

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

LOUIS HAMELIN

121 AUTOMNE 2015



LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

VOLUME XLI NUMÉRO 1 (121)
AUTOMNE 2015

VOIX ET IMAGES EST PUBLIÉE
SOUS L'ÉGIDE DU
DÉPARTEMENT D'ÉTUDES
LITTÉRAIRES DE
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À
MONTRÉAL AVEC LE
CONCOURS DU FONDS DE
RECHERCHE DU QUÉBEC
— SOCIÉTÉ ET CULTURE ET
DU CONSEIL DE RECHERCHES
EN SCIENCES HUMAINES DU
CANADA. LES TEXTES
PUBLIÉS DANS VOIX ET
IMAGES EXPRIMENT
LIBREMENT LES OPINIONS DE
LEURS AUTEURS OU
AUTEURES. ILS N'ENGAGENT
PAS LA RESPONSABILITÉ DE
L'ÉDITEUR.

UQÀM

LA REVUE VOIX ET IMAGES
EST, DEPUIS 2005,
ENTIÈREMENT PUBLIÉE SUR
DU PAPIER RECYCLÉ 100 %
POST-CONSOMMATION.



COMITÉ DE RÉDACTION
Anne Élane Cliche, directrice
Université du Québec
à Montréal
Luc Bonenfant
Université du Québec
à Montréal
Jane Everett
Université McGill
Dominique Garand
Université du Québec
à Montréal
Michel Lacroix
Université du Québec
à Montréal
Andrée Mercier
Université Laval
Jean Morency
Université de Moncton

SECRÉTAIRES
DE RÉDACTION
Annie-Claude Boulianne
Carmélie Jacob
Université du Québec
à Montréal

CONSEIL
Jacques Allard
Université du Québec
à Montréal
Bernard André
Université du Québec
à Montréal
Marie-Andrée Beaudet
Université Laval
Renald Bérubé
Université du Québec
à Rimouski
André Brochu
Université de Montréal
Daniel Chartier
Université du Québec
à Montréal
Jean-François Chassay
Université du Québec
à Montréal

Robert Dion
Université du Québec
à Montréal
Louise Dupré
Université du Québec
à Montréal
Jacinte Martel
Université du Québec
à Montréal
Jacques Pelletier
Université du Québec
à Montréal
Lucie Robert
Université du Québec
à Montréal
Max Roy
Université du Québec
à Montréal
Lori Saint-Martin
Université du Québec
à Montréal
André Vanasse
Université du Québec
à Montréal

CORRESPONDANTES ET
CORRESPONDANTES
Réjean Beaudoin
Université de
Colombie-Britannique
Zilá Bernd
Université fédérale
du Rio Grande do Sul, Brésil
Patrick Coleman
UCLA, États-Unis
Dominique Combe
Université de la Sorbonne
Nouvelle Paris 3, France
Jacques Dubois
Université de Liège, Belgique
Carla Fratta
Université de Bologne, Italie
Mary Jean Green
Dartmouth College,
New Hampshire, États-Unis
Petr Klyušek
Université Masaryk de Brno,
République tchèque
F. Peter Kirsch
Université de Vienne, Autriche
Józef Kwaterek
Université de Varsovie, Pologne
Jaap Lintvelt
Université de Groningue,
Pays-Bas
Robert Major
Université d'Ottawa
Janet Paterson
Université de Toronto
Vijayalakshmi Rao
Université Jawaharlal Nerhu,
New Delhi, Inde
Yannick Resch
Université d'Aix, France
Ben Z. Shek
Université de Toronto
Patricia Smart
Université Carleton
Anthony Wall
Université de Calgary

ÉDITEUR
**Université du Québec
à Montréal**

PRODUCTION
Conception graphique
orangetango
Révision
Noémie Thibodeau
Mise en pages
Édiscript enr.
Illustration en couverture
Nadia Myre, *Meditations on
Red #1*, 2013, impression
numérique montée sous
Plexiglass. Crédit photo : Nadia
Myre. Avec l'aimable
permission de l'artiste et de la
galerie Art Mûr.

RÉDACTION
Voix et Images
Département d'études littéraires
Université du Québec à Montréal
C.P. 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec), H3C 3P8
Téléphone
+1 514 987-3000, poste 6664
Télécopieur
+1 514 987-8218
Courriel
voix.images@uqam.ca
Site Web
www.voixetimages.uqam.ca

ABONNEMENT
**Société de développement
des périodiques culturels
québécois (SODEP)**
SODEP (*Voix et Images*)
C.P. 160, succursale Place d'Armes
Montréal (Québec), H2Y 3E9
Téléphone
+1 514 397-8669
Courriel
abonnement@sodep.qc.ca
Site Web
www.sodep.qc.ca

ABONNEMENT
NUMÉRIQUE
Les institutions qui souscrivent à
un abonnement numérique sur
le site d'Érudit (www.erudit.org)
ont droit à une réduction sur le
tarif d'abonnement régulier.

Voix et Images est indexée dans
Repère, *ISI (Institute for
Scientific Information)*, *L'Argus
des communications*, le
*Répertoire des périodiques
universitaires de langue
française*, *l'Index des périodiques
canadiens*, *la Banque Francis*, *le
Canadian Literary Periodicals
Index* et *MLA Directory of
Periodicals*.

ISSN 0318-9201
ISBN 978-2-924587-06-5

Tous droits de reproduction, de
rédaction et d'adaptation
réservés, 2015.

Dépôt légal — 4^e trimestre 2015
Bibliothèque et Archives
nationales du Québec.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

DOSSIER

- 7 L'écriture comme appropriation de soi
et du monde
MICHEL NAREAU et JACQUES PELLETIER
- 13 Entretien avec Louis Hamelin
MICHEL NAREAU et JACQUES PELLETIER
- 27 Inédit. Crash
LOUIS HAMELIN
- 35 Espace et pouvoir dans *La rage*
de Louis Hamelin
JULIEN DESROCHERS
- 49 L'expression du sujet en tant qu'« entité ».
Se définir chez Louis Hamelin
JIMMY THIBEAULT
- 65 Le Ville Jacques-Cartier de Louis Hamelin.
Infrastructures et infrahistoire du récit
au Québec
DANIEL LAFOREST
- 75 Pour en finir avec Octobre
FRANÇOIS OUELLET
- 87 Présences d'Octobre. Variations littéraires
autour d'un épisode de l'histoire québécoise
(Louis Hamelin, Carl Leblanc)
ROBERT DION
- 101 Bibliographie de Louis Hamelin
LAURENCE PERRON

ÉTUDE

- 123 « L'Allemagne que j'abhorre. L'Allemagne que
j'adore. » La perception polémique de l'Autre
dans *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis
LOUISE-HÉLÈNE FILION

