

La formulation de l'imagerie culturelle américaine dans les romans de Jacques Godbout

Jean-Pierre Lapointe

Volume 27, Number 2, Fall 1991

Variété

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/035849ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/035849ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lapointe, J.-P. (1991). La formulation de l'imagerie culturelle américaine dans les romans de Jacques Godbout. *Études françaises*, 27(2), 75–83.
<https://doi.org/10.7202/035849ar>

La formulation de l'imagerie culturelle américaine dans les romans de Jacques Godbout

JEAN-PIERRE LAPOINTE

Le seul pouvoir de l'écrivain sur le vertige stéréotypique (ce vertige est aussi celui de la «bêtise», de la «vulgarité»), c'est d'y entrer sans guillemets, en opérant un texte, non une parodie.

Roland Barthes¹

La thématique des romans de Jacques Godbout compose un discours qui explore les possibilités de l'identité québécoise. Une aire majeure de cette réflexion est l'impact de la civilisation américaine sur le devenir québécois². Ainsi deux romans, *L'Isle au dragon*³ (1976) et

1. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 105. Cet article est le texte d'une conférence prononcée lors du 7^e congrès biennal de l'American Congress for Québec Studies, qui s'est tenu à Chicago en novembre 1990.

2. «Américain» est employé ici dans son sens courant pour désigner la culture et la nationalité, tandis que «étatsunien» désigne le pays géographique et politique.

3. Dans la suite du texte, les références aux romans de l'auteur seront désignées comme suit: *A* (*L'Aquarium*, Paris, Seuil, 1962); *CT* (*Le Couteau sur la table*, Paris, Seuil, 1965); *SG* (*Salut Galarneau*, Paris, Seuil, 1967); *DPQ* (*D'amour, P.Q.*, Hurtubise HMH/Seuil, 1972); *ID* (*L'Isle au dragon*, Paris, Seuil, 1976); *TP* (*Les Têtes à Papineau*, Paris, Seuil, 1981); *HA* (*Une histoire américaine*, Paris, Seuil, 1986).

Une histoire américaine (1986), ont pour sujet respectivement la culture et la société américaines, tandis que les thématiques de l'américanité et de l'américanisation sont présentes à des degrés divers dans tous les autres romans.

La présente étude a pour but d'analyser la formulation de l'imagerie culturelle américaine dans les romans de Jacques Godbout. Ces images culturelles sont abondantes et diverses tout au long de l'œuvre; elles appellent le regard sur plusieurs aspects de la réalité culturelle: lieux, objets, personnes, pratiques culturelles. Cette imagerie naît d'une prise de conscience de l'altérité: elle vise à mettre en relief l'écart qui existe entre deux réalités, entre le *Je* et l'*Autre*, entre l'*Ici* et l'*Ailleurs*⁴. Inévitablement, tout réseau d'images qui se constitue procède d'un choix de l'écrivain. D'abord par les données culturelles qu'il privilégie aux dépens d'autres aspects qu'il occulte. Ensuite, par les modalités idéologiques que ces images connotent. Or les récits de Godbout sont des romans/essais qui font une large part aux réflexions des narrateurs. Ainsi le discours de critique sociale, politique et culturelle énoncé par les narrateurs successifs se trouve surimposé explicitement au langage littéraire du récit proprement dit. La problématique de l'étude consiste à voir comment l'imagerie intervient dans ce discours.

Comme l'a montré Guildo Rousseau dans l'ouvrage qu'il a consacré à l'image des États-Unis dans la littérature québécoise avant 1930, les écrivains québécois ont toujours conféré au pays américain une dimension mythique⁵. Tour à tour idéalisée, puis dénoncée et combattue, la civilisation américaine fut rarement observée autrement qu'à travers un prisme idéologique et fut représentée la plupart du temps comme une projection des aspirations ou des craintes de la société québécoise.

L'Amérique de Godbout, elle aussi, est plus mythique que véritable. Il est clair que l'Amérique est une présence obsessionnelle dans l'œuvre et que cette obsession trahit un rapport d'attraction/répulsion entre l'auteur et l'objet représenté. Mais, à la différence de ses devanciers, Jacques Godbout n'idéalise ni ne condamne en bloc l'empire culturel américain; sa dialectique, plus subtile, consiste à exhiber un éventail d'images qui encodent cette réalité sur un mode ambivalent.

