
L'hiver à Cape Cod (2011) de Pierre Gobeil: la recherche du juste milieu à l'époque hypermoderne

STEVEN URQUHART

UNIVERSITY OF LETHBRIDGE, ALBERTA

On tente, en vain, d'expliquer à ceux qui nous suivent de ne pas se dépêcher. Ce serait trop bête de courir ainsi à sa propre fin. Le mot d'ordre : ralentir.

– Dany Laferrière,

L'art presque perdu de ne rien faire (2011)

Aujourd'hui, à l'ère hypermoderne¹ où le « culte de l'urgence » (Aubert 2003) et le besoin de « progresser sans cesse » (de Gaulejac 223) sont omniprésents, la question du juste milieu, et donc, celle des limites, s'avèrent aussi pertinentes si non plus que par le passé et viennent à l'esprit du lecteur de *L'hiver à Cape Cod* de Pierre Gobeil. Jouant sur l'impératif social actuel, cette œuvre malheureusement assez peu connue de l'auteur québécois remet en question le *modus operandi* courant du monde occidental par le récit de son voyage en Nouvelle-Angleterre avec son fils, Peter, « dyslexique et dysorthographique » (22). Ce voyage, destiné à rendre à Peter le goût d'apprendre en-dehors d'un système scolaire qui risque de l'anéantir, donne lieu à l'écriture d'un texte inspiré certes par la réalité mais influencé aussi par la fiction qui ressemble, au premier abord, à une sorte de fourre-tout. Cependant, ce « récit », qui fait part de réflexions et de descriptions de toutes sortes à travers trente-sept sections et des notes prises dans un calepin, s'avère être en réalité une œuvre soigneusement conçue. Encadré par un prologue, un épilogue et une dernière section intitulée « L'état des lieux », le livre remet en question tant au niveau de la forme que du fond « l'éclatement des limites » (Aubert 2006d 27) et ce que Gilles Lipovetsky nomme « l'escalade paroxystique du “toujours plus” » (53), caractérisant la société hypermoderne. Partisan du progrès, mais troublé par « l'usage que l'on en fait » (Urquhart 146), Gobeil souligne les aléas de l'hypermodernité lors du voyage et recherche un juste milieu entre un retour aux idées du passé et l'exigence de constamment se dépasser. Pour dégager cette idée et la position modérée du narrateur, je me propose d'examiner la signification de plusieurs aspects de l'histoire dont la fuite en avant vers les États-Unis, la question

des traditions en rapport avec le passé et l'autorité paternelle, et enfin, la nature intermédiaire du récit qui entretient un dialogue sur l'hypermodernité avec l'œuvre de Richard Ford. En analysant ces aspects, je fais ressortir les enjeux et le caractère métadiscursif de cette œuvre à la fois personnelle et philosophique qui n'a pas encore été appréciée à sa juste valeur.² Ainsi, il convient de se pencher sur *L'hiver à Cape Cod* qui interroge le coût humain dans la poussée en avant à l'heure actuelle.

La déconstruction de la fuite en avant et du superlatif hypermoderne

S'ouvrant sur une brève présentation du récit à venir, *L'hiver à Cape Cod* soulève la question de l'hypermodernité de manière indirecte lorsque le narrateur, Pierre – le double éponyme de Gobeil –, aborde la raison de son voyage avec son fils aux États-Unis. En parlant par exemple de l'état « malheureux » (22) de Peter au sein d'un « système scolaire qui ne répondait pas à ses attentes » (10-11) à Montréal, Pierre critique implicitement le paradigme hypermoderne où « être bon ne suffit plus » et l'idée qu'« il faut être *brillant* et se sentir insatisfait tant qu'on n'est pas *le meilleur* » (Aubert 2006a 346) à l'heure actuelle.³ Conscient des difficultés que Peter pose au système, Pierre ne peut cependant s'empêcher d'être troublé par le fait que son fils y perd le « goût d'apprendre » (24) et d'attribuer son abattement au fonctionnement de la société occidentale qui, selon Jacqueline Barus-Michel, s'avère « inutilisable pour les démunis que l'on matraque de représentations désirables » (420). Comme un « individu par défaut »⁴ sur le point de « s'effondrer » (217) faute de satisfaire aux attentes du système,⁵ Peter semble souffrir déjà à son jeune âge de ce que Alain Ehrenberg appelle « la fatigue d'être soi » chez l'individu hypermoderne. Il éprouve « la crainte de ne plus être à la hauteur, la peur de ne plus y arriver, le sentiment d'être mauvais » (de Gaulejac 223) devant l'injonction sociale de réussir et de se dépasser.

Ayant inventé une bourse qu'il aurait reçue de la part de sociétés littéraires fictives afin de justifier leur départ, Pierre se montre mal à l'aise avec son mensonge, mais se laisse séduire : « comme pour les vrais menteurs, on a fini par y croire » (21). S'adonnant ainsi à la mécanique hypermoderne où « on se laisse prendre aux images » pour mieux « s'abandonne[r] à la pulsion » (Barus-Michel 420), il se met en route vers les États-Unis sans savoir où ils vont. Motivée par la tendance hypermoderne où « *le mouvement se suffit* » (Aubert 2003, 311), la décision de Pierre rappelle paradoxalement la réactivité du conseil scolaire dont le protocole achemine Peter à travers le système sans réfléchir à l'efficacité réelle des solutions proposées, ni aux vrais besoins de l'individu.

En effet, sans d'abord s'apercevoir qu'il fait primer « l'urgent sur l'important, l'action immédiate sur la réflexion, l'accessoire sur l'essentiel » (Lipovetsky 75), Pierre fait face à la nature plutôt irréfléchie de sa décision de perdre le Nord en hiver une fois sur la route, ce qu'il fait comprendre en disant que devant eux « [t]out est blanc » (11).