CHRONIQUES	
ESSAIS/ÉTUDES	145 Roman d’Arcadie, roman d’Histoire KRZYSZTOF JAROSZ
	153 Ça fait longtemps que c’est comme ça JONATHAN LIVERNOIS
ROMAN	159 Lieux, espaces et voyages PASCAL RIENDEAU
POÉSIE	165 Du côté de l’Hexagone ANDRÉ BROCHU
DRAMATURGIE	171 Aux marges de la fiction LUCIE ROBERT
LIVRES REÇUS	179
RÉSUMÉS	182
ABSTRACTS	185
RESÚMENES	188
BIOBIBLIOGRAPHIES	191
INDEX DU VOLUME XL	195

DOSSIERS EN COURS DE PRÉPARATION

« La révolution littéraire des années 1940 au Québec »

« Destins de l’héritage catholique »

+ + +

DOSSIER

+ + +

LOUIS HAMELIN

+ + +

sous la direction
de Michel Nareau et Jacques Pelletier

+ + +

L'ÉCRITURE COMME APPROPRIATION DE SOI ET DU MONDE

+ + +

MICHEL NAREAU

Figura-Université du Québec à Montréal

JACQUES PELLETIER

Université du Québec à Montréal

Louis Hamelin, avec *La rage*¹, a surgi comme un météorite dans le firmament littéraire québécois au tournant de la décennie 1990, provoquant un effet analogue à celui produit vingt-cinq ans plus tôt par la publication d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais, de *Prochain épisode* d'Hubert Aquin ou de *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme. Son roman apparaissait d'une certaine manière comme un prolongement de ces œuvres phares, tout en s'avérant radicalement nouveau sur le plan proprement stylistique. Rapprochée également des œuvres d'un Jacques Ferron ou d'un Victor-Lévy Beaulieu, son entreprise était reçue comme un événement exceptionnel témoignant d'une nouvelle sensibilité culturelle, sociale et politique, propre à la génération X, marquée par le doute, voire le désespoir, lié à l'effondrement des grandes espérances associées aux Trente Glorieuses, lesquelles furent suivies par la montée et la domination du nouveau conservatisme caractéristique de l'ère Reagan/Thatcher qui sévit toujours aujourd'hui.

Le héros narrateur de *La rage*, de même que les amis et camarades qui l'entourent, symbolisent le destin d'une génération promise à la précarité et à la marginalité, et qui porte, du coup, un regard désabusé sur le monde dans lequel elle est appelée à vivre. En cela, ces personnages d'antihéros apparaissent expropriés de la vie et de l'espoir comme, sur un plan plus général, les habitants de Sainte-Scholastique et de la plaine laurentienne sont dépossédés au même moment de leurs terres fertiles au profit de l'aéroport de Mirabel. Cet éléphant blanc, cette cathédrale du vide et du néant, incarne et synthétise dans le roman, avec les centres commerciaux des banlieues tentaculaires qui ceignent Montréal, toute l'horreur climatisée et aseptisée du monde contemporain. Le refus de cet univers cauchemardesque prend la forme d'un mal de vivre aigu et lancinant, pouvant aller jusqu'au suicide, au meurtre, voire à l'action terroriste. L'assaut lancé par le héros, poussé par la rage, contre la tour de contrôle de Mirabel l'illustre dramatiquement dans l'épisode de fureur, en forme d'« envolée des envolées », qui met fin au roman de manière flamboyante, en faisant un clin d'œil au récit mythique de Réjean Ducharme.

1 Pour les références complètes aux œuvres d'Hamelin, le lecteur pourra consulter la bibliographie préparée par Laurence Perron, dans le présent dossier, p. 101-119.

Élaborée au temps de la genèse de l'œuvre, la problématique de la désappropriation de soi et du monde sera reprise et approfondie dans les récits qui vont succéder à *La rage*, culminant dans cet immense roman que constitue *La constellation du Lynx*. Cette fresque au souffle épique s'offre en effet comme l'accomplissement en acte du « Grand Roman Québécois » fantasmé dans *Ces spectres agités*, idéal qui inspire l'écrivain depuis les tout débuts de son entreprise.

Comme c'était le cas pour *La rage*, on rencontre dans cette dernière œuvre l'imbrication serrée de ce que l'auteur, invoquant l'exemple du *Roi des Aulnes* de Michel Tournier, conçoit, dans son essai *L'humain isolé*, comme « trois grandes couches de sens : l'Histoire, le Mythe, le Destin² ». L'Histoire, en l'occurrence la crise d'Octobre 1970. Le Mythe, celui de la victime expiatoire ou du bouc émissaire, le lynx sacrifié remplaçant le renard ailé et rageur du premier roman. Le Destin, enfin, d'un groupe de jeunes gens rebelles et manipulés, ou du moins manipulables, émergeant de ce lieu trouble et mythique à sa manière qu'est Ville Jacques-Cartier et d'un peuple à la dérive dans un monde de bruit et de fureur, opaque et menaçant, dominé par les agents doubles qui en tirent les ficelles dans l'ombre. Cette crise fameuse demeure encore aujourd'hui, on le sait, un mystère irrésolu, du moins dans sa dimension factuelle et événementielle, qui paraît s'épaissir à mesure que s'accroissent à son propos les commissions d'enquête, les travaux des historiens, et que se multiplient les témoignages des acteurs et des témoins, victimes d'étonnants trous de mémoire.

La fiction pourrait-elle faire mieux que les recherches expertes et pointues ? C'est le pari audacieux du romancier, qui utilise l'imagination comme « instrument d'investigation historique », ainsi qu'il le signale lui-même. Il suggère du même souffle que la version qu'il donne de la crise d'Octobre dans sa fiction est plus « vraie », c'est-à-dire plus cohérente et plausible, que la version officielle proposée tant par les militants du Front de libération du Québec (FLQ) que par la police et les pouvoirs publics. La réinterprétation qu'il propose passe par la voie d'une sorte de polar politique, qui emprunte et excède à la fois les règles et les codes du genre, et par celle d'un roman à clefs et à énigmes, doublé d'une fresque historique qui rappelle le contexte social et politique immédiat et lointain dans lequel prend place cette histoire, perspective ample qui permet de mieux comprendre les comportements des acteurs, aussi bien les masqués que ceux qui se présentent à découvert.

Sur le plan compositionnel, architectonique, *La constellation du Lynx* se présente comme un roman polyphonique, faisant entendre plusieurs voix et autant de points de vue. Et cela dans le cadre d'une courteline rassemblant des fragments évoquant de multiples espaces et temporalités réunis autour de l'épicentre que constitue la crise d'Octobre. Chaque fragment s'offre à la fois comme une énigme et un révélateur, favorisant le rebondissement du récit, qui interroge et déconstruit l'Histoire officielle tout en entraînant les lecteurs dans une enquête palpitante, à l'instar des polars les plus réussis.

