arrivée du chef-d'œuvre et du ou de la grand.e écrivain.e qui a « contribué à la réception élogieuse et triomphaliste des romans parus dans les années 1960¹¹³ » – la création de classiques par la critique répond précisément aux besoins de l'institution.

L'idée du grand roman national circule déjà, certes, mais jusque-là on y fait référence par le biais de modèles français et réalistes. En 1978, année que Jean Morency considère comme « le jalon le plus important dans l'expression de l'américanité au sein de l'univers fictionnel québécois¹¹⁴ », un glissement s'opère : le grand roman souhaité s'incarne via le *Great American Novel*. Victor-Lévy Beaulieu publie cette année-là *Monsieur Melville* dans lequel, à travers son alter ego Abel Beauchemin, il explicite son ambition d'écrire la grande œuvre québécoise en calquant le modèle états-unien. La même année, Jacques Poulin fait paraître *Les Grandes marées*, un roman mettant en scène un personnage d'Auteur qui rêve d'écrire le grand roman de l'Amérique¹¹⁵. L'idée est dans l'air : trois ans plus tard, une critique du roman *The Great American Novel* (1973) de Philip Roth, écrite par François Ricard, paraît dans *Liberté*. Ricard y commente explicitement, avec humour et cynisme, le rêve romantique des Québécois.es :

Gilles Marcotte, au début de son *Roman à l'imparfait*, évoquait un des mythes qui ont nourri longtemps l'imaginaire critique canadien-français et donc, par voie de conséquence, l'imaginaire des écrivains eux-mêmes : le mythe du grand roman canadien, mythe que les changements d'épithètes (qui furent le principal résultat de notre Révolution tranquille) n'ont pas tué, loin de là, le rêve d'un grand roman québécois, d'un roman québécois total, continuant bel et bien à nous hanter, même à notre insu. Un jour, nous disons-nous secrètement, comme se le dit secrètement le moindre romancier en herbe, ne s'appelât-il pas nécessairement Victor-Lévy Beaulieu, un jour quelqu'un écrira le livre qui nous exprimera entièrement, qui haussera au plan de la Signification notre pauvre aventure dans l'histoire et donnera enfin forme à notre « imaginaire collectif ». Si illusoire, si bovarien que s'avère de plus en plus un tel rêve, il survit néanmoins, inavoué, certes, mais bien implanté dans notre inconscient littéraire, comme un fol espoir indéracinable. Quel romancier d'ici, quel écrivain ne caresse pas, dans l'intimité de sa bibliothèque, l'ambition d'être lui-même cet appelé, ce messie des lettres par qui adviendra enfin la grande saga nationale. Je serai le Joyce, le Cervantes, le Garcia Marquez québécois, j'écrirai le livre définitif, total, qui justifiera à jamais mon existence et celle de mon peuple.¹¹⁶

¹¹² J. Éthier-Blais, « Prochain épisode, d'Hubert Aquin ».

¹¹³ M-E. Lapointe, *Emblèmes d'une littérature*, p. 20.

¹¹⁴ J. Morency, *La littérature québécoise en contexte américain*, p. 12.

¹¹⁵ J. Poulin, *Les grandes marées*, p. 177.

¹¹⁶ F. Ricard, « Le grand roman américain », p. 92. Je souligne.

Ricard perçoit et résume l'ampleur de cette analogie entre le *Great American Novel* et le rêve du roman national à la québécoise, symbole du processus d'autonomisation littéraire québécois. Ici, une recension journalistique du roman de Roth devient l'espace privilégié pour, justement, fouiller une notion ancienne comme étrangère et pour démontrer sa mise en récit dans l'imaginaire québécois, récit qu'ont construit les critiques et les écrivain.es de la Révolution tranquille. Au passage, il fait voir que la question du grand roman ne passe plus nécessairement par la France, mais bien par l'Irlande, l'Espagne et l'Amérique latine – on s'ouvre sur le monde.

Les critiques et les écrivain.es empruntent le récit de l'autonomisation littéraire états-unienne, déjà vieux de plus d'un siècle, pour l'appliquer à la jeune histoire littéraire québécoise, dans le but de qualifier son développement et d'en conceptualiser les possibles. Il est clair, comme l'énonce Gérard Bouchard, que l'histoire des États-Unis, littéraire, culturelle, économique ou politique, « illustre quasi parfaitement le modèle des populations neuves et des cultures fondatrices adonnées à la rupture et au recommencement¹¹⁷ ». Les États-Unis sont une « grande » littérature ; constituant le meilleur modèle d'émancipation des Amériques, il est plus que compréhensible qu'on ait voulu se baser sur leur processus pour qualifier le nôtre, pour rêver d'un grand roman à notre tour. Comme jamais auparavant dans le discours des critiques littéraires de la province, la fondation de la littérature québécoise et sa consécration se perçoivent à travers le prisme du roman messie. En ce sens, il est juste d'affirmer que le transfert culturel s'opère, comme le remarque Espagne, dans un état de *besoin* (celui d'une affirmation nationale et littéraire) et selon de nouvelles conjonctures (dans un contexte québécois et francophone).

Le transfert du mythe du *Great American Novel* advient à même la Révolution tranquille, pendant laquelle les Québécois.es « rénov[ent] l'identité nationale » et où s'opère également « une “prise en charge” de l'américanité dans le discours des intellectuels¹¹⁸ », selon Pierre-Paul Ferland. Dans sa thèse de doctorat, Ferland énonce l'hypothèse que l'affirmation de la nation québécoise est intrinsèquement liée à la découverte et à l'exploration de son caractère américain et de son appartenance au territoire du continent. À la même époque où se rêvait le grand roman de la maturité et dans les mêmes décennies où se construisent toutes les institutions qui soutiennent la culture québécoise, plusieurs traductions de romans états-uniens deviennent disponibles au Québec (dont celles de Jack Kerouac, qui marquera l'imaginaire par sa visite à Montréal et son entrevue

¹¹⁷ G. Bouchard, *Entre l'Ancien et le Nouveau Monde*, p. 7.

¹¹⁸ P.-P. Ferland, *Une nation à l'étroit : américanité et mythes fondateurs dans les fictions québécoises contemporaines*, p. 69.

avec Fernand Séguin); le blues fait son entrée dans la chanson québécoise par l'entremise de Robert Charlebois, influencé par les rythmes états-uniens¹¹⁹; il se publie en 1975, dans la revue *Études littéraires*, le dossier « L'américanité de la littérature québécoise », dans lequel Paul-André Bourque donne une définition de cette approche continentale¹²⁰ et effectue des rapprochements entre Yves Thériault et Ernest Hemingway, entre Marie-Claire Blais et William Faulkner. Jacques Poulin publie *Volkswagen Blues* en 1984, Jacques Godbout fait paraître *Une histoire américaine* deux ans plus tard. Dans plusieurs domaines artistiques, du côté de la critique comme de la création, on se réinvente en passant par la référence états-unienne. L'américanité comme notion et comme phénomène se traduit, selon Pierre-Paul Ferland, comme « un besoin du Québec de traduire sa singularité nationale non pas comme une périphérie de la métropole française, mais comme une nation américaine distincte des États-Unis (et du reste du Canada) de par sa langue et son Histoire mais avec qui elle partage néanmoins un imaginaire relativement similaire¹²¹ ». Ainsi, le processus de *différenciation* romanesque québécois passe par l'apprentissage éclairé de ce qui nous entoure, notamment des productions culturelles de la plus grande nation américaine, celle des États-Unis, une nation qui, pour les écrivain.es d'ici, est « venue enrichir le paysage culturel québécois et relativiser la position qu'y occupait autrefois la France¹²² ».

C'est ce « décrochage européen » que met en relief Victor-Lévy Beaulieu, à travers la voix d'Abel Beauchemin dans *Monsieur Melville*, dans un passage où le personnage compare le contexte culturel des années 1840-1870 (celui de l'émergence du mythe du *Great American Novel*) au contexte contemporain québécois (celui de l'emprunt) :

Je songe à la situation littéraire américaine telle qu'elle prévalait dans les années 1840, et je me dis qu'elle ressemble en tous points à celle qui existait il y a encore peu de temps dans mon pays, les écrivains québécois attendant leur reconnaissance non pas de Montréal mais de Paris, rêvant dérisoirement d'écrire une langue qui, pour ressembler à la nôtre, ne pouvait toutefois dire totalement qui nous étions [...]. À cent ans de distance, nous revivions ce que Melville avait connu, courant après le mythe de nous-mêmes et nous imaginant le trouver dans une littérature qui ne tenait à peu près pas compte de notre point de vue particulier en Amérique. Il faudra attendre les années soixante pour que ce sentiment d'appartenance au continent américain se manifeste

¹¹⁹ P.-P. Ferland, *Une nation à l'étroit : américanité et mythes fondateurs dans les fictions québécoises contemporaines*, p. 68.

¹²⁰ P.-A. Bourque, « L'américanité de la littérature québécoise », p. 15.

¹²¹ P.-P. Ferland, *Une nation à l'étroit : américanité et mythes fondateurs dans les fictions québécoises contemporaines*, p. 70.

¹²² J. Morency, *La littérature québécoise en contexte américain*, p. 20.

avec force et pour que nous comprenions que notre littérature, bien plus qu'avec les grands courants européens, avait partie liée avec la culture américaine¹²³.

Cet extrait démontre parfaitement comment Beaulieu a pu lire son époque dans celle de Melville – nous verrons, dans le second chapitre de ce mémoire, comment cette coïncidence temporelle n'est pas fortuite.

Force est d'admettre, toutefois, que « le romancier national » ne s'est jamais annoncé tel le messie qu'on espérait. Il n'y a pas, en effet, *un seul* roman qui soit paru, dans l'histoire littéraire du Québec, qui ait reçu unanimement la noblesse du titre de grand roman québécois – le rôle assigné à cette œuvre rêvée a plutôt été partagé par une multitude de titres successifs ayant permis l'autonomisation graduelle du milieu des lettres de la province. Pensons seulement aux publications de Marie-Claire Blais, de Réjean Ducharme ou d'Hubert Aquin, mais aussi à celles, par exemple, de Catherine Mavrikakis, de Ying Chen et même de Dany Laferrière, depuis élu à l'Académie française. Ainsi, on a cessé d'attendre l'œuvre fatidique : Isabelle Daunais qualifie cette attente comme désormais « superflue et dépassée » parce que le milieu littéraire s'est « animé par la création de nouvelles maisons d'édition, de programmes de subventions, d'associations diverses », la création « elle-même mue et soutenue par cet affranchissement que constituait le fait de ne plus avoir à se soucier du grand contexte et de ses contraintes¹²⁴ ». Évidemment, la littérature québécoise reste une littérature exigüe, au sens de François Paré, mais elle est devenue relativement autonome de son contexte politique comme de ses racines françaises, grâce à la création d'instances locales de reconnaissance.

Selon Espagne, « [t]out passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage¹²⁵ ». En rétrospective, on a beaucoup parlé de « roman national » pour décrire le roman des années 1960 ; il s'agit sans contredit de l'époque de notre histoire littéraire où l'on a le plus incarné l'esthétique de la fondation. C'est d'ailleurs cet aspect « fondateur » qu'on a principalement retenu du mythe états-unien, la référence précise au *Great American Novel*, perceptible au Québec dès les années 1970, ayant d'abord été introduite par la critique pour sa capacité de fondation sociale et politique. En effet, on a cherché l'avènement d'un roman qui traduirait l'existence du peuple

¹²³ V-L Beaulieu, *Monsieur Melville*, p. 204-5. Je souligne.

¹²⁴ I. Daunais, *Le roman sans aventure*, p. 13.

¹²⁵ M. Espagne, « La notion de transfert culturel ».

québécois dans ses spécificités, qui serait totalisant et qui s'inscrirait, au départ, dans un courant réaliste. Cet aspect du *total*, en sol québécois, se comprend toutefois de façon légèrement différente. Le *Great American Novel* est, lui, né du déchirement d'une nation et d'une volonté de réconciliation entre deux parties, dans les suites de la Guerre civile. Les États-Uniens recherchaient une œuvre capable de traduire la géographie du continent, les disparités entre classes sociales et entre groupes raciaux et ethniques de la Nouvelle-Angleterre à la côte californienne, amenant donc à lire des schémas narratifs tels que le « American Dream » ou le « self-made man ». En revanche, on peut remarquer que le discours sur la pluralité des réalités communautaires et sur les différents particularismes, que le *Great American Novel* se doit de représenter, est presque absent au Québec. Il n'a jamais été question, de l'École de Québec à aujourd'hui, de réconcilier deux ou plusieurs groupes québécois par le biais de la littérature ; la question de l'*âme nationale* en littérature s'est plutôt bâtie, nous le verrons avec Victor-Lévy Beaulieu dans le second chapitre, par la construction d'une identité assez uniforme, unifiée et homogène, reliée aux mêmes origines canadiennes-françaises. Cette sensibilité à la fresque sociale et multiethnique s'est peut-être mieux comprise chez nos écrivain.es anglophones, qui, dans *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* (1959) de Mordecai Richler ou *Beautiful Losers* (1966) de Leonard Cohen, ont mis en scène les frottements entre les différentes communautés de la société montréalaise. Dans le corpus francophone, celui qui nous intéresse dans le cadre de ce mémoire, l'aspect *total* en littérature s'est plutôt déployé par la publication de romans ambitieux dans leur forme, dans leur structure ou dans leur intérêt à représenter divers époques, lieux ou personnages : par exemple, *Le ciel de Québec* (1969) de Jacques Ferron est un roman historique touffu faisant le portrait de plusieurs personnages marquants du Québec d'avant la Révolution tranquille ; *La constellation du Lynx* (2010) de Louis Hamelin incarne l'idée de la fresque dans sa structure narratologique, portée par plusieurs narrateurs et donc soumise à de multiples points de vue sur un même évènement ; *L'année la plus longue* (2015) de Daniel Grenier traverse frontières et époques pour raconter la trajectoire d'une seule famille.

De nos jours, la référence au modèle romanesque états-unien persiste surtout chez les critiques journalistiques et dans leurs recensions. Le *Great American Novel* semble par ailleurs évoquer un genre littéraire à part entière, dénotant justement un tel type de roman ambitieux, rigoureux et exhaustif. Martine Desjardins décrira *La constellation du Lynx* de Louis Hamelin

comme « un grand roman québécois¹²⁶ » et, pas plus tard qu'en mars 2018, Thomas Dupont-Buist fera la critique de *La bête creuse* (2017) de Christophe Bernard, « ce grand roman américain¹²⁷ ». Nous pourrions ici souligner un autre glissement dans l'emprunt de la notion états-unienne dans l'imaginaire québécois, cette fois concernant l'adjectif « américain », qui, désormais évoqué en dehors de son contexte national, ne se traduit plus comme « grand roman états-unien ». En 1994, la romancière Lise Tremblay admettait ses intentions littéraires avec franchise : « Ce que je veux, ce dont je rêve, c'est de devenir un grand écrivain américain, d'écrire le roman ultime américain¹²⁸ ». Il y a là un déplacement du sens : le grand roman réfèrerait plutôt dès lors à une œuvre faisant le portrait du territoire continental et tissant des liens entre le Québec et les États-Unis, comme pouvait le faire *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin, qu'on a souvent appelé le grand roman de l'Amérique. Dans tous les cas, l'idée du *Great American Novel*, qu'on a comparée avec le texte national canadien-français d'une part et qu'on a vu surgir au Québec comme modèle à partir des années 1970, continue d'évoluer dans l'imaginaire littéraire et subit de multiples réinterprétations et transformations chez la critique comme chez les écrivain.es québécois.es.

¹²⁶ Voir la couverture de *La constellation du Lynx* dans l'édition Boréal en format poche.

¹²⁷ T. Dupont-Buist, « Conjurer “le miracle des saintes cathodes” ».

¹²⁸ M-C. Girard, « Le roman du fjord ».

CHAPITRE 2 : VARIATIONS AUTOUR DU *GREAT AMERICAN NOVEL* CHEZ VLB, HAMELIN ET GRENIER

Les trois écrivains québécois qui forment notre corpus principal illustrent autant de rapports envers la littérature états-unienne : VLB en est un adepte, quoiqu'il lise Melville en traduction française¹²⁹, Hamelin (qui dit se considérer comme un « romancier américain¹³⁰ ») tient depuis 1999 une chronique journalistique au *Devoir* où il traite des littératures américaines alors que Grenier y consacre son mémoire de maîtrise et sa thèse de doctorat. Aussi, *Monsieur Melville*, *La constellation du Lynx* et *L'année la plus longue* incarnent eux-mêmes trois rapports différents au mythe du *Great American Novel*, bien que chacune de ces œuvres en soit constitutive. Pour ces auteurs, en effet, la référence au mythe n'est pas que formule, mais agit à titre de véritable modèle littéraire que chacun réinvestit à sa manière, selon ses principes esthétiques et ses postures idéologiques. Dans ce chapitre, il s'agira de repérer ce que les textes étudiés font de ce modèle de départ, à savoir de quelles façons ils s'en rapprochent ou s'en distinguent, et à quelles fins. Comment le mythe de départ est-il problématisé dans son contexte d'arrivée ? Quels aspects formels ou thématiques des *Great American Novels* ont été conservés par ces auteurs québécois ?

S'ils en retiennent tous l'aspect « totalisant » d'une manière ou d'une autre, que ce soit par le nombre impressionnant de pages produites, ou encore par le nombre de personnages, de voix, de lieux ou d'époques représentés, nous verrons que chacun sélectionne les composantes qui correspondent le mieux à la portée politique ou non de son projet. Plus précisément, ces trois usages du mythe diffèrent en fonction du rapport qu'entretient le texte avec la représentation littéraire de l'histoire nationale, ainsi que selon les sensibilités particulières de chaque écrivain. Pour rendre explicites ces différents rapports à la référence de départ, notre analyse se concentrera sur trois aspects de *Monsieur Melville*, *La constellation du Lynx* et *L'année la plus longue* : la vocation du personnage écrivain et la nature de son *devoir*, le traitement de la fiction et de la *vérité historique* ainsi que le traitement diégétique du *héros national*. Les trois cas de figure permettront de suivre l'évolution de la référence au *Great American Novel* en littérature québécoise à travers des textes relativement récents qui réinterprètent le « texte national ». Selon un mouvement observé ailleurs par Vincent Lambert, l'ambition de l'épopée au Québec serait peut-être disparue, mais

¹²⁹ M. Biron, « VLB au pays des géants », p. 29.

¹³⁰ *En Beauce*, « L'écrivain Louis Hamelin stimule l'imaginaire des étudiants » : « Avec un brin de provocation, je me décris comme un romancier américain au sens territorial du terme. Je n'écris pas comme un Français parachuté en Amérique, j'écris comme un Américain qui parle français par les hasards de l'histoire, mais mon rapport au monde est essentiellement américain [...]. »

l'exploitation romanesque de la mémoire épique serait pour sa part bien observable, quoique profondément transformée : « Le fantasme d'un grand poème ou d'un grand roman collectif a une longue histoire au Québec, et je ne suis pas sûr qu'il ne soit encore radioactif. Cependant, notre vision de l'œuvre épique (puisque c'est de cela qu'il s'agit) a radicalement changé¹³¹ ».

Pour tracer ces mouvements, nous tiendrons bien sûr compte de la contribution de nos auteurs à leurs postures d'écrivains. Victor-Lévy Beaulieu, Louis Hamelin et Daniel Grenier ont tous façonné leurs postures d'écrivain dans des discours d'accompagnement, que ce soit dans des entrevues, par des personnages d'alter ego (dans le cas de Beaulieu et d'Hamelin) ou par la publication d'essais portant sur leurs pratiques d'écriture, en exposant leurs ambitions romanesques ainsi que leur intérêt – pour certains – à contribuer à la compréhension collective de l'histoire nationale. Après tout, il ne faut pas oublier que le discours des écrivain.es sur leurs aspirations à écrire le *Great American Novel* a alimenté la propagation et l'essentialité même du mythe. Bien des écrivain.es états-unien.nes tout au long du 20^e siècle se sont réclamé.es de cette ambition, de Frank Norris, John Dos Passos à Maxine Hong Kingston. Rappelons seulement que Norman Mailer, évoqué à plusieurs reprises dans *Fabrications* de Louis Hamelin, a construit toute sa carrière publique sur son objectif de devenir le prochain *Great American Novelist*. Ainsi, le modèle du *Great American Novel* est bien une forme que l'on revendique et c'est aussi – certain.es diront surtout – une affaire de posture¹³².

1. VLB : le devoir face à la nation

Victor-Lévy Beaulieu, auteur de plus d'une centaine de publications tous genres confondus, entretient assurément une des postures d'écrivain les plus intéressantes de toute la littérature québécoise, ne serait-ce parce qu'il est le premier écrivain québécois à s'approprier le rêve du *Great American Novel*. Selon la critique, son œuvre « colossale [et] démesurée [...] s'impose d'emblée par sa masse énorme » et « procède d'une ambition sans doute unique dans l'histoire littéraire de ce pays, d'un projet d'écriture globalisant dont on ne connaît pas d'équivalent¹³³ ». Dès 1973, Beaulieu, qui « s'est voulu et pensé comme figure d'écrivain national¹³⁴ » tout au long de sa

¹³¹ V. Lambert, « La mémoire expansive : le retour improbable de l'épopée », p. 243.

¹³² Selon Jérôme Meizoz, la « posture est la manière singulière d'occuper une position dans le champ littéraire », c'est-à-dire que la personne qui publie un texte impose nécessairement une image de soi comprise comme « l'identité littéraire construite par l'auteur lui-même, et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public » (*Postures littéraires*, p. 18).

¹³³ J. Pelletier, *Victor-Lévy Beaulieu. Un continent à explorer*, p. 7.

¹³⁴ F. Ouellet, *Grandeurs et misères de l'écrivain national*, p. 370.

carrière, énonce en effet la venue d'un livre-fantasme intitulé *La grande tribu* qui viendrait ni plus ni moins fonder la littérature nationale du Québec. L'œuvre rêvée et longtemps attendue paraîtra finalement en 2008, mais sur le mode de l'échec et de l'inachèvement.

À travers ses nombreux essais biographiques, parfois narrés par le « je » de Beaulieu lui-même ou bien par celui de son alter ego Abel Beauchemin, l'auteur se consacre à l'étude de géants de la littérature, d'écrivains faisant partie du « grand contexte¹³⁵ ». Le premier du genre, *Pour saluer Victor Hugo* (1971), s'intéresse à l'écrivain français auquel Beaulieu emprunte aussi le prénom, alors que le second, *Jack Kerouac : essai-poulet* (1972), élit la figure du romancier *beat* aux origines canadiennes-françaises. *Monsieur Melville* (1978), axé sur la figure de l'écrivain états-unien Herman Melville, est la première biofiction narrée par Abel Beauchemin – suivront *Docteur Ferron* (1991) et *James Joyce, l'Irlande, le Québec et les mots* (2006). François Ouellet, dans *Grandeurs et misères de l'écrivain national*, affirme que *Monsieur Melville* met en place une nouvelle tendance dans l'œuvre de Beaulieu, de par, justement, la présence déterminante d'Abel dans la structure de l'essai. Ce serait aussi par le biais de ce personnage que se construirait la réflexion de Beaulieu sur le rôle du grand écrivain national¹³⁶. Dans cet essai biographique foncièrement hybride par sa forme et son genre, Abel Beauchemin parcourt les œuvres de Melville afin de comprendre comment celui-ci a été en mesure de créer l'épopée nationale qu'est *Moby Dick* (1851) et dans le but de donner au Québec un texte participant du même génie fondateur. C'est cette quête de savoir qu'annonce le narrateur dès l'ouverture du livre : « Je voudrais savoir non pas tellement le pourquoi mais le comment de Melville¹³⁷ ». Dans *Monsieur Melville*, l'œuvre de Beaulieu qui convoque plus que toutes les autres le mythe du *Great American Novel*, nous sommes au cœur d'une réflexion sur les possibilités de l'œuvre nationale au Québec. Celle-ci, selon la conception de Beaulieu, se retrouve indéniablement liée aux conditions historiques du Québec.

¹³⁵ L'expression « grand contexte » du grand et du petit contextes est tirée de l'essai *Le Rideau* de Milan Kundera.

¹³⁶ F. Ouellet, *Grandeurs et misères de l'écrivain national*, p. 40 : « Abel est un sujet-objet de médiation qui structure le rapport d'altérité à l'œuvre admirée. Dans le premier essai écrit par Beaulieu, *Pour saluer Victor Hugo*, Abel est absent: Beaulieu se situe par rapport à un écrivain qu'il admire profondément, mais il reste centré sur son moi. Quant au livre sur Jack Kerouac, publié un an plus tard, outre qu'Abel en est absent, l'écrivain franco-américain est moins un père qu'un frère pour Beaulieu. Mais à partir du moment où, dans le *Melville*, Beaulieu laisse sa place à Abel pour parler de l'écrivain révééré, il peut à son tour aspirer à devenir un grand écrivain et commencer à donner forme à la question du père ». Ouellet stipule qu'Hugo est pour Beaulieu une sorte d'écrivain initiateur, mais ne considère pas l'essai qui lui est consacré comme ayant autant de valeur pour l'œuvre générale de Beaulieu que le *Melville*, le *Ferron* et le *Joyce*.

¹³⁷ V-L. Beaulieu, *Monsieur Melville*, p. 25.

Quels sont les critères et les attentes de cette grande œuvre et à quels besoins répondrait-elle ? En quoi ces conditions la rapprochent-elles du modèle du *Great American Novel* ?

La grande œuvre nationale telle que la conçoit Beaulieu rappelle une vision de la littérature exprimée par De Forest et présente plusieurs similitudes avec les discours critiques du 19^e siècle états-unien sur le nationalisme littéraire parcourus au chapitre précédent, discours qui ne manquent pas de souligner la corrélation entre l'état d'une littérature et la situation politique de son pays. L'œuvre rêvée doit être en mesure de hisser le Québec – un pays lui aussi *à venir*, condamné jusque-là à la périphérie des nations européennes et états-unienne dans le grand contexte des lettres et de l'histoire mondiales. Pour Beaulieu, c'est l'œuvre qui fait le pays et c'est le pays qui, en retour, légitime l'œuvre et son écrivain, l'un demeurant inévitablement à la mesure de l'autre. Dans un passage relayant diverses opinions d'écrivains états-uniens (Melville, Nathaniel Hawthorne et d'autres intellectuels de la Nouvelle-Angleterre du milieu du 19^e siècle) quant à l'engagement, Beauchemin résume la conception qu'a Henry David Thoreau du nationalisme littéraire en ne manquant pas d'établir des parallèles avec le projet littéraire québécois de la Révolution tranquille, alors ressenti comme une urgence : « à un grand pays doit correspondre une grande littérature ; à l'essor économique de l'Amérique, l'écrivain doit ajouter sa voix, et pas de n'importe quelle qualité : elle doit venir de ce qu'il y a de plus profond en lui, pour faire apparaître une dimension jusqu'alors inexistante, celle de l'imaginaire¹³⁸ ». *Monsieur Melville* est publié au lendemain de la victoire du Parti québécois, en pleine effervescence nationale ; dans cette période où l'écrivain.e québécois.e devient un acteur ou une actrice au centre de sa société, prenant parole au nom du peuple et pour celui-ci, le raisonnement de Beaulieu/Beauchemin est clair : l'écrivain.e doit participer à l'essor de son pays en révélant à son lectorat un imaginaire propre à sa nation. C'est bien ce qu'Abel compte réaliser avec sa *Grande tribu*, « seule capable de faire apparaître l'Histoire¹³⁹ ».

Dans sa forme souhaitée – et non pas dans sa forme publiée –, cette *Grande tribu* était conçue comme une saga romanesque dans laquelle l'Histoire aurait nécessairement pris une dimension mythique, le récit suivant plusieurs générations de la famille d'Abel vivant entre Montréal et l'arrière-pays de Trois-Pistoles. Les Beauchemin, microcosme symbolique de la collectivité québécoise, auraient porté en eux la mémoire des grandes familles canadiennes-françaises, une

¹³⁸ V-L. Beaulieu, *Monsieur Melville*, p. 308. Je souligne.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 536. Je souligne.

mémoire « tissée par la misère, la dépossession et une certaine schizophrénie identitaire », attributs que Myriam Vien désigne comme des « héritages de la Conquête anglaise et de la révolte avortée des Patriotes¹⁴⁰ ». Décrivant son projet, Abel emploie dans *Monsieur Melville* un syntagme maintes fois utilisé par Beaulieu dans des essais et ses correspondances pour parler de la grandeur des œuvres de Jacques Ferron et de James Joyce, écrivains figurant parmi ses pères littéraires : « Avec Père, j'écrirai bientôt *La grande tribu* et ce sera le livre de la plus haute autorité¹⁴¹ ».