LIEUX

Amorçons l'examen par l'axe spatio-temporel des récits. Sauf pour une brève incursion en territoire américain vers la fin du *Couteau sur la table* et de *L'Isle au dragon*, l'action des six premiers romans se situe à l'extérieur des États-Unis, à l'inverse d'*Une histoire américaine* qui se

4. Voir Daniel-Henri Pageaux, «Une perspective d'études en littérature comparée; l'imagerie culturelle», *Synthesis*, VIII, Bucarest, 1981, p. 169-185.

5. Guildo Rousseau, *L'image des États-Unis dans la littérature québécoise (1775-1930)*, Sherbrooke, Naaman, 1981.

déroule entièrement en Californie. Dans le premier groupe, l'espace géographique américain reste le plus souvent imaginaire et abstrait. Tantôt le narrateur projette de faire une promenade à New York avec une femme aimée (A, p. 156), rêve d'une fuite à Lowell pour y retrouver sa mère (SG, p. 102, p. 150), imagine une ruelle de Chicago où un justicier de bande dessinée combat le crime (DPQ, p. 113); tantôt la chronique des faits divers énumère des noms de villes: Birminhgam, Sarasota, Boston. Ici, une lettre évoque le soleil de la Floride (CT, p. 13); là, un souvenir d'enfance lui rappelle un bain de mer à Cape Cod (TP, p. 31). Même quand l'action nous entraîne sur le territoire américain, l'élément descriptif qui pourrait donner quelque relief à l'espace reste virtuellement absent du texte. Ainsi, le narrateur du *Couteau sur la table*, en fuite aux États-Unis, énumère les villes où il a erré, mais n'en reproduit aucune image. De même, le paysage rural qu'il traverse du nord au sud se résume à cette formule laconique: «des champs pauvres et verts, d'une monotonie radieuse». (CT, p. 151) Dans *Les Têtes à Papineau*, le paysage américain est réduit à l'image de «(...) scènes désertiques et rouges aux confins des prairies américaines» (TP, p. 87), et encore s'agit-il là d'un paysage de casse-tête, symbole ironique de la reconstitution artificielle, à partir de fragments épars, d'un espace mythique unidimensionnel.

De tous les lieux et paysages étatsuniens, seule la ville de New York échappe à ce nivellement, puisqu'elle a d'abord été imaginée de loin comme un espace bidimensionnel, avec ses gratte-ciel et ses rues, ses hôtels et ses «boroughs» (CT, p. 128), comme une masse surpeuplée (CT, p. 55), excitante, lieu de commencements (Charles et François Papineau y ont été conçus) (TP, p. 35) et de recommencements (L'*Aquarium*, *Le Couteau sur la table*, *L'Isle au dragon*)⁶. Mais quand arrive le moment d'y pénétrer, la réalité constatée désavoue le rêve: le héros du *Couteau sur la table* est saisi par le spectacle de la déchéance: clochards, mendiants, ivrognes, «se traînant sur le ventre» ou éparpillés, immobiles «comme des paquets de lessive» dans le sinistre décor nocturne de la 12^e rue (CT, p. 151). Michel Beauparlant, dans *L'Isle au dragon*, roule en taxi dans des rues désertes à l'aube, «entre les ordures et les assassins», sous des feux de circulation désynchronisés qui clignotent inutilement à l'infini (ID, p. 135). Le New York des *Têtes à Papineau* est écrasé par une vague de chaleur, toute activité y est paralysée par une panne de courant qui rend inutilisables ascenseurs et appareils ménagers (TP, p. 33). L'image dominante qu'esquissent ces fragments descriptifs est celle d'un environnement dégradé,

6. Fuyant l'Éthiopie, le narrateur et sa compagne pensent: «Il y aura New York, l'Amérique entière comme un tremplin...» (A, p. 156). Dans *Le Couteau sur la table*, le narrateur en fuite aux États-Unis songe à s'enrichir en investissant l'argent volé, ensuite à disparaître: «(...) m'annihiler dans le sable du continent, me fondre au paysage... m'estomper (...)» (CT, p. 150-151). Michel Beauparlant se rend à New York y mettre en branle la stratégie de la libération de l'Isle Verte. (ID, p. 135)

cauchemardesque, d'où la présence humaine civilisatrice s'est volatilisée pour ne laisser comme résidu dérisoire que les aménagements et les accessoires d'une infrastructure urbaine et technologique devenue absurde. Ainsi le pays étatsunien, ville ou campagne, apparaît comme un espace déserté et désertique.