Le roman de Louis Hamelin dépasse toutefois les limites habituelles du récit policier, qu'il intègre dans une réflexion plus vaste sur le devenir de la société québécoise contemporaine. En cela, il s'offre comme une « œuvre fondatrice », un

2 Louis Hamelin, *L'humain isolé*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, coll. « Écrire », 2006, p. 25.

accomplissement dont la portée culturelle, sociale et politique est incontestable, roman kaléidoscopique dans lequel on peut voir, comme dans un miroir grossissant, ce que nous sommes et ce que nous devenons comme peuple dans une Histoire embrouillée, où nous peinons à reconnaître notre vérité et à tracer notre destin.

Dans son dernier ouvrage, *Fabrications. Essai sur la fiction et l'histoire*, l'auteur revient sur cette expérience d'écriture qui l'a mobilisé durant une décennie. Dans cet essai que l'on pourrait qualifier de narratif, et qui est composé comme une mosaïque dédoublant, sur le plan formel, le propos théorique exposé, il nous donne à voir en quelque sorte le *making of* de son ambitieux roman, nourri des témoignages des acteurs, des documents d'archives, des récits historiques aussi bien que de la lecture d'écrivains se confrontant, comme lui-même, à l'Histoire, notamment Léon Tolstoï et Norman Mailer. Qu'est-ce que l'Histoire et comment la narre-t-on ? S'agit-il d'abord d'une affaire d'individus ou de masses ? Se déroulant au grand jour ou se déployant dans le secret ? La raconte-t-on en privilégiant un regard ou plusieurs points de vue ? Et, dans le dernier cas, comment les orchestre-t-on ?

La production romanesque de Louis Hamelin s'inscrit entre les deux bornes que représentent la réussite originale que demeure *La rage* et l'œuvre de maturité qu'incarne *La constellation du Lynx* et qui en constitue le terme provisoire. Il serait trop long de la décrire en détail ici. On se contentera donc de rappeler, pour mémoire, que la problématique générale de la dépossession et de son versant positif, la réappropriation, qui la traverse d'un bout à l'autre se cristallise dans un certain nombre de thèmes et de préoccupations. On retrouve ainsi, entre ses divers romans, par-delà leurs manifestations singulières et leurs différences réelles, une cohérence qui assure leur profonde unité. Elle repose pour l'essentiel sur une critique acerbe, bien qu'exercée le plus souvent sur le mode ironique, de la dégradation à laquelle conduit la logique de l'expropriation et de la domination du monde vivant, de la nature aussi bien que des rapports sociaux. C'est à cette logique mortifère que s'opposent, directement ou de manière oblique, les héros de Louis Hamelin, soucieux d'environnement et en cela créatures conséquentes d'un écrivain venu à la littérature après un long détour par la science. Le premier livre auquel il a travaillé, confié-t-il dans *L'humain isolé*, était « un ouvrage d'histoire naturelle³ » dont les romans comme *La rage* ou *Le soleil des gouffres* apparaissent d'une certaine manière comme des prolongements fictionnels. L'empreinte écologique remonte en l'occurrence à très loin : il s'agit d'une préoccupation précoce et qui semble établie à demeure comme le fait bien voir, entre autres, la figure du lynx, chasseur et chassé, prédateur et proie, dans son dernier roman.

Sur le plan de l'écriture, on sait que cette œuvre se distingue, c'est l'une de ses constantes, par une intertextualité foisonnante, ramifiée, parfois latente, parfois affichée de manière plus ostentatoire. Celle-ci se manifeste à travers l'évocation de plusieurs grandes figures de la littérature québécoise et mondiale, allant d'Aquin, de Ducharme, de Jack Kerouac, dont les ombres se profilent dans *La rage*, à Ferron et à Mario Vargas Llosa dans *La constellation du Lynx* en passant par bien d'autres, dont Carlos Fuentes métamorphosé en Charles Dessources dans un passage désopilant qui

3 *Ibid.*, p. 31.

raconte les problèmes d'incontinence et d'hémorroïdes du grand homme dans *Le soleil des gouffres*!

La posture de Louis Hamelin à l'endroit de ses maîtres en écriture relève donc d'une sorte de respect ironique: admiration réelle pour leur grandeur, mais sans obséquiosité, s'apparentant parfois à une distance moqueuse. Tout se passe comme s'il s'agissait davantage de confrères, avec lesquels on peut blaguer, que de figures d'autorité, comme si la dette à leur endroit, une fois reconnue, était aussitôt acquittée. Et elle l'est, non seulement dans les grandes références auxquelles renvoient les romans, mais aussi dans les confidences et aveux très explicites contenus dans *L'humain isolé*, *Le voyage en pot* et *Fabrications* où sont convoquées les figures internationales de James Joyce, de Franz Kafka, de Malcolm Lowry, de Mailer, de Tolstoï ou de Tournier, et québécoises d'Aquin, de Ducharme, de Mordecai Richler et de Gabrielle Roy, mais également de Patrice Desbiens, de Christian Mistral et d'autres personnages qui constituent pour lui une sorte de «marginocratie», une communauté de «frères» élus qu'il semble placer au-dessus de tout et de tous et dont ses personnages de fiction s'avèrent souvent des doublets.

La production de Louis Hamelin est certes diversifiée, mais elle s'élabore à partir de certains traits communs, qui sont explorés par les collaborateurs du dossier: insertion dans des lieux problématiques, reconfiguration des enjeux identitaires, prise en compte d'un imaginaire amérindien, écriture de l'histoire, etc. Les deux premiers textes abordent chacun un pan de cette constance thématique et, à partir d'œuvres spécifiques, ils mettent en lumière certains *leitmotive* qui traversent l'œuvre. Julien Desrochers montre ainsi que la cartographie des rapports de pouvoir dans *La rage* oppose une verticalité technologique, représentée par les *jumbo jets* et la tour de contrôle et qui attise la convoitise, à une horizontalité historique, liée au monde agraire et à ce qui précède l'expropriation de Mirabel. La trajectoire d'Édouard Malarmé, comme celle des autres protagonistes d'Hamelin, viserait à l'inscrire dans cette logique verticale afin qu'il y acquière une place symbolique, notamment par le recours à l'écriture. Si Desrochers traite l'espace comme le lieu d'un rapport de force, Jimmy Thibault s'intéresse davantage à sa dimension continentale, en dégageant dans quelques textes d'Hamelin une tentative pour sortir du modèle identitaire et pour lui préférer une logique de mises en rapport, de relations. En passant de l'identité à l'entité, les protagonistes s'inscrivent dans une logique de rupture (envers les attributions historiques) et de reconfiguration (en développant de nouveaux liens, souvent issus des marges, jugés plus fructueux).

