Document généré le 6 juil. 2025 07:53

Études françaises

# *Copies conformes* : la réécriture québécoise d'un polar américain

Karen Gould

Volume 29, numéro 1, printemps 1993

Bibliothèques imaginaires du roman québécois

URI : https://id.erudit.org/iderudit/035892ar
DOI : https://doi.org/10.7202/035892ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)
1492-1405 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Gould, K. (1993). *Copies conformes* : la réécriture québécoise d'un polar américain. *Études françaises*, *29*(1), 25–35. https://doi.org/10.7202/035892ar

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1993

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

# *Copies conformes*: la réécriture québécoise d'un polar américain

KAREN GOULD

> Comme la plupart des Canadiens, il ne connaissait de la Californie que les images mythiques...
> Jacques Godbout, *Une histoire américaine.*
>
> Québec, Amérique du Nord. J'écris à une époque où penser l'identité, c'est penser en termes de langue et d'espace, c'est-à-dire de culture française en territoire américain. De même, l'identité des femmes, je la désire ouverte et multiple, dans l'accès à la culture.
> France Théoret, *Entre raison et déraison.*

On a déjà beaucoup insisté sur *l'américanité* de la littérature québécoise contemporaine, bien que les critiques ne semblent pas se mettre d'accord sur le sens précis de ce terme, ni sur sa portée idéologique, culturelle ou esthétique. L'américanité serait l'américanisation de la culture québécoise, « l'américanophilie », la récurrence de certains éléments de la littérature américaine — venant des États-Unis, ou « le transculturalisme » nord-américain, selon le point de vue. Pour Simon Harel, l'américanité se définit comme l'exploration du continent nord-américain dans ses mouvances culturelles, ses différences ethniques et son cosmopolitisme[1]. Pour

1. Voir à ce sujet l'étude remarquable de Simon Harel, *le Voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueuil, Le Préambule, 1989.

d'autres, comme Maximilien Laroche, l'américanité ne doit surtout pas être confondue avec les États-Unis, car il existe effectivement de multiples pays «américains[2]». On n'a qu'à consulter l'excellent travail bibliographique de Benoît Melançon[3] pour se rendre compte de la diversité des approches et des intérêts critiques en jeu dans la définition de l'américanité, dans l'analyse de ses sources déterminantes, et dans les prises de position idéologiques que l'usage du terme même semble susciter.

Cependant, s'il est évident que toute discussion sur l'américanité de la littérature québécoise ne peut se limiter à une simple définition restreinte, la lecture de textes publiés aux États-Unis semble avoir tout de même contribué à la vigueur et à l'originalité de son expression. Dans le cas de *Copies conformes*[4] de Monique LaRue, l'américanité s'avère doublement présente; en effet, l'intertexte-clé, qui fonctionne ici comme véritable *infratexte* ou premier texte, est *The Maltese Falcon* de Dashiell Hammett[5], et par ailleurs ce roman originel ainsi que le palimpseste de LaRue se situent tous les deux en Californie, lieu mythique de la postmodernité états-unienne.

Publié en 1930, *The Maltese Falcon* connut un succès immédiat et considérable aux États-Unis, succès qui fut renforcé et prolongé par trois versions cinématographiques du roman dont la plus célèbre, datée de 1941, fit de Hammett et de Humphrey Bogart des vedettes d'Hollywood. Plus qu'un intertexte privilégié, *The Maltese Falcon* encadre la structure narrative du roman de LaRue, oriente l'enchaînement des événements qui constituent son intrigue et fait ressortir des éléments signifiants du paysage culturel californien. De même, le texte de Hammett traite plusieurs thèmes principaux (le meurtre et la violence, le déguisement et la déception, la quête du «vrai», le vide moral) auxquels LaRue s'attachera, les modifiant et les actualisant selon sa propre perspective. En adoptant un point de vue ironique et en faisant une critique toute contemporaine du récit américain, LaRue garde ses distances, tout en s'inspirant de son célèbre modèle pour raconter une autre histoire. En ce sens, relire le roman de Hammett devient un acte d'interrogation et de

2. Voir Maximilien Laroche, «Américanité et Amérique», *Urgences*, «Mythes et romans de l'Amérique», nº 34, décembre 1991, pp. 88-99.

3. Voir Benoît Melançon, «La littérature québécoise et l'Amérique. Prolégomènes et bibliographie», *Études françaises*, XXVI: 2, automne 1990, pp. 65-108.

