



Études canadiennes / Canadian Studies

Revue interdisciplinaire des études canadiennes en
France

73 | 2012

Mutations et Rupture au Canada

Terreur et territoire dans *Surfacing* de Margaret Atwood

André Dodeman



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/eccs/295>

DOI : 10.4000/eccs.295

ISSN : 2429-4667

Éditeur

Association française des études canadiennes (AFEC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2012

Pagination : 109-121

ISSN : 0153-1700

Référence électronique

André Dodeman, « Terreur et territoire dans *Surfacing* de Margaret Atwood », *Études canadiennes / Canadian Studies* [En ligne], 73 | 2012, mis en ligne le 01 décembre 2014, consulté le 20 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/eccs/295> ; DOI : 10.4000/eccs.295

AFEC

TERREUR ET TERRITOIRE DANS *SURFACING* DE MARGARET ATWOOD

André DODEMAN
Université de Grenoble

Cet article a pour objectif de revisiter les frontières et les territoires qui sont représentés dans le roman *Surfacing* (1972) de Margaret Atwood. Dans la littérature canadienne des années 1970, la représentation de l'Autre passe aussi par le traitement de l'espace qu'il occupe. Les frontières géographiques qui maintiennent le Nord et le Sud séparés font écho aux frontières qui délimitent les espaces du Même et de l'Autre. Il s'agira d'aborder la définition atwoodienne de la notion de territoire, ainsi que la réflexion sur la frontière qui justifie la renommée internationale de l'auteur et la canonicité de son œuvre.

This article aims at revisiting the borders and territories represented in Margaret Atwood's Surfacing (1972). In many Canadian novels published in the 1970s, the representation of the Other was closely linked to the study of the Other's space. The geographical borders which separate North and South, echo the borders between the spaces of sameness and otherness. This study will deal with the Atwoodian definition of the very notion of territory as well as her analysis of the border, which accounts today for Atwood's international renown and the canonicity of her work.

Près de quarante ans après sa publication, le roman *Surfacing* de Margaret Atwood continue de susciter des interrogations sur la construction artistique d'une identité canadienne, si bien que l'auteur est devenue l'une des figures canoniques de la littérature canadienne et internationale. Le roman fut publié en 1972, soit environ une dizaine d'années après l'émergence du courant postmoderne qui eut pour objectif de remettre la validité des récits traditionnels en question.

Ce travail cherchera d'abord à analyser le roman afin de repérer les divers éléments qui ont élevé ce texte au rang d'œuvre canonique. *Surfacing* se distingue de la tradition réaliste de la première moitié du XX^e siècle qui a connu les œuvres de Morley Callaghan, Frederick Grove et Hugh MacLennan, par l'assaut fait au langage et à la possibilité du signe de représenter la réalité. Conformément au titre de ce travail, il sera question dans un premier temps du langage et de la terreur au sens que lui donne Laurent Jenny dans son ouvrage *La terreur et les signes*. Loin d'émanciper, le mot enferme et essentialise tout en séparant le sujet de l'objet à l'aide de frontières linguistiques et rationnelles. Le roman d'Atwood dépeint une réalité réduite à un palimpseste de représentations dénoncées dans leur artificialité ainsi qu'un espace cartographié, doté de frontières factices où l'appropriation totale est illusoire. Cette analyse de la relation entre la narratrice anonyme et le langage permet aussi d'aborder la manière dont l'espace est écrit et représenté. Dans un pays

marqué par une influence étatsunienne grandissante, Atwood tente de rendre compte de la singularité de l'espace canadien par le biais de l'esthétisation de la nordicité du pays. En ancrant son roman dans le nord du Québec, Atwood vise à décentrer le regard du lecteur urbain en l'orientant vers un Nord mythique et atemporel, et c'est aussi pour cette raison que le roman a été souvent classé parmi les grands récits nationalistes. Ainsi, l'auteur s'interroge sur les frontières, ces espaces interstitiels ou liminaux qui séparent la ville de la forêt, la forêt du jardin, la nature de la culture. Finalement, ce sont toutes ces interrogations, ces réflexions et ces craintes qui justifient la renommée internationale de l'écrivain. Après avoir ancré son roman dans un espace-temps nordique, Atwood poursuit son œuvre en se concentrant toujours sur la fragilité des frontières, sans cesse repoussées au profit d'un espace et au détriment d'un autre. Tout en s'adressant à un public mondial et mondialisé, elle continue de s'interroger sur la nécessité des frontières entre l'environnement et les forces qui l'exploitent, entre la vie et la technologie qui vise à la dominer.