L'entreprise de Beaulieu/Beauchemin, comme celle du *Great American Novel*, naît d'une insatisfaction devant l'état de la littérature nationale et d'une angoisse identitaire ressentie comme collective. Dans les années entourant la parution de *Monsieur Melville*, Beaulieu fait plusieurs reproches à la littérature québécoise contemporaine et envers ses artisan.es, critiques qui reviennent sans cesse aux mêmes aspects, soit la représentation de l'identité québécoise et l'avenir de celle-ci. La littérature, jusqu'alors, ne parlerait pas assez de « nous » ; c'est ce qu'il affirme dans « Manifeste pour un nouveau roman » (1972) en décrivant le caractère aliéné de cette production, soi-disant incapable de s'entretenir sur elle-même :

C'est bien là, je crois, la caractéristique fondamentale de notre littérature : jamais écriture n'aura été si désincarnée que la nôtre ; jamais elle n'aura fait montre de moins d'enracinement, de moins de personnalisation, de moins d'identité. Notre littérature ne nous appartient pas, et si nous refusions de nous reconnaître en elle, c'est qu'elle ne dit jamais rien de plus que ce que nous sommes. Nous écrivons en une langue que nous ne pouvons mutiler car elle ne dit à peu près rien de notre être collectif¹⁴².

La grande tribu, qui se donne justement le défi d'incarner cet « être collectif », apparaît comme solution à la fragilité de cette littérature – l'œuvre réussirait à « débloquer le caractère équivoque du pays¹⁴³ » par la fictionnalisation de son passé national et par la mise en relief de ses mythes d'origine et de son folklore identitaire. La juste représentation de l'Histoire, chez Beaulieu, reviendrait donc à nommer ce qu'il considère et construit comme étant l'*essence* du peuple québécois, ses fondements en tant que groupe social, et à créer des mythes à partir de ces données. Notons tout de même le paradoxe qui sous-tend la façon dont Beaulieu conçoit le mythe historique à même son œuvre : si l'Histoire se base sur des faits vécus et avérés, le mythe,

¹⁴⁰ M. Vien, « Une “grande et molle fatigue créatrice” : le temps de l'écriture dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu », p. 37.

¹⁴¹ V-L. Beaulieu, *Monsieur Melville*, p. 345. Pour une analyse plus complète du syntagme en question, voir *Grandeurs et misères de l'écrivain national* de François Ouellet, p. 29.

¹⁴² V-L Beaulieu, « Manifeste pour un nouveau roman », p. 83.

¹⁴³ M. Nareau, « L'appropriation dans *Monsieur Melville* de Victor-Lévy Beaulieu », p. 340.

construction de l'imaginaire, relève davantage de la fabulation ou de la croyance entourant un évènement ou une figure historique. Sans vouloir se plonger dans le roman historique à la Tolstoï, Beaulieu s'intéresse plutôt à la possible réconciliation entre deux modes discursifs qui peuvent sembler incompatibles, l'Histoire lui servant dès lors d'assise pour la création du mythe collectif. En entrevue avec Pierre-Louis Vaillancourt, l'auteur réitère la place importante que devrait assumer le mythe dans la fondation d'une littérature nationale :

Publier des livres, avoir des écrivains, ça ne signifie pas qu'il existe une véritable littérature nationale. Une véritable littérature nationale se crée à partir du moment où des écrivains mettent en mots des mythes, ou les évènements qui ont fondé ces mythes¹⁴⁴.

En convoquant son chef-d'œuvre, Abel Beauchemin adopte dans *Monsieur Melville* une posture similaire : « c'est l'épopée que j'appelle, la création mythologique des pays québécois, ce qui n'a pas encore été écrit, mais qui ne demande qu'à l'être¹⁴⁵ ». Dans toute la mégalomanie qu'on lui connaît, l'aspiration de Beauchemin/Beaulieu est, selon Jacques Pelletier, de faire de cette *Grande tribu* un « ouvrage de référence, une Bible dans laquelle la communauté québécoise pourrait se reconnaître et, grâce à cette prise de conscience, s'engager dans un authentique processus de libération collective¹⁴⁶ ». Coïncidant parfaitement avec les idéaux du discours de la Révolution tranquille, la littérature selon Beaulieu ne serait plus seulement l'expression d'une société dans sa compréhension réaliste, mais se voudrait plutôt un moyen de transformer la collectivité en se soumettant aux ambitions indépendantistes. Rapidement et grossièrement, donc, la conception de la littérature et de sa relation avec la nation chez Beaulieu reprend ce mouvement schématique :

Évènements et faits historiques ► mythes collectifs ► grande œuvre fondatrice ►
littérature nationale ► pays libre et indépendant ► légitimation de l'écrivain.e

La présence de mythes basés sur l'Histoire permet la création de la grande œuvre, qui elle, saura résumer l'expérience du pays et autoriser à son tour l'établissement d'une littérature et de sa nation¹⁴⁷. L'œuvre rêvée est donc *moyen* avant d'être résultat.

¹⁴⁴ P-L. Vaillancourt, « Victor-Lévy Beaulieu, lecteur », p. 10.

¹⁴⁵ V-L. Beaulieu, *Monsieur Melville*, p. 269. L'usage du pluriel est ici intéressant : par ce choix, Beaulieu fait éclater le grand récit national en plusieurs récits nationaux, ce qui n'est pas sans rappeler l'origine du projet de *La grande tribu*, soit celle de dépeindre l'arrière-pays de Trois-Pistoles à même le pays du Québec.

¹⁴⁶ J. Pelletier, *Victor-Lévy Beaulieu : l'homme-écriture*, p. 373.

¹⁴⁷ Dans « La générosité de l'écrivain » (1971), Beaulieu suggère que c'est le projet de l'écrivain.e qui engendre la libération de la nation : « il nous faut des œuvres qui nous aillent loin au creux de nous-mêmes, qui nous parlent de nous. Et peut-être qu'à force de le faire, nous mettrons-nous à exister vraiment dans la lumière aveuglante du pays libre » (p. 180).

Outre les ressemblances sociohistoriques et idéologiques entre l'émergence du mythe du *Great American Novel* et celle de l'entreprise littéraire de Beaulieu, notons également la revendication appuyée d'une tradition épique. Selon Catherine Morley, le *Great American Novel* et l'épopée, le genre littéraire le plus souvent associé à la fondation des grandes civilisations, ont toujours été pensés conjointement par la critique états-unienne¹⁴⁸ et il ne fait aucun doute que Beaulieu se place en filiation avec le grand roman national pour son potentiel de fondation historique. D'après Daniel Madelénat, l'épopée « construit un conscient et un inconscient collectifs, et entretient avec une civilisation des liens dialectiques : *mnémonique*, elle rassemble un héritage et des souvenirs communs¹⁴⁹ ». Beaulieu aspire à reproduire ce modèle épique et à agir sur l'imaginaire de sa population, en se basant sur le principe que l'œuvre fondatrice peut consolider une identité nationale et modifier un destin collectif.

Avant de se plonger dans la lecture de *Moby Dick*, Abel se lance dans *Mardi* (1849) de Melville, roman à caractère philosophique non loin de l'allégorie, et dont l'intrigue se centre elle aussi sur les expéditions de baleiniers dans les îles du Pacifique et tirant son inspiration de l'œuvre de Rabelais et de *Gulliver's Travels* (1726) de Jonathan Swift. Abel voit dans *Mardi* une « fascinante quête du Saint-Graal¹⁵⁰ » ayant comme objet une sorte de totalité, une volonté de tout dire du monde ; il y reconnaît déjà tout le génie et la grandeur à venir, considérant ce roman comme une sorte de « gigantesque prologue à *Moby Dick* », véritable apogée et « aboutissement logique¹⁵¹ » de cette recherche de l'absolu. Néanmoins, déjà, Beauchemin affirme que « *Mardi*, c'est tout à la fois *L'Odyssée* d'Homère, *l'Énéide* de Virgile, *La Divine comédie* de Dante, *Le Paradis perdu* de Milton, le *Pantagruel* de Rabelais et le *Don Quichotte* de Cervantes, c'est-à-dire une création totalisante¹⁵² ». L'œuvre totalisante, chez Beaulieu, est ainsi comprise comme un livre-somme, une œuvre qui contient toute la littérature à lui tout seul, se reposant sur des œuvres fondatrices à caractère épique issues de grandes nations européennes mais convoitant aussi une multitude de genres littéraires. Parmi les titres cités dans cette énumération, on retrouve les genres

¹⁴⁸ C. Morley, *The Quest for Epic in Contemporary American Fiction*, p. 36-7: « Parodied and deflated, the quest for epic has evolved from its poetic origins and has become the quest for the great American novel, the clichéd, metaphorical, white whale of American writing ».

¹⁴⁹ D. Madelénat, *L'Épopée*, p. 83.

¹⁵⁰ V-L. Beaulieu, *Monsieur Melville*, p. 247.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 374.

¹⁵² *Ibid.*, p. 241.

de l'épopée, le poème épique, la saga et le roman parodique, qui définissent, selon Abel, *La grande tribu* à venir, ce « lieu de la poésie épique et lyrique¹⁵³ ».

Melville se distingue des autres écrivains convoqués par Beaulieu dans cette liste parce qu'il est le romancier le plus moderne, mais surtout en vertu de son origine américaine, au sens du continent. En Melville, Beaulieu reconnaît la figure d'un romancier devenu l'écrivain national d'un pays indépendant « ayant un avenir plutôt qu'un passé¹⁵⁴ » et c'est selon ces critères et ce rapport d'identification possible que l'auteur états-unien apparaît à Abel comme *solution* au projet collectif québécois, plus que ne l'aurait été, par exemple, Victor Hugo. Melville est, comme Beaulieu, un écrivain profondément intéressé par « la mise en fiction du mythe¹⁵⁵ », rassemblant dans les nombreuses pages de *Moby Dick* des traces de la littérature antique et biblique par le biais de l'encyclopédie et de la « tragédie¹⁵⁶ » et recréant par le *Pequod*, « l'histoire même du monde¹⁵⁷ ». Au lieu de retourner aux œuvres sources de la mythologie et de la littérature antique comme Melville lui-même l'a fait, Beaulieu s'appuie sur une sorte d'œuvre-relais : s'approprier *Moby Dick*, puisque celui-ci contient déjà tout le reste, lui assure ainsi une sorte de médiation entre l'ici et l'ailleurs, entre aujourd'hui et jadis. Melville n'est donc pas une figure littéraire choisie au hasard, mais bien l'auteur du *Great American Novel* par excellence, l'équivalent épique du Nouveau Monde¹⁵⁸ et, selon la perspective de Beaulieu/Beauchemin, le modèle à suivre pour véritablement fonder le peuple québécois.

Pour caractériser la relation fictive entre Abel et l'auteur de *Moby Dick*, Jean Morency s'appuie sur le concept d'anthropophagie et Michel Nareau parle, de façon semblable, d'appropriation¹⁵⁹ : l'appropriation de Melville comme personnage autorise le projet d'Abel, puisque ce dernier souhaite acquérir le rôle de porte-parole de la nation suivant ce qu'il appelle son apprentissage melvillien. Comme plusieurs l'ont fait remarquer, Abel accentue toutes les ressemblances et les réciprocitys dans leurs parcours littéraires, et ce, dans l'optique de confirmer sa vocation autoproclamée d'écrivain national québécois. Dans un entretien accordé à Anne-Marie

¹⁵³ V-L. Beaulieu, *Monsieur Melville*, p. 536.

¹⁵⁴ M. Nareau, « L'appropriation dans *Monsieur Melville* de Victor-Lévy Beaulieu », p. 315.

¹⁵⁵ V-L. Beaulieu, *Monsieur Melville*, p. 331.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 328.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 335.

¹⁵⁸ John P. McWilliams soutient même que *Moby Dick* n'est pas un roman, mais bien une épopée. Voir *The American Epic*, p. 187.

¹⁵⁹ Voir « Américanité et anthropophagie littéraire dans *Monsieur Melville* » de Jean Morency et « L'appropriation dans *Monsieur Melville* de Victor-Lévy Beaulieu » de Michel Nareau.

Clément et Caroline Dupont, Beaulieu discute de ce besoin d'importation d'écrivain.es garant.es de légitimité :

Pour nous qui commençons une littérature nationale, pour l'asseoir comme il faut, il était important d'avoir comme modèles des écrivains qui, chacun dans leur pays, avaient fait ça avant nous. [...] En étudiant ces auteurs, en étudiant comment ils avaient fait pour devenir « nationaux », je me disais que ça nous permettrait de construire une littérature qui deviendrait nationale, ce qui n'était pas si évident au début des années 1960¹⁶⁰.

Beaulieu se nourrit en effet de Melville, de Joyce et de grands auteurs issus de littératures étrangères entre autres « parce que la posture qu'ils habitent est aussi celle qu'il vise pour lui-même¹⁶¹ » dans son propre champ littéraire. Pour Beaulieu, l'écrivain.e et son travail demeurent indissociables : la posture de l'auteur.e et son rôle dans le champ deviennent tout aussi importants que la littérarité de l'œuvre elle-même. Cette posture nationale, Beaulieu l'entretient et y travaille depuis les débuts de sa carrière, assumant pleinement la fonction politique attendue de l'écrivain.e de la Révolution tranquille – Emmanuelle Tremblay le désigne en effet de « [p]orte-étendard d'une identité nationale¹⁶² ».

Monsieur Melville, comme toute l'œuvre de Beaulieu, pose ce paradoxe fondamental : comment devenir l'écrivain national d'un pays qui n'en est pas un ? Comment créer le grand roman québécois, l'épopée nationale, dans de telles conditions politiques ? Dans la conception de Beaulieu, nous l'avons vu, c'est la grande œuvre fondatrice qui fait le pays, mais en retour, ce sont le pays et son rayonnement qui *font* l'écrivain, qui assurent sa légitimité artistique. La situation périphérique du Québec, le « petit » contexte dans lequel il se trouve, empêche Abel d'atteindre la grandeur qu'il souhaite incarner. Il se décrit dans *Monsieur Melville* comme « un pauvre scribe sans envergure, condamné à la chronique¹⁶³ » parce qu'incapable d'écrire l'épopée, cette « reconstruction homérique » qui saura « déplacer la montagne qui [l]'empêche de “naître autrement”¹⁶⁴ », voire ailleurs. La lecture-fiction s'ouvre sur les plaintes de son narrateur qui contemple son échec devant *La grande tribu* à venir, un échec qui lie intimement l'individuel et le collectif parce que cet échec est précisément basé sur une incapacité nationale d'accès aux grands mythes épiques des épopées fondatrices – il ne mâche donc pas ses mots en se décrivant lui-même

¹⁶⁰ A-M. Clément et C. Dupont, « Chercher les écrivains fondateurs : Entretien avec Victor-Lévy Beaulieu », p. 236.

¹⁶¹ F. Ouellet, *Grandeurs et misères de l'écrivain national*, p. 29.

¹⁶² Voir *Ibid.*, p. 18-20.

¹⁶³ V-L. Beaulieu, *Monsieur Melville*, p. 269.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 462.

comme un moins que rien : « Et c'est là tout le problème puisque je me sens être plutôt du côté des mécréants, avec rien que ma gratuité à faire venir – ce qui fait que je m'appelle Abel Beauchemin, que je vis au Québec, dans ce petit État équivoque qui ne peut trouver ses appuis dans l'Histoire, sinon pour se percevoir comme colonisé¹⁶⁵ ». Si le *Great American Novel* aux États-Unis apparaît comme une entreprise littéraire vouée à l'échec puisque l'on refuse de croire qu'il soit possible d'exprimer une expérience nationale dans sa totalité (d'où la multitude de titres proposés comme *Great American Novel* au fil des décennies et des siècles), au Québec, il serait impossible de créer la grande œuvre québécoise en raison d'une absence de mythes pourtant nécessaires à l'ambition épique. Beaulieu, dans un article publié tout juste après l'élection d'un gouvernement provincial péquiste, affirme que le mode épique n'est pas même envisageable au Québec, puisque le mythe se retrouve devant et non pas derrière, laissant entendre qu'il n'y aura pas d'Histoire au Québec tant que celui-ci n'atteindra pas son indépendance :

L'Énéide n'est possible qu'une fois le Latiniun fondé. *L'Iliade* ne peut s'écrire qu'une fois la guerre de Troie terminée. [...] Aucun événement québécois ne saurait encore nous y mener. Il n'y a pas de héros sans mythe et il n'y a pas de mythe si, au commencement, on ne retrouve pas l'évènement magique qui lui accorde sa légitimité¹⁶⁶.

Ainsi, comme le résume Stéphane Inkel, « l'ambition démesurée d'un tel projet se retourne rapidement en son envers pour devenir impossibilité de le mener à terme en raison de cette absence d'histoire¹⁶⁷ ». Nous ne sommes pas très loin du non-poème de Gaston Miron, comme l'a soulevé Pierre Nepveu, au sens où l'insuccès de *La grande tribu* et sa répétition « frénétique et hystérique » représentent « l'échec québécois¹⁶⁸ » de son affranchissement politique toujours remis à plus tard. Contrairement à la littérature patriotique canadienne-française du 19^e siècle, la littérature de la Révolution tranquille ne veut pas être lue comme une simple apologie de la nation ; avec l'élan de lucidité qui frappe les intellectuel.les de l'époque, qui interrogent la part d'aveuglement liée à la politisation du discours littéraire, Beaulieu se doit de commenter la condition aliénée de la société québécoise francophone. À ce niveau, il se rapproche d'une vision de la littérature et de l'écrivain nationaux qu'avait énoncée Ferron dans leur correspondance : « nous restons toujours à la mesure

¹⁶⁵ V-L. Beaulieu, *Monsieur Melville*, p. 18.

¹⁶⁶ V-L. Beaulieu, « L'écrivain québécois après la victoire péquiste », p. 385.

¹⁶⁷ S. Inkel, « Du fantasme au roman : *La grande tribu*. C'est la faute à Papineau », p. 28.

¹⁶⁸ P. Nepveu, *L'Écologie du réel*, p. 135.

du pays et, comme on a déjà dit, on ne peut pas avoir les prétentions de l'écrivain d'un grand pays, surtout si ce petit pays s'embrouille¹⁶⁹ ».

Même si *Monsieur Melville* se termine sur une note optimiste, laissant croire qu'Abel réussira à écrire l'épopée grâce à l'aide de Melville, *La grande tribu* ne paraîtra que trois décennies plus tard et sera elle-même lue comme une représentation de l'échec collectif et d'un déterminisme négatif relié au statut politique de « province » du Québec. *Monsieur Melville*, mettant en scène un narrateur qui s'entête à vouloir accomplir son devoir devant la nation, est une œuvre qui ne peut se lire qu'en lien avec les aspirations identitaires de la Révolution tranquille. Victor-Lévy Beaulieu demeure sans doute aujourd'hui le dernier écrivain contemporain issu de la Révolution tranquille à placer la question nationale au centre de ses œuvres. Vincent Lambert considère justement *La grande tribu* (2008) « comme la dernière œuvre de la Révolution tranquille¹⁷⁰ », exhibant ainsi son côté anachronique. Cela dit, Beaulieu est aussi le premier écrivain québécois à se mesurer au *Great American Novel*, et il fera souche, comme le montre l'exemple qu'est Louis Hamelin.

2. Louis Hamelin : le devoir devant l'Histoire

Comme *Monsieur Melville*, le septième roman de Louis Hamelin est immédiatement reçu par la critique journalistique et universitaire comme une œuvre d'ambition. La concomitance avec la parution de *La grande tribu* deux ans plus tôt est frappante ; cela dit, si cette dernière apparaît comme « inactuelle », *La constellation du Lynx* est reçue comme une œuvre de son temps. Martine Desjardins, dans le magazine *L'Actualité*, affirme en effet qu'en écrivant sur la crise d'Octobre « Louis Hamelin accomplit le plus brillant exploit : il nous donne enfin le grand roman québécois », dans lequel il serait même « tentant [de] voir notre épopée nationale¹⁷¹ ». Dans un entretien accordé à Michel Nareau et Jacques Pelletier pour le dossier *Voix et images* consacrée à son œuvre, Hamelin insiste sur l'influence qu'ont eue des romanciers états-uniens associés à l'entreprise du *Great American Novel* sur sa démarche d'écriture : « Ce que je voulais faire, c'était écrire mon “grand roman américain” sur le modèle des récits épiques de Norman Mailer, que je lisais beaucoup à ce moment-là, et des livres de Don DeLillo, plus particulièrement son *Mao II* et son *Libra* (sur

¹⁶⁹ V-L. Beaulieu et J. Ferron. *Correspondances*, p. 33.

¹⁷⁰ V. Lambert, « La mémoire expansive : le retour improbable de l'épopée », p. 244. Voir également F. Ouellet, *Grandeurs et misères de l'écrivain national*, p. 17 : « Beaulieu passe aujourd'hui pour une sorte d'écrivain ringard et “folklorique” aux yeux du public lecteur et de la nouvelle génération de romanciers. Folklorique, ici, cela signifie surtout “anachronique”, comme si la perspective “nationale” de l'auteur disqualifiait l'intérêt de son œuvre et le mettait hors circuit de la littérature contemporaine ».

¹⁷¹ M. Desjardins, dans *L'Actualité*. Voir le quatrième de couverture de l'édition de poche de Boréal.

Kennedy). Je voulais écrire un roman à l'américaine, une fiction rigoureuse et exigeante¹⁷² ». Dans son roman *Ces spectres agités* (1991) – dont la réédition en format poche inclut une préface écrite par Beaulieu lui-même –, on rencontre par ailleurs le personnage de Vincent, qui rêve d'écrire le « Grand Roman Québécois ».

La constellation du Lynx suit Samuel Nihilo, l'alter ego fictif d'Hamelin, partant à la recherche de la vérité entourant la mort de Paul Lavoie (Pierre Laporte), exécuté par les membres du Front de libération du Québec (FLQ). Pour ce faire, il recourt à la documentation que lui a léguée Chevalier Branlequeue, ancien professeur et auteur célèbre des *Élucubrations*, cette œuvre nationale (voire nationaleuse) inachevée et légendaire. Notons d'emblée que le choix des noms chez Hamelin n'est jamais innocent¹⁷³, dans ce roman à clef; ici, il est porteur d'une ironie dépréciative, joueuse à tout le moins, à l'égard de cette figure de grand écrivain. Dans *La constellation du Lynx*, le devoir de Samuel Nihilo s'entend « au double niveau du littéraire et du politique¹⁷⁴ » et se décline en une double quête : 1) découvrir la vérité historique derrière les événements de la rue Collins du 10 au 17 octobre 1970 et 2) achever la grande œuvre de Chevalier Branlequeue en écrivant le roman tant attendu sur la crise d'Octobre, un des événements sans doute les plus traumatisants de l'histoire québécoise et qui, selon les mots d'Albert Vézina/Robert Bourassa, constitue « notre mystère Kennedy à nous¹⁷⁵ ». C'est, en ce sens, l'élucidation du mystère de nature historique qui permet et appelle la création de la grande œuvre.

Les discours et les structures de *La constellation du Lynx* et de *Monsieur Melville* sont analogues : ils mettent tous deux en scène un protagoniste en panne d'écriture qui recherche une vérité qui lui permettra d'écrire la grande œuvre pour remédier à une certaine faille dans la conscience des Québécois. *La constellation du Lynx* peut être envisagé comme un équivalent québécois du *Great American Novel* en raison de sa représentation réaliste d'une nation dans toutes ses complexités, ses contradictions et ses paradoxes et de sa volonté de tout dire d'un événement et de ses impacts sur l'histoire québécoise. La résurgence du mythe du grand roman témoigne selon Jean Morency, nous l'avons cité précédemment, « d'une conscience nationale problématique¹⁷⁶ »,

¹⁷² M. Nareau et J. Pelletier, « Entretien avec Louis Hamelin », p. 23.

¹⁷³ Pour une analyse onomastique de *La constellation du Lynx*, voir *Des fictions sans fiction ou le partage du réel* de Robert Dion, aux pages 81-84.

¹⁷⁴ É. Nardout-Lafarge, « La mémoire de Ferron dans *La constellation du Lynx* », p. 190.

¹⁷⁵ L. Hamelin, *La constellation du Lynx*, p. 145. Il s'agit d'une référence à *Libra* de Don DeLillo, qui se centre sur l'affaire Kennedy.

¹⁷⁶ J. Morency, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique*, p. 153.

autant chez l'écrivain qui le convoque qu'auprès de sa collectivité. C'était déjà le cas pour Beaulieu dans *Monsieur Melville* ; en revanche, la « conscience problématique » thématifiée par Hamelin n'est pas issue d'un besoin urgent d'affirmation nationale, mais plutôt d'un « trou de mémoire collectif en forme de mise à mort¹⁷⁷ » autour de l'histoire non résolue de la crise d'Octobre, que l'auteur considère comme un véritable vide dans la perception historique des Québécois.

L'interprétation d'Hamelin du mythe de départ, cela dit, se distingue considérablement de celle de Beaulieu ; si leurs démarches baignent toutes deux dans le littéraire et le politique, leurs postures face à l'idée de nation ne pourraient être plus différentes. Beaulieu importe le mythe du *Great American Novel* dans une volonté de nationaliser la littérature québécoise : selon lui, il faut créer une œuvre nationale en mettant en relief les mythes de notre histoire collective. Chez Hamelin, il n'est pas question d'écrire un roman *pour* la nation, mais plutôt d'écrire un roman *sur* la nation. Cela ne veut pas dire pour autant que l'écrivain.e, selon Hamelin, soit sans responsabilité face à sa collectivité. Si la grande œuvre constitue un devoir devant la nation pour Beaulieu et Beauchemin, elle est, pour Hamelin et Nihilo, l'accomplissement d'un véritable « devoir devant l'Histoire¹⁷⁸ » qui passe par la quête de la vérité dans l'affaire Lavoie/Laporte par la voie, bien sûr, de la littérature. Ici aussi, il y a un livre à venir, et qui tarde à venir dans la diégèse de *La constellation du Lynx*, l'impatience devant le savoir étant personnifiée par le fantôme de Paul Lavoie hantant sans cesse le protagoniste-écrivain : « tant que tu n'auras pas terminé le maudit bouquin, moi, je vais être condamné à me tourner les pouces ici ! Et crois-moi, c'est bien pire que le purgatoire¹⁷⁹ ». Toutefois, l'attente n'est plus celle d'une collectivité tout entière s'impatientant de trouver enfin son grand récit fondateur. Ce changement de paradigme quant à la place de la nation dans le roman modifie le rapport au mythe national : chez Hamelin, l'écrivain ne crée pas le mythe collectif, ne l'incarne pas, mais tient plutôt à le représenter. L'enquête basée sur des archives et sur un événement historique précis, ancré dans le réel, se situe aux antipodes du mythe tel que le conçoit Beaulieu, l'optique étant, pour *La constellation du Lynx*, de « faire un peu de ménage dans notre mythologie nationale moderne¹⁸⁰ » plutôt que de créer ou de solidifier cette mythologie. D'un auteur à l'autre, on passe du désir de mythes fondateurs à la démythification du récit historique. Le

¹⁷⁷ L. Hamelin, *La constellation du Lynx*, p. 510.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 416.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 28. Le devoir devant l'Histoire s'incarne entre autres sous la forme du revenant qui demande à ce que justice soit faite, à la manière du fantôme du Père dans *Hamlet*.

¹⁸⁰ L. Hamelin, *Fabrications*, p. 204.

« national » demeure, chez Hamelin, dans la mesure où il sert immanquablement de toile de fond à la diégèse de son roman, mais l'auteur s'écarte des emblèmes de la grande œuvre *fondatrice* et de l'écrivain *national* tels qu'ils ont pu être revendiqués et érigés par Beaulieu et par les autres écrivain.es de sa génération.