Plongé dans une tempête qui rappelle « *le maelström de la vie* » (Aubert 2006e, 129) qu'il souhaitait laisser derrière eux et qu'il compare à « une toile de Jean-Paul Lemieux » (11),⁶ le narrateur découvre que sa fuite en avant s'avère plus compliquée qu'il ne l'avait imaginée. En arrivant à la frontière américaine, il déclare à ce propos : « Bizarre cette impression d'impuissance devant cet imposant voisin à moins de 50 kilomètres de Montréal pour quelqu'un qui a déjà franchi des dizaines de frontières par le monde » (11-12). Confronté à son mensonge à l'entrée du pays où le « *sky is the limit* » (18), Pierre constate que la liberté qu'il souhaite y trouver dépend d'une série d'injonctions capables de faire avancer la collectivité, mais aussi d'aliéner l'individu et d'exclure la « différence ». En effet, la traversée de la frontière où le narrateur se trouve par « maladresse » dans « l'allée réservée aux poids lourds » et faisant face à un douanier « à plus de trois mètres du sol » (12) s'avère symbolique des périls qui arrivent à ceux, comme Peter, qui sont dans la mauvaise voie et qui ne sont pas à la hauteur des attentes du système. Autrement dit, cette situation où Pierre a « beau crier, sortir de la voiture » (12) pour se faire entendre, ne peut que faire penser à celle de son fils qui constitue un poids lourd pour le système scolaire, ce géant qui contrôle le passage voire l'avancement des élèves. Différent, Peter ne suit pas le bon chemin et donc a du mal à se faire aider et à aller de l'avant.

Bien que le tandem finisse par traverser la frontière après « quelques questions supplémentaires » (14), ce moment désigne la nature assez peu accommodante du système hypermoderne que Vincent de Gaulejac décrit dans le contexte identitaire de la façon suivante :

L'individu hypermoderne doit se présenter comme un homme libre, responsable, créatif, capable de faire des projets, et en même temps de se couler dans des modèles (être bon élève, diplômé, bien dans sa peau...), des contraintes (concours, sélection, embauche...), des normes très strictes. On lui prescrit d'être autonome, mais la conquête de l'autonomie passe par l'acceptation de cadres, l'incorporation d'habitus, l'intériorisation de façons de faire et d'être. On le constate dans les institutions, notamment l'école, les entreprises, l'ensemble des organisations qui médiatisent le rapport individu/société (220-21).

Conscient du parallèle implicite entre la réussite de son fils et leur passage à la frontière, Pierre sait que la route à parcourir ne sera pas facile non plus. C'est ce qu'on constate quand il déclare, au moment de s'élaner sur les routes du Vermont, que « les ciels noirs ou blancs, blancs ou noirs, c'est selon, ne laissent présager rien de bon » (14). En faisant penser à la couleur de Pierre (blanc) et de Peter (noir) ainsi qu'à leurs différences, cette déclaration déconstruit des positions extrêmes et renvoie au besoin de trouver un milieu pour bien avancer entre le *ne rien faire* prôné de façon ironique par Dany Laferrière et l'exploration incessante de l'inconnu.

Perturbé par le début de leur voyage, Pierre s'efforce de rester optimiste une fois entrée aux États-Unis, disant à Peter que « [c]'est l'Amérique que t'as devant toi » (16), tout en signalant que le chemin vers la réussite n'est pas tout droit sur les routes de la Nouvelle Angleterre :

Partout où on s'arrête, les routiers ont envahi les lieux et on nous indique bien qu'il y a encore un hôtel ou un *bed and breakfast* un peu plus loin, mais il faut encore chercher et parfois, après plusieurs heures d'acharnement, nous finissons par découvrir une maison isolée pour nous faire dire qu'il n'y a plus de place. On nous propose alors quelque chose vers l'intérieur, mais il faut retourner sur nos pas. (16)

Anodine en apparence, cette anecdote laisse entendre qu'on ne peut pas toujours aller plus loin, comme d'aucuns voudraient le faire croire. En effet, cette situation évoque ce que de Gaulejac appelle « la violence de la lutte des places » (237) caractérisant la société hypermoderne et l'idée que la route, symbole de la liberté, n'est pas en réalité ce qu'elle paraît être. Autrement dit, cette voie soi-disant ouverte est dominée par ceux qui font partie du système; elle marginalise ainsi ceux qui errent et qui sont dès lors considérés comme dépourvus de « marchandise »,⁷ tel Peter dans le contexte scolaire. Dans un monde où règne la logique consumériste, il semble nécessaire pour avancer et trouver sa place de choisir une route alternative liée à un retour sur le chemin parcouru et à l'exploration de l'intérieur.

Découragé mais pas défait, Pierre n'arrête jamais de croire aux possibilités associées à « la nouvelle frontière »⁸ qu'incarnent les États-Unis, mais prend du recul par rapport à l'idée initiale selon laquelle la fuite en avant allait tout transformer : « – L'important est de chaque fois garder le cap... je dis à Peter, sans trop y croire... » (17). Représentative de l'ironie du narrateur, cette déclaration désigne sa position désormais modérée dans le récit, de même que son installation éventuelle à Hyannis, située au *milieu* de la

péninsule du Massachusetts. Ayant d'abord eu du mal à trouver un logement dans cette ville située en face du *compound* de la famille Kennedy, le narrateur semble savoir instinctivement qu'il ne faut pas aller plus loin que cet endroit central et que ce n'est pas parce qu'on *peut* aller plus loin qu'on *devrait* toujours le faire. Ayant pris une certaine distance par rapport à la situation de son fils, Pierre s'évade, mais reste en contact avec la réalité à Montréal au milieu de cette péninsule dont la forme rappelle un bras plié.⁹

Faisant face à l'océan et donc à l'ouverture, Pierre profite avec son fils des possibilités à leur disposition, sans toutefois jamais perdre pas de vue le besoin de s'ancrer pour progresser, que ce soit sur le plan éducatif ou humain. Il leur impose une routine au quotidien afin d'évaluer ce qui est à l'origine des difficultés de son fils et l'encourage à « redoubler » (82) d'efforts, tout en réservant des moments pour explorer la région et des activités parascolaires comme la musique et l'anglais. Il tente ainsi de trouver un équilibre entre les progrès scolaires et l'établissement d'un certain rythme ou *beat* personnel pour Peter à la différence du programme scolaire qui, à son avis, traite les gens comme « des machines à performer sur tout, tout le temps » (31).