4. Monique LaRue, *Copies conformes*, Montréal, Lacombe, 1989. Nous renverrons directement au texte, par le sigle *CC*, suivi de la page.

5. Dashiell Hammett, *The Maltese Falcon*, New York, Vintage Books, 1989 (New York, Alfred A. Knopf Inc., 1929, 1930).

démystification qui fera éclater l'homogénéité et l'autorité culturelle du récit originaire.

La relecture du *Maltese Falcon* qu'effectue LaRue — et dont l'importance sera amplifiée par une *mise en abîme* textuelle lorsque la narratrice parlera de sa propre relecture du roman et en racontera l'intrigue à d'autres personnages — rend ainsi possible une réécriture québécoise, féministe et postmoderne du polar américain. Texte propice aux dédoublements multiples, l'œuvre de LaRue met en jeu des points de rapprochement et de résistance cruciaux entre deux romans, deux cultures, deux époques, deux identités sexuelles, bref, deux textes issus de territoires distincts de l'imaginaire. L'intertextualité américaine qui s'y joue évoque non seulement un lieu territorial, mais aussi, à cause de sa place majeure au sein du roman de LaRue, la possibilité d'une « interterritorialité » qui, selon Pierre L'Hérault, se constitue d'un « espace qui déborde les frontières et se trouve en discordance avec l'idée d'un territoire bien marqué[6] ».

La postmodernité, comme le signale Linda Hutcheon, expose « le désir de comprendre la culture contemporaine comme le produit de représentations précédentes[7] ». Pour l'écrivain postmoderne, le roman policier, tout comme le roman d'espionnage, présente en effet un intérêt particulier à cause des éléments répétitifs du genre, des stéréotypes qui nient toute possibilité de profondeur psychologique, et aussi à cause de son caractère populaire qui résiste aux discours littéraire et théorique des élites. Se servant donc des conventions du roman policier afin de se les approprier, de les parodier et de les subvertir, LaRue fait valoir la séduction exercée par le texte de Hammett et joue avec certains clichés californiens associés au mythe de l'auteur. Mais en même temps, elle s'interroge sur l'idéologie à l'œuvre dans la représentation aussi bien dans le célèbre roman policier que dans les films qu'il a suscités. Ainsi *Copies conformes* serait-il un bel exemple de parodie postmoderne mettant en valeur l'idéologie de la représentation, écriture qui, selon Hutcheon, « n'ignore pas le contexte des représentations citées du passé, mais qui se sert de l'ironie afin d'admettre que nous sommes inévitablement séparés de ce passé aujourd'hui — par le temps et par l'histoire de représentations postérieures[8] ». En effet, à l'histoire

6. Voir Pierre L'Hérault, « Pour une cartographie de l'hétérogène : dérives identitaires des années 1980 », dans *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ éditeur, 1991, pp. 95-96.

7. Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, New York et Londres, Routledge, 1989, p. 58. Ma traduction.

8. *Ibid.*, p. 94. Ma traduction.

du faucon maltais sera accordée une signification tout autre dans *Copies conformes.*

En faisant avancer sa propre version de l'intrigue hamméttienne, LaRue met surtout en relief la problématique de l'identité et l'incertitude du savoir. Faut-il souligner que c'est dans le roman policier conventionnel que s'accumulent des meurtres mystérieux, des activités clandestines, des mensonges, des alibis et des fausses pistes qui rendent difficile l'accès à la vérifié? À ce titre, la confusion des identités individuelles dans *Copies conformes*, les dédoublements qui renvoient à l'histoire du *Maltese Falcon* et le déplacement culturel que subit la narratrice tendent à rendre instable la notion de sujet unitaire. Par ailleurs, on retrouve ici de nombreux thèmes postmodernes tels que «l'éclatement des frontières[9]», le transculturalisme, le multilinguisme, la problématique de la traduction et la nostalgie des origines. Ajoutons que sur le plan de la forme, *Copies conformes* adhère aussi à une esthétique postmoderne qui «veut opérer un retour vers la lisibilité, vers le public...[10]». Rien d'étonnant, donc, dans le choix du genre policier, extrêmement «lisible».