La double (en)quête littéraire et politique au cœur de *La constellation du Lynx* était d'abord endossée par le personnage de Chevalier Branlequeue, professeur de lettres à l'UQAM, poète, éditeur, ex-candidat indépendantiste, ancien prisonnier politique et « barde national¹⁸¹ ». Après sa mort, Nihilo est amené à compléter le travail inachevé de son mentor dans l'accomplissement d'une *vocation*. Dans ce roman à clef, Chevalier est un personnage amalgame des figures de Jacques Ferron (par son association avec les felquistes), de Gaston Miron (par son titre de poète-éditeur et d'écrivain national), de Gérald Godin (par son implication partisane) et même d'André Belleau (par son poste d'enseignant à l'UQAM) et de Victor-Lévy Beaulieu (par son obsession pour l'œuvre nationale inachevée). Par emprunts multiples, Chevalier Branlequeue personnifie la figure de l'écrivain des années soixante au centre de sa collectivité et préoccupé par la cause indépendantiste. La transmission du devoir s'opère par l'entremise du fils de Branlequeue qui, à la suite des funérailles de ce dernier, demande à Samuel de faire un tri des documents encombrant son bureau de professeur. Sur place, Emma, une collègue de Branlequeue à l'UQAM, proclame Nihilo comme une sorte d'élue, apte à reprendre la mission du maître et à poursuivre l'enquête inachevée : « Il te voyait aller loin... [...] Chevalier avait vu... quelque chose. [...] Il était assis exactement là où tu es maintenant¹⁸² ». La relation filiale entre Branlequeue et Nihilo oblige donc le jeune écrivain pigiste à continuer le travail d'élucidation historique comme à poursuivre l'« œuvre immortelle¹⁸³ » par ce livre qu'il « essaie » d'écrire « sur l'affaire Lavoie¹⁸⁴ » : « Le problème de Chevalier était devenu le mien¹⁸⁵ ».

Branlequeue, dont l'œuvre possède une « importance indéniable¹⁸⁶ », meurt avant d'avoir atteint « la terre promise¹⁸⁷ », c'est-à-dire avant d'avoir achevé ses *Élucubrations*, sorte de « *Chant général*¹⁸⁸ » québécois dont la seconde partie a été confisquée par les policiers lors des arrestations

¹⁸¹ L. Hamelin, *La constellation du Lynx*, p. 48.

¹⁸² *Ibid.*, p. 60.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 51.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 33.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 296.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 296.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 59.

du 16 octobre 1970 sous la Loi des mesures de guerre. Les *Élucubrations* recèlent une volonté épique, visant, selon les mots du narrateur omniscient, à donner une dimension héroïque aux récits historiques québécois, telle une *Grande tribu* :

Malgré l'apparente référence aux Lamartine, Hugo et Rimbaud, le livre n'était pas un recueil de poèmes, ni un roman, ni un essai, mais tenait à la fois des trois et se présentait sous la forme d'une épopée ironique divisée en chants, à l'image du poème homérique. Il avait brassé la matière historique comme si c'était de la soupe dans une marmite. La Rébellion de 1837-1838 était sa guerre de Troie, Madeleine de Verchères, son Hélène¹⁸⁹.

L'œuvre fictive, qui est présentée ici tel un pastiche de VLB, qui a pour objectif concret de hisser l'histoire québécoise à la hauteur des grands mythes épiques de l'Antiquité, se veut entièrement collective et ne peut se compléter qu'avec l'indépendance politique, comme l'indique son sous-titre quasi-beaulieusien, « *ou le miracle d'une œuvre sans cesse à advenir, car tenant à ce livre unique jamais terminé, encore et toujours à finir, ultimement destiné à trouver son achèvement dans le devenir collectif, seul possible de sa postérité*¹⁹⁰ ». *La constellation du Lynx* se veut critique, voire cynique, face à l'idée de cette œuvre et face à son auteur, comme si Hamelin enlevait toute idée de grandeur rattachée à ce projet d'épopée, en les ramenant tous deux à la limite de la farce, du dérisoire. Si la figure de Branlequeue permet de personnifier la relation filiale entre Nihilo/Hamelin et la génération d'écrivain.es de la Révolution tranquille, elle permet également de remettre en question des emblèmes de l'œuvre et de l'écrivain nationaux dans la société québécoise, une remise en cause qui s'est fait ressentir plus largement dans les années suivant le référendum de 1980¹⁹¹.

En effet, bien que Branlequeue soit largement célébré comme figure littéraire dans la diégèse du roman, il demeure toutefois, à la manière de Beaulieu dirait-on, une sorte de figure anachronique dont l'obsession pour l'œuvre nationale et la vérité historique l'apparente aux « conspirationnistes ». Ses funérailles « *pas nationales mais presque*¹⁹² » sont loin d'être la consécration sincère d'un héros national, la scène dessinant plutôt le portrait d'un tenant d'une

¹⁸⁹ L. Hamelin, *La constellation du Lynx*, p. 144. L'« épopée ironique » comporte plusieurs similitudes avec l'épopée dégradée décrite par Pierre Nepveu dans *L'Écologie du réel* : « La conscience malheureuse, la conscience tragique cherche alors à se sauver par l'ironie, l'humour, le burlesque. [...] la littérature québécoise de la Révolution tranquille s'élabore dans une hyperconscience de la tragi-comédie québécoise : la "fondation du territoire" doit reposer elle-même sur un ratage, pathos du réel manquant qui fonde à la fois notre euphorie collective et notre désespoir. » (p.20).

¹⁹⁰ L. Hamelin, *La constellation du Lynx*, p. 48.

¹⁹¹ Voir la section « Avant-gardes et ruptures : 1970-1980 » de l'*Histoire de la littérature québécoise* de Michel Biron, Élisabeth Nardout-Lafarge et François Dumont.

¹⁹² L. Hamelin, *La constellation du Lynx*, p. 47.

idéologie démodée, d'un « témoin d'une époque révolue et [d'un] légateur des visions et des enseignements du passé¹⁹³ ». Le roman ne se gêne pas pour ridiculiser les funérailles tout à fait risibles de l'écrivain, accumulant avec une ironie grinçante le plus grand nombre de symboles identitaires canadiens-français et québécois, tous plus clichés les uns que les autres, pour caractériser ce « facétieux pamphlétaire¹⁹⁴ ». Faisant la liste des souhaits testamentaires de Branlequeue – dont le nom est volontairement clownesque – pour la disposition de son corps et pour la tenue des funérailles, la scène tourne à la caricature ; l'écrivain tenait à ce que, sur fond de « La Complainte de la Mauricie », sa dépouille subisse une « immersion dans un trou à travers la glace, avec le drapeau des Patriotes pour suaire, au cours d'une lecture laïque organisée dans une cabane de pêche du fameux village aux p'tits poissons¹⁹⁵ ». Décrivant les personnes présentes aux funérailles, dont plusieurs « jeunes militants portant tuques et ceintures fléchées¹⁹⁶ », certains « pique-assiettes venus pour le café gratuit et les biscuits¹⁹⁷ » et un « révolutionnaire trotskyste¹⁹⁸ », le narrateur jette plusieurs pointes vers le corps politique et les nombreuses personnes amenées à prendre la parole durant les obsèques. À ces funérailles loufoques, tout ce qui aurait pu avoir un air de grandeur est dégonflé, ramené à son plus bas – même la femme du Chevalier répète « à qui voulait l'entendre sa seule et unique critique de l'œuvre immortelle de son pitoyable époux et encore plus pusillanime chef de famille : *Perdez pas votre temps à lire ça...*¹⁹⁹ ».

Par le traitement ironique du personnage de Chevalier (décrit comme mal marié, folklorique et ringard), Hamelin démantèle la position de l'écrivain national qu'il incarne pourtant, soulignant les différences considérables entre les postures d'écrivain de Nihilo et de son mentor, deux écrivains issus de générations distinctes. Dans l'entretien accordé à Michel Nareau et à Jacques Pelletier, Hamelin discute de sa conception de l'ironie, partie intégrante de sa poétique du genre romanesque : « Beaucoup de gens ont défini l'ironie avant moi, mais je la définirais pour ma part comme la conscience de ne pas posséder la vérité, de ne pas y prétendre non plus, ce qui permet de placer son texte en perspective [...]. L'ironie ne témoigne pas tant d'une critique radicale que d'une petite mise à distance²⁰⁰ ». Sa définition personnelle de l'ironie coïncide parfaitement avec sa

¹⁹³ M-E. Lapointe, « Le sens de l'histoire », p. 142.

¹⁹⁴ L. Hamelin, *La constellation du Lynx*, p. 46.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 47.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 50.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 49.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 51.

²⁰⁰ M. Nareau et J. Pelletier, « Entretien avec Louis Hamelin », p. 22.

caractérisation du personnage de Branlequeue : tout en assumant une filiation avec l'écrivain de la Révolution tranquille qu'il symbolise, Hamelin, en surlignant le caractère dérisoire et désuet du personnage, détruit toute possibilité de grandeur associée à son éthos, et ramène le mythe au réel par l'instauration, simplement, d'une *petite mise à distance*. Par cet éloignement, Hamelin met en doute le rôle de l'écrivain national, mais il invalide surtout la quête de certitude de Branlequeue, en mettant à mal sa recherche obsessionnelle d'une seule vérité dans son enquête sur la crise d'Octobre. François Ouellet, dans son article comparant le personnage de Branlequeue et la posture de Victor-Lévy Beaulieu, remarque qu'Hamelin, lui, n'écrit pas pour le pays à venir, mais bien « sur le pays passé, celui d'Octobre » : « Si Sam a bien l'intention d'achever la pensée de son maître, donc de mener l'enquête à terme, ce n'est pas pour relancer la révolution, mais pour honorer une sorte de dette filiale ; laquelle une fois réglée, lui permettra de clore la question nationale²⁰¹ ». Hamelin tient à affirmer sa propre vision du rôle de l'écrivain qui a pour ambition de *représenter* l'Histoire plutôt que de la résoudre ou de la cristalliser par le mythe. Par une démythification des acteurs et des symboles entourant la crise, Hamelin aspire à ouvrir les débats monologiques autour d'Octobre et à juxtaposer des récits concurrents, voire contradictoires, relatant les événements.

Tout en revendiquant une dimension populaire²⁰², *La constellation du Lynx* est une œuvre totalisante autant par son nombre de narrateurs et de points de vue que par sa représentation d'une multitude de discours à travers une fresque de personnages vivant à différentes époques, tous rattachés au « folklore de la crise d'Octobre²⁰³ ». Si Beaulieu retient largement les aspects épiques et fondateurs du mythe du *Great American Novel*, Hamelin tend de son côté à la fresque polyphonique – cette volonté de rapporter l'Histoire par plusieurs voix se traduit autant dans la forme que dans le fond de son œuvre. Michel Nareau et Jacques Pelletier définissent justement *La constellation du Lynx*, sur le plan compositionnel, comme une « courtepoinette rassemblant des fragments évoquant de multiples espaces et temporalités réunis autour de l'épicentre que constitue la crise d'Octobre²⁰⁴ ». À travers ses 82 chapitres fragmentés reconstituant la trame non chronologique du récit, narrés par près de dix voix – celles d'un narrateur omniscient, d'un

²⁰¹ F. Ouellet, « Pour en finir avec Octobre », p. 83-4.

²⁰² M. Nareau et J. Pelletier, « Entretien avec Louis Hamelin », p. 23 : « Rejoindre un large public demeure une préoccupation, et ça va tellement de soi qu'on finit par l'intégrer et qu'on n'y pense plus au quotidien. [...] Au Québec, on a tendance à séparer les écrivains en deux catégories : d'un côté les auteurs populaires comme Michel Tremblay, Yves Beauchemin et compagnie, et de l'autre les auteurs compliqués. J'ai toujours rêvé de parvenir à une conciliation des contraires, et c'est ce à quoi j'ai aspiré en écrivant *La constellation du Lynx*. »

²⁰³ L. Hamelin, *La constellation du Lynx*, p. 84.

²⁰⁴ M. Nareau et J. Pelletier, « L'écriture comme appropriation de soi et du monde », p. 8.

narrateur personnage principal et de plusieurs personnages secondaires – et adoptant toutes sortes de focalisations, on peut dire, avec Nareau et Pelletier, que la force du texte de Louis Hamelin « est de travailler avec la multiplicité de discours, sans tenter, formellement et idéologiquement, d'en restituer une ligne univoque²⁰⁵ ». La dimension polyphonique de *La constellation du Lynx* ne s'exprime pas simplement comme mode de structuration du texte, mais comporte une dimension idéologique (ou anti-idéologique) ; il s'agit de discréditer les récits monologiques entourant la crise d'Octobre, tenus par les porte-paroles et par « la chaîne de production des grands récits de la nation²⁰⁶ » composée de poètes, de romanciers, de politiciens, de hauts fonctionnaires et des félquistes eux-mêmes. L'aspiration à une forme de totalisation (ou à une vision totalisante), chez Hamelin, passe aussi par cette compilation de toutes les versions du récit d'Octobre, le romancier accumulant les témoignages et les interprétations sans pourtant chercher à faire prévaloir une lecture plutôt qu'une autre, bien qu'il propose son hypothèse quant aux événements entourant la mort de Pierre Laporte.

Si Branlequeue n'a jamais renoncé, dans sa recherche, à découvrir « ce qui s'était vraiment passé²⁰⁷ » sur la rue Collins en octobre 1970, c'est chose différente pour Hamelin et pour Nihilo, qui délaissent l'idée d'une vérité historique incontestable. *La constellation du Lynx* privilégie des faits et des témoignages qui contredisent tous les discours d'autorité, qu'il s'agisse du discours officiel de l'État ou de certains groupes. Dans *Fabrications*, Hamelin affirme : « Savoir qui détient l'ultime vérité de ces événements, si une telle chose se peut, m'importe peu²⁰⁸ ». Hamelin propose plutôt une validité résolument subjective ; *La constellation du Lynx*, dit Hamelin, « [c]'est mon Octobre²⁰⁹ ». De la même manière, il affirme dans l'entretien publié dans *Voix et images* que *La constellation du Lynx* constitue « [s]on “grand roman américain”²¹⁰ ». En réfutant la croyance selon laquelle la grande œuvre nationale doit exposer une vérité commune répondant à la perspective de tous, Hamelin suggère plutôt que d'autres « Octobre » existent, que le roman n'est qu'une version parmi d'autres de cet événement, que son grand roman n'est pas *le* grand roman et n'aspire pas à le devenir, car son Histoire ne se veut pas *l'*Histoire. Hamelin entre en dialogue avec les institutions sociales et littéraires, mais le fait depuis sa perspective romanesque, ironique et polyphonique.

²⁰⁵ M. Nareau et J. Pelletier, « L'écriture comme appropriation de soi et du monde », p. 11.

²⁰⁶ L. Hamelin, *La constellation du Lynx*, p. 48.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 86.

²⁰⁸ L. Hamelin, *Fabrications*, p. 87.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 14.

²¹⁰ M. Nareau et J. Pelletier, « Entretien avec Louis Hamelin », p. 23.

C'est ici, donc, que la forme de cette œuvre polyphonique rejoint son fond ; dans *Fabrications*, Hamelin dit prôner une diversité de sources dans la recherche historique, dans une volonté de mettre à mal l'univocité des discours :

Selon le même principe qui dit que savoir est toujours préférable à ignorer, la diversité des sources, y compris dans la recherche d'une vérité personnelle qui serait à dépasser pour donner sens à l'histoire, représente invariablement un élément positif, garant d'une plus grande efficacité heuristique, car opposé à la monophonie et à la tentation du solipsisme qui menacent sans cesse le témoignage personnel²¹¹.

On peut donc observer un changement complet de perspective dans la conception de la grande œuvre nationale de Beaulieu à Hamelin : si Nihilo et Hamelin héritent d'une *vocation*, d'un devoir devant l'Histoire, celui-ci n'est plus associé à l'édification épique de la nation et à sa mythification – l'optique est plutôt de démanteler les récits officiels de la nation et les témoignages des felquistes qui ne s'en tiennent qu'à une seule vision des événements d'Octobre et de l'histoire québécoise en général. Comme l'observe Martine-Emmanuelle Lapointe, le paradigme du *devoir* demeure en littérature québécoise après la Révolution tranquille, mais comporte sa part de détachement avec les idéaux fondateurs de cette époque :

On ne peut affirmer que la politique a complètement disparu du roman québécois contemporain, mais elle ne semble plus conduire comme jadis à des expériences de pensée ou à des engagements radicaux. Loin de l'action révolutionnaire et de ses mots d'ordre, la littérature contemporaine aurait sa propre utilité, constituerait un indispensable répertoire de leçons éthiques et philosophiques, réfléchirait sur le "problème de vivre". Aussi les romans récents proposant un retour réflexif sur les années 1960-1970 le font-ils presque toujours en affichant l'incommensurable distance qui sépare le contemporain des embrasements idéologiques du passé²¹².

En s'éloignant de l'œuvre nationale et fondatrice et en créant une sorte de fossé entre sa conception du national et du littéraire et celle de Beaulieu ou de Branlequeue, Hamelin ne renie toutefois pas l'idée du devoir, de la responsabilité de l'écrivain face à sa collectivité. Le politique ne disparaît pas de l'œuvre, mais c'est plutôt la nature de celui-ci qui se retrouve modifiée. Incapable de se « convaincre que la littérature-pour-la-littérature [lui] suffisait²¹³ », Hamelin affirme que l'écrivain peut se permettre « d'avoir une pensée politique », mais estime scandaleux l'acte de « mettre sa prose au service d'une pensée officielle, d'une idéologie agréée, [ce qui] serait une déviation

²¹¹ L. Hamelin, *Fabrications*, p. 88.

²¹² M-E. Lapointe, « Le sens de l'histoire », p. 141.

²¹³ L. Hamelin, *Fabrications*, p. 57.

contre-nature, pour ne pas dire un crime contre l'esprit ironique de la prose romanesque²¹⁴ ». L'ironie romanesque d'Hamelin, s'exprimant par cette volonté de mise à distance, déteint forcément sur son traitement du mythe du *Great American Novel*. La grande œuvre, nationale ou non, est un thème central de *La constellation du Lynx*, mais celle-ci ne répond plus nécessairement à un problème d'affirmation de la littérature et de la société québécoises, problème qui a longuement animé les figures historiques qu'incarne Chevalier Branlequeue.

Louis Hamelin, par *La constellation du Lynx*, fait subir plusieurs transformations importantes au modèle du *Great American Novel* dans le champ littéraire québécois, notamment par une atténuation de sa verve épique – revendiquée de plein gré chez Beaulieu – et par la remise en cause de sa singularité. En langue anglaise, le « *Great* » du syntagme « *Great American Novel* » réfère tout autant à la grandeur canonique et méritoire de l'œuvre elle-même qu'à son caractère exclusif ; il ne pourrait, en principe, y avoir qu'*un Great American Novel*, son unicité ayant partie liée avec sa monumentalité. Ainsi, par sa raillerie de toute noblesse rattachée à la grande œuvre et par sa revendication de plusieurs Octobres et de plusieurs grands romans, Hamelin ne porte-t-il pas atteinte au mythe de départ ? N'y aurait-il pas là une certaine incompatibilité dans la volonté de créer un équivalent québécois du *Great American Novel*, qui ne se veut ni tout à fait « grand » ni tout à fait supérieur à d'autres ? Chez Beaulieu, l'œuvre se veut unique, magistrale, puisant dans des composantes de l'épopée fondatrice : l'œuvre doit nécessairement faire autorité. L'ironie, dans le roman d'Hamelin, réduit toute possibilité de *croyance*, à la fois au mythe (essentiel à la création de l'épopée) et à l'idée de vérité unique. Il s'opère ainsi une sorte d'inversion des signes au nom du romanesque et de l'ironie plutôt que de l'épique et du tragique. Si le roman d'Hamelin est un *faux* grand roman national ou un grand roman critique à l'égard de sa propre grandeur, il se veut pourtant on ne peut plus sérieux du fait de son ambition journalistique, de son souci pour la vérité factuelle, et parce qu'il est soutenu par le tragique d'Octobre 1970 – peut-on adhérer à une grandeur qui ne se prend pas entièrement au sérieux ? Un *Great American Novel* ironique est-il toujours un *Great American Novel* ? Chez Hamelin, le modèle initial est déconstruit, actualisé – c'est d'ailleurs le *Great American Novel* contemporain, du 20^e siècle, qui est convoqué plutôt que Melville ou Hawthorne. Et l'on sait que plus on se rapproche de l'époque contemporaine, plus ce *Great American Novel* tend à se moquer de lui-même, à verser dans le ludique, comme on le voit chez Daniel Grenier.

²¹⁴ L. Hamelin, *Fabrications.*, p. 73.

3. Daniel Grenier : le devoir de la mémoire familiale

Vincent Lambert, dans son article faisant état de l'évolution des traces de l'épopée dans le roman québécois contemporain, traite longuement de *L'année la plus longue* (2015) de Daniel Grenier. Selon lui, la nature de l'épique se serait foncièrement transformée depuis l'époque de la Révolution tranquille, dans une sorte de reconfiguration romanesque de la mémoire collective ; il semblerait que, depuis les années 1980,

l'épuisement, le *waste land* de la tradition nationale laisse place à la réappropriation d'une mémoire hybride, jouissant d'une permissivité créatrice dont ne paraissent profiter Hubert Aquin ni [Victor-Lévy] Beaulieu, qui subissent la mémoire plus qu'ils ne l'engendrent [...]. Ce serait justement parce que cette nécessité [de combler le vide mythologique du Québec moderne] n'est plus exigible que la mémoire identitaire peut redevenir un lieu de travestissement et de fabulation, parce qu'on serait d'une certaine manière quitte envers elle, sans que même se pose la question de la fidélité au passé ou de sa trahison²¹⁵.

Cette affirmation surligne efficacement le mouvement que nous tentons d'esquisser à travers ce chapitre, soit celui d'une certaine dénationalisation du mythe du grand roman dans la production québécoise contemporaine. Avec *L'année la plus longue*, nous sommes loin du rêve du récit fondateur qu'incarne *La grande tribu*, mais aussi d'un roman contemporain comme *La constellation du Lynx*, qui fait du grand récit national sa matrice première, si ironique soit-il. Pour Beaulieu et pour Hamelin, l'Histoire apparaît comme une sorte de poids duquel il faut se départir par l'écriture du roman, que cette Histoire soit vécue comme un empêchement à la grandeur du peuple québécois ou bien qu'elle soit métaphorisée par la venue incessante du spectre de Paul Lavoie. Chez Grenier, l'Histoire est un récit quasi-secondaire avec lequel on peut jouer, tout en se permettant de réactiver les tropes de la fondation épique. C'est cet aspect de « fabulation » que décèle Lambert dans les productions romanesques contemporaines que nous tenterons ici d'étayer à travers notre lecture de *L'année la plus longue*. Comme le plus récent roman de Grenier, *Françoise en dernier* (2018), nous apparaît être la mise en écriture d'un *road novel*, genre littéraire états-unien très codé, *L'année la plus longue* nous apparaît en effet comme une sorte d'« exercice » de forme romanesque, où la forme et le fond s'inspirent grandement des *Great American Novels*.

Comme Hamelin, Grenier se reconnaît explicitement dans le modèle romanesque du *Great American Novel*, mais *L'année la plus longue*, au lieu de se centrer sur un événement historique unique comme *La constellation du Lynx*, se promène dans l'Histoire et oppose à la linéarité de

²¹⁵ V. Lambert, « La mémoire expansive : le retour improbable de l'épopée », p. 248.

celle-ci le désordre et les dérives de la *mémoire*, qui n'est pas, elle, structurée de façon causale. Le roman évolue autour de trois personnages de la même lignée familiale : Thomas et son père Albert Langlois, ainsi que leur mythique ancêtre Aimé Bolduc, homme qui ne vieillit d'un an que chaque année bissextile et dont la trajectoire de vie coïncide avec celle de l'Amérique francophone naissante. *L'année la plus longue* se présente comme une quête de savoir généalogique autour de cet ancêtre « leaper », objet de fascination pour Albert, dont les recherches l'ont mené à s'installer aux États-Unis. Le personnage d'Aimé sert de prétexte pour parcourir de façon non linéaire quatre siècles d'Histoire et pour représenter une multitude de paysages du continent américain où se font sentir les répercussions des événements majeurs de l'Histoire des États-Unis et du Québec francophone, reliés ici par l'importante chaîne des montagnes appalachiennes.

L'année la plus longue parasite le modèle initial du *Great American Novel*, s'y colle expressément, le roman correspondant bien aux définitions thématiques du *Great American Novel* formulées par Daniel Grenier lui-même dans son mémoire de maîtrise, dans lequel il affirme notamment qu'il « ne saurait y avoir de *Grand Roman Américain* qui ne soit obsédé par l'histoire, par son intrusion dans la vie quotidienne et son immensité mythique déformée par la mémoire²¹⁶ ». Ici, l'aspiration au caractère totalisant – que nous avons observée chez Beaulieu dans sa volonté de tout dire d'une nation et chez Hamelin dans sa volonté de rassembler une multitude de discours autour d'un événement clé de l'Histoire du Québec – se traduit par l'ambition de représenter le plus de paysages nord-américains possible à travers les yeux de trois personnages, par la tentative de résumer « la quintessence de l'aventure américaine²¹⁷ » dans sa vastitude vécue sur plusieurs époques, territoires et communautés. Qui plus est, Grenier affirme également que le grand roman américain du 20^e siècle se donne le plus souvent comme un texte

ayant pour thème le déplacement à l'intérieur du territoire, à travers les frontières sur des États différents, sur les routes et sur les chemins de fer. De grandes fresques, d'une part démontrant les disparités énormes entre les différents modes de vie, les classes sociales, les origines diverses et les croyances régionales, d'autre part liant ces mêmes disparités sous la bannière inclusive des grands mythes fondateurs²¹⁸.

²¹⁶ D. Grenier, *The Great American Novel : Le Grand Roman Américain et le langage approprié*, p. 11.

²¹⁷ J. Morency, *La littérature québécoise en contexte américain*, p. 117.

²¹⁸ D. Grenier, *The Great American Novel : Le Grand Roman Américain et le langage approprié*, p. 27. Grenier inclut le mythe du *Great American Novel* dans la désignation « grands mythes fondateurs ». Sans pour autant en faire une liste exhaustive dans le cadre de son mémoire, il discute longuement de la Déclaration d'indépendance des États-Unis comme étant le mythe de fondation par excellence, affirmant que toute construction d'État nécessite des symboles, des mythes et des utopies unificateurs. Parmi d'autres mythes fondateurs de l'Amérique qui sont grandement exploités dans ses littératures, Jean Morency note dans *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique* le mythe du

Cette propension à la fresque – le mot choisi par Hamelin revient ici – est tout à fait observable dans *L'année la plus longue*, dans lequel la narration nous invite à être témoin, entre autres, des souffrances des Cherokees, des disparités de classe subies par les communautés afro-américaines du Sud et du puritanisme religieux et conservateur qui se retrouve véhiculé par Wright, le grand-père maternel de Thomas. Ici, toutefois, le mythe du *Great American Novel* n'est pas repris dans une volonté de recréer un récit fondateur ; l'aspect politique du mythe, réapproprié par Beaulieu et par Hamelin, est écarté en ce sens où la représentation de l'Histoire et des nations dans *L'année la plus longue* ne répond à aucun devoir sociétal, à aucune volonté d'affirmation identitaire ou de résolution d'un problème relié à la conscience collective d'une société donnée. Les personnages du roman de Grenier, contrairement à Abel ou à Nihilo, ne témoignent que d'un devoir envers la sauvegarde de l'Histoire et de la mémoire familiales. On peut donc observer là un déplacement considérable : si Beaulieu souhaitait élargir l'horizon national en partant du microcosme de la famille Beauchemin, chez Grenier, on part de l'Histoire pour dépeindre, finalement, la lignée familiale des Langlois, qui eux, en retour, ne symbolisent aucunement l'identité ou la nation québécoise. Le mythe du *Great American Novel*, donc, est plutôt intégré à l'œuvre à titre de référent intertextuel purement littéraire : on se trouve, dans *L'année la plus longue*, dans un monde de fiction où le plaisir de raconter sert à explorer les liens qui relient notre Histoire à celle des États-Unis.

Le roman de Grenier est d'abord et avant tout un récit sur le récit et sa transmission, une aventure portant sur l'art de raconter. Afin d'y analyser l'importance du raconté, et de ses liens avec l'aspect intrinsèquement populaire des *Great American Novels*, nous nous intéresserons à la figure du narrateur-conteur, le narrateur omniscient de *L'année la plus longue*. On a parlé de *vocation* pour décrire la teneur des quêtes d'Abel Beauchemin et de Samuel Nihilo ; en retour, quelle responsabilité anime le narrateur du roman de Grenier dans sa mise en lumière de l'histoire d'Aimé, de Thomas et d'Albert ? Son identité nous est certes inconnue, mais il s'exprime parfois au « on », parfois au « nous », se désigne en tant que *lecteur* dans un rapport d'identification avec le réel lectorat de *L'année la plus longue* (« nous lecteurs²¹⁹ »), en tant que narrateur²²⁰ puis comme

renouveau et de la renaissance reliée au Nouveau Monde (p.14-15), le mythe du nomade versus le sédentaire (p.27), le mythe américain de la nature versus la culture (p.72).