En exigeant que Peter reprenne ses devoirs et les concepts de base, Pierre semble toutefois comprendre qu'il ne faut pas brusquer les choses et que les effets d'une société obsédée « de technique et de performance » (Charles 34) sont « autant porteurs de promesses que de périls » (Lipovetsky 51). À ce propos, le narrateur suit le conseil de sa femme, Gina, qui reprend le dicton « chaque chose en son temps » en déclarant à son mari qu'il faut parfois « donner du temps au temps » (34). Faisant peu à peu face à la portée limitée de ses efforts et au temps gris qui limite leur liberté et les activités qu'ils peuvent entreprendre, Pierre éprouve certaines frustrations, mais s'avère patient dans ses démarches. Il tente ainsi de réintroduire ce que Francis Jauréguiberry appelle « l'épaisseur du temps de la maturation, de la réflexion et de la médiation » (cité dans Aubert 2003, 342) dans la vie de son fils et de trouver une voie équilibrée pour avancer. Loin de croire qu'il faut accommoder coûte que coûte les difficultés d'apprentissage de tout un chacun et que son approche constitue une panacée, le narrateur refuse tout simplement de se laisser entraîner à Hyannis par ce que Lipovetsky appelle « la généralisation du règne de l'urgence » (75) caractérisant la société hypermoderne. Autrement dit, il résiste à la tendance sociale de faire de ses membres des êtres surtout « productifs » et voit la contagion du paradigme hypermoderne comme une façon de courir à sa propre perte.

Pierre déconstruit le « strass et paillettes » associés à l'idéal d'excellence dans la société hypermoderne en évoquant les angoisses de son fils, la maladie de Ted Kennedy, et puis, les élections primaires qui ont lieu à l'époque du séjour. En mentionnant la peur de Peter qui est d'avis dans un premier temps que la péninsule et la grande maison « blanche » qu'ils habitent sont peuplées de « fantômes » (85), Pierre laisse entendre qu'il y a des âmes en peine derrière la façade de leur maison au titre *présidentiel*. De même, en mentionnant le déclin de Ted Kennedy (168), patriarche de cette famille phare des États-Unis,¹⁰ il souligne la fragilité réelle des êtres derrière les images du succès et de la réussite. Faisant indirectement penser à l'assassinat de J.F Kennedy qui appuie la poussée vers l'avant, ces histoires montrent que tout ce qui brille n'est pas or et rejoignent ainsi la réflexion de Pierre sur les conséquences des excès qui définissent la société occidentale hypermoderne. En soulignant par exemple le caractère hyperbolique du *Super Bowl* et du *Super Week* menant aux élections primaires qui ont lieu lors de leur séjour, Pierre s'interroge sur les répercussions néfastes du fait que « nous carburons au superlatif » (91), selon Laferrière. Reprenant sur un ton ironique le mot interrogatif « *why* »¹¹ employé par les gens lorsque se reproduisent des crises comme la fusillade de Columbine, le narrateur associe de telles tragédies aux effets de la médiatisation constante de la performance sur les individus et la collectivité dans son ensemble. À ce sujet, Pierre rejoint de nouveau Jauréguiberry pour qui la radicalisation de la modernité au point de devenir *hyper* « engendre souvent un sentiment d'insatisfaction producteur de vide ou d'angoisse » (274).

Pour Pierre, ce que Laferrière appelle « notre avidité d'événements spectaculaires » (90) provoque nécessairement des crises chez certains et constitue une nouvelle norme malsaine qu'il faut questionner. C'est ce qu'on remarque lorsqu'il déclare sur un ton pince-sans-rire que même leur chien, symbole de la patience et de la compréhensivité, commence à trouver « le temps long dans ce pays où l'on devait pourtant se trouver chaque jour devant *un événement exceptionnel* » (92, je souligne).¹² Troublé par l'attente de sensations fortes et l'exigence d'excellence dans la société actuelle, cette déclaration fait effectivement réfléchir à ce qui peut arriver lorsque les gens ne sont pas à la hauteur de l'impératif social où il s'agit de se dépasser constamment.

L'importance du compromis : la navigation entre le passé et le présent

Contre l'imposition d'attentes inspirées par une idéologie linéaire et économique, Pierre remonte de temps en temps à Montréal avec son fils au cours de leur séjour à Hyannis et laisse ainsi entendre qu'un certain va-et-vient

et des concessions participent du progrès réel. Tout en explorant l'ailleurs et en tentant d'aider son fils à réussir dans ses études, Pierre fait comprendre qu'il ne faut pas perdre de vue la réalité, soit sa base ou ses points de repères dans la marche en avant. Autrement dit, il n'est pas question d'avancer en abandonnant le passé sans jamais regarder en arrière. En effet, c'est ce qu'on dégage de la description à plusieurs reprises de deux traversiers, un ancien bateau ayant l'air de dater du « débarquement de Normandie » (78) et un grand catamaran moderne, qui font des allers-retours dans la baie de Hyannis. En décrivant la traversée du « vieil *Eagle* » (78), qui fait penser au narrateur, ainsi que traversier moderne « plus rapide » (78), qui rappelle Peter tout « speedé » en raison de son déficit d'attention, Gobeil fait comprendre que le juste milieu que Pierre recherche avec son fils relève d'une dose de tradition et de (hyper)modernité. Dans cette description où chaque bateau a un rôle à remplir dans l'acheminement des gens vers leur destination commune, on note que plus de gens y arrivent grâce à l'utilisation des deux bateaux. Ainsi, le passé arrive toujours à servir au présent où règnent « l'instantanéité et l'immédiateté » (2003, 33), selon Aubert. Interprétée ainsi, c'est-à-dire dans le contexte hypermoderne qui dénie souvent « toute pertinence à la référence au passé » (Aubert 2006b, 13), cette scène fait comprendre que la reprise des aspects rudimentaires de l'apprentissage et le ralentissement peuvent aider Peter à progresser, de même que la technologie qu'emploie le conseil scolaire pour lui faire traverser cette période difficile. Le fait de revenir sur la description des bateaux qui traversent la baie ensemble renvoie non seulement à l'importance d'un certain va-et-vient dans l'accomplissement d'une tâche, mais aussi et peut-être surtout à celle d'avoir un compagnon lorsqu'on traverse des eaux troubles. Métadiscursive, la mention des bateaux à plusieurs reprises signale que ce qui est différé n'est pas forcément perdu et que le trajet importe autant que la destination. Dans le cas de Peter, cette scène désigne donc l'importance du geste et des efforts de Pierre qui fait de son mieux pour s'assurer que son fils arrive à bon port en adoptant une approche modérée vis-à-vis du progrès.

