

GUY VANDERHAEGHE

*Lauréat Trudeau 2008, Collège St. Thomas More,
Université de la Saskatchewan*

BIOGRAPHIE

Guy Vanderhaeghe est l'auteur de quatre romans, trois recueils de nouvelles et deux pièces de théâtre. Son premier recueil de nouvelles, *Man Descending*, a remporté le Prix du Gouverneur général dans la catégorie romans et nouvelles de langue anglaise ainsi que le prix Faber en Grande-Bretagne. Son roman, *Homesick*, a été colauréat du prix littéraire de la ville de Toronto, en 1990. Guy Vanderhaeghe a reçu en 1993 le prix de la Canadian Authors Association pour la pièce dramatique *I Had a Job I Liked. Once*. En 1996, son roman *The Englishman's Boy* a reçu le Prix du Gouverneur général dans la catégorie romans et nouvelles de langue anglaise et a été en lice pour le prix Giller et le prix de l'International IMPAC Dublin. Le roman *The Last Crossing*, paru en 2002, a remporté le prix Canada Reads de la CBC, trois prix littéraires en Saskatchewan et le prix Ex Libris du roman de l'année remis par la Canadian Booksellers Association. Ce livre était également au programme de l'émission « Page Turners » de la BBC. Son dernier ouvrage est une adaptation dramatique de *The Englishman's Boy*, qui a été présentée sur les ondes de la CBC en mars 2008.

Guy Vanderhaeghe a reçu les prix Harbourfront et Timothy Findley pour l'ensemble de son œuvre. Il est officier de l'Ordre du Canada, membre de l'Ordre du mérite de la Saskatchewan et membre de la Société royale du Canada. En 2009, il a reçu la reconnaissance de « Canadien distingué » (« Distinguished Canadian Award ») décernée par le Seniors University Group et le Seniors Education Centre de l'Université de Regina.

Il a enseigné la création littéraire à l'Université d'Ottawa, au collège St. Thomas More et dans le cadre de plusieurs programmes de rédaction, dont les suivants : Humber School for Writers, Booming Ground, Sage Hill Writing Experience et Writing Program of the Banff Centre for the Arts.

Guy Vanderhaeghe détient un baccalauréat spécialisé et une maîtrise en histoire remis par l'Université de la Saskatchewan ainsi qu'un baccalauréat en éducation de l'Université de Regina. Il est actuellement professeur résident au collège St-Thomas-More, qui fait partie de l'Université de la Saskatchewan.

RÉSUMÉ

Au cours des 20 dernières années, le roman historique a connu un succès populaire au Canada anglais et a su gagner la reconnaissance de nombreux jurys. La prépondérance de ce genre littéraire a parfois semé la consternation auprès des historiens, qui le qualifient de « mauvaise histoire », en ce sens qu'il constitue une distorsion et une vulgarisation des connaissances du passé. Dans certains cercles littéraires, ce genre est traité comme une vaine nostalgie, soit le refus de voir la réalité actuelle du Canada.

J'ai moi-même été confronté à ces questions, puisque j'ai voulu être historien et que j'écris maintenant des romans historiques. Et c'est à titre d'écrivain que je tente d'y répondre. Si le roman historique est une sorte de centaure (moitié fiction et moitié histoire), sous quel angle doit-on le juger ? La « subjectivité » de l'historien est-elle différente de celle du romancier ? Existe-t-il des distinctions fondamentales entre la narration du romancier et celle de l'historien ? Le roman historique est-il vraiment un examen du passé, ou plutôt un regard détourné vers le présent ? Quelles stratégies emprunte le romancier historique pour résoudre ces dilemmes ? Enfin, si le roman historique joue un rôle pour comprendre le passé, quel est-il donc ?

CONFÉRENCE

Appréhender le passé : l'histoire et le roman historique

Université du Nouveau Brunswick

LE 16 FÉVRIER 2010

Je voudrais commencer par un démenti à l'intention des spécialistes qui liront ce texte : je ne prétends absolument pas être l'un des leurs. J'ai passé le plus clair de ma vie d'adulte à écrire de la fiction et à enseigner l'écriture, deux occupations qui ne sont guère connues pour leur rigueur analytique ou théorique. Je ne suis spécialiste ni de littérature ni d'histoire. En fait, c'est la première fois depuis que j'ai quitté l'université que je me suis senti obligé d'émailler un texte de citations.

Il fut un temps, certes, où j'ai nourri l'ambition de devenir historien, mais j'ai vite compris que je n'étais pas fait pour ce genre de sport et me suis contenté de rester sur la touche. Néanmoins, dispensé d'agir, je suis resté un observateur curieux de ce qui s'écrit en histoire au Canada de langue anglaise et, avec le temps, j'en suis venu à écrire des romans historiques. L'essentiel de ce que j'ai à dire me vient de l'expérience du travail d'écrivain, des compromis et des accommodements, pas toujours faciles, que j'ai dû faire en essayant d'appréhender le passé dans la fiction. « Appréhender » dans tous les sens du terme : mettre en état d'arrestation, comprendre et enfin, dans mon cas, envisager avec anxiété. Je suis un artiste du dimanche qui peint à grands traits, maniant le pinceau sur une toile de fond qui est un vrai champ de bataille.

Dans *The Uses and Abuses of History*, Margaret MacMillan fait la remarque suivante : « L'histoire, et pas forcément celle qu'écrivent les historiens professionnels, est très en vogue en ce moment, même en Amérique du Nord, où nous avons toujours eu tendance à nous tourner vers le futur plus que vers le passé¹. » Le public d'aujourd'hui est friand d'histoires populaires, de romans et de films historiques – l'existence même du canal *History*, un réseau de télévision entièrement consacré au passé, accrédite ce constat. Mais cet enthousiasme semble avoir semé le trouble parmi les historiens universitaires, leur donnant le sentiment de perdre du terrain dans une bataille en vue de conquérir les esprits et les cœurs. Dans certains colloques ou lors de discussions, j'ai souvent entendu les historiens exprimer un malaise : leur influence serait à la baisse et leur territoire envahi par une nuée d'imposteurs incompetents.

L'historien J.L. Granatstein, peu enclin à mâcher ses mots, attribue cet échec à la profession elle-même. Dans son livre polémique *Who Killed Canadian History?*, il éreinte ses collègues qui à son avis préfèrent « rester seuls dans leurs placards de spécialistes au lieu d'essayer de communiquer et de traiter de sujets qui pourraient instruire les étudiants et les citoyens canadiens sur qui ils sont, d'où ils viennent et où ils vont² ». Avec un certain esprit caustique, il estime que :

La grande majorité des livres universitaires sont destinés à rester sur les étagères des bibliothèques sans qu'on les lise. On ne sait pas très bien combien de temps encore les presses universitaires, qui fonctionnent avec des fonds publics, continueront à publier de pareils navets ; si les subventions se tarissent, comme ce sera vraisemblablement le cas un jour, les éditeurs universitaires devront s'adapter ou disparaître. On ne sait pas bien non plus si les universitaires qui écrivent sont capables de changer pour arriver à trouver un public ou

1. Margaret MacMillan, *The Uses and Abuses of History* (Toronto : Penguin Canada, 2008), 3.

2. J. L. Granatstein, *Who Killed Canadian History?* (Toronto : HarperCollins Publishers Ltd., 1998), 71-72.

même s'ils en ont l'intention. Il ne s'agit pas de dire que les presses universitaires sont inutiles. Il est vital que, dans les universités, on mène des recherches sur le passé et sur le présent. Mais il est quand même tout à fait légitime de remettre en question l'emploi de fonds publics pour publier des livres dont la vertu première est d'assurer la permanence ou la promotion universitaire de leurs auteurs. Leur bouillie illisible pourrait circuler parmi les trois lecteurs intéressés sous la forme de samizdats ou être disponible sur Internet³.