Le paysage californien du dernier roman est antithétique. La végétation luxuriante envahit le décor : arbres millénaires, pruniers en fleurs, orchidées voluptueuses, cyprès taillés, « eucalyptus qui poussent en toute liberté pour le seul plaisir des sens » (HA, p. 147). Des oiseaux sillonnent le ciel (p. 35), des chats rôdent dans les rues (p. 36). Le soleil est radieux, le ciel est bleu. Le narrateur, Gregory Francœur, note l'allure des édifices : magnifique hôtel (p. 36), château baroque (p. 37), pavillons, maisonnettes coquettes (p. 111, 166), églises illuminées (p. 91), hôpitaux (p. 107). Il commente le décor d'un restaurant (p. 24), les tableaux affichés dans un lieu public (p. 127). Il détaille les odeurs des lieux (p. 43). Traversant une région rurale, il constate l'immensité des terres irriguées, l'activité des tracteurs, le mouvement des arrosoirs mécaniques, le battement des milliers d'éoliennes (p. 175).

Au début du récit, Francœur s'enivre du panorama de San Francisco : « J'absorbais le paysage, écrit-il, j'en tirais une énergie nouvelle inconnue à ce jour. » (HA, p. 24) Ici et là, des vestiges de l'histoire californienne mettent en valeur l'enracinement temporel du lieu : un édifice conçu comme une mission espagnole (p. 169), des quartiers reconstruits après le séisme de 1906 (p. 67), une rade où sont amarrés des navires de guerre abandonnés (p. 91), le campus de Berkeley et People's Park figés dans un décor « hippie » des années soixante. (p. 103)

Au gré des péripéties de l'intrigue, il découvre aussi la face nocturne du monde californien : le tohu-bohu des étudiants fêtant la rentrée dans un bar (p. 24); un rassemblement de romanichels, de musiciens déguenillés dans un parc public (p. 104); des poids lourds déferlant sur les autoroutes à toute heure de la nuit (p. 90); la silhouette vaporeuse, lumineuse, de la ville baignée dans un immense banc de brume (p. 135); Hollywood West, ses rues banales, ses motels délabrés, les prostituées de Sunset Boulevard, la foule animée rassemblée devant le Chinese Theater à minuit. (p. 169) Bien qu'elles suggèrent un contraste, ces images de la nuit ne nient pas l'habitat diurne mais le complètent; leur synthèse, contrairement aux images de New York dans les romans précédents, inscrit l'irrépressible énergie vitale du milieu. Ce sont les pulsions de vie que le romancier enregistre partout. À preuve, cette image nocturne d'une autoroute encombrée de voitures qui lui apparaît métaphoriquement comme une artère sanguine sillonnée de globules rouges et blancs. (p. 135) Alors qu'à New York et ailleurs le narrateur-héros se déplaçait furtivement dans un cadre figé, vide et indistinct, le héros d'une *histoire américaine* est happé par l'énergie du milieu et intégré à sa dynamique.

PERSONNAGES

La typologie des personnages obéit elle aussi à cette dichotomie. À l'exception de *L'Isle au dragon*, les six premiers romans ne contiennent pas de personnages américains significatifs. À peine quelques figurants de passage: des touristes anonymes (*SG*, p. 13), une femme adultère compagne d'un soir (*CT*, p. 153), une grand-mère d'origine québécoise vivant aux États-Unis (*TP*, p. 88), des douaniers sympathiques (*SG*, p. 150). En revanche, il faut souligner la mention répétée des noms de vedettes du cinéma ou de la télévision (Douglas Fairbanks, Kirk Douglas, Glenn Ford, Ed Sullivan): masques médiatiques impersonnels qui renvoient à la mythologie culturelle américaine plutôt qu'à la société proprement dite. *L'Isle au dragon* fait aussi défiler des acteurs de cinéma, mais on observe que ceux-ci, à la différence des meurtres, sont des symboles d'une époque, d'une mentalité (Jerry Lewis, Doris Day, Fred Astaire) ou sont investis d'une légende personnelle épique (Joan Crawford) ou tragique (Marilyn Monroe) qui les promeut du rôle de figurant à celui de figure dramatique. Au total, des personnages non caractérisés qui reflètent peu ou pas les mœurs et la mentalité ambiantes, lesquelles se trouvent néanmoins esquissées par des entre-filets journalistiques ou des anecdotes insérées gratuitement dans les récits et qui signalent, d'une part, la bonhomie, l'héroïsme ordinaire de citoyens isolés (*CT*, p. 83) et, d'autre part, la brutalité institutionnelle des répressions policières et des actions militaires au Vietnam, dont l'écho déréglé se répète dans les épisodes fréquents de meurtres multiples perpétrés par des psychopathes déchaînés (*DPQ*, p. 74, *HA*, p. 38).