Les trois autres articles traitent de *La constellation du Lynx*, preuve supplémentaire de la richesse et de la complexité de ce roman. Daniel Laforest s'intéresse à Ville Jacques-Cartier, pour montrer qu'à la lecture d'une horizontalité du déjà-là, Hamelin oppose une archéologie de l'avant-hier et de la verticalité, où l'inscription de l'histoire des lieux fait surgir une infrastructure pionnière et le parcours marginalisé, mais documenté, d'habitations excentrées, ce que Laforest nomme «les cimetières de l'histoire», rattrapés par la crise d'Octobre. Robert Dion, quant à lui, met en résonance le roman d'Hamelin avec le travail de Carl Leblanc concernant l'enjeu de l'écriture de l'histoire, les deux écrivains tissant leur intrigue à partir d'une posture postmémorielle des événements de 1970. La force du texte de Louis Hamelin,

dans cette perspective, est de travailler avec la multiplicité des discours, sans tenter, formellement et idéologiquement, d'en restituer une ligne univoque. Au contraire, l'écriture ironique et l'enquête mise en scène auraient pour effet d'exacerber les tensions entre les mémoires et d'ainsi inscrire le caractère herméneutique du roman. Le dernier texte du dossier, celui de François Ouellet, arrime trois enjeux majeurs de cette œuvre : l'écriture, l'amour et le père. En remontant le parcours de Sam Nihilo jusqu'à *Sauvages*, Ouellet montre que l'enquête sur la crise d'Octobre est aussi une quête, celle de Sam, qui hérite de la recherche entreprise par Branlequeue et la mène à terme, grâce à l'amour, à Marie-Québec. Cette quête, nous dit Ouellet, affiche une résolution nouvelle chez Hamelin en unissant amour et écriture, mais au détriment du pays, relégué au second plan.

Pour terminer cette présentation, forcément elliptique, d'une œuvre qui appelle le commentaire par son ampleur, sa portée et sa complexité, on rappellera la conception de la littérature que propose l'auteur dans *L'humain isolé* : « La littérature, c'est ce que vous écrivez et que personne d'autre ne peut écrire à votre place. La petite part d'humain que vous transportez et que vous allez faire passer sur le papier. Comme un savant qui isole une souche de microbes. La littérature, c'est l'humain isolé⁴. » Et cet humain isolé, c'est l'anagramme bien sûr de Louis Hamelin, l'homme-écriture.

Ce dossier s'offre comme une première tentative d'exploration collective de cette œuvre foisonnante. Il privilégie certains romans : *La rage*, *Le joueur de flûte*, *La constellation du Lynx* et le recueil de nouvelles *Sauvages*, et certaines dimensions comme l'écologie, l'identité dans une perspective franco-américaine pleinement assumée, le rapport à l'histoire et à la mémoire, ou encore la quête amoureuse qui traverse l'œuvre d'un bout à l'autre. Il ne couvre donc pas tout, ni l'ensemble de cette production ni ses multiples préoccupations. Mais il en dresse tout de même un portrait qui met en lumière quelques-unes de ses composantes centrales et de ses principales orientations, et qui donnera peut-être à d'autres le goût d'en explorer de nouvelles ; en cela ce dossier est loin d'être fermé, il appelle au contraire à de nouvelles expéditions dans cette forêt luxuriante.

4 *Ibid.*, p. 100.

ENTRETIEN AVEC LOUIS HAMELIN ¹

+ + +

MICHEL NAREAU

Figura-Université du Québec à Montréal

JACQUES PELLETIER

Université du Québec à Montréal

VOIX ET IMAGES Votre premier livre, *La rage*², a été reçu comme une sorte d'événement littéraire lors de sa publication en 1989; Réginald Martel l'avait louangé dans *La Presse* et vous avait même comparé à Jacques Ferron et à Victor-Lévy Beaulieu. Avant ce premier roman, aviez-vous déjà écrit d'autres textes témoignant d'un certain intérêt pour la littérature ?

LOUIS HAMELIN Oui, ma décision de devenir écrivain remonte aux années précédant la publication de *La rage*. À l'automne 1984, j'habitais à Vancouver et je travaillais déjà à un projet de roman qui se déroulerait dans le désert des États-Unis, projet qui est devenu plus tard *Le soleil des gouffres*. Cela faisait suite à la résolution d'écrire adoptée alors que je finissais mon baccalauréat en biologie. Il y a eu des faux départs, des ébauches de romans jamais aboutis que je tapais sur une machine à écrire électrique. Une de ces ébauches, en 1986-1987, était un projet de roman se déroulant sur la côte ouest du Canada et qui, après plusieurs transformations, est devenu beaucoup plus tard, en 2001, *Le joueur de flûte*. *La rage* est donc mon troisième projet de roman, en fait le quatrième, il y en avait eu un autre entre-temps; en tout cas, c'est le premier qui a véritablement abouti. À cette époque, j'étais inscrit à la maîtrise en création littéraire à l'UQAM, mais *La rage* n'est pas mon mémoire de maîtrise : ce mémoire est devenu mon deuxième roman, *Ces spectres agités*.

VOIX ET IMAGES Votre décision de devenir écrivain remonte donc à l'âge de 25 ans, quelques années avant la publication de *La rage*. C'était l'époque où vous étudiez la biologie. C'est un parcours assez peu usuel de passer de la biologie à la littérature !

LOUIS HAMELIN J'ai toujours beaucoup aimé la nature et les bêtes. Dès la fin du secondaire, je me voyais biologiste, mais je me rappelle également avoir passé les tests d'orientation et d'aptitudes, dans lesquels j'avais obtenu le plus haut pointage dans la catégorie « logique verbale ». On était conscient de mes aptitudes dans ma famille; je me souviens d'avoir eu une discussion avec mon père dans laquelle nous étions d'accord sur le fait que je me dirigerais en sciences, et il avait ajouté : « Peut-être que

1 Entretien réalisé à la résidence de Jacques Pelletier le 21 novembre 2014.

2 Pour les références complètes aux œuvres d'Hamelin, le lecteur pourra consulter la bibliographie préparée par Laurence Perron, dans le présent dossier, p. 101-119.

tu écriras des ouvrages scientifiques!» Pour ce qui est de la littérature, je n'étais pas prêt à m'y engager, parce qu'être écrivain ne me paraissait pas un véritable métier alors qu'être biologiste, oui. J'ai donc fait mon baccalauréat, et vers la fin de mon parcours j'ai commencé à ressentir une urgence d'écrire. Je me suis inscrit à la maîtrise en environnement à l'UQAM en 1986, parce que je n'étais pas encore prêt à me déclarer aspirant écrivain. Les lettres continuant de m'attirer, je me suis alors inscrit à un cours d'introduction à la littérature donné par Noël Audet.