Terreur et langage

Le récit de *Surfacing* s'articule autour des quêtes spirituelles et identitaires d'une narratrice anonyme qui retourne dans la région de son enfance pour tenter de retrouver son père disparu. Accompagné de son petit ami Joe et d'un couple d'amis, Anna et David, la narratrice franchit une première frontière géographique au début du roman en quittant la ville pour se plonger dans la dense forêt québécoise. L'entrée dans cet espace de l'enfance et du souvenir déclenche chez la narratrice un lent processus de guérison à la suite de l'avortement dont elle se sent responsable. Cet avortement devient dans le roman un événement traumatique que Freud définissait déjà dans son *Introduction à la psychanalyse* comme « un événement vécu qui, en l'espace de peu de temps, apporte dans la vie psychique un tel surcroît d'excitation que sa suppression ou son assimilation par les voies normales devient une tâche impossible, ce qui a pour effet des troubles durables dans l'utilisation de l'énergie » (FREUD 1961 : 256-7). Le trauma subi conduit la narratrice à refouler le souvenir de l'avortement, ce qui donne lieu à un récit du passé laissé incomplet, qu'elle cherche à reconstituer. Afin de combler le vide narratif laissé par cet événement traumatique, la narratrice se réinvente une autre version de cette expérience. La relation adultère avec le père de l'enfant se transforme en divorce, et son avortement se change en l'abandon d'un fils resté en ville avec son père. Ce sera au contact de cet espace originel du nord du Québec que les souvenirs de la narratrice referont lentement surface, d'où le titre du roman. La plongée symbolique de la narratrice dans le lac au chapitre dix-sept offre au lecteur les réponses aux énigmes : le père est découvert mort dans le lac, et la

TERREUR ET TERRITOIRE DANS *SURFACING*

mairie où elle dit s'être mariée redevient l'hôpital où elle avait subi son avortement. La frontière qui maintenait séparées les deux versions refoulées et refaçonnées de son passé, se dissout progressivement :

It was all real enough, it was enough reality for ever, I couldn't accept it, that mutilation, ruin I'd made, I needed a different version. I pieced it together the best way I could, flattening it, scrapbook, collage, pasting over the wrong parts. A faked album, the memories fraudulent as passports; but a paper house was better than none and I could almost live in it, I'd lived in it until now (ATWOOD 1972: 137-8).

Ce passage met fin à ce que J. Brooks Bouson appelle le « mensonge central » du récit qui induit le lecteur en erreur, à savoir le mensonge au sujet du mariage et du divorce de la narratrice (BOUSON 1993 : 41). Le récit du passé est rapiécé, recousu, si bien que le résultat n'est plus qu'un tissu de souvenirs frauduleux. C'est ce rapiécage narratif qui inscrit le roman dans le courant postmoderne des années soixante dont l'ambition était de déconstruire les récits antérieurs afin de procéder à une critique sans concession du présent. C'est notamment la critique du monde social et historique que Linda Hutcheon met en avant dans son introduction à *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction* pour distinguer le modernisme du postmodernisme, qui abordent tous deux la réflexivité de la littérature. La narratrice de *Surfacing* s'interroge non seulement sur la légitimité des récits traditionnels, mais aussi sur la nature du signifiant qui n'atteint jamais sa cible. Le texte dénote un écart entre la narratrice et le langage en soulignant les limites du signifiant et de la langue. Lorsque son compagnon Joe lui déclare son amour, elle réagit en soulignant l'imprécision des signifiants :

“Do you love me, that's all,” he said. “That's the only thing that matters.”

It was the language again, I couldn't use it because it wasn't mine. He must have known what he meant but it was an imprecise word; the Eskimos have fifty-two names for snow because it was important to them, there ought to be as many for love (Atwood 1972: 100).