Sur un ton plus amène, Margaret MacMillan presse les historiens de s'efforcer de rendre leurs travaux accessibles au commun des mortels, car :

Dans la plupart des ouvrages historiques, ce que les gens lisent et qu'ils aiment est déjà écrit par des historiens amateurs. Dans certains cas c'est très bon, mais la plupart du temps, c'est absolument sans intérêt. La mauvaise histoire fait l'impasse sur la complexité des récits. Elle prétend savoir ce qu'il est impossible qu'elle sache, par exemple quand elle est censée révéler les pensées secrètes de ses personnages. Elle est truffée de grandes généralisations assénées sans preuves et ne tient aucun compte de certains faits encombrants qui ne s'y intègrent pas. Elle en demande trop à ses protagonistes, par exemple quand elle attend d'eux d'avoir eu des intuitions qu'il leur était impossible d'avoir ou d'avoir pris des décisions qu'il leur était impossible de prendre. Ce que nous apprend cette histoire-là est trop simple ou même tout simplement faux⁴.

Du point de vue des historiens professionnels, il s'agit là d'un exemple de la loi de Gresham : « La mauvaise monnaie chasse la bonne ». Comme MacMillan, Granatstein nourrit des doutes sérieux sur l'histoire populaire, s'attaquant farouchement à ce qu'il désigne comme de grossières distorsions du récit historique. Le documentaire télévisuel de Brian et Terrence McKenna, intitulé *La bravoure et le mépris*, qui a soulevé la colère de bien des vétérans par sa façon de rendre compte des bombardements alliés sur l'Allemagne pendant la

3. *Ibid.*, 75.

4. MacMillan, *The Uses and Abuses of History*, op. cit., 36

Seconde Guerre mondiale, provoque chez Granatstein une réaction violente puisqu'il qualifie cette production de « perversion de la réalité, une vision romantique de l'histoire complètement erronée, déformée par le sentimentalisme anti-guerre à l'eau de rose qui a suivi la guerre du Vietnam⁵ ».

Je ne voudrais pas laisser entendre que les historiens sont tous unanimes derrière les positions de MacMillan et de Granatstein sur la définition de l'écriture de l'histoire et ce qu'elle doit être. Ils sont nombreux à ne pas être d'accord : ceux qui travaillent dans des domaines comme l'histoire des femmes, des gais et des lesbiennes, des minorités ethniques, des peuples autochtones, du syndicalisme, etc., une pléthore de sujets que l'on n'étudiait pratiquement pas dans un département d'histoire quand j'y faisais mes études, il y a presque 40 ans. Je ne dispose ni du temps ni de l'expertise nécessaires pour esquisser ou pondérer les mérites respectifs de ces deux positions. Je me contenterai de remarquer qu'il y a au moins un point sur lequel les historiens s'entendent : leur fief est envahi par une foule d'intrus.

Aux suspects classiques, les journalistes devenus historiens comme Pierre Berton, Peter C. Newman, Richard Gwynn, et Maggie Siggins, s'est désormais ajoutée une nouvelle cohorte d'envahisseurs. Dans les 20 dernières années, on a vu fleurir toute une littérature de fiction historique qui a bénéficié à la fois des faveurs du public et de la critique en remportant de nombreux prix parmi les plus importants du Canada de langue anglaise. Citons quelques titres qui ne représentent que la pointe d'un iceberg impressionnant : *La peau d'un lion* et *Le patient anglais* de Michael Ondaatje, *Away* de Jane Urquhart, *Captive* de Margaret Atwood, *Fugitive Pieces* de Anne Michael, *The Colony of Unrequited Dreams* de Wayne Johnston, *A Discovery of Strangers* de Rudy Wiebe, *Les voleurs de rivière* de Michael Crummey, *The Trade* de Fred Stenson, *Le chemin des âmes* de Joseph Boyden, *The Book of Negroes* de Lawrence Hill.

5. Granatstein, *Who Killed Canadian History?*, op. cit., 117.

Si, d'après les accusations de MacMillan, les historiens populaires sont coupables de transgression, les écrivains commettent des péchés plus graves encore : ils exhibent allègrement les pensées muettes des personnages historiques et ignorent sans vergogne les faits encombrants ou les interprètent dans un sens impossible à cautionner pour un spécialiste. Pour bien des historiens, les auteurs de romans historiques sont de vraies pies qui fondent sur tout ce qui brille, sur tous les épisodes divertissants du passé, les exagèrent au passage puis reflent leur clinquante pacotille à un public prêt à tout avaler. Agacés, les auteurs de romans historiques rétorqueront sans doute que l'autopsie universitaire pratiquée par les historiens laisse sur le carreau un passé exsangue. Pas étonnant ensuite que le public se détourne de ce cadavre gris, grimaçant, laissé sans vie pour qu'on l'admire, gisant, à la morgue.

Des renards et des hérissons

Il faut l'admettre, tout cela relève de la caricature mais, comme les dessins éditoriaux parfois, cela rend compte d'une bribe de vérité. Mais on ignore ainsi qu'écrire l'histoire et écrire des romans historiques représentent deux entreprises distinctes, différentes. Il y a d'abord deux choses qui différencient les historiens des auteurs de romans historiques : le caractère du regard qu'ils portent sur le passé et le mode de narration qu'ils emploient pour exprimer ce regard tel que construit et représenté par les mots.

Dans son texte célèbre sur Tolstoï, *Le hérisson et le renard*, Isaiah Berlin se sert de la maxime du poète grec Archiloque : « Le renard sait beaucoup de choses, le hérisson n'en sait qu'une seule, mais grande⁶ ! » Il établit ainsi une distinction entre différents types de penseurs et d'écrivains. Les hérissons sont enclins à avoir « un seul système plus ou moins exprimé et cohérent », tandis que les renards

6. Isaiah Berlin, « Le hérisson et le renard », dans *Les penseurs russes*, traduit de l'anglais par Daria Olivier (Paris : Albin Michel, 1984), 57.

« poursuivent plusieurs fins, souvent sans aucun rapport entre elles, voire contradictoires, reliées (quand elles le sont) seulement *de facto*⁷ ».

