

Daniel LAFOREST  
**Suburbain, nord-américain  
et québécois : *Le ciel de Bay City*  
de Catherine Mavrikakis**

### Résumé

*Le ciel de Bay City* (2008) par Catherine Mavrikakis est un roman publié au Québec mais dont toute l'action se déroule dans l'univers de la banlieue états-unienne d'après-guerre. La narratrice, à travers un long monologue, se remémore ses années de jeunesse dans ce paysage culturel et dans un milieu familial sur lesquels elle projette une haine intense. Dans ce qui suit, nous examinerons deux traits singuliers de ce roman. Le premier est qu'il nous aide à comprendre en quoi la tradition littéraire au Québec ne s'est pas montrée apte à inclure les transformations suburbaines des modes de vie dans l'après-guerre. Le second est qu'il propose un modèle original afin d'inclure dans la langue du roman cette expérience suburbaine restée largement inédite.

### Abstract

*Le ciel de Bay City* (2008) by Catherine Mavrikakis is a novel published in Quebec but set entirely in USA's postwar suburbia. The first-person narrator is a young woman who looks back at her formative years in a long monologue infused with a devastating anger aimed at her family and the cultural landscape where she comes from. In what follows, we examine how this novel achieves two very interesting things. It helps us to understand why Quebec's literary tradition was never able to include the

reality of postwar suburbanization in North America. And it also offers an original model for representing the controversial experience of suburban living within the language of the novel.

### **Mots-clés**

banlieue, genre, Mavrikakis, Québec.

### **Bio**

Daniel Laforest est professeur à l'Université d'Alberta, au Canada. Ses recherches actuelles portent sur l'impact des milieux de vie périphériques (banlieue et ruralité) sur le développement de la littérature québécoise moderne.

Daniel Laforest [daniel.laforest@ualberta.ca]

PUBLIÉ, SALUÉ ET PRIMÉ au Québec en 2008, le roman *Le ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis a fait l'objet d'une édition également remarquée en France, chez Sabine Wespieser, à l'automne 2009. Son action se déroule aux États-Unis, entre les villes de Bay City au Michigan et Albuquerque au Nouveau-Mexique. Québec, France, États-Unis : un vaste espace éditorial et thématique paraît ici exemplairement couvert. Tout indique que nous nous trouvons, une fois de plus, dans ce triangle arbitraire où l'imagination se meut à loisir entre une France éprise d'américanité, un Québec qui se voit attribuer un caractère commode de plaque tournante, et des États-Unis qui n'en demandent pas tant. Triangle assez fréquent pour tout dire, au passé encombré d'exemples, mais qui tend dans la majorité des cas à ne se nourrir que de stéréotypes. C'est-à-dire : qui oublie d'interroger les formes. Formes de l'écriture et formes de la pensée dans l'écriture certes ; mais avant tout formes de vie et d'habitabilité réelles puisque c'est de cela dont il est d'abord question dans *Le ciel de Bay City*. Une forme d'habitabilité typiquement américaine y occupe une place centrale : celle de la *suburbia* d'après-guerre. Elle possède cette américanité de nature en raison de son mode de production relatif à l'étalement effréné des périphéries urbaines — jusqu'à l'effacement même de l'idée de périphérie (Mongin 2005 : 183) — et à la spéculation immobilière sans précédent qui s'y rattache : un phénomène dont l'origine est clairement identifiable dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle états-unien<sup>1</sup>.

Espace notoire, la banlieue nord-américaine est balisée une première fois dans le réel par le quadrillage sans surprise des rues et des espaces privés. En un second temps, elle est presque toujours représentée comme telle aussi dans l'imaginaire populaire qui croit grâce à cela saisir entièrement l'éventail restreint des images et des signifiants qui s'y rattacherait. Espace dont le paradoxe serait par conséquent le suivant : l'insignifiance qu'on lui attribue est la garantie même de sa représentabilité culturelle. Peut-être est-ce là l'abîme vers lequel a couru sans relâche tout un siècle de réalisme dans la prose américaine : épurer jusqu'à le rendre anhistorique tout ce qui ne relève pas de la ville centralisée et grouillante de vie. Pourtant le roman de Mavrikakis ne met rien à plat. Bien que les paysages qu'il décrit soient archi-connus, son écriture ne reproduit pas fidèlement les données stéréotypées de l'expérience suburbaine américaine. *Le ciel de Bay City* serait plutôt construit à l'encontre de celles-ci. Afin de comprendre pourquoi, et comment, je propose avant tout de persister à parler de ce livre comme d'un roman québécois. Cela en dépit de ce qu'on nous dit de son auteur (née à Chicago, etc.), comme de la géographie foncièrement états-unienne des lieux et des toponymes que le livre recèle. Je le propose