Le lecteur est invité à se méfier de la nature totalisante des mots, et l'extrait dénote une hostilité certaine à l'encontre du langage. Cette remarque rejoint ce que dit Laurent Jenny de la terreur dans son ouvrage *La terreur et les signes*, où il traite de la « terreur absolue » où l'expression s'affronte à la loi du langage : soit la nécessité d'articuler l'expression en éléments de langage

préexistants, constitués en unités par leur répétabilité » (JENNY 1982 : 25). Le langage est ainsi présenté comme un instrument de terreur dans la mesure où l'individualité de la narratrice échoue dans sa quête de sens face aux lois collectives du langage. Comme dans l'extrait précédent, ce langage n'est pas le sien, et toute guérison s'avère impossible à l'intérieur de ce système. Son hostilité face au langage va cependant plus loin, car la narratrice se livre à la déconstruction de représentations sociales qui établissent des catégories au détriment des relations humaines. La solution sera apportée par les pictogrammes amérindiens qui avaient fait l'objet de la recherche de son père. A sa sortie du lac, la narratrice se sent dotée de pouvoirs shamaniques lui permettant de voir sous la surface des choses, et le couple d'amis, David et Anna, deviennent visibles, mais désormais en tant que pures constructions sociales. Par exemple, David qui a joué le rôle de misogyne impénitent en conflit constant avec Anna, s'avère être un imposteur : « *The power flowed into my eyes, I could see into him [David], he was an imposter, a pastiche, layers of political handbills, pages from magazines, affiches, verbs and nouns glued on to him and shredding away, the original surface littered with fragments and tatters* » (ATWOOD 1972: 146). David n'est plus qu'un ensemble de fragments grossièrement rapiécés.

Ce passage soulève de nouveau le problème épistémologique qui se trouve au coeur de l'écriture postmoderne et repose sur la reconnaissance du caractère illusoire de la relation entre signifiant et signifié. Pour son père disparu, scientifique pour qui la vérité ne pouvait surgir que d'une science inspirée par la philosophie des Lumières, le langage permet une connaissance qui nomme, classe et distingue les éléments. La narratrice s'attaque aux méthodes scientifiques en analysant les travers d'une culture scopique qui dissèque et décompose en diverses unités. La science occidentale repousse les frontières toujours plus loin afin d'occuper un espace toujours plus étendu, et pénètre même l'intimité du corps et des organes, faisant fi de la frontière épidermique qui protège le corps du monde extérieur. Dans la seconde partie du roman qui se distingue par le prétérit, la narratrice s'attaque à une épistémologie occidentale qui repose sur la dissection et qui est reproduite sur le plan institutionnel. Au chapitre neuf, la narratrice se rappelle les cours de biologie au lycée :

That was in the green book at high school, Your Health, along with the photographs of cretins and people with thyroid deficiencies, the crippled and deformed, the examples, with black oblongs across their eyes like condemned criminals: the only picture of naked bodies it was judged proper for us to see. The rest were diagrams, transparencies with labels and arrows, the

ovaries purple sea creatures, the womb a pear (ATWOOD 1972: 71).

Comme l'indique John Guillory dans son ouvrage *Cultural Capital*, l'école devient le lieu par excellence où sont reproduites les valeurs occidentales auxquelles la narratrice n'adhère plus. Comme elle est à la recherche de la complétude, elle ne peut trouver la solution dans un langage qui fragmente et qui représente le corps de manière organique et mystifiée. Cette terreur qui souligne l'insuffisance du langage porte non seulement sur les frontières organique et corporelle, mais aussi sur les frontières spatiales de l'œuvre d'Atwood. Afin de mieux représenter la phase de guérison de sa narratrice, l'auteur fait d'elle un personnage synécdochique pour qui toute désacralisation de l'espace revient à désacraliser le corps. Elle s'érige ainsi en protectrice d'un environnement assailli par des forces capitalistes et une culture scopique qui se retrouvent sous les traits de David et de son film *Random Samples*.