Je prends ici quelques libertés avec la formule de Berlin, bien qu'il l'applique aussi à des auteurs de fiction, mais je voudrais préciser que les romanciers, comparés aux historiens, ressemblent davantage par tempérament à des renards, ils sont susceptibles de méfiance à l'égard des systèmes cohérents et rationnels, plus à l'aise avec les liens *de facto* et moins avec l'analyse, la synthèse et l'interprétation qui sont fondamentalement les outils de l'écriture de l'histoire. Ce qui m'a d'abord porté à étudier l'histoire, c'est l'envergure, l'étendue de cette discipline, sa façon de toucher la diversité même de l'expérience humaine. De prime abord, l'histoire m'a semblé convenir parfaitement à quelqu'un comme moi, ayant le tempérament d'un renard ou peut-être, plus honnêtement, celui d'un dilettante. L'histoire m'a intrigué parce qu'elle arpente un territoire tellement vaste et lointain. Mais au temps de mes études quelque chose m'a échappé : lire de l'histoire correspond au tempérament du renard, mais l'écrire est affaire de hérisson. Le récit historique et le récit romanesque sont diamétralement opposés. Le romancier américain Wallace Stegner écrit les commentaires suivants à propos de son mentor, Bernard DeVoto, un homme qui écrivit à la fois de la fiction et de l'histoire :

Un romancier de nos jours se pose rarement en juge omniscient au sens historique. Benny excellait dans le jugement historique ; avec une multitude de faits en tête, il possédait une vue d'ensemble et agençait ces éléments pour qu'ils s'intègrent au tableau général, en *deus ex-machina*. Il était bien plus habile à cela que dans le rôle du ventriloque, qui parle par une seule bouche ou, comme il aurait dû le faire s'il avait vraiment été un romancier, qui parle tour à tour par la bouche de tous ses personnages. Faulkner avait le pouvoir de parler

7. *Ibid.*

à travers n'importe quelle bouche et d'avoir absolument toujours le ton juste. C'est cela surtout qui différencie un Benny DeVoto d'un Faulkner⁸.

Ce qui revient tout simplement à dire que les différents outils de production – les positions du narrateur – débouchent sur des produits différents. Ma première tentative d'écrire une fiction historique s'est soldée par un échec, car je ne suis pas parvenu à saisir cette distinction pourtant assez simple et évidente. En 1982, j'entrepris d'écrire un roman qui a fini par paraître sous le titre de *Comme des loups*, et cela près de 14 ans plus tard, ce qui représente une période de gestation proche de celle de l'éléphant. Je n'arrivais jamais à le finir pour la raison suivante : ce qui me restait de ma formation historique était continuellement en conflit avec mes impulsions romanesques de renard. Je passais mon temps à interroger mon moi déjà divisé : qu'est-ce que tu es en train de faire ? Qu'est-ce que tu devrais être en train de faire ? Quel maître sers-tu ? L'histoire ou le roman ? J'ai mis longtemps à comprendre que dans la locution *roman historique*, le substantif est plus important que l'adjectif, et qu'un roman historique ne peut pas être de l'histoire mais peut seulement porter sur elle.

Être conscient de l'écart du temps

D'où la question : qu'est-ce qui fait qu'un roman est un roman historique ? Il peut sembler que la réponse la plus simple et la plus évidente soit : le fait que les événements racontés dans le roman se situent dans le passé. Mais, dans ces conditions, étant donné que le temps passe, tous les romans deviennent forcément historiques, même s'ils ont porté inlassablement un regard contemporain sur l'époque où ils ont été écrits. Dans un essai intitulé *The Great*

8. Wallace Stegner et Richard W. Etulain, « The American Literary West », dans *Conversations With Wallace Stegner on Western History and Literature* (Salt Lake City : University of Utah Press, 1983), 134.

Gatsby? Yes, a Historical Novel, l'historien américain John Lukacs affirme : « C'est probablement en raison d'une structure de l'histoire particulière, américaine et démocratique, que certains romans nous en disent davantage sur une certaine période que la meilleure des histoires⁹. » C'est vrai, mais en fait Lukacs veut dire que la manière dont une œuvre de fiction est écrite, à un certain moment de l'histoire, peut constituer un document sur la mentalité du temps, comme un recensement peut nous donner des renseignements sur la démographie.

Mais Fitzgerald n'a pas tourné son regard vers le passé, il a considéré le présent qu'il vivait et qu'il observait. Le roman historique fait l'inverse ; il reflète, il contemple, il interroge l'histoire avec la distance du temps ; l'écart du temps et la conscience de cet écart sont des facteurs de première importance. Dans certains cas, ces romans vont jusqu'à remettre en question les hypothèses mêmes de la discipline historique. Ce que certains critiques qualifient de métafiction historiographique exprime un certain scepticisme à propos des grands récits, de l'objectivité supposée de l'histoire et de la cohérence des identités. Souvent, la métafiction historiographique reconstruit le passé du point de vue de ceux qu'elle considère comme effacés du registre de l'histoire ou négligés de façon inacceptable. Les adeptes les plus radicaux de la métafiction vont plus loin, ils bouleversent la chronologie, introduisent des événements surnaturels et des éléments de toute évidence inexacts pour illustrer leur conviction que l'histoire est une construction relative, où la subjectivité est reine. Certains d'entre eux refusent même de reconnaître l'existence de toute distinction réelle entre la fiction et l'histoire parce qu'ils prétendent qu'elles représentent toutes deux des façons humaines de

9. John Lukacs, « *The Great Gatsby? Yes, a Historical Novel* », dans *Remembered Past : John Lukacs on History, Historians, and Historical Knowledge. A Reader*, Mark G. Malavasi et Jeffrey Nation (dir.) (Wilmington : ISI Books, 2005), 721.

« fabriquer le monde ». Comme le remarque Martin Kuester dans une critique des métafictions historiques de George Bowering, « on pourrait dire que l'écriture de l'histoire est histoire, que l'histoire est un texte davantage que des faits¹⁰ ». D'accord, mais Kuester laisse entendre ainsi que les faits ne jouent aucun rôle dans la construction du texte lui-même. Pourtant les faits sont la charpente du récit historique, tout le reste est la chair qu'on y accroche. Comme les preuves que l'on expose devant une cour de justice, les faits que présentent les historiens peuvent être incomplets, imparfaits ou déformés. On peut en donner des interprétations différentes. Mais ils sont objets d'enquête, de débat et d'examen attentif, exactement comme les romans le sont parfois ou devraient l'être. Je doute qu'il existe un historien pour nier que, d'une façon ou d'une autre, l'histoire est subjective ; si ma mémoire est bonne, l'historien de la Renaissance Jacob Burckhardt en a convenu il y a bien plus d'un siècle. Mais accepter qu'il existe toujours un élément de subjectivité ne signifie pas qu'il n'existe aucun critère permettant de juger de la « véracité » d'un travail historique ; aussi imparfaits soient-ils, ces outils d'évaluation sont absolument essentiels et nécessaires. On peut aussi considérer *Mein Kampf* comme une sorte de construction subjective du monde, mais est-il impossible pour autant de porter un jugement sur la validité de ce qu'on y affirme ?