²¹⁹ D. Grenier, *L'année la plus longue*, p. 22.

²²⁰ *Ibid.*, p. 67 : « narrés par nous ».

conteur²²¹, le tout bien ancré dans un espace québécois. Son récit à propos d’Aimé se base sur des sources documentaires, des archives journalistiques, des « sources orales²²² » et des sources « difficilement vérifiables²²³ », dont les nombreux carnets de recherche d’Albert. Cela dit, le narrateur ne précise d’aucune façon comment il a accès, par exemple, à l’histoire de vie de Thomas ; plusieurs passages mettent en scène des informations qu’il serait impossible de connaître à moins, justement, d’agir comme narrateur-Dieu. On pense aux nombreux passages décrivant l’intériorité émotionnelle des personnages, mais aussi à ceux faisant état du contenu des journaux intimes d’Aimé, que celui-ci a pourtant brûlés avant sa mort. Qui plus est, la narration prend plusieurs libertés quant à la matière, opérant parfois une sélection parmi les événements racontés²²⁴, effectuant un choix dans le nombre de phrases nécessaires pour raconter un événement – voulant parfois réduire les descriptions²²⁵, parfois les allonger²²⁶ – et prenant plusieurs décisions pour « faciliter la lecture²²⁷ » du texte. En ce sens, entre toutes les libertés assumées du narrateur-conteur qui avoue livrer son histoire « à travers le filtre de notre imaginaire lointain et spéculatif²²⁸ », on comprend que son *devoir* en tant qu’instance énonciatrice réside quelque part entre la formulation d’un discours historico-biographique véridique et, à l’opposé, la création d’un conte divertissant – le tout, bien sûr, en respectant les intentions d’Albert et de ses recherches « généalogiques et génétiques²²⁹ » :

Afin de retracer [l’histoire d’Aimé] et de lui conférer un minimum de linéarité, il faudra parfois privilégier une piste au détriment d’une autre, en gardant en tête la possibilité que des erreurs factuelles se soient glissées ici et là. L’honnêteté intellectuelle et le respect des sources nous obligent à ne jamais perdre de vue l’éventuelle incompatibilité entre l’horizon d’attente du conteur et la rigueur de sa démarche. On pense que c’est ce qu’Albert aurait voulu, même s’il est trop tard maintenant pour le lui demander²³⁰.

²²¹ D. Grenier, *L’année la plus longue*, p. 110. Le narrateur se désigne pour la première fois au singulier dans le passage suivant : « L’honnêteté intellectuelle et le respect des sources nous obligent à ne jamais perdre de vue l’éventuelle incompatibilité entre l’horizon d’attente du conteur et la rigueur de sa démarche. »

²²² *Ibid.*, p. 158.

²²³ *Ibid.*, p. 207.

²²⁴ *Ibid.*, p. 67 : « On a choisi de raconter [...] ».

²²⁵ *Ibid.*, p. 89 : « On ne les décrira pas en détail ».

²²⁶ *Ibid.*, p. 137 : « Aimé ne s’est pas arrêté pour le détailler autant que nous ».

²²⁷ *Ibid.*, p. 38.

²²⁸ *Ibid.*, p. 67.

²²⁹ *Ibid.*, p. 290.

²³⁰ *Ibid.*, p. 110.

Il ne s'agit donc pas que de compléter la recherche archivistique inachevée d'Albert, qu'il a abandonnée par épuisement, mais aussi de « raconter²³¹ » l'histoire exceptionnelle d'Aimé Bolduc et de sa lignée familiale à un public bon joueur.

L'année la plus longue est un roman qui rappelle constamment sa propre fictionnalisation et qui, par-là, se rapproche génériquement du conte populaire ; en témoignent également les éléments surnaturels et même science-fictionnels qui composent sa trame narrative (la diégèse se poursuivant au-delà du présent). Dans *L'année la plus longue*, il s'agit d'explorer, de partir à l'aventure le plus simplement possible, à la façon du conte, et par opposition tant à la grandeur de l'épopée qu'au sérieux de l'enquête historique. Dans un dossier de la revue *Études françaises* sur le conte (1976), Jeanne Demers et Lise Gauvin dressent une liste des caractéristiques que le lectorat s'attend à retrouver devant un conte donné. Parmi ces critères, beaucoup rejoignent notre propre lecture de *L'année la plus longue* :

1 — Que l'enchaînement des événements soit donné comme fantaisiste sans souci de légitimation par la « vraisemblance » que l'on exige dans le roman, mais qui « alourdirait » la vivacité nécessaire au conte.

2 — Une accumulation d'aventures — quelle que soit l'importance relative qui leur est donnée — défiant ce qu'il est convenu d'appeler « possible dans la vie ».

3 — Des interventions ou événements surnaturels ou miraculeux.

[...]

5 — [...] que la fiction y soit exhibée comme telle constamment, alors que dans l'idée qu'on se fait du « genre » roman on s'attend à ce qu'elle y soit masquée par divers procédés dont le lecteur se rend alors complice. Tout lecteur de conte attend qu'on l'avertisse et réavertisse que « ceci est un conte »²³².

L'instance narrative exhibe constamment son propre degré de fabrication romanesque, soulignant que les lignes que l'on lit sont le fruit d'un récit. Plusieurs marques d'hésitation dans le texte – les « selon toute vraisemblance », les « peut-être » ou les « peu probables », entre autres – laissent savoir que le récit des faits entourant Aimé reste approximatif et qu'il s'assume comme tel. La quatrième de couverture du livre souligne cette tension générique que l'on retrouve entre le roman et le conte, décrivant *L'année la plus longue* comme une « légende » se nourrissant de la magie du *Benjamin Button* de Fitzgerald et des « fabulations historiques de Ferron ». Le narrateur-conteur passe d'une posture à l'autre : tout en assurant la véracité documentaire de ses faits et en les inscrivant dans des contextes géographiques historiques et temporels plus que précis, il omet

²³¹ D. Grenier, *L'année la plus longue*, p. 67.

²³² J. Demers et L. Gauvin, « Autour de la notion de conte écrit : quelques définitions », p. 159-160.

pourtant de justifier l'invraisemblance de plusieurs de ses suppositions et, surtout, il ne tient pas à expliquer rationnellement l'existence surnaturelle d'Aimé. Jimmy Thibeault remarque même que l'information quant à la participation d'Aimé aux événements historiques est toujours rapportée dans le doute, issue de sources incomplètes, alors que le narrateur se fait pourtant très précis dans le récit des événements entourant la vie intime des personnages et d'Aimé plus particulièrement, « donnant au lecteur accès à ses pensées, à ses sentiments envers les autres, son amour pour Jeanne ou les peurs qui l'habitent²³³ ».

Cette filiation avec le genre du conte se montre d'autant plus déterminante par l'importance thématique du « conte » et du « raconté » dans le roman de Grenier – l'art de raconter agit en effet comme l'un des moteurs narratifs les plus puissants du texte, reliant tous les personnages les uns aux autres. Aimé incarne la figure du conteur par excellence ; dans la lettre que lui adresse Albert, ce dernier lui indique avoir repéré sa trace dans une légende tirée de la version « originale » de *L'influence d'un livre* de Philippe Aubert de Gaspé fils ayant pour titre « L'homme de l'année bissextile (Légende appalachienne) »²³⁴. Ce texte, qu'Albert insère en entier dans sa missive — un ajout, petite liberté de Grenier — dépeint son conteur comme étant assis autour de la cheminée avec des camarades et un violoniste, racontant son histoire « à la manière d'un conteur expérimenté²³⁵ ». Même les « caméos » du cinéaste Buster Keaton et du romancier Stephen Crane au sein de *L'année la plus longue*, qui permettent à l'auteur d'émettre des réflexions sur l'imagination et la transposition du réel dans l'art, sont intimement reliés à l'art de raconter, alors qu'Aimé est invité par ce dernier à raconter son expérience de la Guerre civile pour nourrir ses recherches littéraires. Lors des retrouvailles d'Albert et de Thomas à Sainte-Anne-des-Monts, on comprend rapidement que leur relation se solidifie sur la base des récits qu'ils s'échangent au sujet d'Aimé : « Ils parlaient souvent d'Aimé, mais comme s'il s'agissait d'un personnage qu'ils avaient inventé pour se divertir²³⁶ ». Le rôle du conteur, qu'Albert assume également, est ensuite transmis à Thomas, qui, agissant comme le nouveau détenteur de cette mémoire et de ce savoir familial, est amené selon les souhaits de son père mourant à raconter une toute dernière fois l'histoire de leur ancêtre commun : « Thomas connaissait le carnet d'Albert par cœur et il lui a pris la main et lui a raconté

²³³ D. Grenier, *L'année la plus longue*, p. 179.

²³⁴ Rappelons simplement que *L'influence d'un livre* (1837) est souvent présenté comme étant le premier « roman national » québécois par la critique et les historiens de la littérature.

²³⁵ *Ibid.*, p. 317.

²³⁶ *Ibid.*, p. 372.

la rencontre entre Jeanne et Aimé, leurs rendez-vous volés et secrets, il lui a raconté la guerre de Sécession et l'alcool de contrebande, la richesse et l'errance...²³⁷ » La vie d'Aimé et le récit que ses descendants en ont fait par une volonté d'entretenir son mythe agissent, dans le roman, comme la véritable base de la réconciliation entre Thomas et Albert.

Cette insistance sur le « raconté » dans la diégèse du roman permet également à Grenier d'émettre plusieurs commentaires métatextuels sur l'art du roman et de la fiction comme source de divertissement. Les discours explicites sur la littérature sont limités dans *L'année la plus longue*, mais plusieurs passages suggèrent une poétique de l'œuvre, comme ces paroles du personnage de Buster Keaton, traficotées pour les fins du roman : « Ce que je veux dire, c'est que le cinéma et l'imagination jouent le même rôle : celui d'émerveiller et de divertir²³⁸ ». Dans une entrevue, Grenier insiste aussi sur le fait que le but de son œuvre est d'abord de susciter l'intérêt de son lectorat : « L'important, pendant l'année qu'a duré la rédaction du livre, aura été de créer une histoire captivante qui a du souffle²³⁹ ». En ce sens, le conte prend une place importante dans *L'année la plus longue* comme objet de transmission possible entre ses personnages, mais également pour faire état des pouvoirs de la fiction ; ainsi, chez Grenier, le *Great American Novel* comme modèle ne cesse de révéler les ficelles de son énonciation.

Un des aspects principaux que Grenier retient des *Great American Novels* est la représentation de l'Histoire sur un mode « populaire » et accessible, un aspect pourtant absent chez VLB. Si Lawrence Buell remarque que, pour accéder au titre de *Great American Novel*, un roman doit nécessairement avoir été adapté sous plusieurs formes artistiques, Grenier est sans doute le chercheur à avoir le plus insisté sur la « notion d'accessibilité²⁴⁰ » intrinsèque à tout *Great American Novel*. On peut bien vouloir écrire le roman national, mais il faut d'abord se faire lire par un vaste lectorat pour accéder, justement, à cette consécration – consécration que Grenier lit dans la carrière de Paul Auster, romancier états-unien qui, selon lui, est arrivé à un accomplissement rare, soit celui « d'être reconnu à la fois du grand public et de l'institution²⁴¹ ». Dans l'introduction de son mémoire, Grenier présente le texte à venir et son corpus de recherche comme se situant

quelque part *entre* Gertrude Stein et Stephen King. C'est-à-dire entre cet endroit poreux entre l'hermétisme de la littérature d'élite aux États-Unis et l'épicurisme d'un

²³⁷ D. Grenier, *L'année la plus longue*, p. 386.

²³⁸ *Ibid.*, p. 188.

²³⁹ J. Lapointe, « Daniel Grenier : le temps des montagnes ».

²⁴⁰ D. Grenier, *The Great American Novel : Le Grand Roman Américain et le langage approprié*, p. 10.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 1.

divertissement hautement « populiste ». Il ne sera pas tant question des œuvres de haute voltige qu'a su produire une certaine classe d'auteurs (Stein, Pynchon, Gass, Reed, McElroy) que de ces romans oscillant entre le désir de saisir la complexité du territoire et du langage de l'Amérique et celui, plus terre-à-terre, d'être lu par le plus grand nombre²⁴².

Le roman totalisant chez Grenier comporterait nécessairement ce caractère « grand public », comme le démontre *L'année la plus longue*, qui, même s'il émane de réflexions universitaires sur l'histoire de la littérature, cherche à plaire à un public qui ne maîtrise pas même la référence initiale du *Great American Novel*. Ce roman, contrairement à *Monsieur Melville* ou encore à *La constellation du Lynx*, ne tisse pas une toile de références littéraires savantes et cite très peu d'écrivain.es, conservant à l'arrière-plan ses appels à une culture lettrée. Seul.e le ou la lectrice modèle maîtrisant l'histoire de la littérature états-unienne comprendra que les récits d'Aimé à Stephen Crane nourriront l'écriture de *The Red Badge of Courage* (1895) puisque la narration ne le spécifie pas ; ici, on a également affaire à une supercherie, le récit se permettant de refaire l'histoire littéraire à son gré. La notice de remerciements à la fin du livre indique que plusieurs personnages ont été « emprunt[és] » à Catherine Leroux, à Maxime Raymond Bock et à Jean-François Chassay, collègues romanciers du milieu littéraire ou universitaire québécois. Un lectorat modèle pourrait capter ces références bien personnelles, mais ce n'est pas une revendication de l'œuvre, comme l'affirme Grenier lui-même : « Il y a encore de l'expérimentation dans mon roman, qui est aussi très littéraire, mais c'est plus caché, en filigrane ; si tu ne les vois pas, ça ne change rien au plaisir de lecture. Ça reste un roman grand public²⁴³ ».

Bien que l'œuvre s'inspire directement du mythe du *Great American Novel*, elle n'en est pas non plus une sorte d'*équivalent* québécois comme cherche à l'être *La grande tribu*. Le roman de Grenier se distingue en cela que, tout en provenant évidemment d'un point de vue québécois sur l'Amérique, il écarte de son interprétation du mythe toute propension à émettre un discours sur l'identité québécoise ; si Grenier tient à dire quelque chose sur les mythologies et les valeurs archétypales propres à une culture, il le fait au niveau continental et non pas en partant de l'idée de *nation*. *L'année la plus longue*, tout en jouant avec les tropes de l'épopée, est d'ailleurs marqué par le refus de célébrer toute identité nationale, réduisant tout caractère héroïque de son récit. La conquête du Nouveau Monde, l'impact des personnages sur les événements marquants de l'Histoire

²⁴² D. Grenier, *The Great American Novel : Le Grand Roman Américain et le langage approprié*, p. 11.

²⁴³ J. Lapointe, « Daniel Grenier : le temps des montagnes ».

de l'Amérique, les actes héroïques associés à la fondation des peuples et à ses guerres, thèmes épiques par excellence, bien qu'abordés de front par Grenier, sont sans cesse atténués par l'instance narrative du roman, qui préfère de loin s'adonner aux composantes intimes de la vie de ses personnages – tout passe d'abord par la lignée familiale des Langlois. Aimé Bolduc, contre toute attente, n'est pas un héros et n'est aucunement dépeint comme un être exceptionnel (même malgré sa condition de « leaper » !); Vincent Lambert le réitère : « les personnages de Grenier ne sont pas des conquérants²⁴⁴ ». Les traces de l'épopée nationale sont ici incorporées à l'expérience du territoire vécue de manière individuelle : le grand portrait de la société nord-américaine n'est montré que du point de vue de trois individus issus du Canada français. Aimé n'est ni un héros porte-parole de sa communauté, ni un modèle à suivre, ni même un être représentatif de l'être américain, même s'il s'empresse de participer à la Guerre civile – par désir d'aventure seulement et non pas pour une cause nationale, comme le roman lui-même : « Il n'avait rien accompli, à part vendre de l'alcool illégalement et fabriquer des bidules inutiles au bout du compte, il n'avait sauvé personne. Il n'avait aucune importance²⁴⁵ ». Il se caractérise plutôt comme étant un personnage « en retrait » de sa société et de l'Histoire, « incapable de se montrer et d'agir²⁴⁶ », devant toujours se cacher, se taire. Aimé est lui-même conscient de sa volonté de se fondre dans la foule : « À part sa longévité, il n'avait rien en lui d'extraordinaire, il ne voulait pas l'oublier²⁴⁷ ». Ainsi chez Grenier, bien que l'on traite de personnages et d'évènements tout sauf ordinaires, tout ce qui pourrait être épique ou mythique est réduit au familial, au quotidien. L'épique du roman est constamment nuancé au profit du conte, genre qui rappelle le contexte intime, familial et oral : si la littérature épique se centre autour de héros historiques et de leurs hauts faits, « le conte, lui, ne crée pas de héros, mais se contente de propager l'art même de dire et de conter²⁴⁸ ». Contrairement à ceux de la littérature épique antique, les personnages de Grenier, selon Vincent Lambert, « ne glorifient pas leurs appartenances, ils ne le pourraient pas, simplement parce qu'ils les ignorent, parce que leur aventure en est le dévoilement²⁴⁹ ».

²⁴⁴ V. Lambert, « La mémoire expansive : le retour improbable de l'épopée », p. 252.

²⁴⁵ D. Grenier, *L'année la plus longue*, p. 286.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 259.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 283.

²⁴⁸ J. Marcel, *Jacques Ferron malgré lui*, cité par J. Demers et L. Gauvin, « Autour de la notion de conte écrit : quelques définitions », p. 158.

²⁴⁹ V. Lambert, « La mémoire expansive : le retour improbable de l'épopée », p. 254.

Par *L'année la plus longue*, Grenier réactualise le mythe du grand roman américain, mais lui fait également subir des transformations, dans la continuité de Louis Hamelin et de sa *constellation du Lynx*. Hamelin s'est penché, dans son interprétation du modèle de départ, sur l'ajustement du « *Great* » du syntagme ; Grenier en modifie plutôt son aspect « *American* », son épithète « nationale », amenant le modèle romanesque hors de son cadre politique, que celui-ci se veuille états-unien ou québécois. Comment, donc, réinvestir l'idée du texte national dans une fiction qui écarte toute volonté de fonder la collectivité ou d'y répondre ? Le thème de la nation n'est pas complètement absent de la diégèse de *L'année la plus longue* ; les nombreux événements historiques dépeints par le narrateur, de la Conquête de la Nouvelle-France à l'attentat du 11 septembre 2001, portent en eux l'idée de la collectivité québécoise comme états-unienne, mais ceux-ci servent plutôt de toile de fond pour le récit de la vie singulière d'Aimé et de ses descendants. L'auteur traite de l'Histoire avec un ludisme avéré, ajoutant ici une légende à *L'Influence d'un livre*, s'emparant là de personnalités historiques pour les transposer comme personnages ou encore élaborant la probabilité que des fusils volés aux Cherokees se retrouvent des années plus tard dans les mains des Patriotes, en 1837. Chez Grenier, l'histoire nationale ou continentale, au même titre que l'épopée, est un élément de fiction comme un autre, un mécanisme à monter et à démonter. En ce sens, comme l'affirme Vincent Lambert, on ne pourrait dire qu'un romancier comme Grenier, contrairement à Beaulieu ou même à Hamelin dans une certaine mesure, *subit* la mémoire puisqu'il est, justement, quitte envers la tradition nationale ; chez lui, la mémoire identitaire québécoise peut redevenir un lieu de fabulation. Grenier serait ainsi totalement dégagé de tout devoir collectif ou de vocation à la fois littéraire et politique, ce qui ne l'empêche bien sûr pas de s'inspirer d'un mythe littéraire dont l'incarnation originelle était intimement reliée à la fondation d'une nation ; *L'année la plus longue* traite longuement de thèmes comme l'Histoire, la filiation, la guerre et la fondation, mais dans une fiction qui minimise la dette de l'écrivain à l'égard de la logique historique et qui maximise sa liberté à l'égard des codes les plus éprouvés. Le *Great American Novel* devient ainsi une pure forme chez Daniel Grenier, celui-ci puisant à la fois dans la culture « populaire » et la culture lettrée et faisant preuve de beaucoup de souplesse. Portée par une vision ludique plutôt qu'ironique, à mi-chemin entre l'épopée et le conte, cette forme se retrouve dégagée de toute ambition mythique comme du sérieux romanesque parce que débarrassée du poids de la conscience historique à quoi elle substitue l'exploration d'une mémoire familiale.

Les trois textes littéraires analysés dans ce chapitre intègrent à leur propos la référence du *Great American Novel* ou du grand roman national, réinvestissant ce modèle de départ à leurs propres fins et retenant ici et là les composantes qui servent et conviennent le mieux à leur poétique et aux sensibilités propres de chaque auteur. Le *Great American Novel* repris dans un contexte québécois se trouve être un modèle extrêmement malléable, tout à fait adaptable dès lors que Beaulieu, Hamelin et Grenier en proposent plusieurs variations. Rappelons que le *Great American Novel* n'est pas issu d'une tradition littéraire enseignée au Québec, mais plutôt d'un héritage revendiqué par ces auteurs. Chez Beaulieu, il y a un véritable désir de sortir d'un cadre hérité de la tradition française et de réclamer une filiation nouvelle qui n'est pas du tout naturelle pour un lecteur non-initié à la langue anglaise. Pour Hamelin, le modèle de départ devient au contraire un horizon immédiat puisqu'il se définit comme un lecteur de littérature états-unienne. Chez Daniel Grenier, la filiation avec le *Great American Novel* est si frappante que l'auteur fait un mémoire de maîtrise sur le sujet et une thèse de doctorat sur la littérature américaine – il s'agit dès lors de son horizon intellectuel naturel. *Monsieur Melville*, *La constellation du Lynx* et *L'année la plus longue* font ainsi subir au modèle romanesque du *Great American Novel* plusieurs transformations en proposant des œuvres qui s'en inspirent pour produire des romans hybrides ou composites, en marge de la tradition réaliste. Si *Monsieur Melville* est une « lecture-fiction », un essai aux croisements de la biographie et de la fiction, *La constellation du Lynx*, à la manière de Don DeLillo et de Norman Mailer, se rattache au nouveau journalisme et à l'enquête romanesque, mais aussi à la fresque historique sur un mode ironique, alors que Daniel Grenier, nous l'avons vu, puise dans le conte ; le tout, en gardant comme inspiration première un modèle romanesque que l'on associe couramment au genre épique. Le modèle initial se révèle extrêmement fécond, offrant ici tout un champ des possibles.

CHAPITRE 3 : LA FILIATION ÉLARGIE ET LES ÉCHECS DU GRAND ROMAN NATIONAL

Dans les premières décennies de son existence, le mythe du *Great American Novel* est surtout l'affaire de journalistes états-unien.nes, qui font de cette ambition de nature collective une sorte de querelle permanente. Ce n'est qu'à partir du tournant du siècle, et particulièrement après la Seconde Guerre mondiale, que les romanciers et les romancières se situeront par rapport à ce modèle, à cette filiation qui semble s'imposer dès lors qu'un roman manifeste la moindre ambition totalisante. Plusieurs auteur.es états-unien.nes ont justement fait de la quête du *Great American Novel* une convoitise personnelle, tel que l'affirme en 1980 – nous l'avons citée précédemment – Maxine Hong Kingston : « Every American writer wants to write the Great American Novel²⁵⁰ ». Cela ne les a pourtant pas empêchés de discuter ouvertement, dans divers entretiens et essais, de l'impossible réalisation de ce roman idéal et idéalisé. Daniel Grenier, dans son mémoire de maîtrise, observe que plusieurs auteur.es des années 1940 et 1950 en ont tenté le coup, mais qu'au final leurs œuvres s'offrent plutôt comme de « retentissants *échecs*, dans leurs débordements et leur ambition parfois mal canalisée » ; ce qui n'en fait pas, cela dit, des œuvres moins intéressantes parce qu'elles « *tentent* d'accomplir²⁵¹ ». Selon lui, toute œuvre littéraire ambitieuse, même européenne (il évoque entre autres *Finnegan's Wake* de James Joyce), recèle une part d'échec inévitable :

la notion d'échec est presque intrinsèque à une telle démarche, ce qui ne l'empêche pas d'être intimement liée à une forme impressionnante de dépassement de soi. Dans un certain sens, on continue à lire ces livres parce qu'ils sont des échecs flamboyants, des défaites grandioses et significatives, qui ont pavé la voie à des œuvres moins ambitieuses²⁵².

L'ambition nommée se retournerait ainsi rapidement en son envers. Norman Mailer estime même que depuis le déferlement d'évènements historiques entourant la Seconde Guerre, l'écriture du *Great American Novel* serait tout simplement inenvisageable, l'Amérique étant devenue une entité trop complexe pour être décrite et explorée dans ses spécificités géographiques et sociopolitiques – l'échec de l'entreprise littéraire, ici, serait plutôt dû à la complexification de la nation que l'on tient à représenter, la prétention à la fresque impliquant une sorte d'imposture. Le *Great American Novel* dans son contexte de départ états-unien comporte déjà en son essence l'idée d'une quête vouée à

²⁵⁰ L. Buell, *The Dream of the Great American Novel*, p. 3.

²⁵¹ D. Grenier, *The Great American Novel : Le Grand Roman Américain et le langage approprié*, p. 46.

²⁵² *Ibid.*, p. 52.

l'échec : un échec qui, d'une part, se constate du côté de la critique, incapable de nommer un seul livre comme faisant autorité sur tous les autres et, d'autre part, un échec qui se vit du côté de l'écrivain.e, qui n'arrive jamais à raconter l'expérience totalisante de la nation états-unienne. Le grand roman ne semble s'écrire qu'avec la conscience de son impossibilité, comme si l'échec nourrissait le rêve qu'il sous-tend.

Au Québec, chez les auteurs qui nous intéressent dans le cadre de ce mémoire, il s'avère que cette réflexion sur l'ambition prend place dans leurs romans mêmes. Écrivant dans l'extrême conscience de leur position face à une tradition littéraire, états-unienne comme québécoise, ces auteurs proposent des œuvres de fiction qui incluent à même leurs diégèses des considérations importantes sur la possibilité ou l'impossibilité même d'écrire le *Great American Novel*, comme si la reprise du mythe comme thème ou comme forme incarnait chaque fois un geste critique en soi. En effet, les trois textes que nous avons ciblés comme étant les plus inspirés du *Great American Novel* dans la production littéraire québécoise comportent une réflexion qui lie l'échec et la filiation, plaçant au centre de leurs intrigues une quête de savoir vouée à l'échec ainsi qu'une exploration de la question de l'héritage, que celui-ci soit de nature littéraire, biologique ou générationnelle. Les différentes quêtes menées par les personnages, dans *Monsieur Melville*, *La constellation du Lynx* et *L'année la plus longue*, se soldent dans les trois cas par un échec résultant d'un défaut de transmission entre un père et un fils ou un maître et un élève : Abel Beauchemin ne parviendra pas à créer son épopée nationale malgré l'aide de Melville, Samuel Nihilo n'élucidera pas les mystères de la crise d'Octobre à la suite de son professeur Branlequeue et Albert Langlois, comme son fils Thomas, ne réussira pas à tracer l'itinéraire complet de son ancêtre mythique sur le continent américain. Cette réflexion sur la filiation et sur l'ambition prend part à la fois dans leurs œuvres (sur le plan de la diégèse et des personnages), mais aussi dans leurs postures respectives (par des entrevues qu'ils ont accordées et des essais qu'ils ont publiés sur leur démarche de création), Beaulieu, Hamelin et Grenier revendiquant des filiations littéraires avec des écrivain.es états-unien.nes d'envergure, le plus souvent reliées à des entreprises de *Great American Novel*.

Nous avons vu au chapitre précédent comment l'usage du modèle de départ variait d'un auteur à l'autre, mais il reste que Beaulieu, Hamelin et Grenier explorent tous un penchant négatif du thème de l'héritage. Comme l'affirment Martine-Emmanuelle Lapointe et Karine Cellard, qui se questionnent sur l'élaboration malheureuse de la grande majorité des réflexions sur les

transmissions en littérature québécoise contemporaine, être héritier ou héritière ne va pas de soi en contexte québécois :

Si les courants d'air institutionnels, l'absence de maîtres et les héritages de la pauvreté sont en passe de devenir des lieux communs, il n'en demeure pas moins que toute réflexion sur la construction d'une mémoire littéraire québécoise – plus particulièrement à l'époque moderne et contemporaine – doit accueillir les errements, les silences et les ratés de la transmission culturelle²⁵³.