Toutefois, en créant William T. Shaheen Jr., Godbout entreprend de représenter un archétype américain. Ce sera le premier personnage américain dans l'œuvre. Il est identifié par un nom réaliste, puisé dans l'actualité⁷, et largement représenté par des attributs physiques et psychologiques ainsi que par ses actions, ses idées et ses mœurs. Or ses traits physiques tiennent de la caricature et ses traits moraux se conforment à un stéréotype sans nuance du puissant capitaliste: il est avide, triomphant, amoral et grossier. Ses familiarités vulgaires dénotent un égocentrisme satisfait et condescendant plutôt que spontanéité et générosité. Il est clair que Shaheen est une représentation piégée: sous ses dehors pseudo-réalistes fascinants, il n'a de sens qu'en tant que froide personnification idéologique de l'empire économique américain.

Inversement, *Une histoire américaine* présente une galerie de personnages secondaires et de figurants qui forment un échantillonnage diversifié de la société californienne. Désormais les stéréotypes ne jouent

7. Le nom du personnage est emprunté à un financier newyorkais qui avait obtenu de substantiels octrois gouvernementaux pour construire la raffinerie de pétrole de Come-By-Chance, à Terre-Neuve, en 1974.

plus comme avant; ces nouvelles personnalités infirment catégoriquement les lieux communs fichés dans les romans précédents. Ici l'officier d'immigration est désagréable (p. 18), mais les policiers sont aimables et respectueux (p. 12); le meurtrier sadique est un Noir (p. 38), le concierge rédige une thèse de philosophie (p. 28), les ivrognes sont loquaces et spirituels (p. 27). La typologie est mouvante et trompeuse: le restaurateur mexicain est en réalité un vieux juif de Bagdad (p. 110), le doux musicien «hippie» se transforme soudain en agresseur violent (p. 105), le pasteur noir est un entremetteur d'affaires louches (p. 104). Fluidité et mouvance qu'on retrouve dans le métissage ethnique, tels ce veilleur de nuit japonais (p. 29), ces touristes russes (p. 24), ces réfugiés politiques et immigrants clandestins d'Amérique centrale (p. 90) et d'Afrique (p. 131), et l'improbable Mary Ann Wong, fille de père chinois et de mère finlandaise, missionnaire adventiste cérébrale, toute vibrante d'une sensualité sublimée dans l'idéalisme (p. 62).

Un seul personnage se détache, Allan Hunger, universitaire vieillissant, militant depuis trente ans dans tous les mouvements de gauche, convaincu qu'il faut œuvrer pour le triomphe de la vérité dans une société gouvernée par le mensonge officiel. Comme Shaheen, Allan Hunger est un archétype, car il incarne une constante de la mentalité américaine mythique: la passion de la liberté et de la justice (p. 118). À la différence de Shaheen cependant, sa représentation est signifiée sur un mode plus intime, plus réaliste, puisque l'auteur nous décrit son apparence, son lieu de travail, son ameublement, les vestiges de sa vie privée. Archétype en apparence plus familier, d'une substance humaine plus riche et plus sympathique, Hunger reste en dernière analyse un stéréotype de l'intellectuel plutôt qu'un véritable échantillon culturel.

SOCIÉTÉ, INSTITUTIONS, VALEURS, PRODUCTIONS CULTURELLES

Néanmoins c'est de cette société et de son empire culturel qu'il s'agit dans les récits de Godbout. L'œuvre déborde de références aux mœurs, aux institutions sociales et politiques, aux pratiques culturelles, car c'est bien sur ce plan que se situent les enjeux de l'altérité. Entre *L'Aquarium* (1962) et *Une histoire américaine* (1986) s'opère un long décan tage qui élimine les clichés, les stéréotypes, et vise à faire apparaître les essences pures du pouvoir culturel.