Au-delà des frontières

Surfacing se caractérise par l'omniprésence d'une nature sauvage, et le roman a été qualifié tantôt de « cottage novel » par Linda Hutcheon (HUTCHEON 1988 : 132), tantôt de récit mythique du monde sauvage (« *The myth of wilderness* ») par Coral Ann Howells (HOWELLS 1996 : 21). L'environnement qui constitue le décor du roman est surtout caractérisé par une dense forêt qui, à l'instar du lac, fait resurgir des souvenirs enfouis dès que la narratrice y pénètre. La topographie vient refléter la subjectivité scindée de la narratrice qui perçoit ce paysage comme familier et étranger à la fois : « *Now we're on my home ground, foreign territory* » (ATWOOD 1972 : 5). Le lac sur lequel se trouve l'île de son enfance et la forêt qui l'entoure forment un labyrinthe qui suggère, dans la tradition gothique, la perte de liberté individuelle, d'identité et de repères. Les écrivains gothiques du XIX^e siècle comme Mary Shelley et Robert Louis Stevenson construisent des espaces labyrinthiques où le personnage est surtout caractérisé par son impuissance. Pareillement, le paysage que dépeint Atwood (l'objectif premier de l'auteur était en effet d'écrire un récit peuplé de fantômes) est un monde qui décentre le personnage et remet en cause toutes les notions de centralité culturelle, identitaire et linguistique. Au milieu du lac, la narratrice rend compte d'une nature sauvage et mystérieuse qui trouble les repères des personnages et des lecteurs :

The shoreline unrolls and folds together again as we go past ;
forty miles from here there's another village, in between there's
nothing but a tangled maze, low hills curving out of the water,

bays branching in, peninsulas which turn into islands, islands, necks of land leading to other lakes. On a map or in an aerial photograph the water pattern radiates like a spider, but in a boat you can see only a small part of it, the part you're in (ATWOOD 1972: 25).

A l'association du paysage et du labyrinthe s'ajoute l'imagerie aquatique qui trouble les frontières entre forme et matière. L'hylémorphisme de l'eau, ainsi que le paysage qui laisse défiler les rivages, les collines et les péninsules, affectent aussi le temps du récit et font du lac un chronotope du seuil ou du liminal pour utiliser la terminologie bakhtinienne. La polysémie de l'expression « *go past* » connote la décomposition de la frontière entre l'espace et le temps en tant que dimensions séparées dans l'épistémologie occidentale. Selon Bakhtine, ce chronotope liminal correspond surtout à un moment de crise : « *The word "threshold" itself already has a metaphorical meaning in every day usage (together with its literal meaning), and is connected with the breaking point of a life, the moment of crisis, the decision that changes a life...* » (BAKHTIN 1981: 248). C'est ce moment de crise qui conduit la narratrice à s'éloigner d'un savoir occidental qui, selon elle, fait une distinction trop nette et arbitraire entre l'espace et le temps. La narratrice se joue de ces frontières spatio-temporelles et reconfigure l'espace et le temps en un tout qui donne sens à une existence individuelle et singulière. Au fil du roman, tout effritement des frontières temporelles entre les temps du passé, du présent et du futur s'accompagne d'un effritement, tout aussi irréversible, des frontières spatiales.

Les diverses frontières qui découpent cette région reculée en plusieurs éléments distincts (la forêt, le lac, la maison, le jardin) servent aussi à remettre en cause les dichotomies occidentales traditionnelles entre la nature et la culture, le rationnel et l'irrationnel. Dans le récit, le père de la narratrice est porté disparu, et la narratrice s'interroge sur la survie de ce dernier. La forêt sauvage dans laquelle il a été englouti rime avec l'irrationnel et la folie, et elle l'imagine caché dans la forêt, métamorphosé en loup-garou prêt à bondir sur les personnages. La seule frontière qui sépare la forêt sauvage de la maison est un simple grillage qui renvoie au caractère illusoire et éphémère du jardin :

The fence is impregnable; it can keep everything out but weed seeds, birds, insects and the weather. Beneath it is a two-foot-deep moat, paved with broken glass, smashed jars and bottles, and covered with gravel and earth, the woodchucks and skunks can't burrow under. Frogs and snakes get through but they are permitted.