Dans un contexte d'énonciation relié à l'entreprise du grand roman national, considérée par Daniel Grenier comme une « chimère²⁵⁴ » qui se noie d'avance dans sa propre ambition, la préoccupation autour de la banqueroute générationnelle partagée par les auteurs étudiés semble particulièrement féconde. Dans ce dernier chapitre, il s'agira donc de cerner ce double mouvement : la construction, chez nos auteurs et dans leurs œuvres, de figures d'héritiers comme démarche de filiation légitimatrice ainsi que la mise en fiction de la faillite comme commentaire métatextuel sur l'échec presque inévitable du *Great American Novel*.

1. La volonté de filiation

Martine-Emmanuelle Lapointe et Laurent Demanze, dans l'introduction du dossier d'*Études françaises* qu'ils ont codirigé, constatent « la profusion des figures d'héritier [en littérature contemporaine] qui témoignent de la nécessité de repenser les liens familiaux et les transmissions, depuis que la modernité les a ébranlés²⁵⁵ ». C'est ce dont rendent compte, également, les travaux de Dominique Viart, théoricien ayant mis au point la notion de récit de filiation²⁵⁶. Ce type de récit, dont la popularité découlerait davantage d'une préoccupation d'époque que d'un phénomène d'école, trouverait deux possibilités de formulation qui, souvent, se recourent : d'abord 1) la recherche par l'écriture d'une filiation biologique passant par l'archéologie d'ascendants familiaux et, ensuite, 2) la recherche d'une filiation littéraire (ou *élective*), passant, elle, par la recherche de modèles issus d'un héritage culturel auquel s'identifie le sujet écrivain. Le sujet contemporain,

²⁵³ M-E. Lapointe et K. Cellard, *Transmissions et héritages de la littérature québécoise*, p. 8.

²⁵⁴ D. Grenier, *The Great American Novel : Le Grand Roman Américain et le langage approprié*, p. 46.

²⁵⁵ M-E. Lapointe et L. Demanze, « Présentation : figures de l'héritier dans le roman contemporain », p. 6.

²⁵⁶ Cette notion a été théorisée comme forme et genre littéraire notamment dans l'article « Filiations littéraires » de l'auteur. Dans les récits de filiation, qui adviennent après le retour du récit suivant la période du Nouveau Roman (avec *Vies minuscules* de Pierre Michon, *La place* d'Annie Ernaux et *L'Amant* de Marguerite Duras), on retrouve souvent une instance narrative se rapprochant de celle de l'auteur.e qui parle de son présent fracturé, devant évoquer son passé par un regard rétrospectif. Chez plusieurs auteurs.es contemporain.es, donc, « [l]e besoin d'écrire se lie à une interrogation de l'origine et de la filiation » (p.116). En plaçant la notion d'héritage au centre de ses œuvres, les diégèses prennent parfois la forme d'une quête des origines ou d'un savoir antérieur qui ne nous a pas été donné comme accessible.

selon Lapointe et Demanze, « s'éprouverait ainsi dans une rencontre singulière avec ses ascendants et ses spectres, tout en élaborant des généalogies artistiques et intellectuelles²⁵⁷ » dans une recherche de modèles et de références. Bien qu'aucun des livres constitutifs de notre corpus principal ne puisse être défini comme un récit de filiation au sens strict, il est toutefois possible de faire plusieurs liens importants entre les réflexions précédemment citées et la façon dont Beaulieu, Hamelin et Grenier se construisent chacun une figure de l'héritier, qui, elle, s'élabore à deux niveaux : 1) dans leurs postures d'auteurs respectives, par le rapport intertextuel qu'ils tiennent à établir entre la tradition littéraire et leurs œuvres, et 2) dans le traitement diégétique du thème de la filiation, par l'exploration de la transmission générationnelle entre leurs personnages. Chez ces auteurs, la volonté de se placer en filiation avec des figures littéraires importantes va de pair avec la recherche de référents familiaux. La filiation est ici détournée, redéfinie : à l'absence de maîtres on oppose l'exhibition de ses ascendants, on s'invente des héritages sur mesure et on s'approprie une mémoire littéraire.

Victor-Lévy Beaulieu s'est construit à travers ses nombreuses publications une posture d'héritier comme nul autre au Québec, se positionnant dans le champ littéraire québécois comme un écrivain qui cherche de manière obsessionnelle à se créer un héritage de toutes pièces et ainsi à se situer clairement en regard de sa tradition littéraire nationale. Ses textes biographiques baignant entre l'essai et la fiction se centrent tous sur des écrivains qu'il s'approprie comme ascendants pour, entre autres, légitimer sa prise de parole littéraire. Comme la résurgence du mythe du *Great American Novel* chez Beaulieu découle d'une conscience nationale problématique et d'un besoin de légitimation sociale, la recherche d'autorités littéraires est ici symptomatique d'une angoisse individuelle ; la mise en place de ces filiations réside dans une volonté de s'octroyer un *bagage*. Chez Beaulieu, donc, le rapport à l'intertextualité dépasse de loin la simple citation ou l'évocation d'une œuvre littéraire. Comme l'affirme Michel Biron, il ne s'agit pas simplement pour lui « d'établir une relation d'ordre textuel avec les écrivains qui le fascinent », mais, plutôt, d'« habite[r] leur corps et [de] s'approprie[r] leur vie comme leur œuvre²⁵⁸ » afin de consolider sa propre identité. En se rapprochant de Melville de toutes les façons possibles, Abel s'attribue une partie de son génie et de sa grandeur monumentale, tout en se confortant dans sa vocation d'écrivain national dans une littérature qui n'en a, selon Beaulieu, toujours pas.

²⁵⁷ M-E. Lapointe et L. Demanze, « Présentation : figures de l'héritier dans le roman contemporain », p. 7.

²⁵⁸ M. Biron, « VLB au pays des géants », p. 27.

La forme biographique qu'emprunte Beaulieu est prétexte pour parler de son propre rapport d'identification au principal intéressé – *Monsieur Melville* reprend ce que Jacques Pelletier considère comme le *modus operandi* de Beaulieu : « [p]arler de l'autre, écrire sur l'autre, ce n'est jamais vraiment autre chose pour Beaulieu que parler de soi, écrire sur soi et sur son monde²⁵⁹ ». Nous l'avons vu, le choix de Melville comme sujet est loin d'être le fruit d'un hasard, et cela, Abel l'annonce tout au début du projet : « ce que Melville a été, c'est ce que je voudrais être²⁶⁰ ». Frances Fortier, en discutant de la relation liant l'auteur à son biographé, affirme en effet qu'« [é]lire de la sorte un sujet revient ainsi à choisir son héritage, à s'inscrire dans le sillage de l'autre, à revendiquer, ne serait-ce que de biais, une parcelle de parenté, fût-elle inventée²⁶¹ ». Ce désir de se fonder sur un héritage solide, chez Beaulieu, se concrétise par mimétisme. En s'intéressant avant tout aux « évènements de la vie de Melville dans lesquels il se reconnaît, auxquels il s'identifie et qui lui servent de prétexte pour dresser son propre autoportrait²⁶² », Abel est constamment à la recherche de coïncidences révélatrices entre leurs parcours littéraires qui pourraient venir confirmer sa propre vocation. Martine-Emmanuelle Lapointe et Laurent Demanze ont parlé de ce phénomène d'appropriation *violente*, opérée dans le but de « nourrir son roman familial et sa mythologie personnelle », de « dévoration²⁶³ » ; Michel Biron, de « ventriloquie²⁶⁴ », Jean Morency, d'« anthropophagie²⁶⁵ ». Abel fait usage de cette stratégie pour se rapprocher le plus possible de l'immensité symbolique que représente Melville à ses yeux : « Il ne s'agit après tout que de parler de Melville et, l'espace du livre, de me substituer à lui pour lui arracher ses vérités²⁶⁶ ». Cette substitution s'opère littéralement, à un moment où Abel *devient* Melville : « Je regarde cette main gauche, qui depuis trente heures, a écrit tant de feuillets, et je ne la reconnais plus : ma main est devenue la main même de Melville. Je passe les doigts dans mon visage, et je ne le reconnais plus : ma barbe est devenue la barbe même de Melville²⁶⁷ ».

Mettre en place un héritage littéraire, pour Beaulieu, c'est à la fois affermir un héritage familial – c'est ce double élan que tisse *Monsieur Melville*, œuvre qui met en scène Abel préparant

²⁵⁹ J. Pelletier, *Victor-Lévy Beaulieu. L'homme écriture*, p. 273.

²⁶⁰ V-L. Beaulieu, *Monsieur Melville*, p. 23.

²⁶¹ F. Fortier, « La biographie d'écrivain comme revendication de filiation », p. 51.

²⁶² J. Pelletier, *Victor-Lévy Beaulieu. L'homme écriture*, p. 145.

²⁶³ M-E. Lapointe et L. Demanze, « Présentation : figures de l'héritier dans le roman contemporain », p. 8.

²⁶⁴ M. Biron, « VLB au pays des géants », p. 30.

²⁶⁵ J. Morency, « Américanité et anthropophagie littéraire dans *Monsieur Melville* ».

²⁶⁶ V-L. Beaulieu, *Monsieur Melville*, p. 22.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 272-3.

la saga que sera *La grande tribu*, qui, elle, nécessitera maintes recherches généalogiques et historiques sur les Beauchemin de Trois-Pistoles. Selon François Ouellet, « [l]a figure du grand écrivain », qui obsède tant Beaulieu « appelle inévitablement celle du Père. [...] Principe d'identification et de reconnaissance, le père est un motif véritablement structurant²⁶⁸ » dans l'œuvre générale de Beaulieu, mais particulièrement dans cet essai-fiction centré sur l'écrivain états-unien. Les coïncidences forcées et observées sont également repérées dans le champ thématique de la famille et de la filiation générationnelle, le texte s'attardant longuement à toutes les relations père-fils parcourant l'œuvre et la vie de Melville. Non seulement le *Monsieur Melville* d'Abel s'écrit sous les regards bienveillants de son propre père (le septième chapitre du premier volume porte entièrement sur la mort du père de Melville), mais aussi en écho à la relation tumultueuse entre Melville et son fils Malcolm – le passage suivant, où Abel rapporte des conversations avec son père, démontre bien ces entrecroisements superposés de la symbolique du Père :

Je comprends alors qu'il veut que je lui parle encore de Melville, ce qui lui paraît être la meilleure façon que j'ai ou pourrais avoir de lui parler de moi. Père voudrait que je lui dise comment était Herman Melville, quelle perception il avait de son père pendant ces deux années passées à Albany. Si je lui répondais, je ne ferais que parler de moi, me substituant à Melville, me reconnaissant à travers lui, y appréhendant l'enfant que j'étais²⁶⁹.

Beauchemin apparaît ici comme l'équivalent de Melville d'un autre siècle et d'une autre nation littéraire, mais, à d'autres moments, le Melville de Beaulieu adopte plutôt le rôle du modèle, du « maître », de l'ascendant, du « père ».

L'amitié de Melville et de Nathaniel Hawthorne, auteur de *The Scarlet Letter*, est également comparée à celle de Beaulieu/Beauchemin et de Ferron. Cette association est réitérée dans un passage où Abel raconte sa rencontre avec Ferron aux Éditions du Jour – passage que Beaulieu reprendra pour en faire une partie centrale de *Docteur Ferron* (1991) : « Ce personnage était le Dr Jacques Ferron dont, quelques temps auparavant, on avait publié *Le ciel de Québec* qui n'est rien de moins que le *Mardi* québécois²⁷⁰ ». Dans ce jeu d'équivalences, Beaulieu suggère que le *Moby Dick* québécois n'est pas encore paru et sous-entend que c'est lui-même (ou Abel) qui se chargera de l'écrire, dans les suites des grands écrivains de la Révolution tranquille ayant pavé pour lui le

²⁶⁸ F. Ouellet, *Grandeurs et misères de l'écrivain national*, p. 34.

²⁶⁹ V-L. Beaulieu, *Monsieur Melville*, p. 63.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 299. En termes de chronologie de publication, le roman *Mardi* précède *Moby Dick*.

chemin à suivre et qui ont, comme Hawthorne, longuement réfléchi à la question de la littérature nationale : « cela me fait penser à Hubert Aquin, à Gaston Miron, à Jacques Ferron et à tant d'autres, tous Hawthorne pour moi, jadis si présents et maintenant lointains²⁷¹ ». Dans d'autres passages, il se substitue plutôt à Hawthorne lui-même, adoptant divers masques qui lui permettent de se rapprocher de Melville ; dans le rêve d'Abel se situant à Nantucket, où il doit prendre le bateau pour partir avec Melville sur les mers du Sud, il se fait appeler « monsieur Hawthorne²⁷² » par les personnages de fiction qu'il rencontre – dans ce cas-ci, il agit plutôt comme l'ami de Melville, son égal, même.

La recherche de correspondances ou bien l'assignation de rôles interchangeables : toutes les stratégies sont bonnes pour mettre en évidence les similitudes entre Melville et lui – forcées, fabriquées, peu importe – et pour exposer la relation privilégiée que souhaite entretenir Beaulieu avec le romancier. Chez VLB, toute filiation avec un maître relève de l'invention, même que cette invention est constamment avouée, comme si pour arriver à la symbolique du « *Great* » et du grandiose il fallait accepter une illusion de départ. La pratique intertextuelle de Beaulieu est intimement liée à son projet de la grande œuvre nationale et familiale, la famille Beauchemin agissant comme microcosme de la collectivité québécoise. Cette obsession pour la recherche d'un héritage et pour les géants qui constituent son panthéon exhibe surtout une certaine fragilité de l'écrivain québécois à une époque où s'essouffent graduellement les idéaux de la Révolution tranquille. Le *Monsieur Melville* montre en effet Abel se décrivant lui-même comme « un pauvre gribouilleur qui noircit des pages pour ne pas sombrer dans la plus débilante des solitudes²⁷³ », nécessitant l'appui rassurant d'un écrivain venu d'ailleurs pour réaliser l'écriture du *Moby Dick* québécois.

*

Bien que la famille ne soit pas un thème central à *La constellation du Lynx* – peu d'informations nous sont livrées, en vérité, sur les membres de la famille du protagoniste –, le thème de la filiation est tout de même l'un de ses vecteurs structurants. On retrouve bel et bien dans la fresque d'Hamelin une relation maître-élève entre Chevalier Branlequeue et son protagoniste « tâcheron de la plume²⁷⁴ », même si ce dernier est éventuellement amené à s'écarter de son ancien professeur

²⁷¹ V-L. Beaulieu, *Monsieur Melville*, p. 473.

²⁷² *Ibid.*, p. 126.

²⁷³ *Ibid.*, p. 193.

²⁷⁴ L. Hamelin, *La constellation du Lynx*, p. 12.

par l'adoption de différentes démarches d'enquête. Nous l'avons vu au chapitre précédent : la double quête de Nihilo, soit la résolution du mystère de la crise d'Octobre et le projet d'écrire le grand roman, est un héritage légué par Branlequeue, qui, lui, adopte symboliquement le visage du Père.

Si Beaulieu s'épuise à vouloir consolider un héritage qu'il revendique si ostentatoirement, le rapport à l'intertextualité de Louis Hamelin se veut davantage modéré. Il ne s'agit plus, pour l'auteur de *La constellation du Lynx*, de mettre ses romanciers favoris sur un piédestal à partir d'une posture énonciative construite comme foncièrement illégitime pour mieux leur soutirer une solution devant la fastidieuse écriture du grand roman, mais plutôt de les intégrer à l'œuvre romanesque comme des personnages avec qui l'on peut jouer, le tout avec une sorte de distance assumée. C'est ce que remarquent Michel Nareau et Jacques Pelletier, dans l'introduction du dossier sur Hamelin dans *Voix et images*, en ce qui a trait aux écrivains québécois évoqués dans le roman :

La posture de Louis Hamelin à l'endroit de ses maîtres relève donc d'une sorte de respect ironique : admiration réelle pour leur grandeur, mais sans obséquiosité, s'apparentant parfois à une distance moqueuse. Tout se passe comme s'il s'agissait davantage de confrères, avec lesquels on peut blaguer, que de figures d'autorité, comme si la dette à leur endroit, une fois reconnue, était aussitôt acquittée²⁷⁵.

Dans *La constellation du Lynx* et son essai *Fabrications*, Hamelin se crée une véritable *bibliothèque imaginaire*, se réclamant également de plusieurs écrivains états-uniens importants qui nourrissent sa démarche de création. Hamelin rapproche très explicitement sa méthode journalistique de celle des écrivains états-uniens Norman Mailer et Don DeLillo, exhibant ainsi une volonté de filiation esthétique avec ceux-ci. En empruntant certains codes du polar tout en effectuant des commentaires sur sa société par le biais d'une construction romanesque réfléchie, *La constellation du Lynx* se rapproche entre autres des *Mao II* et de *Libra* de Don DeLillo, deux *pageturners* politiques. Cela dit, Hamelin ne montre aucune intention de s'approprier Mailer ni ce dernier – en fait, ces auteurs ne prennent pas explicitement place dans sa fiction. La narration évoque également à plusieurs reprises *Le Survenant* de Germaine Guèvremont et *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, des œuvres qu'on a pu qualifier de fondatrices pour la littérature québécoise et qui précèdent la Révolution tranquille. De plus, *La constellation du Lynx* cite et évoque une vaste mémoire littéraire mondiale, d'Homère à Neruda en passant par Shakespeare,

²⁷⁵ M. Nareau et J. Pelletier, « L'écriture comme appropriation de soi et du monde », p. 10.

Melville, Tolstoï et Joyce ; le chalet de Nihilo dans l'Abitibi se situe à Maldoror (jeu langagier entre « Val-d'Or » et le titre de Lautréamont), alors que la pièce jouée par sa copine Marie-Québec est *Les Justes* d'Albert Camus, dont l'intrigue porte sur un groupe terroriste socialiste révolutionnaire à Moscou. Les filiations intertextuelles mises de l'avant dans *La constellation du Lynx*, cela dit, renvoient à la tradition culturelle québécoise.

Sans être illégitime, la figure de l'écrivain telle que caractérisée dans *La constellation du Lynx* demeure fragile ; de l'écrivain national déchu qu'incarne Branlequeue à l'apprenti romancier avec « une carrière d'écrivain qui fait du surplace²⁷⁶ », les écrivains québécois dans le roman d'Hamelin ont l'air d'imposteurs²⁷⁷. Par la figuration du personnage de Branlequeue comme représentant l'écrivain des années 1960 et 1970 au Québec et par la relation privilégiée tissée entre ce maître et son élève Nihilo, Hamelin se positionne comme l'héritier de toute une génération d'intellectuels et des discours sociaux qu'ils représentent dans l'histoire québécoise. En réalisant ainsi une fresque à clefs au sujet d'un épisode marquant de notre Histoire, l'auteur retrace en effet « l'expérience de toute une génération d'écrivains québécois, acteurs et parfois victimes des changements sociaux et culturels de la Révolution tranquille, des soubresauts des années 1960 et 1970 qui culminent dans la crise d'Octobre, de la déflation du projet indépendantiste après 1980, de la transformation de la littérature²⁷⁸ ». Si le personnage de Nihilo hérite d'une vocation et d'une quête, Hamelin, lui, se choisit comme héritage des écrivain.es préoccupé.es par la question nationale et, ainsi, selon Élisabeth Nardout-Lafarge, réactive le projet littéraire qui animait les auteur.es de cette époque, « d'André Major à Victor-Lévy Beaulieu, de Jacques Godbout à Hubert Aquin », projet d'un « roman où histoire et littérature se rejoindraient et se porteraient l'une l'autre [...] pour dire l'identité québécoise dans toutes ses composantes et tous ses paradoxes²⁷⁹ ».

En remaniant la mémoire de ces discours, Hamelin ne tient pas nécessairement à se créer une filiation *directe* avec ces auteurs : en faisant renaître l'idée d'œuvre nationale chère à l'époque de la Révolution tranquille, l'auteur de *La constellation du Lynx* ne fait pas non plus de ce projet le sien. Le rapport à l'intertextualité, chez Hamelin, rejoint plutôt ce que Martine-Emmanuelle

²⁷⁶ L. Hamelin, *La constellation du Lynx*, p. 26.

²⁷⁷ Madame Corps, que Nihilo rencontre dans le cadre de ses recherches, n'est pas sans lui rappeler que son portrait ne coïncide pas tout à fait avec l'image préétablie : « Vous ne ressemblez pas à un écrivain. En France, les écrivains ressemblent à des écrivains. Ils s'habillent comme des écrivains. À la rigueur, vous pourriez être un musicien... » (p. 32). L'écrivain, au Québec, n'a pas l'apparence d'un écrivain, et se distingue en cela de l'écrivain français ou européen – façon de rapprocher l'écrivain québécois de son américanité.

²⁷⁸ É. Nardout-Lafarge, « La mémoire de Ferron dans *La constellation du Lynx* de Louis Hamelin », p. 181.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 190.

Lapointe et Daniel Letendre désignent comme un détournement de l'héritage, qui peut prendre plusieurs formes : « ironie critique sur une filiation, inflexion de récits mémoriels et historiques, silence volontaire sur une référence qui paraît pourtant évidente, etc.²⁸⁰ ». C'est précisément ce qu'Hamelin réalise avec sa posture d'héritier, malgré tout ambivalente : accepter un héritage évident, tout en le dépeignant avec un regard critique et contemporain. Il s'agit ici de remettre en question un certain récit historique et littéraire déjà-là et de le contester à partir d'une enquête sérieuse.

*

La posture et l'œuvre de Daniel Grenier problématisent également à la question de l'héritage. *L'année la plus longue* est avant tout un roman sur l'histoire d'une famille circulant à travers le continent américain, sur le dévoilement et la construction imaginaire de ses origines historiques et biologiques, d'Aimé Bolduc à Thomas Langlois, de la Bataille des Plaines d'Abraham jusqu'à la deuxième moitié du 21^e siècle. La découverte des origines de cette lignée familiale est le fruit des recherches généalogiques et génétiques d'Albert Langlois, recherches pour lesquelles il a quitté le Québec pour rejoindre Chattanooga – comme chez Beaulieu, la quête qui sous-tend l'écriture est d'abord et avant tout familiale et demeure portée par la sollicitation d'un héritage. Ironiquement, c'est cette même quête qui affaiblira les liens entre Albert et les membres de sa famille et particulièrement avec son fils Thomas, Albert ayant négligé ses responsabilités paternelles pour se vouer entièrement à sa recherche. La dernière partie du roman se déroule à Sainte-Anne-des-Monts et porte sur la réconciliation entre Thomas et son père, renouement qui passe notamment par le conte oral familial et la connaissance de leurs origines communes. En s'arrêtant devant une photographie accrochée dans la demeure du père, en sol québécois, Thomas réalise qu'en observant ses ancêtres il ne ressent pas « de sentiment de filiation » ; toutefois, il comprend – et c'est le propos même du livre de Grenier – que c'est par le récit que se transmet la mémoire :

Albert, quand il parlait de sa famille morte, disparue à divers moments de sa vie, la ponctuant de décès et de pertes, n'était pas amer, mais c'était évident à l'écouter qu'il cherchait à transmettre quelque chose qui lui échappait. Thomas se disait que son père était peut-être comme lui, au fond, et que ces liens qu'il lui décrivait, il ne pouvait les éprouver que quand il en parlait, quand il les faisait revivre dans son esprit, par ses souvenirs, en les replaçant en ordre, comme dans une histoire. Il les faisait revivre, ces

²⁸⁰ M-E. Lapointe et D. Letendre, « Liminaire : Les héritages détournés de la littérature québécoise », p. 6.

gens, rougeoyer à nouveau comme un lit de braises, pour Thomas, mais ils refroidissaient, il s'en rendait compte, irrémédiablement²⁸¹.

Plaçant en son centre l'histoire de la famille Langlois sur fond d'histoire continentale, le roman s'intéresse longuement à la question de la transmission : quels sont les impacts des événements historiques sur le présent et sur l'espace familial ? quelles sont les racines communes entre les peuples franco-qubécois et états-uniens ? par quels moyens transmet-on un savoir familial, une appartenance nationale ?

Cette réflexion sur l'héritage se pose également dans l'œuvre essayistique de Grenier. Dans *La solitude de l'écrivain de fond*, par lequel il interroge la mythification des écrivain.es et la reconnaissance littéraire sous le signe de la filiation, Grenier discute de ses ambitions en tant que romancier. Par le biais d'une anecdote, l'auteur fait état de l'« absence de légitimité²⁸² » qu'il a longtemps ressentie devant la prise de parole littéraire ; à l'âge de dix-huit ans, il envoie un manuscrit chez Gallimard dans lequel Philippe Sollers figure en tant que personnage et par lequel Grenier se livre à un exercice de « vampirisation » qui n'est pas sans rappeler le processus d'appropriation de Beaulieu :

à ses côtés se retrouvaient les figures intimidantes de Carlos Fuentes, Alessandro Baricco, Paul Auster, Milan Kundera, et plusieurs autres. Ces écrivains contemporains, vampirisés par l'auteur-lecteur que j'étais, finissaient sur le plancher, évanouis, dépouillés soudainement de leur mémoire et de leur œuvre. Le roman racontait en effet le « vol intellectuel » que je perpétrais contre ces artistes en m'appropriant leurs idées, leur style, leur voix, pour construire ma propre identité littéraire et édifier une œuvre digne de ce nom. « Daniel Grenier », grâce à une opération occulte qui n'était jamais expliquée, mais illustrée de façon explicite, « recevait son talent » en phagocytant celui des autres, agissant à la fois comme une éponge et une sangsue²⁸³.

Dans son autoportrait d'aspirant auteur, il souligne qu'en tant qu'écrivain il devait d'abord s'adresser à ses auteurs favoris, à son « panthéon » – mot choisi par Beaulieu lui-même pour parler de ses écrivains fétiches –, avant de pouvoir s'adresser à tout.e autre lecteur ou lectrice : « J'avais une place à prendre, à revendiquer et à conquérir, dans le panthéon de ma bibliothèque mentale, avant même de penser à communiquer quoi que ce soit²⁸⁴ ». Il s'agit d'une attitude que Grenier jugera immature, typique des œuvres de jeunesse ; du même coup, il écrirait désormais sans ressentir l'influence d'écrivain.es comme un obstacle à l'écriture. Bien que Grenier se distancie de

²⁸¹ D. Grenier, *L'année la plus longue*, p. 353.

²⁸² D. Grenier, *La solitude de l'écrivain de fond*, p. 18.

²⁸³ *Ibid.*, p. 17-8.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 24.

cette ancienne réaction, il expose dans cet essai sa double posture : celle d'un écrivain-lecteur dorénavant modeste ainsi que celle d'un écrivain habité par le grand roman à venir, roman qu'il « fantasmait en privé²⁸⁵ » à la suite de la publication de son premier recueil de nouvelles, *Malgré tout, on rit à Saint-Henri* :

le roman à venir existait toujours, bien présent, à la manière d'une obsédante rengaine qui ne cherchait qu'à prendre toute la place : le véritable premier roman, celui qui mériterait de se rendre jusqu'au lecteur, tissé du meilleur de moi-même et de l'art romanesque, constitué au fil du temps et des lectures, fruit d'une rencontre entre la passion de raconter une histoire mémorable et la volonté de la dire [...]. C'est ainsi, du moins que j'ai pensé la conception de *L'année la plus longue*²⁸⁶.

Parce que c'est bien de cette façon que Grenier se présente comme écrivain, d'abord comme un *lecteur* venant *après*, persuadé que la réalité dépeinte par les écrivain.es dans leurs livres « sera toujours celle de livres précédents, qui l'ont engendrée et lui ont donné une forme, un sens et un but²⁸⁷ ». Le genre de l'essai, pour Grenier, constitue l'espace de choix pour exhiber les lectures marquantes qui l'ont formé en tant que romancier, *La solitude de l'écrivain de fond* étant avant tout une incursion dans l'œuvre de l'écrivain états-unien aujourd'hui méconnu Wright Morris (tout le contraire du *Great American Novelist*, en termes de renommée!). Plus récemment, il publie *Les constellées* (2020), un essai monstre qui réitère une fois de plus sa posture d'écrivain-lecteur, se livrant cette fois-ci à l'exercice de ne lire que des œuvres de femmes sur une période d'un an et d'en dégager ses constats. Ses œuvres de fiction, pour leur part, ne s'inscrivent pas dans une logique de rupture avec le canon romanesque qui les précède ; renonçant au mythe de l'originalité, Grenier est un écrivain qui évolue dans la reprise de modèles littéraires éprouvés. Par *Françoise en dernier* (2018), il s'agissait en effet de revisiter le *road novel*, un genre romanesque retraçable depuis les années 1950, et par *L'année la plus longue*, de plonger dans l'anachronique *Great American Novel*. Dans tous les cas, Grenier exhibe sa conscience d'arriver après de grands piliers de diverses traditions littéraires et nationales.