VOIX ET IMAGES Donc, à 24-25 ans, votre décision était prise. Beaucoup de personnes ont ce goût-là à cet âge, même si, pour la plupart, ça demeure à l'état de fantasme. Dans votre cas, vous aviez la conscience d'une possibilité réelle que *La rage* a actualisée? Parce qu'écrire, c'est une chose, mais devenir un écrivain «professionnel», c'en est une autre!

LOUIS HAMELIN *La rage* a certainement constitué le véritable déblocage. Je m'en souviens vaguement, mais l'effet que ça fait de terminer un roman pour la première fois, de pouvoir mettre le mot «FIN» au bout du manuscrit, ça procure une grosse émotion. Je ne voudrais pas gommer le rôle important qu'a joué dans ce processus Maurice Poteet, un professeur de littérature américaine au Département d'études littéraires. J'étais étudiant dans son cours sur Kerouac, et il savait que je travaillais sur quelque chose, mais il y a eu une période entre 1988 et 1989 où, étant à la moitié du livre, je l'ai abandonné, je n'y touchais plus. C'est Maurice qui m'a convaincu de continuer. Il ne l'avait pas encore lu, mais il me disait: «Je suis certain que c'est bon, il faut que tu continues!»

VOIX ET IMAGES Maurice Poteet ne faisait pas partie du groupe de professeurs de création?

LOUIS HAMELIN Non, mais son cours sur Kerouac m'a permis de participer à la Rencontre internationale Jack Kerouac tenue à Québec en 1987. À cette époque, j'étais un jeune étudiant à la propédeutique pour la maîtrise en création littéraire, et j'ai eu tout à coup l'occasion de côtoyer des gens célèbres: par exemple, à un moment, j'étais au comptoir du bar de l'auberge de jeunesse de Québec et, soudainement, Allen Ginsberg se commande une bière à côté de moi! L'événement me permet aussi de rencontrer Ferlinghetti et VLB, qui est là et qui revendique Kerouac comme un écrivain canadien-français: tout ça a contribué à me rendre la littérature plus incarnée. Par la suite, Poteet m'a fait prendre un café rue Saint-Denis avec Carolyn Cassady, rien de moins que l'héroïne de *Sur la route*! J'étais assis avec une légende, la copine de Neal Cassady et de Jack Kerouac. La rencontrer, ça m'a permis de rendre le monde littéraire plus concret.

VOIX ET IMAGES *Ces spectres agités* a été publié deux ans après *La rage*. A-t-il été écrit parallèlement? Parce que, d'une certaine manière, *Ces spectres agités* ressemble davantage à un premier roman que *La rage*, en ceci qu'il est plus autofictionnel ou autobiographique, tandis que *La rage* apparaît davantage comme une explosion.

LOUIS HAMELIN C'est intéressant! *Ces spectres agités* est venu après. Cela dit, *La rage* provient également d'expériences personnelles, qui ont peut-être pris plus de temps pour arriver à maturation et sont par conséquent plus éloignées du référent biographique. Mais je connais très bien la région où squatte Édouard Malarmé: mes parents avaient un chalet dans ce secteur et, en me promenant dans la forêt, je

découvrais des chalets abandonnés où j'aurais pu m'installer avec les chiens du voisin qui me suivaient partout. *La rage* vient de ma vie, mais j'ai pris quelques années pour transformer le matériau autobiographique en roman, tandis que pour *Ces spectres agités*, j'étais davantage branché sur mon référent immédiat, soit ma vie d'étudiant universitaire dans un petit appartement du centre-sud de Montréal.

VOIX ET IMAGES Le mémoire en création n'est pas un passage obligé pour l'écriture, mais croyez-vous que c'est venu confirmer quelque chose pour vous? Qu'y avez-vous appris?

LOUIS HAMELIN Évidemment, j'en tire un bilan positif, pour toutes sortes de raisons. Bien que je ne le saurai jamais, je crois que je serais sans doute devenu écrivain même sans être passé par la maîtrise en littérature. Cela dit, je suis revenu de mon séjour à Vancouver en 1985 avec l'idée de m'inscrire à un programme de création. J'ai écrit une lettre à un certain François Hébert, dont je voyais souvent passer le nom dans *Le Devoir*. Je lui ai demandé: «Monsieur Hébert, est-ce qu'il existe un programme de création littéraire au Québec?» Il m'a répondu par un petit mot qui disait, en gros, «j'ai transmis votre demande à mon collègue Gilles Marcotte», lequel m'a écrit avec une certaine hauteur qui lui est propre: «Cher monsieur, je ne sais pas que l'on puisse devenir écrivain en allant à l'université.» En potassant la documentation de l'UQAM, je me suis rendu compte qu'il existait quelque chose qui ressemblait à ce que je cherchais, et ça m'a intéressé. Je me souviens qu'une de mes motivations à l'époque, alors que je n'avais aucun lien avec le milieu littéraire, c'était de rencontrer des gens qui écrivent, ou sont publiés, ou veulent écrire, des gens dans la même situation que moi. En plus, le Département d'études littéraires est basé dans le Quartier latin, donc on est plongés dans l'univers culturel de Montréal. Je m'y suis inscrit pour rencontrer des gens qui réfléchissaient aux mêmes choses que moi, qui partageaient mes préoccupations, et sur ce plan-là ce fut un succès; certains étudiants mais également des professeurs sont devenus très importants pour moi.

VOIX ET IMAGES Avec qui avez-vous travaillé?

LOUIS HAMELIN J'ai écrit mon mémoire sous la direction de Noël Audet. Mais dans les faits, ce n'était pas avec lui que j'avais le plus d'affinités esthétiques ou purement littéraires, parce qu'à l'époque, je devrais Réjean Ducharme, Gérard Bessette, Hubert Aquin et de manière générale les écrivains de la modernité québécoise.

VOIX ET IMAGES Noël Audet était surtout un conteur...

LOUIS HAMELIN Oui, et c'est une posture narrative qu'il assumait tout à fait. J'avais déjà mon projet en tête. *Ces spectres agités*, c'était un récit autobiographique auquel j'ai essayé de donner la forme d'une parodie de roman gothique. Dans un certain sens, Noël n'a pas eu une influence déterminante comme directeur de mémoire parce qu'il m'a laissé beaucoup de latitude. Mon souvenir est qu'après avoir lu ce que je lui soumettais, il me disait tout le temps: «C'est bon, c'est bien parti! Continue!»

VOIX ET IMAGES Vous avez dès le départ travaillé à l'écriture de romans. Cela veut-il dire qu'il y avait pour vous une équivalence entre l'écriture romanesque et la littérature, qu'il fallait absolument que la création passe par cette forme-là plutôt que par la nouvelle ou la poésie?