Le discours décolonisateur qui est mis en valeur dans *Copies conformes* porte surtout sur l'aliénation linguistique et culturelle de la narratrice, malgré la fascination, voire la force magnétique, qu'elle éprouve envers la vie californienne. Les sentiments d'étrangeté et de solitude qu'elle ressent en parlant anglais en terre lointaine nous rappellent la fragilité de la collectivité francophone face à l'impérialisme culturel et linguistique des États-Unis. Tel serait le sens à tirer de cet autre exemple d'intertextualité — de provenance québécoise, cette fois[11] — que la narratrice et son mari se citent de temps à autre et qui fonctionne comme une véritable litanie dans le texte de LaRue: «Nous sommes des désespérés, mais nous ne nous découragerons jamais!» (*CC*, 9). L'image d'une Amérique assimilatrice sera renforcée par la mise en évidence de la vaste échelle des intérêts de la haute technologie californienne et par l'orgueil de sa classe dirigeante, tel qu'exprimé par Ron O'Doorsey: «Il peut bien avoir étudié à Harvard, au MIT, travaillé pour Hewlett-Packard, I.B.M. On s'en fout. Les grands prêtres des ordinateurs aboutissent tous chez nous. Ici et maintenant!» (*CC*, 22).

9. Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 67.

10. Voir Régine Robin, «Présentation. L'Énigme du texte littéraire», *Cahiers de recherche sociologique*, nº 12, printemps 1989, p. 8.

11. Comme la narratrice nous l'explique, cette phrase de Charles Gill est citée par Réjean Ducharme dans *l'Hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973.

Les perspectives que LaRue ajoute à l'intrigue hammettienne comprennent, entre autres, le féminisme. Pourtant, la réflexion sur la condition féminine qui émerge de son écriture est loin d'être radicale; de fait, elle tourne plutôt autour des questions d'inclusion et d'exclusion relatives à un certain discours féministe qui, depuis de Beauvoir, et surtout au cours des années soixante-dix, a souvent déconsidéré le travail maternel. LaRue souligne ses préoccupations féminines par l'importance qu'elle accorde avant tout à sa narratrice, Claire Dubé, qui se voit comme une « *mother-woman* » vivant un peu à l'écart des grands changements sociaux inspirés par le féminisme nord-américain des vingt dernières années. Mais l'auteure attire aussi l'attention sur le personnage mythique de Brigid O'Shaughnessy — femme énigmatique du *Maltese Falcon* — par le déguisement grotesque de la pitoyable Brigid O'Doorsey qui cherche à l'imiter dans *Copies conformes*. En outre, même la narratrice sera tentée d'imiter cette femme fatale-cliché, sans être satisfaite des résultats: « Les sandales de serpent, la robe de Brigid. Faux. Archifaux » (*CC*, 126).

Le texte de LaRue interroge donc le rôle assigné à la femme dans le roman policier masculin, de même que la représentation de la femme dans la culture populaire américaine. Mettant de l'avant les observations, l'isolement et les doutes personnels de Claire, LaRue souligne le problème de la dévalorisation du travail maternel et retrace en même temps certaines difficultés dans la quête de l'identité féminine. Ainsi, le roman de LaRue répond à celui de Hammett sur plusieurs plans du récit et selon plusieurs points de vue. Comme d'autres écrivains des années quatre-vingt qui ont exploré l'attrait et le péril de l'américanité en situant leurs intrigues aux États-Unis[12], LaRue propose une *« autre » histoire américaine* qui reprend des clichés littéraires et culturels afin d'en reconnaître la puissance pour mieux leur résister.

## VOYAGE D'UN TEXTE À L'AUTRE

Dans sa version remaniée du *Maltese Falcon*, LaRue retourne au site célèbre de San Francisco soixante ans plus tard, et jette un regard humoristique sur des lieux décrits par Hammett, sur des endroits que lui et sa famille fréquentaient et sur les circuits touristiques du « San Francisco de Hammett » (*CC*, 58), mêlant ainsi l'espace du roman originaire et l'espace

12. Je pense en particulier à Jacques Godbout (*Une histoire américaine*), Jacques Poulin (*Volkswagen Blues*), Madeleine Monette (*Petites Violences*) et Nicole Brossard (*le Désert mauve*).

mythique de son auteur à la ville démystifiée que Claire Dubé découvre à la fin des années quatre-vingt. D'où l'ironie profonde du passage qui suit:

> J'étais en avance. Je marchai un peu dans les allées du petit parc à la française. Pigeons, clochards, pinard et *bag ladies*. Toutes les villes se ressemblent. La femme de Dashiell Hammett venait promener son enfant dans ce square, avais-je déjà lu quelque part. Des papiers gras, des verres de plastique, des sacs à ordures déchirés, poussiéreux et vides, flottaient à quelques centimètres du sol, soufflés par le vent. Les sandales de Brigid me faisaient mal aux pieds. Je m'assis sur un banc, *réfléchissant à cette histoire qui me fascinait* [c'est moi qui souligne] peut-être surtout par la façon aléatoire, et presque fatale dont j'y avais été sinon mêlée, du moins momentanément associée. (*CC*, 80)