En suggérant qu'il existe plusieurs rythmes pour arriver à son but et en insistant sur l'accompagnement, cette scène déconstruit la poussée vers l'avant et l'importance de la technologie à l'époque actuelle, mais sans idéaliser non plus le passé, ce qu'on constate en reprenant l'allusion à la guerre. Clin d'œil fait à l'esprit rebelle, voire batailleur du narrateur qui

combat un programme scolaire qu'il juge insensible, le renvoi à la guerre relève d'une critique implicite des conséquences du refus du changement et de l'intransigeance souvent associés au passé. Implicite, certes, la critique de l'attitude passéiste qui idéalise les bons vieux temps et rejette le désir d'aller de l'avant que l'on dégage ici rejoint ce que le narrateur évoque en réfléchissant à l'attitude incompréhensive de son propre père lors de son enfance.

Ayant mis son fils aîné et le frère du narrateur à la porte dans les années 1960, le père de Pierre n'a pas compris que ses enfants aient voulu vivre « quelque chose de différent [...] où il y aurait plus de liberté et de richesse » (66) à l'époque associée à la Révolution tranquille. Homme « des forêts d'épinettes » (125), son père incarnait une rigidité et manifestait un cynisme traditionaliste vis-à-vis de l'avenir que Gobeil semble trouver presque aussi néfaste que les tendances hypermodernes. Enfant de cette période transformatrice au Québec, Pierre a eu l'impression d'avoir été « abandonné » (125) par son « géniteur » lors de sa jeunesse et semble dire dans ce passage que l'attitude à adopter pour bien avancer dans la vie se trouve entre la poussée vers l'avant et le passé. En parlant de l'éducation de son fils, il est clair que Pierre recherche un compromis : « J'ai pensé à ça lorsque je me suis demandé si on en faisait assez, ou si à l'inverse, on n'en faisait pas trop pour Peter » (125).

Tirailé donc entre l'hypermodernité, elle-même nourrie par le désir d'aller constamment plus loin, et la résignation cynique où il s'agit d'accepter son sort, Pierre a l'impression de marcher sur une « corde raide » (125), tel un funambule. Il essaie ainsi de trouver une sorte d'équilibre entre les deux tendances antipodiques, ce qui est évident lorsqu'il se rappelle une discussion avec des amis au sujet de l'école virtuelle (ou sans murs) et de l'autorité paternelle.¹³ Sceptique vis-à-vis de cette forme d'éducation liée au caractère « liquide » (voir Bauman) voire fluide et flexible de l'hypermodernité où la technologie supplante le contact humain dans l'apprentissage, Pierre n'est pas non plus convaincu qu'il faut un retour aux traditions ou à la « loi du père », comme le suggère son ami, Serge, qui déclare : « les pères sont plus présents, c'est facile de le constater [...] mais ils ne sont plus des hommes. [...] l'autorité, comme tout ce qui fait traditionnellement figure de loi, a foutu le camp » (150). Laisant momentanément cette discussion en plan, le temps d'y réfléchir et de permettre au lecteur d'en faire autant, le narrateur revient à cette question de façon indirecte dans l'épilogue où il évoque une histoire dont il est témoin.

En effet, Pierre offre en guise de réponse à Serge et au lecteur une anecdote selon laquelle un père de famille, après avoir garé sa voiture devant la maison du narrateur, accompagne « à pied » (195) son enfant à l'école en lui tenant la main. Marqué par le bonheur de l'enfant, le narrateur y voit une sorte de compromis entre l'abandon et la poussée hypermoderne dans le choix du père, cette figure d'autorité, qui fait une partie du chemin avec son fils dans la machine et l'autre à pied. Au lieu d'essayer de concurrencer « les grosses [voitures] allemandes » (196) dans la cour de l'école, le père prend du recul par rapport à la course hypermoderne, symbolisée par « la confusion qui règne autour de l'école » (195). Il se laisse ainsi guider dans la dernière partie du chemin par son fils qui arrive donc à l'école avec un compagnon et quelqu'un marchant au même rythme que lui. Métadiscursive, cette histoire insiste sur le partage et le sens commun, laissant entendre qu'il faut rester sensible au rythme personnel des gens, et aussi, au contexte pour bien avancer dans la société. Le fait de marcher ici, soit de ralentir, représente un moyen « humain » d'éviter la course ostentatoire à la réussite prônée dans la société hypermoderne et rappelle les promenades que Pierre fait avec Peter sur la plage à Cape Cod. Anodine en apparence, cette histoire renvoie à la position modérée du narrateur dans le récit et insiste sur la place qu'occupe l'être humain dans la tentative de rendre les gens productifs.

Ayant déclaré avant d'aborder cette scène qu'il « doit bien y avoir un moyen d'élaborer des pistes » (194) pour résoudre les problèmes de la société, Pierre n'offre pas de solutions radicales dans son récit, mais a recours plutôt comme le père dans son anecdote au bon sens, ce « compagnon de route » selon Aubert.¹⁴ Il jette un regard critique sur « la logique consumériste » (34) et la frénésie définissant l'hypermodernité où, selon Lipovetsky, « “ce n'est pas la passion de la pensée qui gagne mais l'exigence de savoirs et d'informations immédiatement opérationnels” » (cité par Charles, 44). Revenu sur les principes de bases en Nouvelle-Angleterre après un départ quelque peu hâtif, le narrateur souligne l'importance de l'être humain et surtout du dosage pour progresser ici. Négociant entre le passé et le présent, la tradition et l'hypermodernité, il insiste sur le partage dans son récit qui épouse en fin de compte une forme intermédiaire correspondant à sa recherche du juste milieu.