non par opiniâtreté, ni par quelque scrupule ancré dans la sphère capricieuse des débats sur les littératures nationales. Mais plutôt dans la mesure où se dévoile dans *Le ciel de Bay City* un problème spécifique que la langue et le rythme du roman contribuent précisément à mettre en forme, cela tout en trouvant face à ce problème, dans une belle réciprocité, les raisons de leur propre forme — la forme d'une pensée véhémement et colérique qui fait toute la force de l'écriture de Mavrikakis. Quel est ce problème? La banlieue, qui semble toujours se présenter sans mystère, avec son envers et son endroit sur le territoire comme dans l'histoire des États-Unis, devient tout autre chose lorsqu'on la considère en regard du Québec et de l'histoire de sa littérature. La transparence de la *suburbia* américaine, transposée dans le panorama récent des Lettres québécoises, se mue en une absence. À moins que ça ne soit un manque. Il ne semble pas y avoir de place pour l'espace de la banlieue nord-américaine dans la langue du roman québécois.

On peut poser sans risque d'erreur que les récits de la modernité littéraire au Québec — ceux apparus durant les Trente Glorieuses et cristallisés dans le moment symbolique de la revendication d'une littérature proprement québécoise par les écrivains de la revue *Parti Pris* en 1965 (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge 2007 : 361-367) — ont mis de l'avant une dimension *temporelle* hyperbolique. Inventer un pays, c'était quelque chose à faire d'abord dans l'Histoire, ou alors en entrant rupture avec elle. De toutes les façons cela consistait à tenir moindre compte des particularismes du sol où l'on marchait. On a certes parlé abondamment du pays, et composé toute une poésie afférente (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge 2007 : 367-380). Mais ni le pays à construire, ni la poésie qui en énonçait les contours n'étaient réellement inquiétés par la concrétude de l'habitabilité du territoire. Il s'agissait plutôt de célébrer le recouvrement rêvé de l'espace par une pensée et un agir collectifs qui trouvaient leurs raisons d'être dans la vitalité historique nouvelle d'une langue française affranchie de l'ancien monde. L'une des conséquences de cette euphorie postcoloniale et du réinvestissement des formes littéraires auquel elle donna lieu est que les figures de la fondation, du déploiement, et jusqu'à celle de la parousie nationale se sont trouvées inégalement distribuées sur le territoire réel du Québec. Aux villes — à une certaine idée de la ville — on a associée le cosmopolitisme. Quant au reste, on plus souvent qu'autrement été tenté d'y renvoyer les éléments du passé.

Ce réaligement de l'horizon culturel et cet aplanissement des aspérités du territoire humain se confondent dans l'action d'une instance ou d'un système centralisateur qui agit à l'infranational (institutions, politiques,

et intérêts socioculturels dominants). Ce processus a déjà été analysé et décrit en regard de la France par Michel de Certeau, Dominique Julia et Jacques Revel dans leur étude sur l'enquête de l'Abbé Grégoire et la recension des patois aux lendemains de la Révolution. Un mécanisme qui distingue « le lieu de l'histoire qui se fait » et « le lieu où se trace, dans le désordre, l'histoire des autres. » (De Certeau, Julia et Revel 1975 : 107) paraît bien, en effet, correspondre à la mise en exergue au Québec d'un esprit urbain nouveau à partir duquel toute activité *moderne* serait désormais jugée dans l'écriture de la génération d'après-guerre. Les décennies suivantes ont évidemment vu apparaître des traits culturels plus complexes et hétérogènes dans l'espace, mais on a alors parlé d'intimisme poétique, de réalisme social, ou plus récemment de transculturel, d'hybridité et d'errance afin de penser l'évolution du cosmopolitisme québécois, cosmopolitisme qui tend par ailleurs à se résumer à la figure de Montréal, très souvent perçue comme la seule forme urbaine à la fois problématique et emblématique au Québec (Harel 2005 : 146-149). L'important demeure que chaque aspect nouveau, apparaissant dans le sillage d'une culture conçue en évolution, s'est vu rattaché à l'urbain par des liens symboliques prédominants dans l'esprit critique, aussi bien, dirions-nous, que dans l'histoire de la critique au Québec.