The garden is a stunt, a trick. It could not exist without the fence.
(ATWOOD 1972: 174)

Atwood explore ce grillage, cet espace interstitiel qui conteste la tradition classificatoire d'une épistémologie occidentale incarnée dans le texte par un père féru de la philosophie des Lumières du XVIII^e siècle. En réalité, le jardin n'existe qu'en tant qu'il est séparé de la forêt par un artefact humain dont la faiblesse évoque la fragilité et l'instabilité de la culture, de la civilisation et de toute totalité rationnelle. Cette exploration de l'espace et de l'écart entre deux termes rappelle la conception dérridienne de la trace. Cette conception rend trouble toute notion de centralité structurelle, en ce sens que l'écart entre les signifiants du jardin et de la forêt ne confère plus un sens stable à chacun des termes. Dans *L'écriture et la différence*, Derrida se livre à une critique de l'épistémologie classique qui repose sur la certitude quant à l'existence d'un centre : « On a donc toujours pensé que le centre, qui par définition est unique, constituait, dans une structure, cela même qui, commandant la structure, échappe à la structuralité. C'est pourquoi, pour une pensée classique de la structure, le centre peut être dit, paradoxalement, *dans* la structure et *hors de* la structure » (DERRIDA 1967 : 410). En réexaminant le concept de centre, Atwood réoriente le regard du lecteur vers ces espaces interstitiels afin de l'amener à remettre en question les manières par lesquelles ils reconstruisent le monde.

Cette réorientation du regard du lecteur concerne également l'espace national d'un pays qui célébrait son centième anniversaire cinq ans auparavant. L'association progressive de la narratrice et de l'environnement donne libre cours à une esthétisation des nombreuses régions du Canada et du Nord en particulier. Cette esthétisation est aussi une réaction artistique contre la vision du Nord telle qu'elle a été dessinée par le premier ministre Diefenbaker¹. Au lieu d'être un espace vide, homogène et exploitable, Atwood fait du Nord un lieu de redécouverte et de réinvention du personnage et de la fiction. Le silence de la narratrice n'a d'égal que le silence d'un Nord qui invite sans cesse au récit. Le dénouement de *Surfacing* dévoile une narratrice qui fuit ses amis et se lance dans un processus régressif lui permettant de mieux se projeter dans l'avenir. Cependant, la possibilité de cette reconstruction est offerte par cet environnement érigé non seulement en sauveur du personnage, mais en sauveur d'un pays déjà largement urbanisé. Contrairement à la ville, la nature offre sans rien demander en échange : « *The lake is quiet, the trees surround me, asking*

¹A la tête du parti progressiste-conservateur, John Diefenbaker devint premier ministre en 1957. Il fut reconnu pour ses qualités d'orateur et notamment pour l'importance que prit la « vision » du Nord dans sa politique. La nordicité du pays devint sans conteste un argument rassembleur qui facilita son élection.

and giving nothing. » (ATWOOD 1972: 186) C'est justement en ce point que le récit du Nord participe du mythe national canadien. Dans son ouvrage consacré à l'œuvre d'Atwood, Coral Ann Howells s'attarde à juste titre sur l'importance de la recherche identitaire au Canada, afin que le pays se construise une identité à défendre sur le plan international :

Any nation's identity is an ideological construction by which it defines its difference from its neighbours and from the rest of the international community, an increasingly difficult thing to do in the late modern world of global communications and transnational economic relations (HOWELLS 1996: 12).

L'identité nationale dont parle Howells s'affirme chez Atwood sous la forme d'un discours adressé au grand voisin au sud : les Etats-Unis. Qu'il s'agisse de l'identité individuelle ou du mythe national identitaire, l'identité se définit en termes foucauldien comme un jeu de différences et de ressemblances. Il n'est donc pas illusoire d'affirmer que la construction idéologique de l'identité canadienne dans le courant des années soixante et soixante-dix restait largement tributaire de l'identité de ce grand voisin.