La forme intermédiaire du récit et le dialogue intertextuel

Comme le braconnier chez Simon Harel, cette figure-concept altermondialiste qui remet en cause « les opposition tranchées » (30), Pierre

situe son « récit » dans un entre-deux sur le plan formel et entretient un dialogue avec l'œuvre de Richard Ford pour déconstruire la poussée en avant et l'optimisme hypermodernes. Visible dans l'indication générique « récit » que Paul Ricœur appelle une « synthèse de l'hétérogène » (202), la nature intermédiaire de *L'hiver à Cape Cod* se manifeste dans la narration d'un événement qui s'avère à la fois vrai et imaginé. Inspiré par le réel, le texte ne se présente jamais comme étant entièrement factuel, et joue sur l'importance de la fiction que Barus-Michel associe à l'hypermodernité. À ce propos, Gobeil déclare : « je cherche à écrire des textes qui ont une voix, un propos [...] et pour y arriver [...] il m'est nécessaire d'établir une bonne base de vécu. Mais je peux outrepasser cette "règle" par la suite » (Urquhart 145). Influencé, semble-t-il, par le *Journal* de Jean-Pierre Guay (1946-2011) que le narrateur évoque à plusieurs reprises et par ce genre intime qui prétend « à la vérité » selon François Tréteau,¹⁵ Gobeil tient à mettre en scène un vrai problème, mais ne semble jamais perdre de vue l'idée que la fiction participe du désir chez l'être humain d'innover et d'aller de l'avant.

Son texte constitue ainsi une sorte d'autofiction, ce genre « hybride » (71), situé « aux frontières de l'imaginaire et du réel » (Ouellette-Michalska 77) et reflète sur le plan formel la position modérée du narrateur pour qui le progrès et la productivité relèvent d'un processus plutôt dialectique que linéaire. Insistant sur le réel sans jamais pour autant abandonner la fiction, de même qu'il insiste sur un certain recul face à la poussée en avant, Pierre joue sur un certain va-et-vient entre l'exploration de l'ailleurs et la réalité à travers *L'hiver à Cape Cod*. C'est effectivement ce qui se voit quand il réfléchit à sa situation en fonction de celle des personnages principaux dans deux romans de l'auteur américain Richard Ford : « Le plus souvent, on retrouve dans les romans ce que l'on a vécu dans notre vie de tous les jours, mais en certaines circonstances cependant, c'est l'inverse qui se produit et c'est à ce qu'on a déjà lu dans les livres qu'il faut se rattacher pour comprendre ce qui nous arrive » (57). De nature métadiscursive, cette déclaration où Pierre souligne l'importance de la fiction renvoie au caractère dialogique de son récit qui questionne la réalité hypermoderne par le biais de renvois intertextuels à la fiction fordienne.

En effet, le dialogue que Pierre entretient avec *Indépendance* (1995) de Ford, dont le titre renvoie au rêve américain et à la poursuite du succès, participe de l'évaluation de ses choix et lui permet de revenir sur l'aliénation qui résulte des sollicitations d'« être toujours plus performant » (Aubert

2006c, 4) dont souffre son fils. C'est ce qu'on remarque quand il souligne dans *Indépendance* « le développement de plus en plus chaotique » (56) de Paul, délaissé par son père Frank Bascombe, journaliste sportif devenu agent immobilier, qui se préoccupe de ses affaires pendant la fin de semaine de la fête de l'Indépendance américaine alors qu'il est censé se renouer avec son fils en visitant les *Temples de la Renommée du Basketball et du Baseball*. En faisant référence à cette histoire de Ford dont le protagoniste lui ressemble en partie,¹⁶ Pierre remet en question la quête hypermoderne, symbolisée par la spéculation mobilière ou « *house hunters* » (56), et suggère que la poursuite constante de plus et de mieux nous fait perdre de vue ce qui importe le plus dans la vie – l'être humain. Remettant en cause la définition du progrès dans son dialogue avec Ford, Pierre fait comprendre par ce renvoi intertextuel ce que Bascombe explique lui-même au début d'*Indépendance* après avoir énuméré les pistes immobilières qu'il poursuit : « Et c'est ainsi que notre vie s'écoule à notre insu. Elle nous échappe. » (Ford 1996, 12).

Fort ironique, cette déclaration qui renvoie à l'abandon de Paul dans *Indépendance* souligne le potentiel déshumanisant de la poussée vers l'avant et fait écho à la déconstruction de l'hypermodernité par Pierre dans les dernières sections de *L'hiver à Cape Cod*, intitulées « Épilogue » et « L'état des lieux ». Dans l'épilogue du récit par exemple où Pierre décrit un retour à Hyannis cinq mois après la fin de leur premier séjour avec sa femme et Patrick, « ami de Peter depuis la maternelle » (181), il laisse entendre qu'il n'est pas toujours nécessaire d'avoir du nouveau et d'aller plus loin. À son avis, le retour sur soi a aussi ses mérites : « Je ne sais pas si ce deuxième séjour a véritablement été *profitable*. [...] Mais nous avons l'occasion d'explorer différemment ce que nous connaissions déjà, et sans ce retour en arrière, il n'est pas certain que nous aurions pu tirer les mêmes conclusions » (183, je souligne). Ayant cité à ce moment sur un ton pince-sans-rire une version de l'expression célèbre de Nicolas Boileau (1636-1711) « vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage »,¹⁷ Gobeil sait bien que la répétition est souvent synonyme de stagnation, mais suggère que les exigences définissant l'époque hypermoderne relèvent tout simplement d'une overdose : « Et si c'était trop tout ça ? » (191).