À l'autre extrémité du spectre se situent les auteurs de romans historiques plus classiques. Leurs façons d'appréhender le passé sont mimétiques, à des degrés divers. Ils s'efforcent de représenter l'histoire comme une expérience vécue. Cependant ils ont été eux aussi très influencés par bien des préoccupations des adeptes de la métafiction : la fluidité de l'identité, le post-colonialisme, le féminisme et un intérêt pour la récupération d'un passé ignoré. L'histoire

10. Martin Kuester, *Framing Truths : Parodic Structures in Contemporary English-Canadian Historical Novels* (Toronto : University of Toronto Press, 1992), 97.

n'est sans doute pas délibérément mise au premier plan, comme la métafiction choisit de le faire, mais elle reste présente, avec parfois un rôle de personnage de l'ombre, un peu à la manière de ce que l'on observe dans le travail des auteurs de romans historiques du XIX^e siècle. Des écrivains comme Léon Tolstoï, par exemple, inspirent à l'historien marxiste de la littérature Georges Lukacs le commentaire suivant :

Chez Tolstoï, la contradiction entre les protagonistes de l'histoire et les forces vivantes de la vie populaire occupe une place centrale. Il montre que ceux qui, en dépit des grands événements au premier plan de l'histoire, continuent à mener leur vie normale, privée et égoïste, font réellement progresser le véritable développement (inconscient, inconnu), tandis que les héros consciemment agissants de l'histoire sont des marionnettes ridicules et malfaisantes¹¹.

On peut observer le même genre de pensée historique – une pensée vraiment particulière, originale – au fondement du travail de bien des auteurs de romans historiques. Par leurs œuvres, Stendhal, Pouchkine, Gogol, Balzac et James Fenimore Cooper démontrent tous leurs conceptions très personnelles de ce qu'est l'histoire et de ce qu'elle signifie pour le présent. Gore Vidal, l'un des adeptes américains du roman historique les plus prolifiques du XX^e siècle, est, par exemple, convaincu que les États-Unis ont tourné le dos aux vertus républicaines pour se laisser aller aux flatteries de la gloire impériale et ce thème revient dans son œuvre presque comme une obsession, un cri de désespoir devant ce qui serait si ce n'est un paradis perdu, au moins une chance envolée.

Le rêve de la fiction : convaincre

Néanmoins, ce que font les auteurs de romans historiques classiques ressemble davantage aux efforts des historiens qu'au travail

11. Georges Lukacs, *Le roman historique*, traduit de l'allemand par Robert Saily (Paris : Éditions Payot & Rivages, 2000 [1965 pour la traduction française]), 94.

des auteurs de métafiction. Et cela, ne serait-ce que parce qu'une tentative de mimésis exige de la recherche, d'être assez familier avec une époque pour la rendre de façon relativement satisfaisante et convaincante sans pour autant interrompre ce que John Gardner appelait le « rêve de la fiction » par une gaffe anachronique qui secouerait le lecteur de sa torpeur, de la suspension volontaire de son incrédulいたé. Tout cela s'oppose à l'approche des auteurs de métafiction qui insistent pour rappeler à leurs lecteurs qu'ils se trouvent devant un texte et non pas face à quelque spécieuse et hypothétique « réalité ».

La recherche des auteurs de romans historiques classiques est souvent tournée vers la texture du passé : ce que les gens portaient à une époque donnée, comment ils parlaient, les croyances qu'ils avaient en commun. Mais tout ce matériel documentaire est destiné à servir des visées artistiques et ces visées sont de première importance. Être convainquant est plus important qu'être exact. Assez curieusement, le passé lointain est souvent moins problématique pour l'auteur de romans historiques qu'une période plus rapprochée dans le temps. Pour dire une évidence frisant le ridicule, personne, parmi les lecteurs, ne se demande si les personnages d'*Ivanhoe* de Walter Scott vont parler le saxon ou le français, même si cela se justifie parfaitement du point de vue historique. Cependant, plus on se rapproche du présent et plus il est probable que les lecteurs s'attendent à une quelconque vraisemblance et qu'ils aient un avis sur ce qui peut constituer une représentation crédible du passé.

Pendant que j'écrivais *Comme des loups*, dont une partie se déroule en 1873, je me suis dit qu'en cherchant des chroniques de l'époque, je pourrais m'en inspirer et reproduire une langue dont le timbre sonnerait « authentique » dans la bouche de personnages de paysans pauvres, avec au mieux quelques années de scolarité. Mais quand, désireux de rendre compte du discours des habitants des lieux, je me suis mis à lire les chroniques des gens de passage dans l'Ouest, ou quand j'ai entrepris de lire les récits des commerçants

ou des habitants de la Frontière qui s'étaient aventurés à l'intérieur des terres, j'ai été plutôt désemparé. Je reproduis ici un bref passage d'un texte de L.A. Huffman, qui fut photographe en titre à Fort Keogh, dans le territoire du Montana autour de 1878, et qui donne un exemple du langage de tous les jours :

Looks like Old Satchel k'ain't have no fun," Andy Williams used to say, "less'n he's sickin' somebody to ride Old Mokey or Zebra, and get k-i-l-l-e-d up. It ain't any of my fambly that's takin' risks that way. I shore have knowed fellers, though, to get a gun bent over their nut for less than loanin' such outlaws to parties with a yearn for this glad life¹².

On peut discuter pour savoir s'il s'agit là d'un compte rendu fidèle ou si l'on y reconnaît les clichés des romans de quatre sous de l'Ouest, mais d'autres sources sont malencontreusement de la même eau. Pour une oreille contemporaine, on dirait presque une parodie, Jed Clampett dans *The Beverly Hillbillies*, ou un extrait de la bande-son du film de Mel Brooks *Le shérif est en prison (Blazing Saddles)*. Pour un romancier, singer cette façon de parler réveillerait à chaque page le spectre de Gabby Hayes, avec sa façon si drôle de débiter son jargon. Dans un roman, ce langage mettrait en péril l'illusion de la mimésis, même s'il est plus authentique que la solution que j'ai fini par adopter et qui est d'inventer une langue pour mon personnage, une langue empruntant à la fois à *Huckleberry Finn* et aux lettres et

12. L.A. Huffman, « Last Busting at Bow-Gun », dans William Kittredge et Annick Smith (dir.), *The Last Best Place : A Montana Anthology* (Seattle : University of Washington Press, 1988), 440. On pourrait traduire cette façon de parler par un québécois daté, un peu comme celui que parlent les personnages de Claude-Henri Grignon dans *Un homme et son péché*. « Andy Williams avait l'habitude de dire : "Coudonc, on dirait ben qu'pour avoir du fun, Old Satchel y court après des gars, pis yé forcé à monter Old Mokey ou Zebra, pis y finissent ben tous par s'casser la margoulette pis par mou-rir, dret-là. Ya pas parsonne d'ma parenté qui s'rait assez fou pour risquer des affaires de même. Ben sûr qu'j'ai connu ben des gars qu'on s'tait servi d'leur tête pour plier l'canon d'un gun, et pour ben moins que d'permet' à des bandits de c'te genre-là d'avoir du fun" ».

mémoires que j'ai pu lire, le reste étant pure invention de ma part. J'ai dû négocier non seulement avec moi-même, mais aussi avec l'oreille du lecteur. J'ai traité les documents dont je disposais bien à la légère, ce qui pour un historien représente évidemment le péché le plus grave, le plus impardonnable.