Il y a là un tableau frustré, assurément réducteur, mais qui nous fait néanmoins entrevoir combien l'idée d'une *habitabilité* du Québec moderne s'est effectuée par entassements et concentrations, agrégats et remblais, toute une géographie non pas exactement de l'exclusion mais de l'estompement, si ce n'est de l'escamotage. Dans le confluent d'énergies émanant de différents pôles d'attraction — souvent tournés eux-mêmes vers d'autres grands centres —, l'historiographie comme la critique littéraires québécoises ont pu ainsi trouver l'image durable selon laquelle modernité, diversité, grouillement cosmopolite et urbanité centripète sont à peu de choses près posés en équivalences. Deux résultats importants découlent de ce consensus. Le premier est la difficulté assez grande que rencontre aujourd'hui la critique littéraire québécoise en regard d'une urbanité de plus en plus étalée et décentralisée. Plus que d'autres, cette tradition critique au Québec s'est en effet appuyée sur une impossibilité en quelque sorte « historique » de *penser* une périurbanité qui soit comme un espace défini par des relations propres. Une périurbanité qui posséderait son réalisme, à savoir non pas une terne imitation des sa forme réelle, mais la dynamique de ses rapports sensibles rendue visible dans l'architecture du texte en tant que celui-ci ne dit pas l'habitat mais l'*habiter*. Or la *suburbia* dans la littérature québécoise est

jusqu'à maintenant demeurée consensuelle. Elle est tantôt un décor fonctionnel — en regard du récit —, tantôt une excroissance — en regard de la ville.

On sait que d'innombrables voies de traverses ont été créées afin d'inscrire la modernité québécoise sur la cartographie des grands mouvements culturels et intellectuels nord-américains. On voit que la banlieue, en tant qu'objet critique, n'en a jamais été une. Cela malgré l'existence d'une tradition littéraire états-unienne en ce sens depuis les années d'immédiat après-guerre. (Beuka 2004 : 1-22) Cela aussi en dépit du fait que la majorité de la population québécoise a épousé le mode de vie banlieusard depuis le milieu des années 1960. Ces deux constats, d'un côté le caractère non moderne, et par là anhistorique de la banlieue québécoise, et de l'autre l'apparente impossibilité dans la tradition critique d'y percevoir un champ de tension autonomes pour la pensée d'un sujet littéraire, dessinent le champ problématique dans lequel s'inscrit aujourd'hui un livre comme *Le ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis. Ce livre tombe dans un Québec qui n'a pas appris à lire l'impact de ses propres banlieues sur sa conception de la réalité, et qui persiste à voir en celles-ci un objet de dédain dont l'origine, heureusement, ne lui appartient pas en propre. Comment donc lire *Le ciel de Bay City* dans ce contexte ? Que met en jeu ce roman quant à la rencontre entre le suburbain et l'écriture littéraire ?

*Le ciel de Bay City* est l'histoire d'Amy, une jeune femme immigrante européenne de seconde génération. Amy est née en même temps que les fastes années 1960 et a passé ses années d'enfance et d'adolescence dans un parc banlieusard aux alentours de Bay City, une petite ville industrielle du Michigan sise à la pointe ouest du grand lac Huron. Le roman la voit revisiter la mémoire qu'elle conserve de cet espace suburbain où l'on s'aperçoit très vite qu'elle a été plus que malheureuse. Elle y projette à vrai dire une haine immense qui recouvre la majeure partie du récit dont la narration, construite à la première personne, se développe en cercles concentriques d'ampleur variable à partir d'une sélection de souvenirs ou de fantasmes. Ces réminiscences des années 1960, narrées au présent, alternent avec une temporalité plus proche de la nôtre où Amy, installée dans une autre banlieue, celle d'Albuquerque au Nouveau-Mexique qu'elle dit cette fois apprécier, oriente le monologue vers la figure de sa fille qui incarne pour elle la seule forme concevable d'avenir. Il faut dire que le passé, dans le roman de Mavrikakis, est un terrain miné. La famille d'Amy est d'origine juive ; elle a fuit l'Europe en guerre cependant que les aïeux périssaient dans les camps de la mort. Née dans l'après-coup, en terre américaine, Amy, à qui l'on a caché ses origines, se voit plus ou

moins abandonnée par ses parents naturels. Elle est élevée chez une tante catholique bigote, au milieu d'une maisonnée dont elle abhorre la complaisance béate dans l'adoption des valeurs matérielles du vivre suburbain. Cette haine que l'on trouve encore ici est à vrai dire ce sur quoi repose l'architecture entière du *Ciel de Bay City*. Elle est la voix du roman de Mavrikakis. Et elle dessine par le fait même le visage singulier de la banlieue nord-américaine que celui-ci nous propose.