L'opposé donc de Frank Bascombe, Pierre se préoccupe de l'état affectif de son fils et souligne « la confiance » (202) acquise par Peter au cours de ce retour sur les lieux. Il évoque ainsi l'idée selon lequel l'individu hypermoderne, « terrorisé par l'ennui de la répétition » qui célèbre « le

toujours nouveau » (118), perd « en légèreté de vivre ce qu'il gagne en vitesse opératoire » (Lipovetsky 120). En faveur du ralentissement et de la réflexion, Gobeil suggère dans la dernière section du récit, « L'état des lieux », qu'il faut toujours aller de l'avant, mais sans se faire d'illusions quant à l'avenir, envisagé souvent naïvement à l'heure actuelle comme un phénomène toujours prometteur.

C'est justement ce que l'on retient lorsque Pierre partage sa déception vis-à-vis de Paul après avoir lu la suite d'*Indépendance* dans la dernière section de son récit qui reprend le titre de Ford – *L'état des lieux* (2006). Plein d'espoir par rapport à Paul, Gobeil explique dans ce « rajout » à son propre texte qu'il est « déçu » (206) par celui-ci qui ne fait que rédiger des « cartes de souhait pour Hallmark » (206), bien qu'il se rappelle que tout le monde ne peut pas toujours réussir. À ce propos, Pierre semble particulièrement apprécier le fait que ce roman de Ford déjoue l'idée répandue et contemporaine que « tout finit toujours par s'arranger » (207). En effet, il semble tant apprécier le dénouement si peu hollywoodien de *L'état des lieux* de Ford qu'il l'imite en quelque sorte dans la clause de *L'hiver à Cape Cod* où son double éponyme exprime un certain scepticisme par rapport aux bienfaits sur le long terme de propre séjour aux États-Unis. En comparant ses efforts en quelque sorte à la poussée en avant, Gobeil, qui fait en réalité l'opposé, refuse de faire de la fin de son aventure une histoire où on vit heureux jusqu'à la fin de ses jours. Il déclare à ce propos dans la clause que le genre de phrase faussement douceuse de Hallmark qui « aide à nous retrouver les manches pour continuer... [...] n'est pas venue » (207, je souligne). L'opposé du *happy ending*, cette dernière phrase désigne le recul de Pierre par rapport à la foi aveugle dans le progrès, véhiculé par l'hypermodernité et ces cartes « qu'on offre aujourd'hui pour toutes les occasions » (206). La clause souligne l'importance du réalisme metadiscursif au sein de *L'hiver à Cape Cod* où on met en scène une histoire liée à la recherche de l'ailleurs, mais dont le succès est relatif.

Revenu en quelque sorte sur les lieux, sur la réalité, dans cette dernière section de *L'hiver à Cape Cod*, Gobeil désigne par ce rajout à son texte l'importance d'aller de l'avant lorsqu'il s'agit d'aider des individus, mais y critique en même temps l'optimisme et l'expansionnisme à la base de l'hypermodernité qui lui paraît de plus en plus « sans finalité autre que son propre développement » (Charles 34). Cette posture reflète la nature double du discours du narrateur à travers le récit où il insiste tant au niveau de la

forme que du fond sur la modération dans le contexte hypermoderne et l'importance pour avancer dans la vie du dialogue entre le passé et le présent, l'individu et la collectivité, et enfin, la fiction et la réalité.

Conclusion : l'apprentissage de la modération et de la liberté

Issu d'un voyage réel destiné à faire *tabula rasa* d'une situation intenable liée aux difficultés d'apprentissage d'un enfant et à un système peu apte à les accommoder, *L'hiver à Cape Cod* déconstruit la poussée vers l'avant et insiste sur l'importance non seulement d'un juste milieu, mais aussi d'un certain va-et-vient entre le conservatisme du passé et le *modus operandi* hypermoderne. Sachant qu'il n'existe pas de solution toute faite pour remédier aux maux du monde actuel, Gobeil cherche avec son récit à sensibiliser le lecteur aux bienfaits du ralentissement et à lui faire réfléchir sur la place qu'occupe l'individu au sein de la société marchande actuelle.

Nourrie par le sens commun et la compassion, sa réflexion se veut à la fois réaliste et dialogique. En prenant du recul vis-à-vis le fonctionnement du monde hypermoderne, l'auteur insiste sur les différences caractérisant les membres de la société et fait comprendre que la productivité, si prisée à l'heure actuelle, nuit dans bien des cas à l'épanouissement des individus, et donc, de façon indirecte, au progrès collectif. À travers son récit, Gobeil montre que le succès relève d'un concept relatif et se doit ainsi de ne pas oublier ceux qui ne sont pas à la hauteur des attentes ou du « rythme effréné » (201) actuel. Sans prôner un retour au passé, Gobeil insiste sur le besoin de revoir l'actualité et de trouver une voie plus compréhensive dans la société où le progrès est poursuivi, mais non pas à tout prix et de façon irréfléchie. Modéré dans son approche, il met l'accent en fin de compte sur une certaine modestie face à la vie, ce qu'on remarque d'ailleurs dans le titre du récit qui rappelle en évoquant l'hiver d'un lieu estival associé à la richesse que l'isolement et la souffrance participent de la réussite.

Interprété ainsi, le titre renvoie au soubassement métadiscursif du récit où le narrateur et son fils font effectivement « l'apprentissage de la liberté » (200), cet état plein de potentiel et de possibilités mais qui comporte également sa part de dangers. Liée à l'indépendance, la question de la liberté et de ses risques est d'ailleurs indirectement soulevée dans la dédicace du récit à la mémoire de Pierre Vadeboncœur, auteur de la célèbre *Ligne du risque* (1963). Sans mentionner cette œuvre qui aborde le nationalisme québécois et ses voies d'avenir dans le récit, Gobeil l'évoque toutefois et désigne ainsi les enjeux de son récit où il s'agit bel et bien d'aller de l'avant, mais en tenant

justement compte des risques de l'aventure hypermoderne. Jouant sur le caractère à double tranchant de la liberté, cette référence littéraire au Québec fait allusion à la nature engagée, pour ne pas dire politique de *L'hiver à Cape Cod* qui va au-delà de la mise en scène d'un problème personnel pour aborder des questions rattachées au fonctionnement général de la société.