Je le reconnais, il ne s'agit là que d'un détail, je l'évoque seulement pour donner un exemple du fossé qui sépare les auteurs de romans historiques des historiens. Pour le romancier, les résultats d'une recherche ne sont pas sacrés; ils doivent servir une fin. J'ai toujours pris grand soin de dissiper tout malentendu : je n'écris pas de l'histoire. Et parfois je me suis peut-être trop empressé de confesser avoir péché volontairement et par omission quand il m'est arrivé de tricher avec mes sources. Il faut ici descendre dans les abysses de l'anecdote personnelle pour en illustrer les effets. Dans une conférence donnée pour The Montana Historical Association, je suis passé aux aveux : oui, je savais que la littérature historique récente établissait entre deux et quatre le nombre de femmes violées par les chasseurs de loups lors du massacre de Cypress Hills, un épisode central dans mon livre *Comme des loups*. Oui, j'avais de mon plein gré choisit de décrire le viol comme s'il n'avait été perpétré que sur une seule victime, une très jeune fille. À peine ai-je eu fini de parler qu'un historien s'est levé pour m'accuser d'avoir atténué l'horreur du drame en diminuant le nombre de femmes autochtones qui avaient été violées ce jour-là.

J'ai fait de mon mieux pour expliquer que telle n'était pas mon intention. En fait, seule mon intuition de romancier m'avait conduit à condenser toute la violence et l'indignité d'un acte de viol sur une seule personne, pensant qu'ainsi la scène serait plus crue, plus répugnante et d'une violence plus épouvantable encore. J'avais également une autre raison. Je voulais me servir de cette scène comme d'un aiguillon qui pousserait le fils de l'Anglais à s'identifier avec ce qui arrivait à la fille, une identification qui allait être le germe d'une culpabilité qui le suivrait toute sa vie et le lancerait dans

l'action, 50 ans plus tard dans le roman, à Hollywood. Loin de vouloir atténuer le sens des événements, je voulais leur donner le plus de poids possible pour intensifier le sentiment d'une violation terrible.

Pour l'historien, il s'agissait du nombre de femmes violées, d'une question de quantité. Pour moi, il s'agissait de la qualité d'émotion de l'événement, de la meilleure manière de rendre le pouvoir qu'il allait exercer sur la vie du protagoniste. Je m'étais peut-être trompé, mais ce choix m'avait été dicté par mon instinct. Il sonnait juste, il correspondait aux exigences du roman.

Alessandro Manzoni, un écrivain italien du xix^e siècle, a passé plus de vingt ans aux prises avec ce dilemme. Il entretint l'espoir d'écrire un traité établissant comment histoire et littérature peuvent se réconcilier dans le roman historique. Manzoni est lui-même surtout célèbre pour son roman historique, *I promessi sposi* (en français, *Les Fiancés*), paru pour la première fois en Italie en 1827 et très bien accueilli. Goethe, quant à lui, souligna que le roman de Manzoni souffrait d'un attachement fastidieux aux documents historiques¹³. Cette critique incita Manzoni à passer les vingt ans qui suivirent à écrire *Del romanzo storico, e, in genere de' componimenti misti di storia e di invenzione* – ce qui illustre à merveille à quel point les écrivains sont tendres comme l'orchidée et se fanent facilement à peine ils sont atteints par le gel de la critique.

Il faut cependant accorder à Manzoni que sa panique n'a pas amoindri l'acuité de son esprit au point de l'empêcher de reconnaître ce qui fait le talon d'Achille du roman historique : ses lecteurs soucieux d'histoire voudront savoir ce qui est vrai et ce qui est inventé, tandis que ses lecteurs plus portés vers la littérature se plaindront que l'unité esthétique de l'œuvre est mise à mal si on fait ce genre de révélation. Selon les termes mêmes de Manzoni :

13. Sandra Berman, « Introduction », dans *On the Historical Novel* d'Alessandro Manzoni, édition traduite et commentée par Sandra Berman (Lincoln : University of Nebraska Press, 1984), 25.

Si l'on résume tous les arguments pour et contre, on peut, je crois, conclure que les deux camps ont raison. Ils ont raison, ceux qui veulent que la réalité historique soit représentée en tant que telle ; ils ont raison aussi, ceux qui veulent que le récit produise chez le lecteur des sentiments homogènes. Mais ils ont tort les uns et les autres de vouloir que le roman historique produise ces deux effets. Car le premier effet est incompatible avec sa forme même qui est le récit, tandis que le second est incompatible avec ses matériaux qui, eux, sont hétérogènes. Les uns et les autres réclament des choses raisonnables, mais les réclament là où il est impossible de les obtenir¹⁴.

Finalement, Manzoni estime que le problème est insoluble sur le plan philosophique. Le roman historique est une forme de littérature assez gauche et ingrate. Il a quelque ressemblance avec le centaure, il n'appartient complètement ni à une espèce ni à une autre. C'est pour cela qu'en le regardant les historiens peuvent déclarer qu'il ne s'agit pas d'histoire. De leur côté, les spécialistes de la littérature ont longtemps nourri de sérieux doutes sur sa nature hybride, et ont été bien réticents à lui donner leur aval en raison de ce qu'ils ont perçu comme des échecs sur le plan esthétique. Pour A.S. Byatt :

Depuis que j'écris, le roman historique a toujours été mal accueilli et contesté par la critique, à l'université comme dans la presse. Dans les années 1950, il suffisait de dire qu'il tentait d'échapper à la réalité pour qu'on le rejette, et l'idée même de roman historique évoquait capes, poignards, femmes en crinolines, corsages déchirés, bateaux à voiles engagés dans de sanglantes batailles. On pouvait aussi le rejeter en le qualifiant de bucolique. Ma sœur Margaret Dribble, dans une conférence donnée à l'Académie américaine des arts et des lettres, s'est élevée contre ce qu'elle a appelé « l'industrie de la nostalgie, du patrimoine, du costume d'époque et du drame ». Elle croit passionnément au devoir du romancier d'écrire sur le présent, d'affronter une époque qui est « laide, incompréhensible et soumise à des changements rapides »¹⁵.

14. Manzoni, *On the Historical Novel*, *op. cit.*, 72.

15. A.S. Byatt, « Fathers », dans *On Histories and Stories : Selected Essays* (Londres : Vintage, 2001), 9.

Roman historique et identité nationale

On se retrouve du coup devant une question embarrassante : pourquoi autant d'écrivains canadiens de langue anglaise, qui pour la plupart avaient jusqu'ici enraciné leur œuvre dans l'expérience contemporaine, ont-ils adopté une forme littéraire aussi susceptible de leur attirer critiques et désaveux sur deux fronts, et de leur valoir des attaques sur les deux flancs? Il est bien sûr impossible d'identifier une seule cause, il y en a vraisemblablement plusieurs. A.S. Byatt remarque par exemple qu'en Grande-Bretagne,

Il y a une dizaine d'années, le journaliste Chris Perchman entreprit d'interviewer des romanciers sur les raisons qui les poussaient à écrire des romans historiques, en espérant obtenir certaines réponses sur les paradigmes de la réalité contemporaine et ils répondirent tous la même chose. Ils voulaient écrire de façon plus élaborée, plus complexe, faire des phrases plus longues, employer une langue plus métaphorique¹⁶.