Ce sont les années de formation d'Amy qui comptent le plus. La géographie reconnaissable, américaine dans tout ce qu'elle a de confortablement prévisible dont elle est issue ne décante pas en des figures jugées habitables dans son discours monologique. Le *trop connu* y est plutôt énuméré à travers une série de négations qui, si elles ne le mettent pas nécessairement à l'écart, ont pour effet de le déréaliser, cela dès les paragraphes initiaux du roman :

Je ne sais même pas s'il y a une baie dans cette petite ville du Michigan [...] Je ne sais même pas s'il y a une promenade au bord de l'eau, un chemin sur lequel les foyers américains vont faire des balades le dimanche après-midi ou encore tiennent à faire courir Sparky, le gros Labrador blond, après avoir laissé l'Oldsmobile à quatre portes sur le parking attenant aux berges. Je ne sais pas si l'hiver sur le lac Huron rappelle quelque période glaciaire, primitive et oubliée [...] Je ne sais si l'esprit des Indiens d'Amérique hante encore quelque rive sauvage et si le mot Pontiac veut dire autre chose qu'une marque d'automobiles. De Bay City, je ne connais rien. (Mavrikakis 2008 : 10)

Il faut noter que la négation ne s'exerce pas sur la chose directement. Elle porte sur le savoir qui, s'il s'exerçait de façon positive, donnerait consistance à cette chose dans le récit. C'est une négation qui agit de la sorte en circuit fermé dans l'esprit de la protagoniste. La chose suburbaine (maison, voiture, baie, promenade) s'y voit détachée du paysage dont elle devrait participer ; elle rencontre une ignorance inhabituelle qui lui confère aussitôt la distance propre aux typologies (Sparky, Labrador, Oldsmobile à quatre portes, Pontiac). On se tromperait à n'y voir que les ficelles rhétoriques ordinaires de l'ironie. Il y aurait plutôt là, proposé dès l'ouverture du roman, une image en négatif de ce réalisme aussi consensuel que superficiel de la banlieue nord-américaine que nous mentionnions plus haut.

L'ignorance de Bay City est plus que révélatrice. Habiter le paysage suburbain nord-américain, pour la protagoniste de Mavrikakis, constitue un *ne pas savoir* en acte, et surtout en devenir. En d'autres mots, c'est habiter une ignorance prédicative. Ignorance terrible pour deux raisons. D'abord parce qu'elle fait voir chaque chose comme affranchie de l'histoire du monde ; avec elle chaque chose devient type, spécimen, cliché.

Ensuite parce qu'elle dispose le monde selon ce qu'elle affirme, en annonçant continûment ce qui sera, à commencer par la phrase suivante qui ne pourra que souffrir de l'ignorance énoncée par celle qui l'a précédé. De la grande Histoire une première fois isolés, on se voit ainsi, de surcroît, privés des moyens d'en tisser une qui serait plus petite, plus personnelle. Qui ne connaît pas la baie ni la promenade y menant annonce du même souffle qu'il ne nous en narrera jamais les délices supposés. Ce qu'ignore le personnage de Mavrikakis, au fond, ce n'est pas l'être ni l'usage des choses suburbaines qui l'entourent, c'est plutôt la façon de relier entre eux ces éléments d'un mode de vie raisonné qu'on lui a proposé en lieu et place d'une ascendance.

Le seul savoir que possède Amy est un savoir prescrit au détriment de la géographie dans laquelle il prend place ; un savoir *posé là*, c'est-à-dire non pas acquis, ni transmis, mais produit à l'égal des choses simples et fonctionnelles avec lesquelles il tend à se confondre :

Je ne sais que le K-Mart à un bout de Veronica Lane, la maison de ma tante à l'autre bout et l'autoroute au loin, immense mer, sur laquelle nous voguons si rapidement le samedi jusqu'au *mall* de Saginaw pour aller faire des courses. (Mavrikakis 2008 : 10)

De cette géographie déniée ne reste accessible, pour Amy, que son miroitement dans le ciel, ce ciel même qui donne son titre au roman. Or il s'agit d'un « ciel mauve, amer, dans lequel [on] ne voit aucun destin. » (Mavrikakis 2008 : 10) Les fumées industrielles qui l'emplissent sont seules à dire — mais c'est alors pure connotation, jeu précaire et fugitif — combien l'Amérique suburbaine est virtuose du déni et de l'oubli. En effet quand la production du mode de vie nouvellement moderne, rieur, affairé et satisfait de la *suburbia* exhale son trop-plein en volutes colorant le ciel, Amy, qui se conçoit comme porteuse coupable de tout cet *habitus*, imagine pour elle un anéantissement qui aurait précédé sa naissance. Un anéantissement au milieu de l'horreur et des fumées européennes : « Moi, je ne rêve jamais à rien, surtout pas à l'avenir. [...] La nuit, je suis poussée dans une chambre à gaz alors que des milliers de gens hurlent en se crevant les yeux. » (Mavrikakis 2008 : 28) Le réalisme fallacieux de la banlieue se révèle à ce stade comme l'expression d'une rareté, voire presque une inexistence de la métaphore. Il faut rêver sa propre mort et se rappeler celle de millions d'autres afin que les fumées du Michigan cessent pour un instant de dénoter platement la production sans imagination, sérielle, circulaire et anhistorique qui sous-tend la banlieue américaine. Dans l'univers composé par Mavrikakis, la métaphore devra donc forcer son retour, un retour accompli par la seule volonté haineuse de son personnage qui s'évertue à voir autre