Bien plus qu'un récit de voyage, l'œuvre mérite ainsi à l'avenir d'être examinée en fonction de questions plus larges, telles que la souveraineté québécoise que l'auteur soulève de biais à travers le récit. Ayant touché à la question de l'esclavage (120) en mentionnant les origines de son fils adoptif et noir ainsi que l'absence de l'autonomie provinciale en s'approchant de la frontière américaine, Gobeil évoque le souvenir de René Levesque (170) en parlant de la maladie de Ted Kennedy et fait enfin penser à l'échec de la campagne indépendantiste au Québec par sa description de Paul chez Ford. Implicites, certes, ces allusions laissent toutefois entendre que Gobeil a envisagé, du moins en partie, son voyage en avant en fonction de la lutte de sa province pour l'autodétermination. En effet, Gobeil semble implicitement inviter le lecteur à explorer la signification de telles références socio-politiques dans son récit qui cherche à dialoguer sur l'état du monde. Ayant mis en question l'impératif hypermoderne dans son récit, Gobeil souhaite visiblement provoquer une discussion sur la direction qu'emprunte la société et cherche, en mettant en valeur la modération et surtout la réflexion, à effectuer à sa façon une autre sorte de petite révolution « tranquille » à l'heure actuelle.

Notes

¹Correspondant selon Nicole Aubert aux « dernières décennies du XX^e siècle » (2006a, 343), l'hypermodernité se comprend à partir du préfixe *hyper* qui désigne « le trop, l'excès, l'au-delà d'une norme ou d'un cadre » et implique « une connotation de dépassement constant, de maximum, de situation limite. » (339)

² L'œuvre n'a sollicité que des comptes rendus dans les journaux québécois *La Presse* et *Le Devoir* (Fortin; Blanchette). Il n'a pas encore fait l'objet d'une analyse approfondie.

³ Ici, Aubert paraphrase ce que J.C. Collins remarque dans *Good to Great* (2001), un *best-seller* américain.

⁴ Voir « La face cachée de l'individu hypermoderne : l'individu par défaut » de Robert Castel pour plus de détails sur ce concept.

⁵ À ce propos, Nicole Aubert (2006a) évoque « la corrosion du

caractère » de l'individu et la dégradation progressive de la capacité et de la manière d'entrer en relation avec les autres « sous l'action du milieu ambiant » qui ronge et attaque la personne en question (349-50).

⁶ Peintre québécois, Jean-Paul Lemieux est bien connu pour ses scènes hivernales désertiques qui conduisent, selon Gaëtan Brulotte, « à des vertiges intérieurs » (127).

⁷ Voir aussi le deuxième chapitre de *La société du spectacle* de Guy Debord, intitulé « la marchandise comme spectacle ».

⁸ Dans son discours d'acceptation de l'investiture à la Convention du Parti démocrate en 1960, John F. Kennedy utilise l'expression « New Frontier » en disant : « We stand today on the edge of a New Frontier — the frontier of the 1960s, the frontier of unknown opportunities and perils, the frontier of unfilled hopes and unfilled threats. »

⁹ Sensible à l'importance de la spatio-temporalité dans *Dessins et cartes du territoire* (1993), Gobeil a sans doute réfléchi à la ressemblance entre la forme du territoire et l'image de la femme surnommée « Rosie the Riveter » sur l'affiche communément nommée « *We can do it!* ». Destinée à remonter le moral des femmes travaillant pour Westinghouse lors de la Seconde Guerre mondiale, l'affiche fait penser à l'importance que le narrateur accorde à la volonté, au redoublement des efforts, mais aussi à ses appréhensions par rapport à la réification de l'individu dans la poursuite pour « produire » un monde meilleur.

¹⁰ Ted Kennedy est diagnostiqué avec une tumeur cérébrale en mai 2008 et en meurt en août 2009.

¹¹ « “*Why? Why?*” entendons-nous partout, comme si personne n'osait faire de lien entre l'obésité florissante, ces nombreux suicides et toutes ces raisons qui font que le fils du héros de Richard Ford ne sait plus où il en est. » (87)

¹² Le narrateur explique par la suite que « Ça a commencé avec le *Super Bowl* annoncé le long de notre parcours enneigé, lui-même suivi du *Super Tuesday* électoral, de la Saint-Valentin, de la tuerie de l'Illinois, du *President Day*, du *Break* de mi-session, pour finir par cette soirée des Oscars, à Hollywood, hier » (92).

¹³ Dans un entretien intitulé « Pierre Gobeil, auteur à mieux connaître », l'auteur explique en parlant de *L'hiver à Cape Cod* : « Le père fait figure d'élément de transmission, assure la pérennité du monde, parce que c'est lui le grand responsable de l'ordre du monde. S'il manque à sa tâche,

il y aura rupture... et nécessaire reconstruction pour la suite des choses » (Urquhart 146).

¹⁴ Aubert explique que « *sens* vient de la racine indo-européenne *sent*, désignant d'une part la raison, l'attention, le bon sens, et d'autre part le fait de marcher » et qu'« *sinni*, en islandais, la plus ancienne langue germanique, signifie compagnon de route » (2006c, 148).

¹⁵ Président de l'Union des écrivaines et des écrivains québécois entre 1982-1984, Jean-Pierre Guay fait publier son journal, connu pour ses remarques décapantes au sujet du milieu littéraire, en tomes chez Pierre Tisseyre (1985-1988) et puis aux éditions Les Herbes Rouges (1986-2003).

¹⁶ « ce n'est pas tant la vie de cet habitant de la Nouvelle-Angleterre qui pourrait nous ressembler, mais bien celle de son fils Paul » (56).

¹⁷ « je suis convaincu que tout apprentissage se fait en plusieurs étapes et il ne faut jamais compter ses efforts... cent fois sur le métier remettez votre conservatoire, votre cinéma, votre dressage de chiens... » (181-82).