Au Canada, la raison la plus urgente qui pourrait expliquer ce choix littéraire est sans doute que le roman historique a toujours été associé à l'affirmation et l'exploration de l'identité nationale. On peut penser par exemple au rôle de Walter Scott dans la renaissance de la culture et de l'histoire écossaises, à la radicalité de Manzoni quand il introduit la paysannerie italienne comme sujet dans *I promessi sposi*, à l'éloge de Gogol sur la vie des Cosaques dans *Taras Boula* ou à la recherche de l'essence de l'américanité de James Fenimore Cooper dans la saga *Bas-de-cuir*. Pour les Canadiens de langue anglaise, la définition de l'identité est une éternelle question, un éternel sujet d'angoisse et la vogue actuelle du roman historique anglophone n'est peut-être qu'une façon de plus d'aborder l'éternel sujet.

Dans son livre, *When Words Deny the World : The Reshaping of Canadian Writing*, Stephen Henighan relie ce changement de cap de la littérature à un moment précis de l'histoire du Canada.

16. A.S. Byatt, « True Stories and the Fact in Fiction », *ibid.*, 95.

Au sens politique, l'idée collective du Canada a été démolie le 21 novembre 1988, quand les Canadiens ont choisi par leur vote de subordonner notre projet national aux exigences du libre-échange continental. Bien qu'on nous ait toujours assuré que la culture n'était pas au programme des négociations, il est évident qu'en l'absence d'une éthique nationale commune, une littérature endogène, et peut-être toute culture endogène, devient impossible dans un pays de taille moyenne où l'on parle deux langues internationales. Richard Glyn est l'auteur d'une remarque extrêmement judicieuse : alors qu'au XIX^e siècle les pays étaient des États-nations, le Canada est ou était une nation-État. Une nation-État s'épuise dans un contexte néolibéral de libre-échange : démanteliez l'État et la nation s'efface¹⁷.

Plus loin dans le même livre, Henighan insiste :

Rétrospectivement l'histoire peut sans doute voir les premières années de la décennie 1990 comme une période de changement culturel radical, et même comme une sorte de traumatisme collectif. Comment les romanciers ont-ils réagi à l'anéantissement de notre moi intime ? D'abord en détournant les yeux... nos romanciers les plus importants ont participé à la réécriture de l'histoire comme s'il s'agissait d'une majestueuse reconstitution étrangère¹⁸.

Cette façon de détourner les yeux devant l'époque contemporaine, Henighan l'attribue à un certain nombre de facteurs et j'espère que je ne déforme pas son raisonnement en le résumant et en l'exposant à grands traits. Il prétend entre autre que la mondialisation économique a accru le pouvoir culturel de Toronto, donnant encore plus de poids à l'influence de ses médias et de ses maisons d'édition, donnant naissance à quelque chose qu'il appelle TorLit, la littérature torontoise, un phénomène qui a remplacé la vieille configuration régionale ayant produit la CanLit, la littérature canadienne. Pour

17. Stephen Henighan, «Between Postcolonialism and Globalization», dans *When Words Deny the World: The Reshaping of Canadian Writing* (Erin: The Porcupine's Quill, 2002), 99.

18. Stephen Henighan, «Free Trade Fiction», dans *When Words Deny the World*, *op. cit.*, 137.

Henighan, les éditeurs torontois sont devenus les gardiens du succès dans le nouveau marché littéraire mondial et l'accès à ce marché est fondé sur un certain nombre de choses. Les romanciers de la vie contemporaine devaient éviter tout engagement avoué sur les problèmes politiques et sociaux du Canada qui pourrait dérouter des lecteurs étrangers. Ils devaient également garantir que leurs descriptions de la vie au Canada n'étaient pas trop « canadiennes ». Devant pareille orientation, écrit-il, ils furent nombreux à battre en retraite, cherchant refuge dans les romans historiques plus viables sur le plan commercial.

Il faut absolument ici que je confesse une chose : Henighan se sert de mon travail en indiquant qu'il fournit : « une chronique exceptionnellement parlante sur la manière dont un écrivain canadien important entreprend d'écrire de la fiction littéraire grand public, plus vendable sur le marché international ». Il fait remarquer que le genre d'histoires que j'ai publiées dans un livre intitulé *Things As They Are?* « est devenu démodé. Les critiques de la *TorLit* ont éreinté le livre en prétendant qu'il était tout ce que la littérature canadienne devait désormais éviter : blanc, mâle et rural », rejetant l'ouvrage parce qu'« il détonnait de façon inquiétante par rapport au goût de la littérature mondiale¹⁹ ».

En analysant les propos d'Henighan, je cours le risque de paraître pleurnichard, grincheux et intéressé, mais je pense qu'il est utile de le faire parce que ses remarques ne sont pas fausses. Avec quelques réserves, je suis d'accord que le pouvoir qu'exerce Toronto tend à sous-évaluer la littérature régionale et rurale, en la considérant comme un atavisme, sans contact avec la société canadienne devenue de plus en plus multiculturelle et de plus en plus urbaine. Et je crois en effet que, pour les écrivains de langue anglaise qui ont connu la griserie du nationalisme culturel des années 1960 et

19. Stephen Henighan, « Reshaping the Canadian Novel », dans *When Words Deny the World*, *op. cit.*, 192-193.

1970, l'ALÉNA a représenté un changement radical, troublant et de bien mauvais augure. Ce changement semble avoir profondément marqué l'ambiance du pays, représentant un pas en arrière par rapport au nationalisme culturel et politique qui était si caractéristique de ma génération d'écrivains et des groupes de romanciers, de poètes et d'auteurs de nouvelles légèrement plus âgés dont nous avons emboîté le pas.

Je suis convaincu que les écrivains canadiens plus jeunes, qui ont fréquenté la littérature canadienne au collège et à l'université peuvent difficilement comprendre l'enthousiasme que j'ai éprouvé quand j'ai lu pour la première fois des écrivains comme Atwood, Munro, Richler, Davies, etc. J'ai eu un choc quand j'ai constaté que leurs livres étaient situés dans un contexte canadien facilement identifiable; j'entrais ainsi dans un monde familier mais également étrangement nouveau parce que je ne l'avais jamais retrouvé dans la littérature. Bien sûr, certains écrivains canadiens avaient fait des choses du même genre par le passé, mais ils étaient rares : on ne m'en avait jamais parlé au cours de mes études et je ne les avais pas fréquentés par moi-même. Comme le fait remarquer Robert Kroetsch :

Sur une terre nouvelle et dans sa littérature s'installe une sorte d'élan adamique à nommer, comme ce fut le cas dans la Nouvelle-Angleterre d'Emerson, de Thoreau et de Hawthorne. Sur une terre nouvelle, les écrivains se conçoivent eux-mêmes profondément comme des donneurs de noms. Ils nomment pour attirer l'attention, pour définir. Ils nomment pour dessiner des frontières. Ils nomment pour créer une identité²⁰.