A la recherche d'un canon

La frontière géographique qui sépare le Canada des Etats-Unis dans l'incipit du roman vise à tracer une ligne entre un pays dit authentique et un pays corrompu par un libéralisme triomphant. L'incipit fait allusion à une maladie sylvestre qui se développe dans le sud et contamine le Nord : « *I can't believe I'm on this road again, twisting along past the lake where the white birches are dying, the disease is spreading up from the south...* » (ATWOOD 1972: 1). La construction de l'identité de la narratrice dépend essentiellement de la distinction qu'elle fait entre elle-même et ce qu'elle croit être des Américains. Dans le roman, l'Américain est l'envahisseur, l'ennemi, le porteur d'une culture scopique et désacralisante qui appelle le champ lexical de la guerre : « *In the distance, the Americans' campfire glowed, a dull red cyclops eye : the enemy lines* » (ATWOOD 1972 : 118). Lorsque la narratrice et le lecteur se rendent compte qu'il ne s'agit pas d'Américains mais de Canadiens, l'Américain se dématérialise pour ne plus être que l'écho d'une idéologie libérale qui justifie l'exploitation de la nature. Atwood recourt aux genres de l'horreur et de la science-fiction, genres très populaires dans les années cinquante et soixante avec le roman *The Body Snatchers* de Jack Finney (1955) et la série *The Invaders* diffusée à la télévision à partir de 1967, pour représenter un monde où les extra-terrestres se substituent aux êtres humains pour leur dérober la planète et tirer profit de son environnement :

[...] they're still Americans, they're what's in store for us, what we are turning into. They spread themselves like a virus, they get into the brain and take over the cells and the cells change from inside and the ones that have the disease can't tell the difference. (ATWOOD 1972: 123)

L'Américain, représenté ici comme un étranger prônant une idéologie libérale exclusivement orientée vers le profit, est comparé à un cancer dont les métastases se disséminent jusque dans le nord du pays. Le Nord, que l'Américain perçoit comme un vide géographique et discursif, justifie une occupation qu'incarne le personnage de Bill Malmstrom, l'Américain qui souhaite acheter le terrain de la narratrice avant même que le corps de son père ne soit retrouvé. Cette thématique de l'occupation d'une *Terra Nullius*, d'un territoire sans maître, d'un espace déclaré vide rejoint les préoccupations de l'auteur qui, dès les années soixante, met le lecteur en garde contre les dérives d'une société qui privilégie la ville et l'artificiel au détriment de la campagne et du naturel. Ces messages à caractère politique et écologique prendront une forme plus concrète dans la fiction d'Atwood, notamment avec des romans dystopiques tels que *The Handmaid's Tale* (1985) et *Oryx and Crake* (2003).

Atwood s'inscrit en faux contre ce que Claire Omhové appelle, dans son étude de *A Discovery of Strangers* de Rudy Wiebe, l'intervention d'une puissance étrangère légitimée par un vide géographique et discursif : « *Geographical and aesthetic vacancy are then read as indexing a social and political vacuum, thereby legitimizing the intervention of a foreign power to provide the structures that are perceived to be lacking* » (OMHOVERE 2007 : 123). Du point de vue de la narratrice, ce vide esthétique et géographique joue en faveur d'une invasion américaine et capitaliste qu'il convient de prévenir par l'appropriation du territoire, la cartographie et l'émergence d'une voix qui invoque le récit pour contrer le silence. Cette voix nouvelle et centralisatrice dressée contre une hégémonie culturelle et esthétique étatsunienne contribua à la reconnaissance de l'auteur, qui sut par ailleurs s'inspirer d'une tradition canadienne des récits d'exploration et de voyage. La carte géographique est centrale dans *Surfacing* par le biais des cartes laissées par son père et elle rappelle les divers récits d'exploration de Stefansson ou les récits de voyage de Farley Mowat qui entrait dans les moindres détails de ses expéditions². Tout comme Stefansson, qui dresse un portrait plus élogieux d'un Arctique jusque là associé à la violence et à la survie, Mowat et Atwood esthétisent un pays

² Comme le suggère le titre de son ouvrage, *The Friendly Arctic, The Story of Five Years in Polar Regions* (1922), Vilhjalmur Stefansson réhabilite le grand Nord en en faisant un espace accueillant. Plus tard, Farley Mowat s'efforcera de porter la voix du Nord avec des romans comme *Lost in the Barrens* (1956) et des écrits autobiographiques tels que *Never Cry Wolf* (1963) et *High Latitudes : An Arctic Journey* (2002).

considéré vide de peuples et de discours. Mais c'est aussi en ayant une conscience précise de son époque et de l'avenir qu'Atwood s'inscrit aujourd'hui dans un canon proprement canadien.