Contrairement à *Monsieur Melville* et à *La constellation du Lynx*, on ne retrouve pas dans *L'année la plus longue* de personnage d'écrivain à proprement parler. Bien que, nous l'avons vu, la fiction et le conte prennent une place de choix dans le roman, l'intertextualité dans l'œuvre romanesque de Grenier se fait assez discrète, mais cela ne veut pas dire qu'elle y est absente pour

²⁸⁵ D. Grenier, *La solitude de l'écrivain de fond*, p. 31.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 31-2.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 37.

autant. Le romancier états-unien Stephen Crane et le romancier canadien-français Philippe Aubert de Gaspé fils sont nommés : Crane devient un véritable personnage de romancier qui s'inspirera des récits de guerre d'Aimé pour écrire, ensuite, *The Red Badge of Courage* (1895). De façon similaire, Grenier « ajoute » une légende portant sur Aimé dans *L'influence d'un livre* d'Aubert de Gaspé. D'autres personnages référentiels renvoient directement au milieu littéraire québécois contemporain : Catherine Leroux, Maxime Raymond Bock et Jean-François Chassay. Comme pour les événements historiques que Grenier dépeint avec liberté, les références littéraires de *L'année la plus longue* sont elles aussi traficotées, remaniées à la guise de l'auteur. Si pour Beaulieu la relation envers ses maîtres en est une d'admiration et d'insécurité tout à la fois, chez Grenier, l'imaginaire revendiqué, qu'il soit littéraire, géographique ou historique, agit à titre de terrain de jeu.

Les essais de Grenier comme ses emprunts à divers.es auteur.es démontrent bien la lignée littéraire que se construit Grenier, mais les écrivain.es qu'il évoque ne sont pas placés sur un piédestal comme ils le sont chez Beaulieu, ni désacralisés ou tombés de leurs socles comme ils le sont, en grande partie, chez Hamelin, qui, tout en prenant ses inspirations esthétiques au sérieux, se moque de la relation maître-disciple en littérature. L'héritage revendiqué, nommé ou évoqué implicitement chez Grenier, n'est pas nécessairement verni d'une aura de *grandeur*, de *greatness* : il n'est plus un *appui*. On passe ainsi d'une absence de maîtres qu'il faut colmater, chez Beaulieu, à l'exhibition d'influences littéraires venant de divers horizons.

La filiation comme thème s'inscrit dans les œuvres de chacun des auteurs qui nous intéressent ici : Beaulieu, Hamelin et Grenier se construisent une posture d'héritier et mettent en fiction des personnages qui héritent, eux aussi, de quêtes, de responsabilités, de discours d'époque, de référents culturels. On peut déduire quelques observations de ces comparaisons, dont une certaine évolution du rapport à la notion de « maître » et d'ascendant. Tous sont très conscients d'écrire *après* d'autres, se positionnant clairement en regard d'une tradition existante, qu'elle soit revendiquée chez Beaulieu, nommée chez Hamelin ou utilisée comme arrière-plan chez Grenier. Cette conscience s'accroît d'un auteur à l'autre : VLB, quoique redevable aux maîtres de son panthéon, a le sentiment d'être le premier des héritiers et fait encore par-là figure de fondateur en contexte québécois alors que Hamelin noue les liens entre les écrivain.es de la Révolution tranquille et sa propre génération, tout en plaçant clairement son projet d'enquête dans une lignée d'œuvres déjà parues et opérant sous un mécanisme similaire ; Grenier, lui, joue de façon tout à fait décomplexée avec et dans un imaginaire littéraire et culturel qui lui appartient au même titre qu'à

un États-Unien. Que Beaulieu, dans *Monsieur Melville*, s'arrache un héritage littéraire par la coïncidence forcée et par l'appropriation de l'auteur états-unien qui saura l'aider à écrire l'épopée de son pays met en relief une certaine fragilité de l'écrivain québécois : son lien avec Melville est ancré dans un besoin criant d'autorités. Pour croire à son projet d'épopée québécoise, on doit également croire à cette filiation qui relève presque de la supercherie, du traficottage ; le projet de la grande œuvre nous apparaît ainsi risible, comme trop sérieux, versant dans l'exagération burlesque des coïncidences et du comportement d'Abel Beauchemin, un personnage qui incarne un pathétisme tragique. Hamelin, à son tour, dépeint les figures littéraires québécoises importantes des générations qui l'ont précédé avec plus de moquerie que de reconnaissance, même si le romancier-enquêteur ne perd jamais de vue le sérieux de son travail et la gravité des événements relatés. Avec un humour cinglant, l'auteur de *La constellation du Lynx* euphémise l'autorité qui auréole la figure de Chevalier Branlequeue ; celui-ci agit comme maître pour Nihilo, certes, mais cela ne détermine pas le rapport d'Hamelin avec Jacques Ferron, Hubert Aquin ni Gaston Miron – il se rapproche, esthétiquement, beaucoup plus de la grandeur de Don DeLillo que des contes et des historiettes de Ferron, par exemple. Dans un roman à la fois historique et d'anticipation dénué de tout aspect tragique, Grenier, lui, révèle le potentiel comique et ludique du *Great American Novel* dans un livre qui intègre à son récit les composantes flottantes d'autres œuvres, sans toutefois instaurer un rapport d'autorité envers les écrivain.es qu'il convoque. C'est qu'ici l'autorité ne colle pas – chez VLB et chez Hamelin, le prétexte derrière l'écriture du grand roman demeure sérieux, que celui-ci soit en lien avec l'affirmation identitaire d'un peuple ou l'élucidation d'un mystère historique, alors que pour *L'année la plus longue*, on ne retrouve pas d'alibi réaliste équivalent. Le rapport aux écrivain.es et au *Great American Novel* s'en trouve changé, puisqu'il s'agit d'abord et avant tout d'établir une parenté avec le modèle, de s'ouvrir vers un type de roman peu exploité au Québec. Des acteurs et des écrivains connus se transforment en personnages alors que des livres fondateurs sont réécrits, dans *L'année la plus longue*, sans pour autant être parodiés ; on demeure dans l'exercice de forme quasi loufoque où toute hiérarchie se défait d'elle-même. Voilà une progression du non-sérieux, dans le traitement du *Great American Novel*, qui a partie liée au pouvoir potentiel de l'héritage ; chacun des auteurs est libre de se déclarer héritier d'un tel ou d'un tel via l'utilisation de cette forme, mais c'est le poids lié à cet héritage qui varie incidemment. Cela ne les empêche pourtant pas de réfléchir aux ruptures que subissent les filiations et aux héritages problématiques que l'on lègue aux générations subséquentes.

2. L'enquête infructueuse : le méta-commentaire sur la réalisation du *Great American Novel*

Monsieur Melville, *La constellation du Lynx* et *L'année la plus longue* se construisent à partir d'une structure narrative similaire : on retrouve dans les trois cas un personnage principal ayant pour quête un objet de savoir déterminé et menant de nombreuses recherches archivistiques, biographiques et/ou journalistiques. Les diégèses prennent ainsi l'allure d'un « dévoilement », de l'établissement d'une enquête à un certain dénouement. Albert Langlois parcourt plusieurs bibliothèques pour retrouver la trace de son ancêtre ; Samuel Nihilo, à la recherche d'une certaine vérité derrière les événements d'Octobre, rencontre de nombreux témoins et se livre à l'analyse d'archives historiques ; Abel Beauchemin sillonne les œuvres complètes de Melville ainsi que les biographies qui ont été écrites à son sujet afin de trouver un élément-clé qui lui permettrait d'écrire le grand roman national. C'est le désir de connaissances précises, que celles-ci soient de nature littéraire, historique ou généalogique, qui anime les personnages et qui dicte le cadre romanesque de ces œuvres. Le projet de *La grande tribu* de Beaulieu est d'ailleurs né d'un désir de connaître sa propre généalogie et des conditions d'existence sociohistoriques de ses ancêtres – c'est ce que l'auteur explique dans *Manuel de la petite littérature* (1974), en tirant le spectre de l'intime vers le national :

J'avais seize ans, je venais de commencer mon premier véritable roman, celui qui, depuis l'émigration de ma famille des Hauts de Saint-Jean-de-Dieu au Grand Morial, ne cessait de m'achaler quand, brutalement, je me rendis compte que je me trouvais incapable de l'écrire. Ce livre, qui en moi s'intitulait déjà *La grande tribu*, devait raconter l'histoire authentique des Beauchemin dans le village des Trois-Pistoles – une galerie de mes ancêtres, des géniteurs de mes géniteurs, à qui je dois pour beaucoup d'être ce que je suis. Mais c'était alors pour moi une impossibilité et ça m'a pris un certain temps pour comprendre pourquoi : *je ne savais pas dans quel passé mes ancêtres se situaient, je ne connaissais à peu près rien de leur monde*²⁸⁸.

Dans les œuvres qui nous intéressent, cela dit, ces recherches se soldent le plus souvent par un échec. Le protagoniste découvre qu'il lui est impossible d'aller au bout de sa quête et que le savoir convoité s'avère donc inaccessible. On retrouve dans chacune un personnage obstiné qui incarne avec brio l'échec de cette quête et qui s'apparente ainsi au personnage du capitaine Achab pourchassant jusqu'à sa perte la baleine blanche dans *Moby Dick* – une filiation qui s'impose, chez Beaulieu : Abel ne recule devant rien pour trouver une solution à son problème d'écriture dans l'œuvre et la vie de son maître, Chevalier Branlequeue perd jusqu'à sa crédibilité d'acteur politique

²⁸⁸ V-L. Beaulieu, *Manuel de la petite littérature*, p. 15-16.

et littéraire afin d'arriver à une vérité objective sur la mort de Paul Lavoie alors qu'Albert Langlois se rend à l'épuisement et à l'isolement pour retrouver une parcelle d'Aimé. Tous sont prêts à y laisser leur peau. Par la lecture-fiction de Beaulieu, on assiste en fait à la mise en scène d'un certain fétichisme de l'échec melvillien, et ce n'est que par la voie de cet échec souhaité et vécu comme grandiose que Beauchemin, héritier de Melville, espère devenir le porte-parole de sa nation. C'est chose différente pour les personnages d'héritiers dans *La constellation du Lynx* et *L'année la plus longue* : Samuel Nihilo et Thomas Langlois poursuivent une quête déjà entamée avant eux. Si le personnage d'Abel incarne le processus de transmission à lui seul, chez Hamelin et chez Grenier, la quête est relancée à la génération suivante pour cause d'échec initial ; la quête éperdue est incarnée par un personnage, mais l'héritage est personnifié par un autre. Assurant une forme de continuité qui semble plus importante que la réalisation de la quête elle-même, ceux-ci doivent désormais parvenir au savoir à l'aide d'autres moyens que ceux préconisés par leurs aïeux. Ce discours récurrent sur l'obstruction à la connaissance, dans *Monsieur Melville*, dans *La constellation du Lynx* et dans *L'année la plus longue*, participe à l'élaboration d'un méta-commentaire sur l'impossible réalisation du grand roman national. Puisque la notion de *quête* et la notion d'*échec* sont constitutives du mythe du *Great American Novel* et de l'imaginaire colossal qui l'entoure, il nous apparaît primordial de mettre en relief ce que veut dire, exactement, l'échec pour Beaulieu, pour Hamelin et pour Grenier respectivement.

Pour Beaulieu, l'échec intrinsèque à la grande œuvre n'est pas que rattaché au mythe états-unien, mais également à son articulation dans l'espace québécois. Dans *Monsieur Melville*, le but de Beaulieu est de comprendre l'échec de Melville et de le vivre par procuration afin de s'en départir et de dénouer l'impasse vécue devant l'impossibilité de la grande œuvre²⁸⁹. Cela dit, pour rester en toute cohérence avec le contexte sociohistorique que Beaulieu reproduit et qu'il souhaite performer par métaphore, l'impasse doit continuellement être perpétuée ; le ratage constitue le moteur de l'écriture chez Beaulieu, l'échec de Beauchemin face à la grande œuvre faisant miroir à la situation du Québec ne parvenant jamais à jouir de son indépendance. Ainsi, pour trouver leur sens, toutes les tentatives d'écrire le grand roman doivent être infructueuses. Même si *Monsieur Melville* se clôt sur une note optimiste, l'œuvre n'aboutira jamais, pas même dans la version finale de *La grande tribu : c'est la faute à Papineau* (2012) qui se veut un « échec obligé » parce

²⁸⁹ V-L. Beaulieu, *Monsieur Melville*, p. 294 : « Je voulais connaître le fond de son échec pour mieux le casser de moi ».

qu'intimement lié au devenir collectif et « à la constance de ses défaites²⁹⁰ ». Ce passage de *Monsieur Melville* illustre cette relation entre l'œuvre, la nation et l'échec :

Dans mon petit pays, ce qui ne cesse de venir mais n'arrive jamais, tout ce qui se refuse à n'être que québécois comme, en Melville, tout ce qui se refusait à n'être qu'américain. Par ma race, je suis en retard. Par ma race, je suis cette course désespérée vers ce qui, partout ailleurs, a été aboli. Je suis finitude avant même de commencer – cette prodigieuse impossibilité qui m'a tant fasciné chez Melville parce que, tout simplement, elle se retrouve inscrite en moi, depuis les commencements équivoques de mon pays²⁹¹.

Par cette indissociabilité du personnage-écrivain et du pays, Beaulieu se place dans la même lignée qu'Yvon Rivard parlant de « l'héritage de la pauvreté²⁹² », notion adjacente à celles du mauvais pauvre de Saint-Denys Garneau, du non-poème de Gaston Miron ou bien de l'art de la défaite d'Hubert Aquin ; Pierre Nepveu, dans *L'Écologie du réel*, faisait de cette observation le cœur de sa lecture de l'œuvre de VLB.

Monsieur Melville se veut une incarnation de cette négativité répétée, puisque c'est bien l'échec de Melville, qu'Abel nomme le « grand écrivain du grand échec²⁹³ » qui est au centre des préoccupations de la lecture-fiction. Le père d'Abel lui-même souligne les raisons de l'attraction de ce dernier envers l'écrivain états-unien : « Si Melville n'était pas un échec, tu ne serais pas fasciné par lui. Si notre famille n'était pas un échec, tu ne serais pas fascinée par elle²⁹⁴ ». Dans ses analyses des textes de Melville, une place de choix est bien sûr accordée à la quête d'Achab pour la baleine blanche, mais aussi au conte *Israel Potter*, que Beauchemin considère « fascinant, parce que raté²⁹⁵ ». Rappelons que ce n'est qu'à partir des années 1930 que la critique universitaire sortira *Moby Dick* de l'oubli et que l'on redonnera à Melville son importance et son caractère national. L'admiration qu'entretient Beaulieu pour le romancier états-unien, et pour son plus grand roman, tient donc d'une canonisation tardive de l'œuvre, mais surtout des défaites que représentent son œuvre et sa vie, comme en témoignent les nombreuses coïncidences que relève Beauchemin entre sa vie et celle de son maître, souvent reliées à l'idée de l'échec. Les infortunes commerciales de Melville de son vivant, son mince lectorat, son incapacité à renouer avec l'écriture romanesque après *Moby Dick*, ses échecs familiaux (dont le suicide de son fils Malcolm) ; toutes ces

²⁹⁰ A. Ferretti, « Le projet de Victor-Lévy Beaulieu : ambitieux, risqué, terrible ».

²⁹¹ V-L. Beaulieu, *Monsieur Melville*, p. 460.

²⁹² Y. Rivard, « L'héritage de la pauvreté ».

²⁹³ V-L. Beaulieu, *Monsieur Melville*, p. 25.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 294.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 426.

constatations se font avec une joie certaine pour Abel, qui commente sévèrement les premiers écrits journalistiques de son idole littéraire : « les quelques textes qu'il livre au journal d'Albany ne sont que des pavés de bonnes intentions, au style lourd, à la démarche stéréotypée. Melville n'est encore rien, Melville n'est encore rien devenu²⁹⁶ ». C'est par l'échec seulement que l'on peut parvenir à la grandeur ; ce sont les mots de Melville lui-même que Beauchemin emprunte pour expliciter sa conception de l'écrivain et de la littérature : « Celui qui n'a jamais échoué de quelque façon, cet homme ne peut être grand. L'échec est la véritable pierre de touche de la grandeur²⁹⁷ ». Selon cette logique, tout ratage dans la trajectoire de l'écrivain Beauchemin doit être brandi comme un drapeau ; il s'entête d'ailleurs à continuer d'écrire *La grande tribu* « même s['il] sai[t] qu'au bout il n'y aura que cet échec, que cette impossibilité d'être²⁹⁸ ». Si d'une part Beauchemin exhibe toute sa mégalomanie en affirmant que *La grande tribu* sera l'équivalent québécois de *Moby Dick*, il se dépeint lui-même comme un écrivain « dérisoire²⁹⁹ », risible en comparaison à Melville ; toute l'œuvre de VLB « se place sous le double signe de l'expansion littéraire et de son échec lamentable³⁰⁰ », affirme Michel Biron. Le phénomène de dévaluation serait, selon Daniel Grenier, typique du romancier qui s'essaie au grand roman national, lui qui aurait tendance à se « met[tre] en scène à la manière d'un scribouillard qui n'a ni la patience ni le talent pour arriver à cet objet ultime, recourant à l'ironie en désespoir de cause³⁰¹ ». Le portrait que fait Beaulieu de son alter-ego colle à cette description : ce livre sur Melville qu'il écrit depuis plus de cinq ans « est comme tous les autres qu'il a écrits] avant lui, c'est-à-dire lamentable parce que plein de fissures³⁰² ».

Abel présente sa fixation sur son projet littéraire comme une sorte de maladie l'obligeant à laisser de côté toutes les autres facettes de sa vie et le plongeant dans un constant état de mal-être physique et mental. En plus des plaintes de sa femme Judith et de ses nombreux personnages de fiction, le père d'Abel l'implore de prendre une pause, après 20 heures d'écriture, afin de préserver sa santé, mais Abel refuse catégoriquement, se jurant de ne se reposer qu'après avoir terminé la rédaction de son livre sur le romancier états-unien. Parce que l'écriture, pour Abel, n'est

²⁹⁶ V-L. Beaulieu, *Monsieur Melville*, p. 114.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 317.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 88.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 463. Cette qualité du dérisoire, Abel la remarque également chez le personnage d'Achab : « Quelle dérisoire entreprise que celle d'Achab! Et quelle dérisoire entreprise que celle de la grande Baleine! » (p. 356).

³⁰⁰ M. Biron, « VLB au pays des géants », p. 54.

³⁰¹ D. Grenier, *The Great American Novel : Le Grand Roman Américain et le langage approprié*, p. 33.

³⁰² V-L. Beaulieu, *Monsieur Melville*, p. 165.

que démesure, le lieu d'une « hystérie³⁰³ » et d'une « schizophrénie³⁰⁴ » par laquelle il demeure toujours « dans un état second³⁰⁵ ». En racontant la manière dont il s'est épris de la figure de Victor Hugo et de Jack Kerouac pour deux de ses précédents essais, tel « un golem brûlant de l'énergie³⁰⁶ », Beauchemin décrit l'écriture comme une situation des plus dérangelantes, une expérience destructrice qui l'oblige presque à faillir à toutes ses relations sociales. Plusieurs symptômes physiques se manifestent également chez lui ; « une grande fièvre » l'habite et le « pousse à laisser tomber toutes les balises pour ne parler que de *Moby Dick*, de cette beauté si effrayante³⁰⁷ ». L'échec est vécu dans son corps, comme si la création de la grande œuvre nécessitait un tel sacrifice.

*

Dans son article sur le retour de l'épopée en littérature québécoise, Vincent Lambert note que la Révolution tranquille « a vu naître une suite de romans qu'on peut considérer comme les versions négatives de la grande émulsion patriotique du XIX^e siècle », nommant *La fille de Christophe Colomb*, *Le ciel de Québec* et les premiers tomes de la saga de VLB, des œuvres « porté[e]s à l'évidence par une aspiration épique au grand récit de fondation, mais sur un mode parodique et carnavalesque³⁰⁸ », donc par la volonté de brandir une identité nationale tout en n'y croyant que très peu – comme quoi il est plus qu'ardu de chanter la gloire d'un pays lorsqu'on tient aussi à dépeindre ses défaites. Dans des œuvres plus contemporaines, le genre épique renait autrement, mais répond tout de même à cet imaginaire du ressassement et du cul-de-sac identitaire : « L'héritage de la négativité n'est pas nié pour autant, mais assumé au point d'en jouer librement, comme si on la reconnaissait nôtre sans être limité par elle³⁰⁹ ». Aucun.e écrivain.e avant VLB ne s'est réclamé aussi ostensiblement d'une filiation de l'échec propre au *Great American Novel*. Louis Hamelin et Daniel Grenier, provenant de générations d'écrivain.es subséquentes, tiennent à dépasser cette *littérature de l'échec*, à se sortir d'un carcan de l'œuvre impossible ayant marqué la littérature nationale dont ils sont bien sûr issus comme auteurs. En dépit des distinctions que l'on peut établir entre les trois auteurs, Hamelin et Grenier se présentent également comme des

³⁰³ V-L. Beaulieu, *Monsieur Melville*, p. 358.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 460.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 117.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 88.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 75.

³⁰⁸ V. Lambert, « La mémoire expansive : le retour improbable de l'épopée », p. 244.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 248.

continuateurs : ils reprennent le modèle initial et, ce faisant, prolongent le travail de Beaulieu, mais posent différemment la question de l'échec en littérature.

François Ouellet est le premier critique à établir un lien entre la figure de Chevalier Branlequeue et le personnage médiatique de VLB, tous deux des écrivains tenant ce qu'il appelle « des postures inachevées de l'histoire³¹⁰ », soit des écrivains ayant donné leur carrière pour une quête politique inaboutie : « Le pays incertain de Ferron, devenu équivoque chez Beaulieu, est inachevé, de la même manière que Branlequeue s'apprête à mourir sans avoir connu la fin de l'histoire³¹¹ ». Dans *La constellation du Lynx*, c'est en effet le professeur qui incarne cette figure de l'écrivain-Achab. Si Branlequeue jouissait d'une certaine honorabilité avant et pendant les événements de la crise d'Octobre, les années précédant sa mort traduisent plutôt un isolement de l'écrivain, séparé de sa famille et de ses enfants et stigmatisé par ses collègues littéraires et politiques pour son insistance à vouloir comprendre la vérité se cachant derrière le meurtre de Paul Lavoie. Hamelin baptise cette insistance de « conspirationnisme » dans son essai *Fabrications* et la retrace chez Jacques Ferron.

Écrivain majeur de la Révolution tranquille, souvent associé au rêve de la grande œuvre, Ferron fait son apparition au sein des trois textes formant notre corpus de recherche. Selon Jacques Pelletier, en effet, il incarnerait mieux que quiconque cet archétype du grand écrivain national : « c'est un équivalent québécois des grandes figures d'écrivains que sont Hugo ou Melville, le seul auteur d'ici à avoir atteint le seuil de l'épique³¹² ». Chez Grenier, cette influence se fait plus subtile – c'est davantage d'un Ferron conteur que d'un Ferron politique que se revendique la quatrième de couverture de *L'année la plus longue*, le paratexte affirmant que le roman « se nourrit autant de la magie du *Benjamin Button* de Fitzgerald que des fabulations historiques de Ferron ». Chez Hamelin et chez Beaulieu, l'écrivain agit comme une référence commune et figure comme « personnage », attestant d'une certaine hantise au sein de leurs œuvres. VLB a par ailleurs « construit son image d'écrivain québécois comme disciple de Ferron³¹³ », selon les mots de François Ouellet, en publiant *Docteur Ferron* (1991) ainsi que leur correspondance, lui accordant ultimement un rôle de « paternité symbolique³¹⁴ ». Élisabeth Nardout-Lafarge a analysé les revenances de Ferron dans *La*

³¹⁰ F. Ouellet, « Pour en finir avec Octobre », p. 84.

³¹¹ *Idem.*

³¹² J. Pelletier, *Victor-Lévy Beaulieu. L'homme-écriture*, p. 139.

³¹³ F. Ouellet, « Pour en finir avec Octobre », p. 87.

³¹⁴ *Idem.*

constellation du Lynx, faisant notamment des liens entre les fresques historiques et collectives « plus ou moins ironiquement détournées³¹⁵ » que sont *Le Ciel de Québec* et le roman d'Hamelin, tout en considérant bien sûr l'implication de Ferron auprès du Front de libération du Québec (FLQ).

Ferron prend en effet une place de choix dans l'essai *Fabrications*, où Hamelin confronte leurs démarches d'écriture, mais où, surtout, il se demande pourquoi le conteur n'a jamais, finalement, écrit le grand roman annoncé sur les événements d'Octobre : « Si je me suis un jour posé cette question, c'est que, ce faisant, il m'eût sauvé beaucoup de travail³¹⁶ ». Tel qu'il est dépeint dans cet essai – et sous le déguisement du personnage de Branlequeue –, Ferron incarne une figure d'échec dans l'imaginaire de *La constellation du Lynx*, n'ayant jamais réussi à écrire sa fresque historique avec le succès souhaité³¹⁷ et ayant (c'est l'opinion d'Hamelin) perdu beaucoup de crédibilité en tenant publiquement à son interprétation des événements d'Octobre selon laquelle la Crise aurait été orchestrée par l'État. Pour répondre à sa propre question, Hamelin offre une hypothèse et suggère que Ferron n'a jamais pu écrire un roman sur la crise d'Octobre parce que celui-ci était trop près des acteurs et des événements, demeurait « [p]ris dans le tourbillon des événements, au cœur du cyclone, et donc privé d'une vue d'ensemble », d'une « vision plus large³¹⁸ » que nécessite pourtant, selon lui, l'écriture romanesque. Le portrait qu'Hamelin dresse de Ferron suggère que ses recherches sur Octobre ont eu des répercussions dommageables sur sa santé mentale et qu'il n'aurait eu d'autre choix que de se tourner « vers la rassurante possibilité d'une Cause Unique » afin d'interpréter les vides laissés par la mort de Pierre Laporte :

on dirait que l'accumulation d'êtres, d'anecdotes et de renseignements à assimiler par ses circuits nerveux a fait disjoncter Ferron à un moment donné. Il est alors devenu un véritable conspirationniste, ce qui implique un rapport viscéral à la mentalité paranoïaque³¹⁹.

En prenant ainsi Ferron comme une sorte de bouc émissaire, Hamelin expose sa vision de la représentation de l'Histoire par le roman : celle-ci doit être prise en charge par des écrivain.es conscient.es de leurs angles morts et qui détiennent une distance nécessaire en regard des événements relatés.

³¹⁵ É. Nardout-Lafarge, « La mémoire de Ferron dans *La constellation du Lynx* de Louis Hamelin », p. 181.

³¹⁶ L. Hamelin, *Fabrications*, p. 44.

³¹⁷ Nardout-Lafarge est du même avis, affirmant même que *La constellation du Lynx* effectue « peut-être, à distance de quatre décennies, entre fidélité et trahison, le sauvetage du *Ciel de Québec* » (p. 190).

³¹⁸ L. Hamelin, *Fabrications*, p. 45.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 45-6.

Dans la diégèse de *La constellation du Lynx*, cette propension à la conspiration est précisément la cause de l'échec du devoir historique et littéraire de Chevalier Branlequeue, échec légué à Samuel Nihilo à la suite de son décès :

Le problème de Chevalier était devenu le mien : nous vivions à une époque où l'idée même de conspiration avait été réduite, sous les espèces du complot et de la *conspirationnisme*, à la permanente caricature d'elle-même, discréditant d'avance toute tentative de réflexion un peu soutenue sur le thème des manipulations politiques. L'incessant bombardement communicationnel de la Toile avait gommé les derniers repères permettant de distinguer entre les catégories du délire et du sérieux. Chevalier allait mourir avant d'avoir atteint la terre promise, mais sa tribu s'était de toute manière dispersée d'elle-même et personne ne possédait la moindre assurance que la terre promise existait seulement³²⁰.