Quand j'ai lu ces écrivains je me suis moi aussi senti comme Adam, émerveillé, ravi, et surpris bien au-delà de ce que j'éprouve quand je porte un jugement littéraire sur un auteur britannique, américain, français ou russe. Ces écrivains nomment mon pays. Mon ambition

20. Robert Kroetsch, «No Name is My Name», dans *The Lovely Treachery of Words : Essays Selected and New* (Toronto : Oxford University Press, 1989), 41.

confuse et apparemment irréalisable d'écrire tout à coup n'était plus aussi impossible qu'avant ma lecture de *Lives of Girls and Women*.

Créer une littérature canadienne du roman historique

La génération d'écrivains à laquelle j'appartiens a donc entrepris de nommer, de définir notre identité en tant que Canadiens. Il s'agissait là d'un projet à caractère régional et contemporain. Il y avait là-dedans naïveté, espoir, ferveur ainsi qu'une sorte d'exhortation honnête et évangélique, comme si la littérature servait de lieu de rassemblement dans un camp au milieu des bois. Et notre regard était résolument fixé sur le présent. Dans son livre *Speculative fictions*, Herb Wyile écrit :

À propos du fait qu'il n'existe pas de romans historiques dans les débuts de la littérature canadienne, dans les années 1960, Margaret Atwood faisait remarquer récemment que « nous [les écrivains de cette génération] étions alors occupés à découvrir que nous existions, dans ce qui était à l'époque l'ici et le maintenant et nous étions affairés à explorer tout ce que cela pouvait impliquer »²¹.

L'ALÉNA ébranla la confiance de toute une génération de nationalistes culturels canadiens. Après tout, nous nous étions fait les dents sur *Lament for a Nation*, de George Grant. Quels que soient les avantages et les inconvénients politiques de l'ALÉNA, bien des écrivains de ma génération allaient penser qu'en suivant cette voix on renonçait au désir de définir une identité du Canada de langue anglaise. Du coup, ceux qui se considéraient partie prenante de cette entreprise, prirent une pause. Et pendant cette pause, je prétends que certains d'entre eux ont compris que l'histoire jouait un rôle important dans la formation de l'identité canadienne, comme d'ailleurs le fait de donner des noms sur une carte contemporaine du pays. Le passé commençait peut-être même à paraître plus canadien que le

21. Herb Wyile, *Speculative Fictions : Contemporary Canadian Novelists and the Writing of History* (Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press, 2002), xi.

Canada du présent, qui s'engageait dans la mondialisation et semblait se blottir davantage encore entre les bras accueillants de notre voisin du sud.

Je parle d'impressions et non pas de programme. Je parle d'un groupe d'écrivains vieillissants, plus susceptibles d'avoir un sens du passé fort, de l'aimer davantage, tout simplement parce que désormais leur vie passée était plus longue que les années qu'ils pouvaient encore espérer vivre, voguant à la dérive dans le présent vers un avenir dont ils sentaient vaguement qu'ils ne partageraient pas les perspectives. Il s'agit là d'une intuition de ma part, d'un soupçon. Je n'ai pas étudié la question à fond, je n'ai pas fait d'enquête auprès des romanciers pour savoir ce qui les a poussés à écrire des romans historiques ; ce genre de question aurait sans doute provoqué chez eux une franche hilarité.

Dans mon cas, je ne me suis vraiment pas levé un matin en disant, bon, l'ALÉNA est désormais un fait acquis, comment vais-je y réagir ? Ah, ah ! il est temps de ressortir ce roman historique qui prend la poussière dans mon tiroir depuis 1982 et de me remettre au travail sur *Comme des loups*. Voyons voir, il est absolument essentiel que ce livre traite de la naissance de l'usine à rêves d'Hollywood et de son influence culturelle mondialisante. Et puis, l'un des personnages, un Canadien qui travaille à Beverly Hills dans les années 1920, devrait remettre en cause la prise fragile des Canadiens sur leur identité. Tout cela va faire une analogie avec les problèmes actuels. Je vais lui faire dire des choses du genre :

Le Canada n'est pas un pays, c'est une géographie. Il n'y a pas de mouvement là-bas, du moins pas du genre dont parle Chance. Il n'y a pas de Whitman, pas de Twain, pas de Crane. La moitié des Canadiens anglais voudraient être vraiment anglais, et les autres voudraient être américains. Si tu veux exister, tu dois choisir. Même les catholiques ne considèrent pas les limbes comme quelque chose de permanent²².

22. Guy Vanderheaghe, *Comme des loups* (Paris : Albin Michel), 214.

Je n'ai pas non plus décrété depuis le début que le roman devait évoquer l'épisode obscur d'un massacre d'Indiens des Premières Nations, un événement qui a contribué à hâter la décision du gouvernement Macdonald de créer la Police montée du Nord-Ouest, et de la faire marcher vers l'ouest pour affirmer ses visées sur cette partie du Canada. Je n'ai pas non plus choisi d'emblée de décrire cela comme un acte de prise de possession impériale ayant des conséquences inévitables pour la configuration du pays et pour les Autochtones, des conséquences qui sont encore très vives aujourd'hui. Le livre n'a pas été conçu pour illustrer des idées; les idées ont surgi dans le cours de l'écriture. Bien entendu, je ne me suis pas dit : je dois écrire un roman historique, c'est le devoir du moment. Les écrivains ne travaillent pas comme ça. Par contre, ce qu'ils pensent, ce qu'ils croient finit bien sûr par émerger de leur travail et le roman historique canadien regorge d'exemples qui montrent, entre autres, que les écrivains sont conscients que l'histoire canadienne est une composante essentielle de toute formulation de l'identité du Canada. Il s'agit là d'une tactique très différente de celle des romanciers qui commencèrent à publier dans les années 1960, 1970 et 1980, mais elle continue de tourner autour de la question de qui nous sommes en tant que peuple.

Dans la première moitié du xx^e siècle, les historiens ont fait le maximum pour construire un sens de l'identité des Canadiens de langue anglaise, un sens provisoire et dangereux; à l'époque, l'influence des auteurs de fiction canadiens est minimale, pour ainsi dire nulle. En donnant autant de poids à la connaissance historique dans la création d'un sens de notre identité, je n'invoque pas la suprématie du passé, je ne succombe pas davantage à la nostalgie d'un bon vieux temps quelconque. L'histoire nous permet au moins de ne pas oublier le changement, la fluidité, la mutabilité. Quand je suis entré à l'école primaire, parmi les tortures pédagogiques qui m'ont été infligées, on m'a demandé de dessiner l'Union Jack avec une règle et de le colorier avec des crayons de couleur. Et que Dieu vienne en aide

à ceux qui se trompaient ! On nous a également envoyés à six ans au cinéma le plus proche voir un film sur le couronnement de la reine Elizabeth II. Une sortie scolaire d'autant plus bizarre que l'accession au trône de la reine n'était même pas un événement d'actualité puisque son règne avait commencé quatre ans auparavant.