L'esthétisation discursive du Nord dans *Surfacing* inscrit l'auteur dans une modernité qui résulte en réalité de son goût pour l'anti-moderne. Comme l'indique Antoine Compagnon dans son ouvrage intitulé *Les antimodernes : De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, le moderne authentique n'est pas celui qui refuse son époque, mais celui qui n'est pas dupe d'une époque ou de ses dérives idéologiques : « Les antimodernes — non les traditionalistes donc, mais les antimodernes authentiques — ne seraient autres que les modernes, les vrais modernes, non dupes du moderne, déniaisés » (COMPAGNON 2005 : 8). Compagnon va plus loin et précise que l'antimoderne s'adonne volontiers à la prophétie et « a toujours raison en annonçant des catastrophes » (COMPAGNON 2005 : 137). *Surfacing* prend une importance toute particulière à la lumière des romans qui suivront. La vision apocalyptique d'Atwood s'y trouve déjà, avec la crainte affichée d'une américanisation de la société canadienne qui mènerait à la marchandisation de la vie humaine, à la soumission complète de la femme et à la généralisation de l'ignorance. Cette vision se retrouvera plus tard dans *The Handmaid's Tale*, dystopie moderne qui relate l'emprisonnement d'une femme dont le prénom Offred suggère la privation d'identité sous le régime totalitaire de Galaad. Pareillement, les deux romans dystopiques les plus récents, *Oryx and Crake* (2003) et *The Year of the Flood* (2009), révèlent un monde ravagé par la technologie et la manipulation génétique. Le lecteur peut y voir l'aboutissement de cette américanisation d'une société où le regard disséquant porte ses fruits en créant des espèces nouvelles telles que les *pigoons* et les *rakunks* devenus indispensables aux nouveaux modes de consommation. Paradoxalement, *Surfacing* admet une hostilité au langage tout en s'appuyant sur le genre dystopique dont l'objectif consiste à porter un regard critique sur le présent. Le roman reconnaît le besoin de ces discours pour donner forme aux discours prémonitoires, voire prophétiques, à portée internationale.

Grâce à cette vision prophétique à laquelle différents genres ont donné une forme, Atwood a su franchir les frontières de son propre pays pour être reconnue sur le plan international, et c'est précisément cette reconnaissance d'Atwood qui en fait l'un des parangons de la littérature anglophone canadienne. Elle a su tirer parti d'un décor spécifiquement canadien tout en intégrant dans son roman des préoccupations contemporaines et universelles. A titre d'exemple, Hugh MacLennan, auteur du XX^e siècle dont l'ambition était d'écrire un récit national sur un mode réaliste, déplorait le peu d'écoute dont bénéficiait la fiction canadienne au début du siècle. Après deux tentatives infructueuses d'écrire un roman inspiré du modernisme européen, son roman

Barometer Rising (1941) trouva finalement son public, en associant ce qu'il appelait le décor canadien et une thématique universelle : « *It [Barometer Rising] has also cleared the decks, so far as I'm concerned, for work in the future, for I have every reason to believe that publishers will now be willing to accept from me a novel which embraces a universal theme, though still based on a Canadian setting* » (MACLENNAN 1942-43: 4). A feuilletter les diverses anthologies consacrées à la littérature canadienne, tous deux font désormais partie du canon. Bien que le roman ait des caractéristiques proprement postmodernes, *Surfacing* s'inscrit dans une continuité lorsqu'il s'agit de traiter des discours portant sur l'identité et les divers mythes nationaux. John Guillory, dans l'ouvrage cité plus haut, affirme que c'est cette continuité qui construit le canon littéraire d'une culture et participe du mythe national d'un pays. Dans ce sens et dans bien d'autres encore, Atwood reste un exemple de choix qui montre jusqu'où l'écrivain et le Canada peuvent aller.