chose que ce qui est. Mais alors on ne parlera plus exactement d'une image. On parlera d'une substitution pure et simple dans la convention réaliste du récit.

En effet le lecteur a tôt fait de constater à quel point la véracité de ce qui est relaté dans les souvenirs en pagaille de la narratrice s'avère une question secondaire. Deux événements en particulier ont une valeur de rupture traumatique dans le roman. À la différence toutefois des épisodes plus factuels qui les entourent, chacun oscille entre fantasme d'apparence symbolique et événement dont la véracité demeure indéterminée. Amy découvre un jour ses grands-parents vivant séquestrés dans le *basement* de la maison de sa tante<sup>2</sup>. L'irruption plus qu'improbable de leurs « corps usés, déchiquetés, si fragiles » parmi les objets domestiques entreposés fait écho à un dévoilement plus substantiel qui survient presque au même moment dans le texte, celui d'une boîte dans laquelle la tante a « accumulé en secret les preuves de son existence d'enfant juive dans le Paris du VIII<sup>e</sup> arrondissement », reconstruisant là par anamorphose « l'existence de ses parents morts à Auschwitz, sur lesquels sa sœur et le monde entier voudraient garder un silence plein de honte. » (Mavrikakis 2008 : 141) Les grands-parents accompagnent dès lors le récit de l'anamnèse d'Amy, mi-spectres, mi-confidents. Le second épisode traumatique voit Amy planifier et accomplir le meurtre de la famille entière de sa tante, en plus de sa mère alors en visite, dans un incendie qu'elle prétend avoir allumé le soir du 4 juillet 1979, fête nationale américaine. La conviction qui anime les paroles de la protagoniste nous convaincrait presque de la réalité du crime adolescent, si ce n'était que les autorités compétentes concluent rapidement à un incendie accidentel : « Les expertises sont formelles. Marcie m'a même fait venir les rapports de toutes les instances concernées et un policier est venu me parler pour me convaincre que je n'étais absolument pas coupable. » (Mavrikakis 2008 : 277) Amy, qui aurait voulu mourir dans le brasier mais l'a fuit au dernier moment sans savoir pourquoi ni comment, s'est réveillée hagarde le lendemain près des décombres. Elle passe de longues journées dans une clinique psychiatrique où elle choisira d'écrire pour tromper sa colère et son incompréhension. On voit alors le télescopage des récits se mettre en place :

Pendant des jours j'attends que la police vienne me prendre, me torturer pour de bon. Je continue à écrire. [...] Tout y passe, mon enfance, celle de ma tante et de ma mère, le mauve obsédant du ciel de Bay City, mes cauchemars, mes grands-parents qui vivaient dans le cagibi et puis ma résolution, mon idée de génie : anéantir le passé. Détruire en moi et les miens toute trace de l'histoire. (Mavrikakis 2008 : 276)

La culpabilité d'avoir survécu à l'anéantissement des siens a bien pu éveiller un fantasme d'holocauste familial chez la protagoniste, il

n'empêche que la nature véridique ou non du passage à l'acte demeure peu de chose en regard de l'Holocauste bien réel dont est en quelque sorte issue cette même famille, coupable elle d'avoir choisi pour havre une banlieue américaine incapable par nature de retenir quelque lambeau d'histoire européenne que ce soit.

Dans les deux épisodes d'ambiguïté offerts par le récit, avec les grands-parents morts-vivants comme avec la tragédie de l'incendie suburbain, nous retrouvons ce fonctionnement à contre emploi de la métaphore évoqué plus haut. Celle-ci transcende alors sa nature de connotation pour agir sur le système du récit dans son entier. Son sens n'est plus d'un ordre méta — lié tantôt à une compréhension élargie des enjeux thématiques, tantôt à un plaisir issu du style. Il s'agit dorénavant d'un sens concret. C'est-à-dire que les effets qu'il entraîne ont lieu au niveau même du récit. Mavrikakis propose ainsi pour la banlieue nord-américaine une opération sur le récit égale en puissance à celle qu'a proposée sous d'autres cieux le réalisme magique : Concevoir la métaphore sans différence de nature avec les éléments dénotés sur le plan actantiel. L'imagination d'Amy a valeur d'*événement* dans le suburbain. En plus de percevoir les raisons de la rage qui anime le personnage de Mavrikakis, on voit mieux désormais comment cette rage parvient à trouver une caisse de résonance adéquate et produire des effets aussi bien dans l'espace du récit que dans l'espace de la banlieue qu'il représente.