Mais les choses se mirent à changer très vite. Dans les sept ans qui suivirent, le pays fut pris au piège du grand débat sur le drapeau ; bientôt le *Red Ensign* canadien allait être relégué aux poubelles de l'histoire et mes oncles qui avaient combattu sous le vieux drapeau devinrent fous de rage parce qu'on leur prenait leur drapeau. Pour l'adolescent que j'étais, leur comportement était incompréhensible. Moi, je voulais un nouveau drapeau, un nouveau logo. Je ne pouvais pas comprendre que mes oncles avaient le sentiment qu'on effaçait leur identité, une identité qui s'était forgée dans certaines batailles en Afrique du Nord, en Italie et aux Pays-Bas, une identité qui s'était façonnée en exil et qui avait triomphé au prix de blessures handicapantes, de chocs psychologiques. Le passé qu'ils avaient appréhendé, dont ils s'étaient emparé, on le leur arrachait des mains et ils étaient furieux qu'il leur échappe ainsi.

Mais personne ne possède l'histoire, malgré toute l'envie qu'on peut en avoir. On ne peut pas non plus rattacher une identité des Canadiens de langue anglaise à un moment en particulier, la figer comme un insecte dans un morceau d'ambre, elle est changeante comme le vif-argent, versatile, lunatique. Au cours de ma vie, j'ai connu l'institution du bilinguisme officiel et du multiculturalisme, le rapatriement de la Constitution, l'établissement de la Charte des droits et libertés de la personne ; tous ces réaménagements ayant été parfois chaudement débattus, parfois déplorés, mais qui sont désormais acceptés par la plupart comme des pierres angulaires de la nation canadienne et de l'identité du Canada.

Mais l'histoire démontre également que les traces du passé persistent dans ces formulations, et que c'est ce qui explique l'importance de connaître ce passé pour la vie au présent. Tous les aspects

du travail des historiens prennent de la valeur si on les considère sous ce jour : ce sont des études spécialisées qui révèlent certains épisodes oubliés ou les espoirs qui luisent encore faiblement dans le présent, des interprétations globales qui touchent les expériences partagées par les Canadiens de tous les types et de toutes les catégories et qui démontrent que peut-être, peut-être seulement, dans tout le fatras des divisions, il pourrait exister un centre et que ce centre pourrait se tenir. Je passe sur les complications des relations entre le Canada de langue anglaise et le Canada de langue française parce que le sujet est trop vaste pour être exploré dans le cadre de cette conférence et, pour être franc, il dépasse les limites de mes connaissances, sauf pour dire que le Canada est un pays difficile, ingérable, mais pas complètement.

Un pays de fantômes

Quel rôle le roman historique canadien joue-t-il dans la description de l'identité du Canada de langue anglaise? Il est bien modeste en regard de celui de l'historien. Les auteurs de fiction ne possèdent ni la maîtrise des faits ni l'ambition nécessaire pour se lancer dans de grandes interprétations générales. Cependant, il y a des siècles, un Italien, le philosophe de l'histoire Giambattista Vico fit un postulat tout à fait stupéfiant pour son époque, une hypothèse selon laquelle l'histoire puise ses origines dans l'homme et non pas dans la providence divine. Je crois que le roman historique renforce le sentiment qu'elle avance à partir d'humbles origines humaines. Bien que la voix omnisciente, autoritaire, analytique de l'historien puisse donner l'impression que les forces de l'histoire possèdent la toute-puissance de la providence divine, les voix successives des romans de Stegner nous rappellent que l'histoire n'est jamais aussi claire, aussi simple pour ceux qui la vivent que ce que l'on pourrait imaginer. La leçon à tirer du roman historique pourrait être que le passé a été tout aussi problématique que le présent dans lequel nous nous débattons. La clameur des voix du roman historique, qui proclament toutes leur

vérité particulière, peut nous amener à saisir que nous devons notre compréhension du passé et du présent à nos efforts personnels et qu'il s'agit là de sujets que chaque citoyen se doit de penser et de méditer. Dans *Comme des loups*, il y a une mise en garde. Méfiez-vous de ceux qui vous proposent un passé trop bien ficelé dans une histoire, dans un documentaire, dans un film historique ou peut-être, plus dangereux que tout, dans un roman historique. Mettez-les tous à l'épreuve.

À l'ère où les bureaucraties monstrueuses, les entreprises sans visage, les institutions financières hors de tout contrôle et les concepts flous comme celui de la mondialisation jouent le rôle de la providence divine et agissent de plus en plus en supposant que les êtres humains sont impuissants à orienter leurs destinées ou à affirmer leur identité, l'histoire et la fiction historique peuvent fournir une humble seconde voix qui nous rappelle que nous vivons avec les conséquences de nos choix, de nos actions. Elles nous rappellent que nous méritons le pays qui est le nôtre et que nous en sommes responsables. À une époque où le discours politique est de plus en plus manichéen, de plus en plus simplifié et réductionniste en termes de perspectives, insister sur la complexité du passé, c'est insister sur celle du présent, c'est rappeler que le véritable cosmopolitisme ne se contente pas d'accepter avec enthousiasme la différence dans le moment présent, mais qu'il la reconnaît aussi dans le passé.

Donald Creighton, le grand historien canadien désormais tout à fait passé de mode a dit un jour : « L'histoire est le récit d'une rencontre entre un personnage et une circonstance [...] la rencontre entre un personnage et une circonstance, c'est essentiellement une histoire ²³. » L'histoire raconte un autre genre d'histoire que la fiction. Son discours privilégie les preuves, le jugement réfléchi, la mesure dans l'interprétation. Elle parle d'une voix lointaine, raisonnable, empreinte

23. John Robert Colombo, *Colombo's Canadian Quotations* (Edmonton : Hurtig Publishers, 1974), 129.

d'autorité. Les romanciers ont un autre langage, plus intime, plus viscéral. Alessandro Manzoni a écrit que l'histoire nous livre :

Des événements qui, pour ainsi dire, nous sont connus seulement de l'extérieur; ce que les hommes ont fait : non ce qu'ils ont pensé; les sentiments qui ont accompagné leurs délibérations et leurs plans, leurs succès et leurs catastrophes; les mots par lesquels ils ont essayé de faire valoir leurs passions et leurs volontés en regard d'autres passions et d'autres volontés, dans lesquels ils ont exprimé leur fureur, épanché leur tristesse, dans lesquels, bref, ils ont révélé leur individualité : tout cela l'histoire le passe presque sous silence; et c'est justement le domaine de la poésie²⁴.

Je ne prétends pas qu'une voix soit meilleure que l'autre ou qu'elle ait plus de valeur. Comme dans la fable des six aveugles qui tâtent chacun une partie d'un éléphant et qui en tirent des conclusions sur ce qu'il est à partir de ce qu'ils touchent, ni l'histoire ni le roman historique ne suffisent à eux seuls à rendre justice à cet éléphant que représente le passé. Nous devons disposer d'histoires nombreuses et complémentaires. En tant que peuple, non seulement nous nous situons dans des histoires, mais nous nous découvrons également en elles. Personne ne peut appréhender le passé en l'arraisonnant; le passé est un héritage commun et une contrée de fantômes. Ces fantômes marchent parmi nous. Plus nous nous raconterons des histoires de fantômes, de toutes les sortes et sous toutes les formes, et plus nous parviendrons à comprendre qui nous sommes et moins nous, les Canadiens, serons, aux yeux des autres, des créatures étranges.

24. Cité dans Georges Lukacs, *Le roman historique*, op. cit., 122.