Dans les premiers romans, les clichés et les signes banals dominent la représentation satirique. Amérique technologique et guerrière, productrice de machines, de matériel militaire, de bombes atomiques; civilisation du mieux-vivre, de la consommation et du *know-how* qui réduit à des recettes et à des formules l'alimentation, l'information, la littérature, les divertissements, les canons de la beauté féminine et les rapports interpersonnels. Société dont les productions et les pratiques sont concrètement manifestes, souvent étonnantes, mais en défi-

nitive inoffensives parce qu'en dépit de leur usage (céréales, cartes de crédit, bandes dessinées et cinéma) la culture québécoise ne semble pas altérée. S'il est vrai que des personnages, tels que Lauzon, Patricia, François Galarneau, Mireille, admirent l'esprit américain et le principe d'efficacité qui le régit, on trouve parallèlement chez les différents narrateurs des saillies de scepticisme ou de lucidité, des velléités de rébellion contre cette «puissance d'argent, de sexe ou de mort» (CT, p. 102). Toutefois, dans ces premiers romans, le pouvoir américain n'est pas représenté comme une oppression tyrannique ni même comme une imposition pernicieuse. Il se manifeste exclusivement par des images médiatiques (cinéma, journaux, publicité). La puissance politique est intangible; elle est signalée anecdotiquement par ses effets militaires ou policiers, mais ni son principe ni son fonctionnement ne transparaissent dans les récits. De même, le pouvoir économique est signifié métonymiquement par l'énumération de produits de consommation et le rappel réitéré de la richesse américaine, mais, en tant que tel, il n'agit aucunement sur les personnages ou sur le déroulement des récits. Quant à l'influence culturelle, elle est tentaculaire et plus concrète puisqu'elle est représentée à la fois par les technologies médiatiques et par les modes et les mythes qu'elles véhiculent. Les références systématiques aux films, aux chansons, aux revues, aux bandes dessinées et à la télévision mettent en accusation leur pouvoir de séduction et discréditent par ce processus ironique les valeurs mythiques qui s'y trouvent projetées. Parallèlement, les réflexions idéologiques des protagonistes lucides remettent en question la véracité des mythes populaires de l'innocence, de la liberté, de la justice, de l'abondance, du bonheur ordinaire. Jusqu'à ce point dans l'œuvre, l'altérité américaine est extérieure à l'identité québécoise, et sans prise véritable sur elle.

Avec *L'Isle au dragon* la perspective change. La frontière entre «ici» et «ailleurs» s'estompe et l'altérité se rapproche. Les mythes culturels ne sont plus des projections médiatiques, ils prennent chair: dans ce *no man's land* culturel qu'est l'Ouest canadien, Michel Beuparlant avait pu échanger un regard avec Marilyn Monroe (p. 39) et avait écouté Shaheen lui exposer ses stratégies capitalistes (p. 61). Armé maintenant de sa conscience intellectuelle européenne, il peut dresser le bilan des méfaits de l'invasion culturelle américaine en territoire québécois. Déjà, les techniques médiatiques et psychométriques américaines sont en voie de détruire l'imaginaire québécois. La voix de Frank Sinatra couvre le bruissement des feuilles dans les sous-bois de l'Isle Verte (p. 15), tandis que les recettes de fromage Kraft à la télévision (p. 91) convertissent les Québécois à la pratique américaine du «repas sans plaisir». (p. 23) L'Empire de l'asphalte et des centres commerciaux s'étend sur le territoire (p. 48), tandis que la civilisation du plastique pollue le milieu naturel aussi bien que l'environnement culturel. Cependant le triomphe de cette civilisation exige l'abolition de toute originalité nationale susceptible de lui résister. Voilà pourquoi Shaheen projette, avec la complicité du gouvernement canadien, d'enfourer à

l'Isle Verte, creuset symbolique du pays québécois, les déchets contaminants de la civilisation américaine.

Néanmoins, si l'*Ailleurs* est en train de recouvrir l'*Ici*, l'*Autre* n'a pas encore assimilé le *Je*. Shaheen, le maître d'œuvre de cet empire financier transnational, avait souhaité recruter Michel dans son armée de technocrates en lui prêchant la perverse beauté des techniques du marketing. (p. 54) Celui-ci refuse et se fait « chasseur de dragons », c'est-à-dire écrivain. Ici Godbout fait un détour par le discours mythologique. En assimilant Shaheen à un dragon qui exige son tribut de richesses et de femmes, il le revêt des attributs ténébreux et démoniaques du mythe américain. Quand Michel, au terme de son apprentissage initiatique, capture Shaheen grâce au savoir que lui a inculqué son mentor irlandais et l'offre en sacrifice à un dragon québécois légendaire, il libère symboliquement son pays du pouvoir étranger et réhabilite la légende nationale. Si on ajoute que dans une perspective jungienne le mauvais dragon symbolise l'ombre, c'est-à-dire les forces répressives ou négatives inconscientes qui étouffent le moi, sa mise à mort rend donc possible l'émancipation et l'affirmation du moi québécois, original et créateur⁸. Par cette allégorie fantaisiste et compensatoire, Godbout propose que l'altérité ne saurait exister comme dualité réciproque ni même comme co-existence passive entre le Québec et les États-Unis. La culture américaine est hégémonique et transnationale, c'est là sa force; elle doit être combattue, sinon elle se répandra en noyant toute particularité. Elle peut être refoulée par l'action d'une volonté cohérente d'affirmation du moi collectif.