La famille d'adoption d'Amy est coupable d'avoir embrassé sur à peu près tous les plans le mode de vie de la nouvelle classe moyenne américaine à laquelle elle appartient, classe qui pour la première fois dans l'histoire voit des secteurs entiers de la production industrielle mise au service de la simple exhibition matérielle de son aisance : « À l'époque presque toutes les maisons étaient faites pas loin de chez nous et des millions de voitures étaient montées à Flint, chez General Motors ou à Dearborn, chez Ford. » (Mavrikakis 2008 : 11) Cette famille non désirée reflète ainsi dans le cours de son quotidien ce qui est perçu par Amy comme un « ordre domestique, national, cosmique vasé sur une régulation méthodique des vies. » (Mavrikakis 2008 : 67) Et c'est cet ordre qu'elle voudrait voir battu en brèche par la seule force perverse du monologue haineux dont elle use en un premier temps pour le recréer, et en un second pour le déchiqueter.

Il y a là l'ultime visage de la banlieue nord-américaine telle qu'elle existe dans la prose de Mavrikakis, et telle qu'elle n'est jamais apparue auparavant dans les Lettres québécoises : La banlieue, dans *Le ciel de Bay City*, un espace *nécessaire*. Mavrikakis cherche pourtant bel et bien à dépasser le réa-

lisme niais qui voudrait reconduire l'insignifiance présumée de cette banlieue vécue en tant que simple cadre pour l'action romanesque (tendance forte au Québec, comme on l'a vu). Mais l'important est qu'elle cherche à opérer ce dépassement *à même* le suburbain banlieue, ou mieux : *à partir* de lui. La lecture du *Ciel de Bay City* doit donc en passer par cette acceptation d'un espace banlieusard nécessaire au roman — un espace romanesque en soi, non dépendant d'une image de la ville à proximité — afin de saisir les modalités absolument créatrices de la haine qui habite le texte de Mavrikakis. Une haine capable de dépasser le stade délétère du prédicat *ne sait pas* afin de mettre en place un dire de la *suburbia* américaine à la mesure de ce que celle-ci recouvre et dissimule dans son être-là stupide. Quelque chose comme les forces vraies, et par là abjectes de l'Histoire :

Dans mon enfance, les fumées que rejetaient les usines de Dearborn près de Détroit me rappelaient, sans que je sache comment, les liens fous, inextricables entre l'industrialisation, les abattoirs d'animaux destinés à la consommation de masse et le massacre des Juifs. (Mavrikakis 2008 : p. 250)

Les liens dans l'espace suburbain qui ne pouvaient être faits auparavant sont désormais possibles pour Amy. Ils le sont devenus au prix de ce qu'elle appelle folie mais qu'il nous est permis de considérer comme la lucidité, ou l'imagination, puisque ces deux facultés ne semblent plus faire qu'une face au monde suburbain de Mavrikakis qui pêche par excès de concrétude et de matérialité. C'est un *mieux voir*, ou un *voir différemment* qui s'avère finalement nécessaire afin que réapparaissent les courants enfouis de l'Histoire. Et l'on se rend compte que cette sensibilité transposée dans le regard et dans la langue d'Amy est la même qui faisait déjà danser les objets domestiques au tout début du récit : « Les télévisions se mettent à hurler et les fours micro-ondes à jouir. Les barbecues exultent, les skate-boards bandent, dilatatent démesurément leurs roues en se cognant vicieusement sur les bicyclettes. » (Mavrikakis 2008 : 9) C'est pourquoi nous disions que la haine et la parole véhémence qui l'accompagne sont les moteurs du *Ciel de Bay City*. Dans l'uniformité haineuse de ses fantasmes et souvenirs, Amy parvient à moduler l'intensité d'une colère qui emporte tout et qui, c'est l'important pour nous, *déforme* la narration conventionnelle de l'espace banlieusard américain.