Conclusion

Le traitement de *Surfacing* continue de soulever bien des problématiques dont celles, étroitement liées, du canon et de la dichotomie qui opposent centre et périphérie. Guillory rappelle que le canon est une liste imaginaire qui évolue avec le temps et résiste à la stabilité. Par exemple, dans son article « *Surfacing* : Amerindian Themes and Shamanism », Marie-Françoise Guédon estime que *Surfacing* reste avant tout un roman « euro-canadien » en raison de l'absence de la culture amérindienne, mais force est de constater que le roman repose aussi sur le récit d'une narratrice qui ne trouve aucune réponse dans les systèmes de croyance occidentaux. La représentation de l'espace dans le roman fait état d'un monde profondément marqué par le doute, et l'importance qu'Atwood lui accorde dans *Surfacing* ne manque pas d'inspirer les générations suivantes qui sont arrivées dans un monde davantage multiculturel, ce qui a eu pour effet de déstabiliser la classification des anthologies. Pour ne prendre que quelques exemples suffisamment représentatifs du multiculturalisme, Dionne Brand, écrivain d'origine caribéenne, fait évoluer des personnages d'origines différentes au contact d'un espace urbain qu'il leur est souvent difficile de s'approprier. Tout comme dans *Surfacing*, le paysage donne lieu à des impressions fugaces et à des sentiments d'étrangeté.

Par ailleurs, le Nord qu'Atwood dépeint dans son roman reste associé aux origines et à la nature du pays, si bien que Mordecai Richler, écrivain d'origine juive habitué aux récits de la ville, revient vers le Nord dans *Solomon Gursky Was Here* (1989) pour légitimer la présence au Canada d'une famille d'origine juive et européenne devenue prospère. Bien que la littérature postmoderne canadienne ait choisi la thématique de la frontière comme

domaine de prédilection, les romans dits réalistes de la fin du XX^e siècle ne se privent pas d'une exploration et d'une critique de la frontière. Ils s'attardent volontiers sur la dialectique du nord et du sud, du centre et de la périphérie, et force est de constater que cette dialectique continue de participer pleinement à la construction d'un pays profondément modelé par sa situation géographique et sa postcolonialité. Bien que *Surfacing* ait permis, avec d'autres textes, de recentrer la fiction sur le Canada et se distinguer de la littérature américaine et britannique, ce recentrage peut avoir des effets indésirables en créant de nouvelles périphéries dans les provinces et de nouvelles frontières artistiques. A titre d'exemple, l'œuvre de David Adams Richards, écrivain originaire de la province du Nouveau Brunswick, et les nouvelles et romans des écrivains néo-écossais Alistair MacLeod et Anne-Marie MacDonald continuent de poser le problème de la nation et de la région sur un plan proprement littéraire et de réfléchir aux frontières géographiques qui découpent un espace hétérogène et pluriel.

Bibliographie

- BAKHTIN, M. M. (1981), *The Dialogic Imagination*, Caryl Emerson and Michael Holquist (Trad.), Michael Holquist (ed.), Austin, University of Texas Press.
- BOUSON, J. Brooks (1993), *Brutal Choreographies: Oppositional Strategies and Narrative Design in the Novels of Margaret Atwood*. Amherst, University of Massachusetts.
- COMPAGNON, Antoine (2005), *Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris, Gallimard.
- DERRIDA, Jacques (1967), *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil.
- FREUD, Sigmund (1922), *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1961.
- GUÉDON, Marie-Françoise (1983), « *Surfacing: Amerindian Themes and Shamanism* » in Sherrill E. Grace and Lorraine Weir (eds.), *Margaret Atwood: Language, Text and System*. Vancouver, University of British Columbia Press, pp. 91-111.
- GUILLORY, John (1993), *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago, University of Chicago Press.
- HOWELLS, Coral Ann (1996), *Margaret Atwood*, London, Macmillan Press.
- Hutcheon, Linda (1988), *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*. Toronto; New York et Oxford, Oxford University Press.

TERREUR ET TERRITOIRE DANS *SURFACING*

JENNY, Laurent (1982), *La terreur et les signes : Poétiques de rupture*, Coll. Les Essais, Paris, Gallimard.

OMHOVERE, Claire (2007), *Sensing Space: The Poetics of Geography in Contemporary English-Canadian Writing*, Bruxelles, P. I. E. Peter Lang.