LOUIS HAMELIN À l'époque, mon laboratoire d'écriture, c'était des cahiers à anneaux de petit format contenant trois cents pages. Je les remplissais assis sur les terrasses

de la rue Saint-Denis, par exemple à La Galoche, le café avec le mur en bois rose. Je prenais des notes dans ces cahiers; l'ensemble du futur roman *La rage* a d'abord emprunté cette forme-là, se présentant en morceaux détachés. J'ai également utilisé cette approche pour mes romans suivants; c'est une technique que j'ai employée jusqu'au milieu des années 1990. C'est avec *Betsi Larousse* que j'ai fait la transition du stylo à l'ordinateur. J'écrivais aussi des poèmes à l'époque, mais je n'ai jamais eu l'impulsion d'envoyer un poème que je venais d'écrire à une revue comme *Estuaire* par exemple, parce que pour moi la poésie exprimait une émotion passagère, c'était de l'ordre du privé. La vraie validation publique, m'autorisant à me déclarer écrivain, est venue au moment du contrat signé pour *La rage* avec une maison d'édition reconnue, Québec Amérique. C'est à partir de là que je me suis vraiment senti écrivain. J'avais quand même connu quelques expériences de publication auparavant, des articles, des reportages dans des revues de plein air entre autres! Même si ces premières expériences de publication ne relevaient pas de la littérature, elles ont été déterminantes: la première fois qu'on voit son nom imprimé, ça fait un petit velours. Cela dit, mon univers de référence était en grande partie romanesque. J'étais un grand admirateur d'Aquin, et je ne me suis pas senti écrivain avant d'avoir placé un roman chez un éditeur et qu'il soit accepté. *La rage* a été le vrai déclencheur, parce qu'instinctivement, viscéralement, je me suis toujours vu comme un romancier.

VOIX ET IMAGES Et c'est resté! Bien que depuis sept-huit ans vous ayez publié des nouvelles qui ont été réunies dans le recueil *Sauvages*, par exemple. C'est une nouvelle voie que vous explorez?

LOUIS HAMELIN Oui, mais il s'agit aussi parfois d'extraits un peu remaniés d'un roman en cours. Je tire un chapitre de mon manuscrit et je le transforme en nouvelle; c'est ce que j'ai fait par exemple pour un texte publié dans un récent numéro de *Mœbius* sur le territoire. Dans *Sauvages*, toutefois, les nouvelles étaient inédites. Mais j'étais et je demeure plutôt inspiré par les romanciers, comme Aquin par exemple, qui publie *Prochain épisode* à trente-cinq ans et qui devient soudainement un grand écrivain national.

VOIX ET IMAGES Avez-vous expérimenté d'autres formes, comme le théâtre ou les scénarios de film? Vous avez travaillé avec le cinéaste Jean-Daniel Lafond, non?

LOUIS HAMELIN J'ai participé à titre de chercheur au film de Lafond, qui portait sur Jacques Ferron. J'ai également travaillé sur quelques projets de scénarios qui n'ont jamais abouti à des films; en cinéma, c'est environ un projet sur dix qui se retrouve à l'écran. J'ai travaillé à temps partiel à un scénario en collaboration avec Robert Morin et Yves Sioui Durand, qui est devenu le film *Mesnak la tortue*, qualifié de premier film québécois réalisé par un Amérindien. J'ai connu d'autres expériences de scénarisation, mais pas autant qu'un Yvon Rivard par exemple.

VOIX ET IMAGES Travailler sur des scénarios de films ou pour la télévision, c'est généralement plus «payant» que l'écriture de romans. Est-ce que ce sont vos chroniques dans *Ici* et *Le Devoir* qui ont rempli pour vous cette fonction alimentaire?

LOUIS HAMELIN Je collabore au *Devoir* depuis 1999. Alimentaire, ça l'est un peu dans la mesure où c'est régulier, mais ce n'est pas gigantesque — c'est *Le Devoir*! Disons que je ne peux pas vivre de ça, par contre ça me sert de laboratoire pour jouer avec les idées et tester les réactions du lecteur. C'est un exercice que j'ai toujours aimé.

J'ai continué à le faire pendant mon exil en Abitibi au cours des dernières années. Je crois que, malgré l'éloignement physique, ma chronique m'a relié au monde littéraire. Par ailleurs, j'aime de plus en plus écrire des essais, et la rédaction de chroniques y est peut-être pour quelque chose. Quand je faisais mon mémoire en création, je devais écrire un dossier d'accompagnement, un volet théorique long d'une trentaine de pages. J'avais proposé une réflexion sur la parodie, mais j'ai trouvé ça difficile. J'avais l'impression que chaque page que j'écrivais devait être portée par une logique implacable. Les contraintes de l'essai, c'est un peu ça. En écrivant mon plus récent, *Fabrications*, j'ai pris conscience qu'on peut aussi faire preuve de créativité au sein de cette forme, que l'on n'est pas tenu à un style académique, ce dont je n'étais pas conscient à l'époque et qui m'a longtemps éloigné de l'essai. En écrivant mes chroniques, je me suis affranchi en commençant à raconter des bouts de ma vie, un peu comme VLB dans son ouvrage sur Kerouac. L'idée est de se montrer en train de lire, d'intégrer le personnage du lecteur à la narration de la chronique. Quand je relis les chroniques que j'écrivais pendant que je vivais à Sainte-Béatrix ou en Abitibi, je me rends compte que je procédais à une véritable mise en scène de la lecture : je décrivais un gars en vélo de montagne sur une route forestière qui était moi, il arrêta et se baignait, ensuite il sortait un livre et commençait à le lire, et il s'agissait bien sûr du livre dont je voulais parler. La fiction encadre et accompagne la création. On retrouve cette manière de faire dans *Fabrications*, qui est un essai ludique. Pour revenir rapidement à la dimension alimentaire de l'écriture, je rappellerai que j'ai obtenu le Prix du Gouverneur général au printemps suivant la publication de *La rage*, puis j'ai obtenu une bourse de 20 000 \$ pour écrire le roman suivant. J'étais célibataire, je vivais dans un petit appartement qui ne me coûtait presque rien, je me suis retrouvé avec beaucoup d'argent, du moins à mes yeux, et je n'ai jamais regardé en arrière. Je me suis lancé à fond dans la littérature et j'ai réussi à survivre, grâce aux bourses, aux chroniques et aux scénarios parce que les producteurs de films sont capables d'avancer de l'argent. J'ai donc fait des travaux alimentaires, mais ça ne m'a jamais complètement détourné de mon œuvre romanesque.