Branlequeue, qui « refusait de renoncer à comprendre ce qui s'était *vraiment passé*³²¹ », se trouvait ainsi tout à fait inapte, à un certain point de sa vie, à discuter de politique sans attirer la suspicion, ayant même été renié par ses pairs « pour cause d'hérésie nationalo-historique et de crime conspirationniste³²² ». Contrairement à son personnage de professeur, Hamelin mène une enquête sérieuse dont l'objectif est d'abord de démythifier l'idée même de vérité dans le discours historique autour des événements d'Octobre. Son protagoniste Nihilo, en revanche, tarde à arriver à cette conclusion : reprenant l'enquête de son mentor et suivant ses traces, il sera lui aussi atteint de conspirationnisme et sera amené à reproduire ses erreurs. À plusieurs reprises, il se fait taxer de conspirationnisme par les personnes qu'il interviewe – c'est le cas de Madame Corps, qui tente de le dissuader de poursuivre son enquête, jugeant qu'il ne fait que remuer de vieux problèmes qui ne le concernent pas : « Avant d'aller plus loin, Samuel, je vais vous dire une chose, et c'est vraiment pour vous rendre service : ils l'ont enlevé. Ils l'ont séquestré. Ils l'ont tué. C'est ça, la vérité de l'affaire Lavoie. Tout le reste, c'est du divertissement, des inventions de cerveaux qui travaillent trop. Êtes-vous un conspirationniste³²³ ? ». Au fur et à mesure que progresse l'enquête et que des embûches empêchent Nihilo d'arriver à des résultats, celui-ci perd tranquillement ses moyens, allant même jusqu'à se demander s'il n'est pas « en train de devenir complètement marteau³²⁴ » et faisant fuir sa compagne Marie-Québec, qui, elle, s'est inquiétée plus d'une fois de sa santé mentale. À la suite d'un échange violent avec un collègue de Marie-Québec qui le traitera lui aussi

³²⁰ L. Hamelin, *La constellation du Lynx*, p. 296.

³²¹ *Idem*.

³²² *Ibid.*, p. 292.

³²³ *Ibid.*, p. 34.

³²⁴ *Ibid.*, p. 469.

de conspirationniste, Nihilo décide de jeter son ordinateur, tous ses documents de recherche et ceux de son mentor par la fenêtre de son chalet, effectuant ainsi une sorte de table rase, une rupture concrète : « Et même Chevalier Branlequeue. Adieu et bon vent³²⁵ ! ». En suivant les pas et la démarche de l'auteur des *Élucubrations* durant les premiers mois de sa recherche devenue une « souffrance inapaisable » et voulant à tout prix trouver des réponses incontestables à chacune de ses questions, Nihilo se bute finalement à « l'impossibilité de savoir³²⁶ » et choisit d'interrompre sa quête. Ce n'est que lors de vacances au Mexique, où il rencontre par hasard Richard Godefroid (Francis Simard), que Nihilo finira par arriver à une sorte de dénouement, à une éclaircie ; l'ancien félquiste lui raconte ce qui se serait *réellement passé* le 17 octobre 1970, récit que l'on est amené à interpréter comme l'hypothèse de Louis Hamelin quant au déroulement des événements d'Octobre. Jusqu'à ce moment précis, Nihilo reproduisait aveuglément le vécu de son mentor, refusant de renoncer à toute nuance dans la reconstruction des événements historiques et se bornant ainsi à une impasse. Pour rectifier le tir, il lui fallait plutôt trouver un autre chemin à suivre que celui tracé par son professeur – c'est la conclusion qu'il tisse rétrospectivement, à la suite de sa rencontre avec Godefroid : « Pour trouver, il m'avait fallu cesser de chercher³²⁷ ». Nihilo met une croix sur sa recherche, tolérant désormais que le vide laissé par la mort de Paul Lavoie ne soit jamais tout à fait comblé par des faits prouvés et irréfutables, issus de sources documentaires incontestables.

L'objectif d'Hamelin, dans sa quête de savoir sur les événements d'Octobre, n'a jamais été de supplanter d'autres discours en imposant une nouvelle « vérité » puisqu'à l'idée de vérité, il n'y a jamais cru – nous l'avons vu au chapitre précédent : dans *Fabrications*, Hamelin affirme que la vérité sur l'Histoire lui importe peu, qu'il est plutôt à la recherche d'une *validité*. Par la disposition de « l'imagination romanesque » comme « instrument d'investigation historique³²⁸ », donc, Hamelin met de l'avant les pouvoirs de la fiction : ici, elle agit comme solution à un manque, permet de reconstruire le fil d'un récit historique jamais reconstitué dans son entièreté en en bouchant les trous, dans la meilleure mesure possible. Dans les dernières pages de *La constellation du Lynx*, son narrateur omniscient souligne la part de succès issue de ce changement de garde dans la recherche historique : « Sam était maintenant prêt à laisser toute cette histoire derrière lui. Il

³²⁵ L. Hamelin, *La constellation du Lynx*, p. 471.

³²⁶ *Ibid.*, p. 354.

³²⁷ *Ibid.*, p. 502.

³²⁸ *Ibid.*, p. 595.

avait, d'une certaine manière, solutionné l'énigme³²⁹ ». Ainsi, l'histoire de *La constellation du Lynx* est celle d'une quête de savoir qui se transforme à mesure que son sujet réalise que son objet est impossible à atteindre. Ici, seul le récit de fiction peut en partie réparer un défaut de mémoire, une tache aveugle, en déplaçant la question sur un autre terrain que celui des historien.nes. C'est que l'échec n'est plus grandiose comme il l'était pour Beaulieu, recelant même quelque chose d'humble, comme si le romancier acceptait de nuancer son jugement, de ne résoudre que partiellement l'énigme et de faire de cette demi-réussite le sens même de son entreprise.

La filiation valorisée et pourtant remise en question qu'entretient Hamelin avec ses prédécesseurs québécois, personnifiés dans le roman par la figure de Branlequeue, autorise Nihilo/Hamelin à s'attaquer à la tâche politique et littéraire de résoudre le mystère derrière 1970 par le grand roman, mais c'est surtout en s'éloignant des principes de ce personnage-amalgame qu'ils parviennent à accomplir ladite quête. Par le renoncement, Nihilo jouit d'un sentiment inconnu des écrivains emblématiques que sont Ferron, Miron et Aquin, affirmant qu'il « était bon d'avoir renoncé au grand œuvre³³⁰ » : « Une paix à laquelle je pouvais, moi, goûter précisément parce que j'avais renoncé, et [Branlequeue] jamais³³¹ ». C'est seulement en comprenant les raisons de l'échec de son prédécesseur que Nihilo parvient à accomplir son devoir et à respecter comme se libérer de la mission qui lui avait été transmise. Tout en se plaçant comme véritable héritier de ces écrivains, Hamelin s'identifie à une démarche complètement différente des leurs, une méthode qui permet, elle, de surmonter un échec plutôt que de ressasser une même négativité cul-de-sac ; l'échec comme point final est donc lui aussi rejeté par le romancier, qui ne s'illusionne pas pour autant sur quelque victoire. Autrement, Hamelin fait de lui-même un romancier enquêteur à la manière de plusieurs romanciers américains des dernières décennies ; si l'auteur de *La constellation du Lynx* illustre une première filiation avec la tradition québécoise dont il se distancie par après, la seconde filiation représentée est pleinement revendiquée. Il ne s'éloigne en effet pas du tout de ce lignage, mais lui est fidèle tout en révélant les limites de l'enquête de Branlequeue comme de la version de Ferron, qui est ici complètement discréditée. L'interprétation d'Hamelin est bien cela, une interprétation : bien qu'extrêmement documentée, sa proposition de l'Histoire préconise l'incertitude et accepte ses faiblesses. En effet, l'auteur arrive au constat qu'on ne peut raconter pleinement la Crise, mais qu'on peut toutefois se débarrasser de quelques mythes l'entourant. Le

³²⁹ L. Hamelin, *La constellation du Lynx*, p. 553.

³³⁰ *Ibid.*, p. 461.

³³¹ *Ibid.*, p. 504.

romancier se réclame d'une filiation avec le *Great American Novel*, convoqué sous le signe de l'échec, au nom d'une paradoxale humilité de l'enquêteur : il passe par le roman le plus ambitieux pour dire la faille même de son ambition.

*

Dans *L'année la plus longue*, c'est Albert Langlois qui incarne le mieux ce personnage obsédé par une quête impossible à résoudre, s'étant adonné à des recherches excessives sur son ancêtre Aimé et ayant rassemblé dans ses carnets un « énorme travail de déchiffrement d'archives et de compilation d'éléments disparates », un total de « milliers de phrases et de paragraphes³³² ». Si Albert n'est pas un écrivain, contrairement à Abel ou à Samuel, ses idées se canalisent tout de même par les mots et le récit, tel qu'il l'explique dans une lettre envoyée à son ancêtre : « C'est avec les mots que j'ai pris conscience de votre existence et ce sont les mots, encore aujourd'hui, qui me permettent de concevoir l'inconcevable. Écrire m'a toujours fait du bien. Cela m'a toujours servi à organiser le flot d'informations que je recueillais, à synthétiser et à éviter le chaos³³³ ». Sans croire en « la fontaine de Jouvence », cela « ne l'empêchait pas de la chercher dans l'histoire et le parcours³³⁴ » de son aïeul à travers les archives journalistiques de bibliothèques, recherche pour laquelle il sacrifiera vie familiale et santé mentale : « Albert avait bâti sa vie d'adulte au complet autour d'une obsession unique, une quête qui l'avait tiré en avant pendant deux décennies, le forçant à continuer et à s'autodétruire comme une accoutumance à une drogue sérieuse et maligne³³⁵ ».

Tout juste avant de jeter l'éponge, en effet, Albert déniche l'adresse postale d'Aimé, qui œuvre désormais sous le nom de Kenneth B. Simons, et se décide à lui écrire. Dans une longue lettre, rédigée « dans un état second³³⁶ » et dans laquelle il tente de persuader son destinataire de sa lucidité, Albert l'invite à un rendez-vous à Pittsburg, Kansas, le 13 mars 1987, une proposition qui représente pour lui un dernier effort dans sa quête de savoir. Dans l'éventualité où Aimé ne le rejoindrait pas, Albert certifie qu'il abandonnerait cette enquête et qu'il retournerait refaire sa vie au Québec, loin de ceux qu'il a blessés « irrémédiablement en poursuivant pendant trop d'années

³³² D. Grenier, *L'année la plus longue*, p. 207.

³³³ *Ibid.*, p. 296. Albert fait référence au conte de *L'Influence d'un livre* (ajouté par Grenier) où il est question de la légende du personnage d'Aimé.

³³⁴ *Ibid.*, p. 209.

³³⁵ *Ibid.*, p. 355.

³³⁶ *Ibid.*, p. 360.

cette obsession³³⁷ ». Ne recevant aucun signe de vie d'Aimé, l'enquête prend fin – c'est suivant ces événements seulement qu'Albert prendra conscience des nombreux échecs ayant marqué le cours de sa propre vie.

Peu après l'interruption de l'enquête, Thomas rejoindra son père à Sainte-Anne-des-Monts et entendra son *mea culpa*, le récit des raisons qui l'ont mené à se détacher de cette obsession. Grâce à l'analyse rétrospective de sa fixation pour son aïeul, Albert réalise qu'il n'a pas besoin de retracer le parcours géographique exact d'Aimé pour l'assimiler à son imaginaire généalogique et, de là, comprend que la vérité factuelle et la vérité du récit font deux : « Dans la beauté linéaire de son tracé, et malgré les erreurs factuelles qui la grèvent, cette longue et riche ligne de la vie de mon ancêtre illustre aussi bien la folie de mon projet que sa profonde véracité : tout y est erroné³³⁸ ». « [D]ésintoxiqué³³⁹ », il s'aperçoit ainsi que l'idée de vérité même pose problème ; lorsque Thomas lui demandera une fois pour toutes s'il avait « finalement trouvé ce qu'il cherchait », Albert lui répond par la négative : « Non, il n'avait rien trouvé, parce qu'il n'y avait rien à trouver³⁴⁰ ». Si une part de mystère réside autour d'un fait incontestable dans *La constellation du Lynx*, soit la mort de Paul Lavoie, chez Grenier, il n'y a pas de fait équivalent au cœur de cette quête, bien qu'on trouve dans les deux œuvres un savoir qui se trouverait ailleurs que dans les faits historiques avérés et démontrés par des sources incontestables, mais qui résiderait plutôt dans le récit d'une pluralité de vérités individuelles. Il n'y a, dans *L'année la plus longue*, pas d'objet précis à la quête, puisqu'elle perd littéralement son sens dès qu'Albert découvre qu'il n'avait rien à trouver ; la quête ne vaut ici que pour le récit qu'elle a engendré.

Autant la quête d'Albert semble être fondée sur une lubie, autant elle se révèle, en bout de course, réparatrice. En effet, le simple fait de raconter son histoire à son fils recrée un lien familial qui semblait absent et permet à Thomas de se reconnaître dans cette lignée si péniblement reconstituée. Sa fastidieuse quête, cause principale de la distance grandissante entre son fils Thomas et lui-même, s'était soldée par une multitude de regrets : « C'était un regret qui le suivait, il le disait souvent. De ne pas avoir transmis sa langue à son fils quand c'était le temps lui paraissait un symbole de son échec, de l'échec qui avait été sa vie³⁴¹ ». Cet échec familial a des répercussions

³³⁷ D. Grenier, *L'année la plus longue*, p. 319.

³³⁸ *Ibid.*, p. 320.

³³⁹ *Ibid.*, p. 372.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 355.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 347.

importantes sur le sentiment de filiation que ressent Thomas envers sa famille, mais aussi envers la langue française et la culture québécoise ; lorsque son père quitte le nid familial, il s'opère chez lui une rupture avec cette idée de l'Amérique francophone, comme le démontre le fait que, suivant cet événement, le « s » à la fin de son prénom commencera à être prononcé par ses proches, à l'anglaise. Thomas, incarnant une sorte d'héritier problématique puisqu'écarté de sa lignée de par les nombreuses années sans contact avec Albert, se reconnectera avec ses ascendants par le biais de ce récit et de celui entourant la figure d'Aimé – l'art de raconter, ainsi, cicatrise la filiation familiale rompue et répare un défaut de mémoire intime alors qu'Aimé, quelle que soit sa véritable trajectoire de vie, devient une sorte de mythe familial restructeur. D'un coup, on passe du *savoir* au *mythe* dans l'acte de réminiscence ; comme le dit Vincent Lambert, « plus ils reconnaissent leurs origines, moins ils sont des individus isolés [...]. La remémoration est libératrice³⁴² ».

Albert, désormais « guéri³⁴³ » de son « délire³⁴⁴ » – qui n'est pas sans rappeler celui d'Abel Beauchemin – raconte à son fils l'origine de son obsession, en passant par son histoire d'amour avec Laura, la mère de Thomas, et le compte rendu de « cette longue marche vers le vide comme une faille dans sa vie », de sa « négligence coupable et presque morbide³⁴⁵ » pour ses proches. Il lui fait également le récit de son rendez-vous manqué avec Aimé et de la destruction de toute sa documentation de recherche ; de l'exacte même manière qu'un Samuel Nihilo résolu à en finir avec la conspirationnisme, Albert brûle toutes ses archives et ses sources documentaires et historiques à l'exception d'un unique carnet de notes. Après être passés à deux doigts de la folie, les deux personnages s'en éloignent en se dépouillant de tout ce qui leur rappelle l'obsession initiale. Comme c'était le cas pour Nihilo, c'est la destruction matérielle de ces documents qui conduit l'enquêteur à se rapprocher d'une forme de vérité qui profitera à la génération suivante : une vérité basée sur des récits faits de fragments, de trous et de vides, plutôt que sur des récits complets, comme les souhaiteraient les historien.nes.

Thomas, après avoir écouté le récit de son père, s'endort « pour la première fois en plusieurs mois avec un sentiment de plénitude³⁴⁶ », une paix nouvelle issue de la réconciliation avec son père et avec sa lignée familiale : « il a pensé à sa date de fête, au fait d'être le fils d'Albert Langlois, à

³⁴² V. Lambert, « La mémoire expansive: le retour improbable de l'épopée », p. 254.

³⁴³ D. Grenier, *L'année la plus longue*, p. 360.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 361.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 360.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 362.

Aimé qui vivait peut-être encore, ancêtre et contemporain, à l'écoulement du temps sur plusieurs échelles différentes, à ce que ça voulait dire pour lui, pour son avenir. Il venait de retrouver son père³⁴⁷ ». Dans la demeure d'Albert à Sainte-Anne-des-Monts, il raconte à son fils toutes sortes d'histoires sur sa famille, cherchant indéniablement « à transmettre quelque chose » : « Thomas se disait que son père était peut-être comme lui, au fond, et que ces liens qu'il lui décrivait, il ne pouvait les éprouver que quand il en parlait, quand il les faisait revivre dans son esprit, par ses souvenirs, en les replaçant en ordre, comme dans une histoire³⁴⁸ ».

Bien qu'Albert ne lègue pas sa quête de savoir à son fils, Thomas l'assumera tout de même comme un héritage particulier et arrivera, lui, à contourner l'impasse dressée par le manque d'informations sur la condition exceptionnelle d'Aimé. Devenu « chercheur de pointe dans le domaine de la jouvence³⁴⁹ », Thomas travaille en effet à sa propre quête, de nature scientifique mais non sans lien avec celle de son père, comme en témoigne le fait qu'il a conservé son carnet de notes qui lui sert de porte-bonheur : « Ça lui rappelait son père bien sûr, c'est normal, et aussi ça lui rappelait la longévité, ce que les gens appelaient la longévité, l'élasticité sans limite de la vie, la possibilité d'étirer la vie, de la régénérer à l'infini, ça lui rappelait ce pour quoi il travaillait et continuait ses recherches³⁵⁰ ». La diégèse du roman nous mène désormais à l'année 2020, quand Thomas reçoit en héritage une boussole ayant appartenu à Aimé, depuis décédé dans un accident d'avion. Sur celle-ci, Thomas trouvera en laboratoire « un échantillon d'épiderme de son ancêtre³⁵¹ », « une trace d'Aimé³⁵² » qui lui permettra, justement, d'honorer la mémoire de son ancêtre tout en terminant, à sa façon, la quête d'Albert, fasciné lui aussi par la longévité de la vie d'Aimé. L'histoire et la quête au centre de *L'année la plus longue* se terminent par une scène qui nous plonge dans la science-fiction ; il reste que le personnage hérite d'une quête qu'il choisit de terminer à sa façon, en ne répétant pas les erreurs du père.

Dans *Monsieur Melville, La constellation du Lynx* et *L'année la plus longue*, nous avons affaire à trois personnages d'enquêteurs aux prises avec un objet de savoir fuyant, directement en lien avec une filiation de nature intime et nationale à la fois. Dans les deux dernières œuvres, l'objet d'abord convoité est délaissé par l'héritier, qui, lui, devait se replonger dans un passé ; il s'agit

³⁴⁷ D. Grenier, *L'année la plus longue*, p. 362.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 353.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 397.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 400.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 415.

³⁵² *Idem.*

donc pour lui de reconstituer le fil d'une ou de plusieurs trajectoires en en comblant les interstices par la fiction tout en acceptant que ce fil ne soit jamais pleinement et autrement restituable. Le dénouement des quêtes de Samuel Nihilo et d'Albert Langlois, quoique d'abord insatisfaisant en matière de résultats pour les principaux concernés, n'est pas nécessairement ressenti comme un *échec* par les personnages – du moins, ce n'est plus le cas à la toute fin, lorsque ceux-ci admettent et acceptent la part d'inachèvement de leurs récits. C'est que le récit de fiction, certes plus fragmentaire que la reconstitution purement historique, offre d'autres solutions, d'autres avenir au défaut de mémoire. L'échec dépeint y est donc plus *relatif* que dans l'œuvre de Beaulieu, où l'échec est magnifié et se veut sans issue. En effet, l'échec de la quête initiale chez Nihilo permet de décentrer l'idée de vérité en sortant de l'obligation de la démonstration légale au profit d'une version polyphonique. Une fois le deuil accompli, Albert Langlois peut goûter aux bienfaits de l'abandon de la quête, que sont la lucidité, la réconciliation familiale, la paix et la création d'une communauté – chez Hamelin comme chez Grenier, le savoir est certes impossible à saisir, mais ce sont justement les instabilités entre les différentes versions d'une même histoire et les incertitudes léguées d'une génération à une autre qui permettent l'avènement du *récit*. L'aspiration au « totalisant » est un critère du *Great American Novel* que nous avons établi dans le premier chapitre de ce mémoire ; or, c'est ici la possibilité du *total* qui est remise en cause et qui est problématisée par les auteurs. En convoquant le *Great American Novel*, Victor-Lévy Beaulieu tient à nommer l'échec de Melville comme celui du peuple québécois ; Hamelin et Grenier tiennent plutôt à mettre en lumière les failles dans la volonté de *tout* dire d'un événement historique, d'une époque, d'une trajectoire de vie – il y a là une marque de continuité, mais aussi une évolution, dans le traitement du mythe états-unien.

*

Notre intérêt marqué pour la structure narrative de la quête vouée à l'échec à travers ces trois œuvres n'est pas fortuit, l'idée même de quête, individuelle comme collective, étant au cœur de la notion du *Great American Novel*, de Melville à Mailer. Du même souffle, que les trois quêtes de personnages aient aussi partie liée avec l'idée de filiation – que celle-ci soit de nature littéraire ou biologique – n'est pas non plus un hasard. L'importation d'un modèle comme celui-ci repose nécessairement, nous l'avons vu, sur les notions d'héritage et de « lignée » ; en choisissant de s'appuyer sur le *Great American Novel*, chacun des auteurs se met en filiation avec un bassin d'auteur.es, de romans et de référents culturels associés à l'histoire littéraire états-unienne. Le fait

que ce modèle appartienne à une autre tradition nationale, qu'il existe dans une autre langue et dans un autre siècle ajoute à la particularité de cette filiation qui ne va pas de soi. Cette relation entre le filial et l'échec, pourtant, n'est pas partie structurante ou thématique des *Great American Novels* états-unien³⁵³, et ainsi – sans vouloir tomber dans l'analyse comparative de deux bibliographies nationales – il serait possible d'affirmer qu'on y trouverait là la particularité des variations québécoises sur le modèle de départ. Or, pour quelles raisons les discours sur ces deux thèmes dans *Monsieur Melville*, *La constellation du Lynx* et *L'année la plus longue* prennent-ils tous source dans le mythe du *Great American Novel* ?

Le roman rêvé, forme littéraire des plus ambitieuses, incarne aux yeux de plusieurs auteurs et critiques une sorte d'apothéose collective comme individuelle – on aspire au *total* (pour mieux y renoncer), et la longueur des romans en est évidemment un symptôme. La quête des personnages se compare facilement à celle des chevaliers pourchassant le Saint Graal ; le rapprochement est d'autant possible avec les pérégrinations d'Abel, de Samuel et d'Albert, qui ont tant sacrifié pour l'obtention d'un certain *savoir*. Comme l'échec est le revers de toute ambition, le modèle du *Great American Novel* matérialise efficacement l'ambition du projet quasi impossible d'Albert, qui tente tant bien que mal de retrouver la trace de son ancêtre sur quatre siècles d'existence archivistique, comme ceux de Beaulieu/Beauchemin et d'Hamelin/Nihilo, qui misent sur les pouvoirs de la plus ambitieuse des fictions littéraires, associées à la plus puissante société moderne. Or, cet emprunt ne va pas de soi dans l'espace québécois et chacun des trois romanciers étudiés ressent le besoin de le justifier, de le mettre en contexte : d'où le besoin d'enrober la fiction d'un commentaire sur le grand roman national afin d'expliquer ce qu'il représente dans leur imaginaire romanesque respectif.

Ce qu'opèrent Beaulieu, Hamelin et Grenier par des diégèses et des personnages qui reprennent cette idée de la quête – elle-même basée sur l'écriture, dans les trois cas –, c'est l'élaboration d'une métaphore du *Great American Novel* et de l'ambition littéraire dans leurs fictions, elles-mêmes inspirées par le mythe états-unien. En effet, chaque diégèse est articulée de façon à commenter *de l'intérieur* la forme romanesque sur laquelle elle s'appuie, une forme qui correspond très bien à leur représentation de l'échec. En ce sens, les trois auteurs étudiés ne sont

³⁵³ On n'exclut pas d'emblée que ces thèmes puissent y apparaître, bien entendu. *Moby Dick* est en soi la meilleure métaphore de l'échec de toute la littérature mondiale, comme *Beloved* de Toni Morrison traite de la transmission des traumatismes reliés aux événements historiques au sein de la cellule familiale. Cela dit, l'idée du « commentaire » sur le *Great American Novel* à même le roman s'avère plutôt absent, abstraction faite de parodies.

pas dans l'*imitation* d'une forme états-unienne – ils se trouvent plutôt à faire, grâce au *Great American Novel*, une sorte de grand roman national *au second degré*.

Quelles observations peut-on dégager de ces discussions intégrées aux œuvres fictionnelles ? Chacun des auteurs remet en question les possibilités de réalisation même du grand roman national dans son texte. Si celui-ci est pour Beaulieu un échec inévitable, il s'entend toutefois au singulier : il n'y aurait qu'une seule grande œuvre capable de résoudre la conscience problématique des Québécois.es. En cela, puisque *La grande tribu* est un échec, l'œuvre fatidique ne se serait jamais matérialisée dans notre tradition littéraire et il n'y aurait donc pas de grand roman québécois. Pour Hamelin et pour Grenier, le grand roman se comprend au pluriel : s'il existe pour Hamelin une pluralité d'Octobres, s'il existe pour Grenier plusieurs trajectoires de vie d'Aimé, il existe également pour eux une multiplicité de grands romans nationaux. Louis Hamelin stipule en effet que *La constellation du Lynx* constitue pour lui la démonstration de son Octobre et son grand roman américain à la fois – nous l'avons cité au chapitre précédent. La clé du succès, même partiel, dans l'écriture de l'œuvre totalisante serait donc de renoncer à la croyance suivant laquelle le grand roman national expose une vérité commune à tous et à toutes, mais de croire que celui-ci présenterait d'abord une pluralité de subjectivités. La version des faits d'Hamelin n'a aucune prétention à la vérité absolue (comme son roman n'aspire pas à être *le grand roman*), et dès lors, ne souhaite pas éclipser toutes les autres fictions, littéraires ou non, qui ont été mises sur la place publique depuis les événements de 1970 – de la même façon, comme chacun.e est invité.e à faire part de sa vision de la Crise, chaque auteur.e est invité.e à produire son grand roman. Si la possibilité de l'œuvre unique se pose chez Hamelin via le personnage de Branlequeue, la question se pose à peine pour Grenier ; c'est que l'échec qui compose le *Great American Novel* est dédramatisé par *L'année la plus longue. Monsieur Melville* et *La constellation du Lynx* reconstruisent des échecs historiques qui résonnent dans une réalité concrète, touchant à la gravité du passé et à l'avenir d'une collectivité. Chez Grenier, on se trouve plutôt dans le commentaire purement narratif d'un praticien, pour qui l'échec de la quête inaboutie d'Albert Langlois (quête qui n'a d'impact que dans l'univers du roman) n'est pas tragique – en incarnant l'échec dans une telle fiction, on le met nécessairement à distance, et on le désamorce. Comme Hamelin, cela dit, Grenier jouit d'une « permissivité créatrice³⁵⁴ » devant les modèles que sont l'Histoire et le *Great American Novel* ; il ne s'agit bien sûr pas d'établir une version de l'Histoire ni d'imposer *un grand*

³⁵⁴ V. Lambert, « La mémoire expansive: le retour improbable de l'épopée », p. 248.

roman national, mais bien de s'inspirer de tous les candidats au titre pour fabuler. Tel Hamelin, dont le projet est de désacraliser les versions officielles de l'Histoire fabriquées par les autorités en place, Grenier rappelle constamment, oui, le degré de fabrication de son récit et de ses personnages, mais aussi la fabrication de la grande Histoire qui sert de fond à sa diégèse. En effet, il est impossible de connaître le long parcours de la traversée continentale du personnage d'Aimé et la narration admet qu'il y a plusieurs « versions de son parcours³⁵⁵ », comme il y peut y avoir plusieurs versions d'un même conte ou d'un même mythe. Le *Great American Novel* devient donc un « type » de roman impliquant un imaginaire bien précis, plutôt qu'un *titre*.