C'est finalement dans cette évolution commune mise en scène par le texte, dans cet entrelacement du personnage comme sujet en devenir et de la banlieue comme forme en développement, que Mavrikakis invente une métaphore narrative inédite au sein de la littérature québécoise. Puisque la banlieue nord-américaine n'a de forme que celles son expansion et de sa sérialisation, il n'est pas donné au personnage d'en pratiquer

l'espace activement selon les moyens que la littérature moderne a associés à la ville depuis que Walter Benjamin a lu Baudelaire au niveau de la rue. L'expérience poétique des chocs qu'éprouvait le flâneur n'a plus, *ne peut plus* avoir la même valeur dans un univers dominé par les flux et la répétition. Dans cette perspective, le suburbain s'avère un espace beaucoup moins *situé* que ne l'étaient auparavant les formes de ville centralisées à partir desquelles il a essaimé. Chez Mavrikakis, en effet, « les bois se transforment petit à petit en parkings, phagocytés par le K-Mart, Le Kentucky Fried Chicken et le Taco Bell » (Mavrikakis 2008 : 95) La maison familiale d'Amy est « laissée dans la rue par un camion » ; et ce camion repart aussitôt se « charger d'une nouvelle cargaison » afin de « repeupler d'autre rues d'Amérique. » (Mavrikakis 2008 : 11) L'urbain dans *Le ciel de Bay City* est devenu un mode de vie proliférant sur toute la surface du territoire, et ce dernier, largement recouvert, n'offre plus à vrai dire que des variations dans son intensité. Comment inscrire de la durée subjective dans un tel espace sans s'y épuiser ou frôler la folie comme le fait l'héroïne de Mavrikakis ? Comment y élaborer coûte que coûte l'idée d'un apprentissage, d'un développement individuel ? En bref, comment continuer à faire du roman ?

La réponse est comprise de façon implicite dans *Le ciel de Bay City*. Il faut rendre visible, donner forme à la force même qui se trouve à la source de l'étalement urbain monstrueux. Il faut ramener cette force sur le plan romanesque et lui offrir son incarnation littéraire. Le texte de Mavrikakis nous place ici à un croisement admirable entre la pensée littéraire et la pensée urbaine. La colère que cultive Amy parmi les matériaux médiocres, le quadrillage raisonné de l'espace disponible, la spéculation comptable qui se profile derrière, tout cela entre en résonance avec un concept ayant lui-même une teneur métaphorique, mais qui appartient pour sa part au champ restreint des études urbaines. Ce concept, c'est le *growth machine* (littéralement : « machine », « appareil » ou « dispositif » d'expansion) dont parle notamment Dolores Hayden (Hayden 2003 : 232), ou encore, en des termes différents, Olivier Mongin. (Mongin 2005 : 191) Le *growth machine*, c'est l'ensemble des agents, intérêts et moyens concrets qui du point de vue politico-économique président au développement et à la mise en place de l'habitabilité suburbaine. Ce système est pourvu d'acteurs identifiables, mais les actions concertées de ceux-ci sont difficilement distinguables au niveau de leurs effets. C'est pourquoi la réelle force actantielle de l'ensemble doit être envisagée en tant que système, ou justement : en tant que machine. À ce niveau, la *growth machine* se résume à une seule chose, et c'est en tant que telle qu'elle pourra être transposée au sein du

roman. Elle est la forme économique et politique du développement périurbain, *dans le temps*.

C'est exactement devant cette force adverse que s'élève l'héroïne du *Ciel de Bay City* quand elle raconte la colère de se savoir investie d'une impressionnante faculté de souvenir et d'un bagage culturel hors du commun, mais au mauvais endroit, dans une banlieue dont la tradition dominante serait de n'avoir aucune histoire, d'offrir des matériaux et un processus d'édification qui n'ont pas de racines identifiables. Le voisinage forcé mis en scène dans *Le ciel de Bay City* est de la sorte celui des êtres autant que celui des objets. Il n'est plus lié à un ordre perçu comme naturel, ou du moins suffisant. Si Mavrikakis recrée la banlieue nord-américaine en tant que monde dans les pages de son roman, on voit que c'est au bout du compte afin d'en affronter non pas l'univers de signes, mais plus profondément la force qui donne naissance à celui-ci. La privatisation et l'individualisation accrue des espaces de vie, produit direct de la *growth machine* et essence du *sitcom suburb* nord-américain d'après-guerre (Hayden 2003 : 128-153), a été de la sorte transposée comme structure romanesque chez Mavrikakis. Elle est devenue la création d'un plan unique pour l'appréhension des événements et l'assimilation des « choses vues » par la narratrice. La banlieue romanesque qui en résulte apparaît comme un espace distinct qui à défaut de mettre en évidence des relations nouvelles a pour effet de bouleverser les anciennes, et de contraindre le récit à l'invention d'un langage en mesure de dire ce bouleversement même. C'est en cela qu'elle peut devenir un espace littéraire tout aussi valable que le modèle européen moderne de la ville concentrée et concentrique, du moins dans le panorama des lettres québécoises à partir duquel nous avons voulu montrer qu'il était nécessaire de poser le problème.