VOIX ET IMAGES Dans vos chroniques au *Devoir*, vous parlez beaucoup de la littérature américaine ; c'est une « commande » ou vous le faites par goût et intérêt ? La production romanesque américaine vous a-t-elle beaucoup influencé dans votre propre écriture ?

LOUIS HAMELIN Lorsque ma collaboration à *Ici* s'est terminée, j'ai contacté Bernard Descôteaux et je lui ai offert de collaborer au « Cahier littéraire » du *Devoir*. Il m'a répondu : « En ce moment, on n'a personne qui parle de littérature anglophone, anglo-saxonne, canadienne, américaine. » Au départ, ce n'était pas mon choix de créneau, même si dans mon parcours de lecteur, j'étais beaucoup dans l'américanité — Hemingway et compagnie —, qui a été et demeure importante pour moi. Par ailleurs, l'influence de l'écriture de la chronique sur ma pratique de romancier est difficile à évaluer. Dans *La constellation du Lynx*, la division du roman en chapitres aussi courts, aussi ramassés vient peut-être de l'habitude de synthétiser ma pensée en mille mots, une exigence de la chronique. Devant la masse d'informations, de personnages, d'événements à répartir dans *La constellation*, pour retrouver mon chemin là-dedans, je me disais : « Fais des chapitres courts, comme ça tu ne te perdras pas. »

VOIX ET IMAGES En fait, votre mode de composition, qu'on pourrait décrire comme une mosaïque ou une courtépointe, ne date pas de *La constellation du Lynx*. C'est dans *La constellation* que cette technique se déploie de la manière la plus évidente ou la plus concertée, mais elle est déjà présente dans la plupart de vos romans antérieurs.

LOUIS HAMELIN Je crois aussi que l'écriture change sous la pression de la technologie. On ne voit plus beaucoup de romans avec des chapitres de quarante pages de texte ininterrompu. Je crois que les travaux paralittéraires, comme la chronique (quoique je considère que les chroniques font partie de ma littérature), mais aussi les courriels, par exemple, peuvent influencer notre manière d'écrire de la fiction. Dans les courriels, on est porté à séparer beaucoup, à écrire une ligne à la fois, on ne fait pas beaucoup de paragraphes complets. Quand j'ai écrit *Fabrications*, je me suis rendu compte que j'avais tendance à reproduire un peu ce modèle-là, c'est-à-dire à faire beaucoup de paragraphes. Je crois que nos façons d'écrire de la fiction sont influencées par nos manières plus générales d'écrire. On le voit dans certains romans récents où les personnages s'envoient des courriels qui miment les techniques d'écriture en usage, et la brièveté des chapitres en est peut-être un reflet.

VOIX ET IMAGES À l'époque de la publication de *La rage*, on vous avait associé à une sorte de courant littéraire d'une dizaine d'écrivains incluant notamment Christian Mistral, Hélène Monette et Lise Tremblay. À l'époque, vous vous connaissiez, mais au-delà de ça, étiez-vous unis par une sensibilité, des accords ?

LOUIS HAMELIN J'ai rencontré Mistral grâce à Québec Amérique ; il a rapidement décidé que j'étais son frère spirituel, et nous nous fréquentions souvent à l'époque. Les autres, comme Hélène Monette, Sylvain Trudel et Lise Tremblay, qui était à l'UQAM, je les croisais de temps à autre. Parler des jeunes romanciers de cette époque comme d'une « génération », c'est un peu facile ; je vois mal comment on pourrait établir une sensibilité commune entre Christian Mistral et Lise Tremblay. Il est vrai que, par rapport à la génération des années 1980 représentée par Yves Beauchemin ou Francine Noël, on semblait apporter un renouveau que la critique a cherché à caractériser. Je considère que Mistral est un peu le VLB de notre génération, évidemment pas en ce qui concerne la production, pas mal moins importante dans son cas, mais il se préoccupait de définir notre réseau : c'était important pour lui de savoir ce qu'on était exactement. Quand Mistral et moi parlions de cela lors de soirées bien arrosées, nous nous définissions comme des nouveaux lyriques. Il y avait un certain lyrisme dans *Vamp* et dans *La rage*, dans la mesure où il y avait absence d'ironie, à la manière de Kundera, dans nos œuvres. Le lyrisme, c'est de croire à la langue, de croire que la langue peut rendre exactement les émotions, et il y avait un peu de ça dans nos romans. Mais l'étiquette de « néolyriques » ne conviendrait pas à Lise Tremblay ni à Sylvain Trudel. On essayait désespérément de se définir. Avec le recul, je ne vois pas d'unité organique. D'ailleurs, maintenant, quand on présente dix jeunes auteurs dans une émission littéraire de Radio-Canada, on ne les présente pas comme appartenant à un courant ou à une génération, comme si la scène contemporaine était tellement éclatée que ces généralisations-là n'ont plus lieu d'être.

VOIX ET IMAGES En même temps, et ça va nous amener sur un autre terrain, on rencontre aujourd'hui dans la production éditoriale une nouvelle manière de pratiquer la littérature québécoise qui insiste sur les espaces marginaux, périphériques,

les régions. On pense à des écrivains comme Samuel Archibald, William S. Messier, Raymond Bock, qui ont été réunis par Benoît Melançon sous un terme, «l'école de la *tchén'ssâ*». Dans votre œuvre, depuis le tout premier roman, on retrouve des éléments de cet ordre-là: la situation précaire du Québec au sein de l'Amérique du Nord, le squattage des lieux, l'occupation un peu marginale des espaces. On y rencontre un imaginaire de la frontière, qui n'est pas traité dans une perspective mythologique passée, mais qui apparaît comme une préoccupation contemporaine. C'est la caractéristique première des romans que vous écrivez depuis plus de vingt ans, et on l'associe à une nouvelle génération. Est-il juste de penser que l'habitation et le rapport au territoire sont une des caractéristiques centrales de votre œuvre?