Cette compréhension du *Great American Novel* au pluriel trouve également sa source dans l'époque à laquelle écrivent Hamelin et Grenier. Pour Beaulieu, né en 1945, soit 14 ans avant Louis Hamelin et 35 ans avant Daniel Grenier, l'épopée québécoise libératrice, puisque personne n'est parvenu à l'écrire avant lui, se doit d'être unique : l'entreprise rêvée qu'est *La grande tribu*, qui fonderait la mythologie québécoise, se donne comme inédite dans la tradition littéraire de la province. Lorsqu'il se réclame de ce devoir, dans les années 1970, cent ans après le premier article de De Forest sur le mythe états-unien, Beaulieu s'inspire pourtant d'un modèle romanesque déjà vieux, mais pertinent et s'adaptant très bien au contexte politique québécois préréférendaire. Cette quête du grand roman, même si elle fait encore beaucoup couler d'encre auprès de journalistes qui s'amusent à trouver de nouveaux candidats au titre, est en effet plutôt épuisée aux États-Unis ; rappelons qu'en 1969, à peu près au moment où Beaulieu rêve de sa saga familiale, George Knox affirmait dans un article que le *Great American Novel* s'était éteint, les romans du pays n'ayant plus aucun besoin de se parer de procédés nationalistes puisque la production états-unienne regorgeait désormais de classiques de la littérature mondiale.

Pour Hamelin et Grenier, écrivant dans les années 2000, l'idée de la grande œuvre nationale est ancienne non seulement aux États-Unis, mais demeure aussi une sorte d'anachronisme au Québec, l'époque de la fondation et de la Révolution tranquille étant depuis longtemps terminée. Dans un monde où la littérature nationale se réfléchit en courtepoin³⁵⁶ plutôt qu'en monolithe et où la notion de vérité même est discréditée par la pensée postmoderniste (pensons à *La condition postmoderne* de Jean-François Lyotard, publié en 1979), l'idée du grand roman national s'est écroulée en même temps que tous les autres grands récits basés sur la croyance. Le *Great American*

³⁵⁵ D. Grenier, *L'année la plus longue*, p. 158.

³⁵⁶ Voir M. Cambron, « Des petits récits et du grand récit. Raconter l'histoire de la littérature québécoise ».

Novel, lui, s'est peut-être épuisé par lui-même, mais il est réactivé ici par des auteurs qui s'inscrivent très clairement dans cette lignée intertextuelle, comme pour mieux marquer leur conscience d'écrire *après* : après De Forest, après Melville, après Philippe Aubert de Gaspé, après Stephen Crane, après Don DeLillo, après Norman Mailer, mais aussi après Ferron, Aquin, Miron et même après Beaulieu, qui, eux, ont eu l'impression d'écrire au début d'un monde et de participer à la naissance de la littérature québécoise. La forme du *Great American Novel*, dans son acception nationaliste et dans son rapprochement avec la forme désuète qu'est l'épopée, est sans doute impossible à prendre au sérieux dans son contexte contemporain, de par l'abandon du rêve national, mais n'est-ce pas justement ce côté non sérieux qui devient de plus en plus évident au fur et à mesure qu'on progresse, de VLB à Grenier ? À l'inquiétude de la mémoire culturelle se substitue peu à peu une mémoire ludique, qui dédramatise le vieux récit national auquel se substitue un récit ancien que l'on redécouvre comme s'il était nouveau, telle une archive oubliée.

Si le mythe du *Great American Novel* persiste tant dans l'imaginaire états-unien, c'est que son histoire demeure inachevée. Dans l'impossibilité de faire s'entendre une nation complète sur l'œuvre la plus marquante et offrant la meilleure définition de leur unicité en tant que peuple, on continue nécessairement d'en parler, de la chercher et de s'essayer à l'écrire. L'échec semble être nécessaire au grand roman national pour que le mythe lui-même se perpétue ; c'est bien, aussi, ce que semblent nous dire Victor-Lévy Beaulieu, Louis Hamelin et Daniel Grenier, à divers degrés. Si le dossier était clos, il n'y aurait plus de quête possible, comme il n'y aurait pas de *Monsieur Melville* sans l'incapacité première de Beaulieu à écrire sa *Grande tribu*, pas de *Constellation du Lynx* si l'énigme de la crise d'Octobre était résolue et démontrée, pas de *L'année la plus longue* sous cette forme si la trajectoire d'Aimé était connue de ses descendants. C'est que l'échec, ou l'inaccomplissement, constituent le principal moteur de création ; et il n'y a pas meilleur modèle littéraire que le *Great American Novel* pour en rendre compte.

CONCLUSION

La fascination exercée au Québec par le *Great American Novel* constitue le point de départ de ce mémoire. Victor-Lévy Beaulieu, Louis Hamelin et Daniel Grenier adaptent et problématisent, chacun à sa manière, le mythe états-unien dont on a rappelé l'origine et les principales caractéristiques avant de voir comment s'opère son transfert dans le contexte québécois. En sondant la critique états-unienne, nous avons dégagé trois critères ou caractéristiques typiques des romans qui aspirent au titre : ceux-ci se doivent d'être assez longs et relativement accessibles pour un vaste lectorat, mais, surtout, ils doivent viser le grandiose et le totalisant par l'entremise d'une structure ou d'une démarche artistique ambitieuse. Si l'américanité de *Monsieur Melville*, de *La constellation du Lynx* et de *L'année la plus longue* saute aux yeux, si ce sont des œuvres d'envergure comme le veut le modèle, si leurs auteurs visent à des degrés divers à une certaine popularité, ce sont les traficotages à partir du *Great American Novel* qui nous ont surtout intéressée. Le deuxième chapitre analyse ainsi les transformations imposées à ce roman pour entre autres mettre en lumière l'interprétation que chaque romancier propose de la partie « *American* » du syntagme « *Great American Novel* », cette épithète référant au caractère nécessairement national de cette forme. Cette évolution de l'ambition collective à travers ces trois œuvres conduit à un effacement graduel du caractère politique de celle-ci ou, du moins, à une mise à distance du grand récit national.

Mais plus encore que la dimension nationale, c'est l'autre adjectif, « *Great* », que problématisent les trois romanciers. Chez VLB, Hamelin et Grenier, l'idée même de grandeur est sans cesse retournée contre elle-même. Le dernier chapitre de notre démonstration examine ce processus en décrivant la part d'échec que chacun des romans étudiés exhibe. Rappelons qu'en langue anglaise le terme *Great* a une double acception, l'adjectif référant autant à la *grandeur* de l'objet littéraire relative à son caractère « génial » qu'à sa *singularité*, à sa supériorité sur d'autres œuvres romanesques. À travers des personnages qui réfléchissent aux pièges de la filiation, chacun des trois romanciers québécois aboutit à un constat d'échec : leur histoire n'a rien de grandiose et leur singularité ne cesse d'être remise en question. Leur « petitesse » est à la fois leur malheur et leur salut dans la mesure où il y a, grâce à cette sorte de découverte négative, quelque chose à raconter.

On pourrait toujours s'étonner que des écrivains québécois comme Beaulieu, Hamelin et Grenier prennent pour appui le modèle du *Great American Novel*, qui a émergé dans une autre

tradition nationale, dans une autre langue et, de surcroît, il y a de cela plus de 150 ans. En choisissant de s'accoler à celui-ci, ces auteurs se créent une filiation qui ne va pas de soi, et qui pourrait aisément les écraser du poids de sa monumentalité. Or, *Monsieur Melville*, *La constellation du Lynx* et *L'année la plus longue* réinvestissent la référence en en conservant ici et là les composantes qui siéent le mieux à la nature de leurs personnages, et en en délaissant d'autres – et, d'un roman à l'autre, ce ne sont pas toujours les mêmes choix qui sont effectués. Dans un contexte québécois, le modèle se trouve à être une forme des plus fécondes et souples, offrant tout un potentiel de création, de par, justement, l'indétermination préalable de la notion du *Great American Novel*.

S'il nous paraît impossible d'élire un seul *Great American Novel*, c'est entre autres parce que la « forme » ou le « genre » qu'évoque l'Histoire de ce syntagme est tout aussi difficile à circonscrire. Déterminés par des critères qui ne cessent d'évoluer au fil des décennies, les *Great American Novels* fournissent un miroir évocateur d'une multitude de mouvements sociaux, d'événements historiques et de courants idéologiques qui ont marqué les États-Unis depuis la Guerre civile. L'appellation à elle seule renvoie à des personnages aussi diversifiés que le Capitaine Achab, l'oncle Tom, Huckleberry Finn, Jay Gatsby ou Scarlett O'Hara ; des schémas narratifs tels que le « self-made man » ou la réconciliation entre deux personnages issus de communautés divisées³⁵⁷; des paysages du Sud comme ceux de la côte ouest. On peut aisément se demander ce que *The Grapes of Wrath* (1939) de John Steinbeck, *The Catcher in the Rye* (1951) de J.D. Salinger, *Beloved* (1987) de Toni Morrison et *Underworld* (1997) de Don DeLillo ont en commun dans leur style, dans leurs thèmes et dans leur traitement de la question de l'identité nationale, bien qu'ils puissent tous se revendiquer de la même étiquette. Le *Great American Novel* a, pour ainsi dire, toujours été pluriel et immensément varié.

Ces critères fuyants font nécessairement de cette forme un modèle peu contraignant pour des écrivain.es issu.es d'une autre tradition littéraire. Que l'on s'inspire de *Great American Novels* issus de la Nouvelle-Angleterre du 19^e siècle comme Beaulieu ou de courants rattachés au Nouveau journalisme et au *creative non-fiction* dans les suites de la Seconde guerre mondiale comme c'est le cas pour Hamelin, cela, bien entendu, donne à lire des romans tout à fait différents en termes de perspectives esthétiques. Le *Great American Novel* en littérature québécoise est chaque fois un tout

³⁵⁷ La monographie *The Dream of the Great American Novel* de Lawrence Buell est d'ailleurs structurée en fonction de différents schémas qu'il nomme « scénarios » (*scripts*).

nouveau modèle, du fait que chacun des romanciers étudiés ne cultive pas nécessairement le même aspect spécifique de la référence de départ. Si Beaulieu ne considère pas l'œuvre de Norman Mailer dans son interprétation du mythe et, qu'à l'inverse, Hamelin n'en a que très peu pour Nathaniel Hawthorne ou Melville, Grenier s'inspire quant à lui d'une Histoire plus générale des *Great American Novels*. Comme nous l'avons vu au troisième chapitre, la relation intertextuelle qu'il entretient avec des auteur.es et des œuvres états-unien.nes se veut beaucoup plus vaste, témoignant notamment de son expertise panoramique sur le mythe. En ce sens, le modèle du *Great American Novel* est remarquablement modulable puisqu'il est si difficile de le fixer et de le maintenir en place ; on peut ainsi y projeter toute ambition, quelle qu'elle soit, sa reprise offrant aux créateurs une immense liberté en termes de forme et de genre.

Chacune de ces transformations contribue à l'épineuse redéfinition du *Great American Novel* et à sa délimitation dans la sphère littéraire québécoise. Les auteurs étudiés proposent tous des variations de *Great American Novels* par des textes hybrides s'inscrivant en marge de la tradition héritée de l'Europe, mais aussi de celle qu'ont léguée les écrivain.es de la Révolution tranquille rêvant du grand roman national. Bien que l'on puisse observer des similitudes entre le phénomène du *Great American Novel* et le rêve du roman national au Québec, force est de constater que l'écho du premier résonne avec beaucoup moins de pesanteur auprès de Beaulieu, d'Hamelin et de Grenier. Le roman national, comme emblème, est en effet un legs assez lourd ; au lendemain du référendum de 1980, l'aspect « national » est abruptement évincé de la production romanesque, amenant même Pierre Nepveu à parler de la « mort de la littérature québécoise³⁵⁸ » comme du projet nationaliste qu'elle sous-tendait. Que Beaulieu « passe aujourd'hui pour une sorte d'écrivain ringard et "folklorique"³⁵⁹ » de par son insistance sur la question nationale est significatif ; si on relance cette dernière en régime contemporain, comme Hamelin, c'est souvent pour mieux la repousser. Ici, l'héritage revendiqué est donc tout sauf traditionnel, puisqu'il marque un nouveau départ et permet d'éviter un ressassement de cette même veine. Le *Great American Novel*, comme modèle étranger, sert également d'appui à Beaulieu et à Beauchemin dans l'écriture de *La grande tribu*, qui part chercher ailleurs un modèle qui saura nourrir sa démarche. En cela, il réoriente la discussion avec originalité, en puisant son inspiration chez Melville plutôt que dans l'œuvre d'Hubert Aquin ou de Jacques Ferron. En s'ouvrant vers une tradition écrite dans une autre langue

³⁵⁸ P. Nepveu, *L'Écologie du réel*.

³⁵⁹ F. Ouellet, *Grandeurs et misères de l'écrivain national*, p. 17

et dans une autre nation, on se crée un espace pour inventer ses propres modèles. Le roman national n'est pas davantage une inspiration pour Hamelin et pour Grenier, bien qu'ils traitent tout de même, dans leurs œuvres, des thèmes de l'identité et de la nation; c'est que le *Great American Novel* leur ouvre l'horizon et les dégage de toute filiation trop directe avec le grand récit national. Parce qu'il est vierge de connotations négatives dans la tradition littéraire québécoise, le mythe états-unien offre aux trois auteurs la possibilité de repenser l'Histoire par un dispositif fictionnel libérateur.

BIBLIOGRAPHIE

a) Corpus primaire

BEAULIEU, Victor-Lévy, *Monsieur Melville*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 2011 [1978], 571 p.

GRENIER, Daniel, *L'année la plus longue*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Polygraphe », 2015, 423 p.

HAMELIN, Louis, *La constellation du Lynx*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 2012 [2010], 596 p.

b) Autres œuvres considérées

BEAULIEU, Victor-Lévy, « Manifeste pour un nouveau roman » dans *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB Éditeur, 1984, p. 69-92.

BEAULIEU, Victor-Lévy, « La générosité de l'écrivain » dans *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB Éditeur, 1984, p. 180-188.

BEAULIEU, Victor-Lévy, « L'écrivain québécois après la victoire péquiste » dans *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB Éditeur, 1984, p. 382-386.

BEAULIEU, Victor-Lévy et Jacques FERRON, *Correspondances*, Trois-Pistoles, Éditions de Trois-Pistoles, 2005, 118 p.

BEAULIEU, Victor-Lévy, *Manuel de la petite littérature*, Montréal, VLB Éditeur, 1990 [1974], 268 p.

GRENIER, Daniel, *La solitude de l'écrivain de fond*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2017, 89 p.

HAMELIN, Louis, *Fabrications : essai sur la fiction et l'histoire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2014, 227 p.

c) Corpus critique

« L'écrivain Louis Hamelin stimule l'imaginaire des étudiants », *En Beauce*, <https://www.enbeauce.com/actualites/culturel/11031/lecrivain-louis-hamelin-stimule-limaginaire-des-etudiants> [consulté le 17 octobre 2020].

BIRON, Michel, « VLB au pays des géants », *Études françaises*, n° 453, 2009, p. 25-40.

CLÉMENT, Anne-Marie et Caroline DUPONT, « Chercher les écrivains fondateurs. Entretien avec Victor-Lévy Beaulieu », dans Robert Dion et Frances Fortier (dir.), *Portraits de l'écrivain en biographe*, Montréal, Éditions Nota bene, 2012, p. 215-233.

CÔTÉ, Jean-François et Sophie BÉLANGER, « La nord-américanité en roman : *Le soleil des gouffres* de Louis Hamelin », *Voix et images*, vol. 25, n° 3, 2000, p. 525-540.

DESMEULES, Christian, « Daniel Grenier : la conquête de l'Amérique », *Le Devoir*, <https://www.ledevoir.com/lire/449766/roman-quebecois-daniel-grenier-la-conquete-de-l-amerique> [consulté le 17 octobre 2020].

DION, Robert, *Des fictions sans fiction ou le partage du réel*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2018, 224 p.

FERRETTI, Andrée, « Le projet de Victor-Lévy Beaulieu : ambitieux, risqué, terrible », *Nuit blanche*, n° 118, printemps 2010.

INKEL, Stéphane, « Du fantôme : *La grande tribu. C'est la faute à Papineau* », dans Sophie Dubois et Michel Nareau (dir.), *Actualités de Victor-Lévy Beaulieu*, coll. « Les cahiers Victor-Lévy Beaulieu », 2011, p. 23-46.

LAMBERT, Vincent, « La mémoire expansive : le retour improbable de l'épopée », dans Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *Que devient la littérature québécoise? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, Montréal, Éditions Nota bene, 2017, p. 243-258.

LAPOINTE, Josée, « Daniel Grenier : le temps des montagnes », *La Presse*, <https://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201509/01/01-4897038-daniel-grenier-le-temps-des-montagnes.php> [consulté le 17 octobre 2020].

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, « Le sens de l'histoire », *Voix et images*, vol. 36, n° 2, 2011, p. 141-145.

MICHON, Jacques, « Projet littéraire et réalité romanesque d'Abel Beauchemin », *Études françaises*, vol. 19, n° 1, 1983, p. 17-26.

MORENCY, Jean, « Américanité et anthropophagie littéraire dans *Monsieur Melville* », *Tangence*, n° 41, 1993, p. 54-68.

MORENCY, Jean, « Louis Hamelin : Au sujet de Victor-Lévy Beaulieu », *Nuit blanche*, n° 51, 1993, p. 52-53.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « La mémoire de Ferron dans *La Constellation du lynx* de Louis Hamelin », dans Isabelle Daunais (dir.), *La mémoire du roman*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2013, p. 177-190.

NAREAU, Michel, « L'appropriation dans *Monsieur Melville* de Victor-Lévy Beaulieu. Modalités, enjeux et significations », dans Jacques Pelletier (dir.), *Victor-Lévy Beaulieu. Un continent à explorer*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Séminaires », 2003, p. 299-344.

NAREAU, Michel et Jacques PELLETIER, « L'écriture comme appropriation de soi et du monde », *Voix et images*, vol. 41, n° 1, 2015, p. 7-11.

NAREAU, Michel et Jacques PELLETIER, « Entretien avec Louis Hamelin », *Voix et images*, vol. 41, n° 1, 2015, p. 13-26.

OUELLET, François, « Pour en finir avec Octobre », *Voix et images*, vol. 41, n° 1, 2015, p. 75-86.

PELLETIER, Jacques, « Un continent à explorer », dans Jacques Pelletier (dir.), *Victor-Lévy Beaulieu. Un continent à explorer*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Séminaires », 2003, p. 7-10.

PELLETIER, Jacques, *Victor-Lévy Beaulieu : L'homme-écriture*, Montréal, Éditions Nota bene, 2012, 408 p.

THIBEAULT, Jimmy, « L'expression du sujet en tant qu'“entité”. Se définir chez Louis Hamelin », *Voix et images*, vol. 41, n° 1, automne 2015, p. 49-63.

THIBEAULT, Jimmy, « L'année la plus longue de Daniel Grenier : remonter la trace de la franco-américanité », *Interculturel-Francophonies*, n° 32, novembre-décembre 2017, p. 173-198.

VAILLANCOURT, Pierre-Louis, « Victor-Lévy Beaulieu, lecteur », *Lettres québécoises*, n° 14, 1979, p. 8-13.

VIEN, Myriam, « Une “grande et molle fatigue créatrice” : le temps de l'écriture dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu », dans Stéphane Inkel (dir.), *La clôture du texte à l'épreuve des « Voyageries »*, coll. « Les cahiers Victor-Lévy Beaulieu », Montréal, Éditions Nota bene, 2016, p. 35-47.

WEISS, Jonathan, « Victor-Lévy Beaulieu: écrivain américain », *Études françaises*, vol. 19, n° 1, printemps 1983, p. 41-57.

d) Corpus théorique et historique

ALLEN, James L., « The Great American Novel », *Independent*, n° 24, juillet 1891, p. 1403-04.

ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York, Verso, 1991 [1983], 224 p.

BIRON, Michel, Élisabeth NARDOUT-LAFARGE et François DUMONT, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 2007, 700 p.

BOUCHARD, Gérard. *Entre l'Ancien et le Nouveau Monde : le Québec comme population neuve et culture fondatrice*, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1996, 56 pages.

BOURQUE, Paul-André, « L'américanité du roman québécois », *Études littéraires*, vol. 8, n° 1, 1975, p. 9-19.

BRADBURY, Malcolm, *The Modern American Novel*, New York, Viking Press, 1992 [1983], 329 p.

BRENNAN, Timothy, « The National Longing for Form » dans *Nation and Narration* (Homi K. Bhabha, dir.), Londres, Routledge, 1990, p. 44-70.

BROWN, Herbert R, « The Great American Novel », *American Literature*, vol. 7, n° 1, 1935, p. 1-14.

BUELL, Lawrence, *The Dream of the Great American Novel*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University, 2014, 465 p.

BUELL, Lawrence, « The Unkillable Dream of the Great American Novel: *Moby-Dick* as a Test Case », *American Literary History*, vol 20, n° 1-2, mars 2008, p. 132-155.

CASANOVA, Pascale, *La république mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, 492 p.

CAMBRON, Micheline, « Des petits récits et du grand récit. Raconter l'histoire de la littérature québécoise », *Littérature*, n° 124, 2001, p. 81-97.

DAUNAIS, Isabelle, *Le roman sans aventure*, Montréal, Éditions du Boréal, 2015, 224 p.

DE FOREST, John, « The Great American Novel », *The Nation*, 9 janvier 1869.

DEMERS, Jeanne et Lise GAUVIN, « Autour de la notion de conte écrit : quelques définitions », dans *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2, avril 1976, p. 157-177.

DUCROCQ-POIRIER, Madeleine, *Le roman canadien de langue française de 1860 à 1958 : recherche d'un esprit romanesque*, Paris, A.G. Nizet, 1978, 908 p.

DUPONT-BUIST, Thomas, « Conjurer “le miracle des saintes cathodes” », *Lettres québécoises*, n° 169, printemps 2018, p. 30.

ESPAGNE, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives germaniques », 1999, 296 p.

ESPAGNE, Michel, « La notion de transfert culturel », dans Michel Espagne et Valérie Giard (dir.), *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 2013, <https://journals.openedition.org/rsl/219> [page consultée le 17 octobre 2020].

ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Prochain épisode, d'Hubert Aquin », *Le Devoir*, https://www.ledevoir.com/histoire/90ans/90_aquin.htm [page consultée le 17 novembre 2020].

FERLAND, Pierre Paul, *Une nation à l'étroit. Américanité et mythes fondateurs dans les fictions québécoises contemporaines*, thèse de doctorat, Département des littératures, Université Laval, 2015, 315 p.

FIELDER, Leslie, *Love and Death in the American Novel*, New York, Stein and Day Publishers, 1966, 512 p.

FORTIER, Frances, « La biographie d'écrivain comme revendication de filiation : médiatisation, tension, appropriation », *Protée*, vol. 33, n° 3, 2005, p. 51-64.

GIBBONS HUNEKER, James, « The Great American Novel » dans *Literary Opinion in America*, vol. 1, Morton Dauwen Zabel (dir.), 3^e édition, 1968 [1937], p. 73-9.

- GIRARD, Marie-Claire, « Le roman du fjord », *Le Devoir*, 12 novembre 1994, p. D-27.
- GRENIER, Daniel, *The Great American Novel : Le Grand Roman Américain et le langage approprié*, mémoire de maîtrise, Montréal, Département des études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2008, 126 p.
- GROSSMAN, Lev, « Jonathan Franzen: Great American Novelist », *Times*, <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2010185,00.html> [page consultée le 17 octobre 2020].
- HAMMOND, Margo, « Norman Mailer on the Media and the Message », *Poynter*, <https://web.archive.org/web/20101016090658/http://www.poynter.org/column.asp?id=57&aid=60488> [page consultée le 17 octobre 2020].
- KENNEDY, J. Gerald et Leland S. PERSON, *The Oxford History of the Novel in English. Volume 5: The American Novel to 1870*, Oxford, Oxford University Press, 2014, 656 p.
- KNOX, George, « In Search of the Great American Novel », *Western Review*, vol. 5, n° 4, été 1968, p. 64-77.
- KNOX, George, « The Great American Novel: Final Chapter », *American Quarterly*, vol. 21, n° 4, hiver 1969, p. 667-682.
- KUNDERA, Milan. *Le rideau. Essai en sept parties*, Paris, Gallimard, 2005, 196 p.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, *Emblèmes d'une littérature : Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés*, Montréal, Éditions Fides, 2008, 368 p.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle et Karine CJEAN ELLARD, *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espaces littéraires », 2011, 265 p.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle et Laurent DEMANZE, « Présentation : figures de l'héritier dans le roman contemporain », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 5-9.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle et Daniel LETENDRE, « Liminaire : Les héritages détournés de la littérature québécoise », *Tangence*, n° 98, 2012, p. 5-9.
- LAROSE, Karim et Frédéric RONDEAU, *La contre-culture au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2016, 530 p.
- LEMIRE, Maurice, *La littérature québécoise en projet au milieu du XIX^e siècle*, Montréal, Éditions Fides, 1993, 276 p.
- MADÉLÉNAT, Daniel, *L'Épopée*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1986, 264 p.
- MARCOTTE, Gilles, *Une littérature qui se fait*, Montréal, HMH, 1962, 307 p.
- MARCOTTE, Gilles, *Un roman à l'imparfait*, Montréal, L'Hexagone, coll. « TYPO », 1989 [1976], 257 p.

MARCOTTE, Gilles, *Littératures et circonstances*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Alias », 2015 [1989], 486 p.

McCRUM, Robert, « Alpha Mailer », *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/books/2007/feb/04/fiction.features> [page consultée le 17 octobre 2020].

McWILLIAMS, John P., *The American Epic: Transforming a Genre, 1770-1860*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, 296 p.

MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, 204 p.

MORENCY, Jean, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, coll. « Terre américaine », 1994, 259 p.

MORENCY, Jean, « Le mythe du grand roman américain et le “texte national” canadien-français: convergences et interférences », dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (dir.), *La nation dans tous ses états : Le Québec en comparaison*, Montréal, Éditions Harmattan, 1997, p. 143-155.

MORENCY, Jean, *La littérature québécoise en contexte américain*, Montréal, Éditions Nota bene, 2012, 180 p.

MORLEY, Catherine, *The Quest for Epic in Contemporary American Fiction*, Londres, Routledge, 2008, 226 p.

NAREAU, Michel, *Transferts culturels et sportifs continentaux. Fonctions du baseball dans les littératures des Amériques*, thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2008, 461 p.

NEPVEU, Pierre, *L'Écologie du réel : Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988], 256 p.

NORRIS, Frank, « The Great American Novelist », dans Donald Prizer (dir.), *The Literary Criticism of Frank Norris*, Austin, University of Texas Press, 1964 [1903], p. 122-4.

OUELLET, François, *Grandeurs et misères de l'écrivain national. Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Ferron*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Essais critiques », 2014, 378 p.

PEROSA, Sergio, *American Theories of the Novel: 1793-1903*, New York, New York University Press, 1983, 243 p.

RICARD, François, « Le grand roman américain », *Liberté*, vol. 23, n° 1, janvier-février 1981, p. 91-96.

ROBIDOUX, Réjean, *Fonder une littérature nationale : notes d'histoire littéraire*, Ottawa, Éditions David, 1994, 208 p.

RIVARD, Yvon, « L'héritage de la pauvreté », dans *Personne n'est une île*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Papiers collés », 2006, p. 130-141.

ROY, Camille, « La nationalisation de la littérature canadienne », dans *Essais sur la littérature canadienne*, Québec, Librairie Garneau, 1907, 376 p.

SCOTT, A.O, « Tracking the ever-elusive Great American Novel », *The New York Times*, <http://www.nytimes.com/2006/05/16/arts/16iht-scott.html> [page consultée le 17 février 2018].

SPENCER, Matthew, « The great American novelist tournament », *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/books/series/great-american-novelist-tournament> [page consultée le 17 octobre 2020].

STRAYED, Cheryl et Adam KIRSCH, « Why Are We Obsessed With the Great American Novel? », *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2015/01/18/books/review/why-are-we-obsessed-with-the-great-american-novel.html> [page consultée le 17 février 2018].

VIART, Dominique, « Filiations littéraires », dans Dominique Viart et Jan Baetens (dir.), *Écritures contemporaines 2 : états du roman contemporain*, Acte de colloque de Calaceite 6-13 juillet 1996, Paris, Lettres modernes Minard, p. 115-139.

VIART, Dominique, « Histoire littéraire et littérature contemporaine », *Tangence*, n° 102, 2013, p. 113-130.

WALD, Priscilla and Michael A. Elliott, *The Oxford History of the Novel in English. Volume 6: The American Novel, 1879-1940*, Oxford, Oxford University Press, 2014, 672 p.