Or, LaRue modernise et élargit davantage l'espace géoculturel de son texte afin d'inclure le quartier de Haight Ashbury, la communauté universitaire de Berkeley, le Bay Bridge et la faille géologique qui se trouve en dessous, le «Silicon Valley» d'IBM et Apple et, à l'aide des souvenirs parfois nostalgiques, la ville de Montréal et la communauté francophone en Amérique du Nord. Mais pour la narratrice de *Copies conformes*, qui accompagne son mari durant son séjour de recherche à Berkeley et qui doit récupérer la disquette qu'il semble avoir perdue avant qu'elle ne puisse rentrer au pays natal, affronter cette immense et intrigante étendue culturelle est avant tout une expérience troublante. Comme le remarque Simon Harel à propos de *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin, «[l]a dérive en terre américaine est quête d'une étrangeté envoûtante et fascinante, mais aussi, ce qui n'est pas à négliger, profondément aliénante...[13]»

Si la quête de l'authentique faucon maltais chez Hammett est remplacée ici par la recherche d'une disquette comportant des informations sur le processus de la traduction et l'avenir de l'*interlangue*, le vol, la violence, le chantage, la jalousie, la déception et l'avarice n'en restent pas moins des thèmes constants. En fait, les démarches criminelles et les valeurs négatives qui avaient déclenché le roman d'enquête de Hammett n'ont pas réellement changé, bien que le contexte de leur expression se soit considérablement étendu. Il faut noter, cependant, que là encore LaRue donne un cadre social et idéologique beaucoup plus clair aux gestes et thèmes récupérés.

13. *Op. cit.*, p. 167.

LaRue garde les personnages principaux du *Maltese Falcon*, mais elle les transforme et les déforme à sa manière. De façon générale, on retrouve donc des analogues des Sam Spade, Joel Cairo, Gutman, Brigid O'Shaughnessy et Iva Thursby dans *Copies conformes*, même si leurs obsessions et leurs intentions ne sont plus les mêmes. Notons par ailleurs que les seuls nouveaux personnages importants dans le roman de LaRue sont deux enfants, Phil et Joe, dont le premier s'attriste à l'idée de quitter la Californie pour retourner à Montréal alors que le second souffre de sa condition d'obèse et de sa vie d'enfant délaissé. En introduisant ces deux enfants dans son adaptation du polar américain, LaRue met immédiatement en évidence la place importante qu'occuperont les soucis et les réflexions maternels dans son texte.

Les personnages masculins de *Copies conformes* offrent quant à eux des perspectives nuancées sur l'extrême agressivité et l'avarice du monde californien de l'informatique. Gutman, « *the fat man* », est pour Hammett purement et simplement un gangster raffiné, tandis que son double, Ron O'Doorsey, spécialiste du droit informatique dans le roman de LaRue, défend les intérêts de toute une classe d'entrepreneurs. Grand admirateur de Dashiell Hammett, O'Doorsey donne le nom de « Maltese Falcon » à sa compagnie et emploie la figure du faucon maltais pour son logo. Homme sans scrupules et sans éthique, O'Doorsey est une caricature du sujet postmoderne qui ne croit plus aux frontières entre le vrai et le faux, entre l'originalité et la duplication. Chez lui, la piraterie et le plagiat n'ont pas de limites.

Iva Thursby, la femme du partenaire tué de Sam Spade dans *The Maltese Falcon*, fait tout pour attirer l'attention de Sam qui, à vrai dire, s'intéresse peu à elle. Elle n'est là, semble-t-il, que pour admirer et irriter le héros masculin américain. Dans le roman de LaRue, Iva devient Vasseur, un ami québécois excessivement craintif dont le rôle principal, quand il n'est pas en train d'essayer de séduire Claire, est de se lamenter sur le sort de la planète et de la culture — et surtout de la culture francophone en Amérique du Nord. Ce discours, faut-il le souligner, ne réussit pas à captiver la protagoniste.