Dix ans après la victoire de Michel sur le dragon américain, c'est Gregory Francoeur, le protagoniste d'*Une histoire américaine*, désillusionné par l'échec du projet d'affirmation politique du Québec, qui viendra en 1986, sous le prétexte naïf de réaliser une enquête sur le bonheur, se frotter au charme d'une altérité devenue plus séduisante à mesure que l'identité devenait nébuleuse. La Californie qu'il découvre est une société plurielle et paradoxale qui semble se situer aux antipodes du modèle social américain esquissé dans les romans précédents. Elle est une altérité non seulement par rapport au Québec, mais par rapport au mythe conventionnel de l'Amérique industrielle. D'une part, c'est une culture excitée par les « ondes marchandes » (p. 22) qui soufflent partout et adonnée à une consommation excessive de biens et d'énergie: tous les produits, tous les services, tous les rêves y sont offerts (énormes limousines, crème glacée à l'ail, enciellement des restes, Disneyland). D'autre part, elle est une société de la recherche, génératrice d'un savoir technologique et sociétal, disséminatrice de l'information nécessaire à sa perfectibilité. Mais l'activité frénétique voile le comportement asocial de cette convergence d'individus, isolés par leurs ambitions et leur méfiance, pour qui l'excès est un palliatif narcotique à l'angoisse. La prolifération absurde des cultes religieux, des psychothérapies, des dis-

8. Carl C. Jung, *Man and his Symbols*, New York, Doubleday, 1964, p. 118.

sidences politiques est un phénomène ambigu en ce qu'il cautionne le mythe de la liberté d'association et de pensée en même temps qu'il désamorce la colère et disperse l'énergie contestataire.

Dans *Une histoire américaine*, Godbout suggère que l'hégémonie américaine ne s'affiche plus comme telle; elle n'a pas de représentant flamboyant, comme jadis Shaheen. Elle est une puissance anonyme et sans visage qui agit dans l'ombre par la manipulation de l'information, de la justice, par la transgression des principes judéo-chrétiens qu'elle prétend défendre. En lui opposant dans son récit une organisation clandestine de militants recrutés dans les milieux intellectuels et religieux, l'auteur propose un nouveau schème de lecture de la dynamique culturelle américaine. Lorsqu'il avait résolu de se débarrasser de Shaheen, Michel avait invoqué un pouvoir *poétique* étranger, mais les nouveaux justiciers, eux, ont choisi de détourner à leurs fins le savoir et les moyens technologiques, c'est-à-dire de mobiliser les armes de la civilisation, pour guérir celle-ci de ses dérèglements et rétablir le règne de la liberté démocratique. Mais l'assassinat de Hunger impose un sérieux recul à ce projet et la conclusion sarcastique du récit de Francœur, à la veille de sa déportation, remet en question l'espoir un instant entrevu d'une renaissance planétaire de la démocratie.

La formulation de l'imagerie culturelle américaine chez Godbout a donc évolué dans le sens d'une enquête progressive sur l'essence du pouvoir culturel américain et sur les mécanismes de l'altérité. Si dans les premiers romans, la «représentation imagologique⁹» décrivait le rayonnement américain comme un exotisme plus excessif que merveilleux, mais sans emprise immédiate sur le devenir culturel du Québec, les romans subséquents semblent conclure, à mesure que la représentation géographique, sociale et idéologique de l'Amérique se concrétise, que c'est la candeur des Québécois et leur vulnérabilité face aux complexités de l'énergie américaine, réductrice et assimilatrice, qui entraîneront leur assujettissement à l'empire voisin. Malgré les bravades téméraires des protagonistes successifs face à l'adversaire, c'est un courant pessimiste et amer qui charrie l'œuvre vers la réalisation que, pour les Québécois, la notion d'altérité est dérisoire puisqu'en dernière analyse l'américanité est indissociable de l'américanisation.

9. Pageaux, *op. cit.*, p. 171.