Un roman comme *Le ciel de Bay City* agit à la manière d'un rappel dans la littérature québécoise contemporaine, et peut-être aussi à la façon d'une mauvaise conscience. Il rappelle que le Québec, dans l'effort constant avec lequel il négocie la part américaine de son identité, a embrassé la ville moderne tout en laissant s'échapper ce qui avait donné lieu à celle-ci, c'est-à-dire la vraie nature des forces d'expansion caractérisant de façon générale le phénomène urbain en Amérique du Nord. C'est pourquoi malgré le regard sombre qu'il promène sur les années d'après-guerre, et malgré la parole véhémence qu'il y fait résonner, le roman de Catherine Mavrikakis exige un déplacement qui se situe d'abord au niveau de notre perception critique de l'urbanité littéraire — pour le Québec certes, mais sans aucun doute pour ailleurs aussi. La banlieue, quand elle parvient à ne pas être un

décor, redevient à l'égal de tout lieu habité un ensemble de connexions dynamiques. On trouve là une parenté structurelle avec les romans réalistes classiques témoins du libéralisme urbain le plus abouti — ceux de Zola en tête. On peut arguer que ceux-ci au fond ne représentèrent jamais exactement la ville mais bien les forces présidant à sa formation, forces dont la durée n'est scandée que pas la montée et la chute d'intérêts inextricables, et que l'on résume sous le terme d'urbanisation. L'urbanisation, c'est-à-dire la dynamique qui anime la ville et qui est peut-être sa seule « forme » possible du point de vue littéraire, dynamique dans laquelle s'expriment tour à tour, ou concurremment, des phases d'édification et de destruction, un jeu constant de rapprochements et d'éloignements entre les éléments du public et du privé, du connu et de l'inconnu. Que l'on choisisse comme Mavrikakis de situer l'écriture subjective d'une conscience en bordure de cela, et nous obtenons un roman suburbain, c'est-à-dire une controverse proprement nord-américaine exprimée dans la langue et la matière mêmes que nous habitons.

## Bibliographie

BEAUREGARD, Robert A.

2006 *When America Became Suburban* (Minneapolis : University of Minnesota Press).

BEUKA, Robert

2004 *Suburbanation. Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film* (New York : Palgrave Macmillan).

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE

2007, *Histoire de la littérature québécoise*, (Montréal : Boréal).

DE CERTEAU, Michel, Dominique JULIA et Jacques REVEL

1975 *Une politique de la langue* (Paris : Gallimard).

HAREL, Simon

2005 *Les passages obligés de l'écriture migrante* (Montréal : XYZ)

HAYDEN, Dolores

2003 *Building Suburbia: Green Fields and Urban Growth 1820-2000* (New York : Vintage).

JACKSON, Kenneth

1985 *Crabgrass Frontier. The Suburbanization of the United States* (New York : Oxford University Press).

MAVRIKAKIS, Catherine

2008, *Le ciel de Bay City* (Montréal : Hélotrope).

MONGIN, Olivier

2005, *La condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation* (Paris : Seuil).

STILGOE, John R.

1988 *Borderland: Origins of the American Suburbs, 1820-1939* (New Haven : Yale University Press).

## Notes

<sup>1</sup> Les histoires du développement périurbain sont nombreuses aux États-Unis. Elles soulignent avec unanimité le rôle tripartite joué par l'essor de l'industrie automobile, la spéculation immobilière favorisée par les pouvoirs municipaux, et la mise en place dès l'entre-deux-guerres d'un système d'accès au crédit personnel sans précédent. Trois critères qui ensemble ont pu concourir à la production et à l'autonomisation des formes de périurbanité nord-américaine dans le caractère très typé qu'on leur connaît. Voir en particulier les essais séminaux : Jackson, Kenneth 1985 *Crabgrass Frontier. The Suburbanization of the United States* (New York : Oxford University Press) et Stilgoe, John R. 1988 *Borderland: Origins of the American Suburbs, 1820-1939* (New Haven : Yale University Press). Pour deux des meilleures études sur l'origine de la forme particulière de banlieue d'après-guerre mise en scène dans *Le ciel de Bay City*, voir Hayden, Dolores 2003 *Building Suburbia: Green Fields and Urban Growth 1820-2000* (New York : Vintage) : 128-153, et Beauregard Robert A. 2006, *When America Became Suburban* (Minneapolis : University of Minnesota Press).

<sup>2</sup> Mavrikakis utilise systématiquement le mot anglais pour ce qui est propre à l'architecture banlieusarde américaine.