Joel Cairo, l'intermédiaire criminel qui se fait prendre dans le roman de Hammett, trouvera son double dans le personnage de Diran Zarian, de personnalité plus complexe, plus contradictoire dans le roman de LaRue. Caractérisé comme « homme dangereux », « un faucon » (*CC*, 22) de l'informatique dont le travail est de protéger les programmes de la piraterie — bien qu'il avoue ne plus pouvoir « distinguer le vrai du faux » (*CC*, 155) —, Zarian nous intéresse surtout à cause de ses origines arméniennes, de son pouvoir de séduction et de

son ambivalence face à ses responsabilités de père. À l'encontre de la narratrice québécoise, qui reste liée à son passé et à sa culture originelle, Zarian choisit d'oublier sa vie antérieure en Europe de l'Est et sa culture arménienne, sauf quand il parle français avec Claire. Ainsi l'importance de la *langue maternelle* — la langue d'origine — s'insinue-t-elle dans le texte comme thème majeur à plusieurs reprises, suggérant un discours sur la culture et un concept de communauté plus pluraliste qu'assimilateur.

La représentation des personnages féminins est l'aspect le plus novateur des transpositions apportées aux figures du *Maltese Falcon*. Dans le roman de Hammett ainsi que dans le film de John Huston, Brigid O'Shaughnessy — *alias* Miss Wonderly ou Miss Leblanc — est l'énigme féminine que le détective Sam Spade et le lecteur/spectateur doivent déchiffrer. Tel qu'il a été conçu par Hammett, le caractère de Brigid résiste aux recettes faciles; si elle semble se conformer par moments au concept traditionnel de la féminité, à d'autres elle le refuse. La confusion et l'ambiguïté qui l'entourent contribuent à son charme et à son étrangeté. En plus des actes criminels à résoudre, elle devient donc le mystère à pénétrer[14].

Dans le personnage de Brigid O'Doorsey, LaRue nous donne une parodie assez effrayante de la dangereuse femme-mystère de Hammett, car la Brigid de *Copies conformes* se construit une identité facsimilée, en se déguisant comme Brigid O'Shaughnessy et en mimant à tous moments ses gestes. C'est dire qu'elle se voue entièrement à son rôle de double fictif et à son désir de devenir un simulacre. La critique de LaRue vis-à-vis de ce personnage est sans équivoque, d'autant que l'obsession de Brigid de rester jeune et séduisante (c'est-à-dire de correspondre à l'image figée d'un imaginaire masculin préconisé par Hollywood) fait d'elle une proie facile, soumise aux caprices de chirurgien :

> Peu à peu l'obsession de l'épiderme s'insinuait dans sa vie. Des dizaines et des dizaines d'interventions avaient été pratiquées, semble-t-il, sur son visage livré aux aiguilles à coudre de richissimes doctoresses qui effaçaient les traces du temps, dans de louches cliniques de beauté. On soulève la peau, on la tend, puis on excise le surplus. «Vous aurez le ventre d'une enfant de cinq ans», précisait une publicité qu'elle avait collée dans son cahier. C'était la dernière page. Ensuite, plus rien. Une droguée du scalpel. (*CC*, 73-74)

14. Voir à ce sujet l'analyse que fait Annette Kuhn des *films noirs* des années quarante dans son étude, *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, New York et Londres, Routledge et Kegan Paul, 1982.

La place de la femme dans le roman policier américain, ainsi que dans la tradition du *film noir*, comme nous l'explique Annette Kuhn[15], se révèle donc un espace restreint, une fiction funeste, à la lettre une peau de chagrin. Défigurée à l'aide du scalpel et tourmentée par une image qu'elle reproduit de plus en plus imparfaitement avec l'âge, Brigid O'Doorsey est devenue un personnage dont le jeu de déguisement s'avère faux, voire désastreux. Ainsi LaRue oblige-t-elle le lecteur ou la lectrice à se demander qui est la véritable victime de l'intrigue policière.

La transformation du protagoniste-détective-américain en narratrice-québécoise-mère-d'un-enfant est sans doute la correction la plus dramatique apportée au texte parodié. Là où Hammett raconte l'histoire de Sam Spade de l'extérieur à l'aide d'un narrateur anonyme et omniscient, LaRue place la narration entre les mains de sa protagoniste, Claire Dubé, induisant par là l'important déplacement du dialogue dans *Copies conformes* en faveur des réflexions personnelles et émouvantes de la narratrice, étrangère et mal à l'aise dans l'univers californien. Les résultats de ce changement de perspective consistent, entre autres, en une voix narrative plus engagée et une critique sociale plus étendue. Le roman de LaRue démontre par conséquent ce que l'auteure affirmait déjà en 1982: « [r]attacher la mère à l'écriture est moderne[16] ».