Bibliographie

Aubert, Nicole. *Le culte de l'urgence. La société malade du temps*. Paris : Flammarion, 2003.

---. « Hyperformance et combustion de soi. » *Études* 10.405 (2006a) : 339-51.

---. « L'urgence, symptôme de l'hypermodernité : de la quête de sens à la recherche de sensations. » *Communication et organisation* 29 (2006b) : 11-21.

---. « Présentation. » *L'individu hypermoderne*. Dir. Nicole Aubert. Toulouse : Erès, 2006c. 4-5.

---. « Un individu paradoxal. » *L'individu hypermoderne*. Dir. Nicole Aubert. Toulouse : Erès, 2006d. 21-42.

---. « L'intensité de soi. » *L'individu hypermoderne*. Dir. Nicole Aubert. Toulouse : Erès, 2006e. 123-149.

Barus-Michel, Jacqueline. « L'hypermodernité, dépassement ou perversion de la modernité. » *L'individu hypermoderne*. Dir. Nicole Aubert. Toulouse : Erès, 2006. 406-24.

Bauman, Zygmund. *Liquid Modernity*. Cambridge : Polity Press, 2000.

Blanchette, Josée. « S'accrocher pour ne pas décrocher. » *Le Devoir*, 30 septembre 2011.

Brulotte, Gaëtan. *L'univers de Jean-Paul Lemieux*. Montréal : Fides, 1996.

Castel, Robert. « La face cachée de l'individu hypermoderne : l'individu par défaut. » *L'individu hypermoderne*. Dir. Nicole Aubert. Toulouse : Erès,

2006. 200-218.

- Collins, Jim C. *Good to Great*. New York : Harper Business, 2001.
- Debord, Guy. *La société du spectacle*. 1992. Paris : Gallimard, 1996.
- de Gaulejac, Vincent. « Le sujet manqué. » *L'individu hypermoderne*. Dir. Nicole Aubert. Toulouse : Erès, 2006. 219-246.
- Ehrenberg, Alain. *La fatigue d'être soi*. Paris : Odile Jacob, 2000.
- Ford, Richard. *Indépendance*. 1995. Paris : L'Olivier, 1996.
- . *L'état des lieux*. 2006. Paris : L'Olivier, 2008.
- Fortin, Marie-Claude. « *L'hiver à Cape Cod* : éloge de la fuite. » *La Presse*, 7 octobre 2011.
- Gobeil, Pierre. *Dessins et cartes du territoire*. Montréal : L'Hexagone, 1993.
- . *L'hiver à Cape Cod*. Québec : Septentrion (Coll. « Hamac »), 2011.
- Gourde, Sylvie. « *L'hiver à Cape Cod*. » *L'Actualité* 32.16 (2011): 79.
- Guay, Jean-Pierre. *Fragments, déchirures et déchirements* : le journal, 27 octobre 1992-30 avril 1996. Montréal : Les Herbes rouges, 2003.
- Harel, Simon. *Braconnages identitaires*. Montréal : VLB Éditeur, 2006.
- Jauréguiberry, François. « Hypermodernité et la manipulation de soi. » *L'individu hypermoderne*. Dir. Nicole Aubert. Toulouse : Erès, 2006. 266-89.
- Laferrière, Dany. *L'art presque perdu de ne rien faire*. Montréal : Boréal, 2011.
- Lipovetsky, Gilles et Sébastien Charles. *Les temps hypermodernes*. Paris : Grasset & Fasquelle, 2004.
- Ouellette-Michalska, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal : XYZ, 2007.
- Riceur, Paul. *Temps et récit*. Tome 1 : *L'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil (Coll. « L'ordre philosophique »), 1983.
- Tréteau, François. « Jean-Pierre Guay (1946-2011) – Un flâneur primordial ». *Le Devoir*, 11 janvier 2012.
- Urquhart, Steven. « Pierre Gobeil : un auteur à mieux connaître ». *Voix plurielles* 10.1 (2013) : 133-47.
- Vadeboncoeur, Pierre. *La ligne du risque*. 1963. Montréal : Bibliothèque québécoise, 2010.

REVIEWS

Reviews are published in alphabetical order according to the name of the author reviewed.

Sravani Biswas. *R. K. Narayan's Malgudi Milieu: A Sensitive World of Grotesque Realism*. Cambridge Scholars, 2018. 194p.

ALAN JOHNSON

IDAHO STATE UNIVERSITY

R. K. Narayan, who produced numerous novels and short stories in English throughout much of the twentieth century, was often pigeon-holed (thanks in part to his well-meaning friend Graham Greene) as a comic-realist and an almost Chekhovian documenter of “authentic” Indianness. Narayan’s enduring creation of the town of Malgudi and its inimitable characters, like those of Faulkner’s Yoknapatawpha County and García Márquez’s Macondo, may have something to do with this assessment. But as Sravani Biswas observes in her book, to assume that Narayan’s novels present *the* picture of small-town India, and that his deceptively simple style matches this modest subject matter, is to overlook a vital feature: their “polyphonic” world.

This polyphony explains Biswas’s apt application of Bakhtin’s central concepts of dialogism, heteroglossia and carnivalesque to the interpretation of Narayan’s fiction. She points out that unlike his noted Indian English contemporaries, novelists Raja Rao and Mulk Raj Anand, Narayan did not express the “oracular form of nationalism” and social justice that characterizes the periods of late colonialism and, after 1947, early independence. While Biswas acknowledges these important modes of literary realism, with an understandable main focus on issues like casteism, poverty, and industrialization, Narayan instead chose to follow the idiosyncratic antics of his characters in the “particular geographical space” of their small market town as it slowly experiences change. It’s rare to find historical figures or industrialists in Malgudi. Instead, we meet multifaceted people like Krishna, the grieving widower of the eponymous (and autobiographical) *The English Teacher* (1945), whose “self-critical,” “double-voiced” introspection exemplifies the psychic nuances that famously distinguish Narayan’s work (43-44); and Raju, the inventive, self-centered, but strangely appealing huckster in 1958’s *The Guide*. Krishna and Raju are signature Narayan characters who, as Biswas