En effet, c'est à travers les pensées et les réactions d'une mère déplacée dans un pays étranger que cette *autre* histoire américaine se déroule. Loin de Montréal, de sa langue maternelle et des valeurs de sa fragile culture minoritaire, Claire maintient un lien d'appartenance à travers son enfant. Dans le milieu « *high tech* » et même au Québec, elle paraît terriblement traditionnelle: « Moi, Claire Dubé. Trente-cinq ans, mariée, un enfant. Profession perdue en cours de route » (*CC*, 10). En Californie, son statut de mère-ménagère, rendue presque muette à cause de ses difficultés avec la langue anglaise, contraste avec l'activité frénétique de la classe professionnelle de l'informatique. Il n'est donc pas surprenant qu'elle soit charmée momentanément, elle aussi, par l'attrait d'un amour californien et par le suspense d'une aventure de piraterie informatique digne d'un scénario d'Hollywood.

Par la suite, cependant, la narratrice perçoit sa situation plus clairement, admettant que son enfant et son mari, sa langue maternelle et son pays natal représentent des valeurs auxquelles elle continue de s'accrocher. Comme une réponse

15. *Ibid.*

16. Monique LaRue, « La mère, aujourd'hui », *la Nouvelle Barre du jour*, nº 116, septembre 1982, p. 53.

modeste à l'ère postmoderne — l'ère où règnent la prolifération de copies informatiques, des identités ambiguës ou fausses, un matérialisme avide et une esthétique amorale —, Claire Dubé retourne à Montréal, à sa communauté et au foyer familial, malgré son manque d'enthousiasme, après avoir subi pour un moment le charme d'un immigrant américain et après avoir succombé au leurre du mythe californien. C'est un choix qui paraît bien conventionnel à certains égards. À vrai dire, la narratrice de LaRue semble parfois appartenir à une autre époque. Pourtant, le déplacement, le doute, et l'étrangeté dont elle fait expérience durant son odyssée californienne suggèrent que, malgré les apparences, Claire Dubé est une femme d'aujourd'hui qui s'interroge sur ses désirs conflictuels et sur son identité triplement marginalisée (de femme mariée, de mère, de francophone en Amérique du Nord), à une époque où l'identité et la vérité sont des concepts de plus en plus problématiques.

Contrairement à Sam Spade dont l'égocentrisme et le détachement héroïque sont bien tracés, la narratrice de *Copies conformes* se construit une identité avec difficulté — identité qui est traversée par l'attachement personnel et le désir, l'émotion et la raison, le sentiment d'appartenance et l'expérience d'altérité, le goût de l'aventure et la nostalgie du territoire. Parodie postmoderne, le texte de LaRue ne peut effacer les différences et la distance qui séparent Claire Dubé de Sam Spade, Brigid O'Doorsey de Brigid O'Shaughnessy, le récit féminin du polar américain. Et pourtant, en dialoguant avec Hammett, LaRue accepte de mettre en évidence le fait que, comme l'indique Janet Paterson, «nous écrivons et nous lisons toujours à l'intérieur d'une pratique littéraire[17]».

«Comment, face à un voisin aussi étouffant, ayant une personnalité aussi forte, le roman québécois contemporain peut-il inventer sa propre Amérique?[18]», demande Jean-François Chassay. Monique LaRue semble avoir reconnu les difficultés de ce défi. Cependant, à l'encontre des copies qui se répandent d'un bout à l'autre de son récit, *Copies conformes* n'est pas une simple copie de l'original — peut-on même parler d'*original* dans un genre aussi répétitif que celui du roman policier? Il est vrai qu'en imitant Hammett et la tradition populaire américaine à laquelle appartient son roman, LaRue établit des liens forts entre les lettres québécoises et américaines. Mais à travers sa réécriture du texte américain, l'auteure québé-

17. *Op. cit.*, p. 90.

18. Jean-François Chassay, «Reflet des États-Unis dans le roman québécois: une version de l'Amérique,» *Urgences*, nº 34, décembre 1991, p. 15.

coise finit par créer un espace critique crucial qui permet de bien marquer la différence entre la copie et « l'original », tout en traduisant les signes culturels américains autrement. Roman qui calque, corrige et réinvente « une histoire américaine », *Copies conformes* met en question nos façons de lire et de traduire l'américanité dans une langue qui n'a pas peur de marquer sa différence — une langue qui ne se « décourage » pas.