LOUIS HAMELIN Oui, je dirais que le rapport au territoire constitue sûrement un élément fondamental dans mon œuvre, ce qui ne fait pas de moi un régionaliste au sens parisien du terme. Quand un écrivain comme Cormac McCarthy situe son roman dans un petit bled perdu et paumé du Texas ou du Nouveau-Mexique, on ne le qualifie pas de régionaliste, parce qu'il fait partie du mythe littéraire qui s'est imposé à Paris et dans le monde entier. Un de mes vœux les plus chers, c'est d'écrire un roman qui se passe à Sept-Îles ou même dans un village de la Côte-Nord et d'atteindre à l'universel, sans que l'on me dise que c'est «régional». Être régional ou universel, ce n'est pas une question de temps ou de lieu! Faulkner écrit à partir d'un bled inventé du Mississippi, et ce qu'il décrit, ce n'est pas New York ou Los Angeles! Mais comme nous sommes petits, nous n'avons pas réussi à imposer nos mythes territoriaux comme l'ont fait les États-Unis. Pour revenir à votre question, d'une certaine manière, je pourrais être considéré comme le père spirituel de «l'école de la *tchén'ssâ*», parce qu'à l'exception de mon roman plus urbain, *Ces spectres agités*, qui se déroule entièrement dans le centre-sud de Montréal, mes textes ne sont pas urbains, mais ça ne vient pas d'un parti pris: je n'ai pas délibérément choisi d'explorer l'essence du Québec profond, de régions comme l'Abitibi ou la Gaspésie. Les idées et les histoires qui vont devenir des livres me sont venues au fil de péri-péties que j'ai vécues un peu partout au Québec. Sans être un grand globe-trotter, j'ai quand même roulé ma bosse pas mal, je connais bien la Gaspésie et toutes sortes de racoins. Le cadre de mes histoires surgit spontanément; c'est le cas par exemple pour *Cowboy*, situé dans le nord du Québec, où je suis retourné pour écrire *La constellation du Lynx*. Il est vrai que, lorsque je suis arrivé à l'écriture au début des années 1990, on entendait dire que la littérature québécoise avait trop souvent pour objet les petites histoires du Plateau. J'ai peut-être réagi un peu à ça. Cela dit, le lieu où se déroule un livre n'est pas fondamental pour un roman qui peut aussi bien se déployer à Blanc-Sablon qu'à Montréal.

VOIX ET IMAGES Dans vos œuvres, les personnages sont happés par les lieux, c'est-à-dire qu'une bonne partie de l'intrigue concerne la manière dont les lieux sont appropriés et reconfigurés par les personnages. Ça commence dès *La rage*, dont les premières scènes se déroulent sur des espaces interdits qu'il s'agit de s'approprier en les squattant: c'est de cette manière-là que les personnages trouvent une place dans le monde. On retrouve un peu le même scénario dans *Cowboy*, où les personnages arrivent dans de nouveaux espaces délimités par des frontières symboliques et, du coup, sont confrontés à quelque chose de nouveau. Dans votre œuvre, le lieu apparaît

central, sans que ce soit sur le mode « bon, je vais écrire mon roman du Saguenay, ensuite celui de l'Abitibi, etc. ».

LOUIS HAMELIN Tout à fait. S'il y a une influence de la littérature américaine, je pense qu'elle est surtout là.

VOIX ET IMAGES C'est une façon de vous inscrire dans l'américanité ?

LOUIS HAMELIN Oui, je crois. *Le vieil homme et la mer* de Hemingway, c'est l'histoire d'un vieux bonhomme qui se bat contre un poisson pendant trois jours, mais c'est aussi l'histoire du combat d'un homme contre la mer et l'immensité. C'est une thématique très présente dans la littérature américaine, où les personnages souvent se confrontent aux éléments : c'est là qu'ils donnent leur pleine mesure, davantage que dans les interactions sociales. Dans le roman *Délivrance* de James Dickey, à un point du récit, les personnages sont en canot dans un canyon enserré et ils se font tirer dessus par un *hillbilly*, et un des types doit grimper une falaise avec son arc pour aller affronter le tireur. La manière dont cette escalade est racontée, le contact intime avec la falaise de roche, c'est tellement beau, c'est l'homme en prise directe avec le territoire. Souvent dans la littérature américaine, ça se passe de cette manière et il est vrai que ça fonctionne un peu comme ça dans la plupart de mes livres.

VOIX ET IMAGES Dans *L'humain isolé*, vous écrivez qu'il y a trois éléments fondamentaux et structuraux dans un roman, soit un mythe, ou une image forte, un personnage, ou son destin, et une histoire. Et effectivement, on retrouve ces trois éléments dans chacun de vos romans. Est-ce que vous savez pour chacun lequel de ces trois éléments a constitué votre point de départ ? Dans le cas de *La rage*, avez-vous commencé par le personnage, ou par le thème de la dépossession et de l'expropriation, à partir du cas précis de Mirabel ?

LOUIS HAMELIN Ça varie d'un livre à l'autre. Dans le cas de *La rage*, les trois éléments ont convergé dès le début. Je savais que je voulais aborder l'histoire de Mirabel, le personnage de squatteur de Malarmé s'est rapidement imposé et le mythe du loup-garou, ou à tout le moins de l'homme qui se transforme en bête, était également présent dès le départ. Mais il n'est pas impossible que ce troisième élément soit venu se greffer par la suite. Le projet était beaucoup inspiré par le territoire, je voulais parler de cet entre-deux qu'est Mirabel, région mitoyenne tenant de la banlieue et un peu de la campagne, mais qui n'est pas encore la forêt profonde. J'étais très conscient de cette position frontalière de Mirabel et j'ai cherché à la décrire avec précision, avec d'un côté la plaine du Saint-Laurent et les champs, et de l'autre les Laurentides. Malarmé est situé exactement entre les deux, ce qui relevait d'un choix conscient, parce que je voulais aborder l'expropriation de Mirabel. Je crois que l'idée de la rage, incarnée dans la figure du renard, est venue plus progressivement. Si on prend *Le joueur de flûte*, j'avais déjà un projet de roman, je voulais utiliser le territoire de la côte Ouest, et le personnage légendaire du joueur de flûte est venu s'ajouter par la suite.

VOIX ET IMAGES Prenons un autre exemple. Dans le cas de *Betsi Larousse*, est-ce le mythe ou le personnage qui s'est imposé en premier ?

LOUIS HAMELIN C'est le territoire, soit la vallée de la rivière Saint-Maurice, un lieu que j'aime beaucoup, qui s'est d'abord imposé. Je ne me souviens pas exactement des détails de la germination de l'idée, mais il s'agissait — vous me direz qu'on est

encore en pleine américanité! — d'écrire un roman de la route, avec à sa base une dérive, des personnages qui se rencontrent presque par hasard et qui partent vers un chalet le long d'une route. C'était le projet de base, les péripéties au bord de la rivière et dans le chalet découlent de cette idée initiale. En disant cela, je réalise à quel point le territoire me travaille.

VOIX ET IMAGES Dans l'ouvrage que François Ouellet et François Paré ont consacré à votre œuvre, ce dernier fait remarquer que, si le thème de l'écologie s'impose de manière très explicite dans *Le joueur de flûte*, il traverse par ailleurs l'ensemble de votre œuvre. Observation intéressante qui insiste sur votre conception biologique des êtres humains et sur l'importance du rapport des êtres à leur milieu, qui sont des facteurs déterminants dans vos romans : l'écologie politique se superposerait ainsi à une écologie naturelle plus profonde, si l'on peut dire.

LOUIS HAMELIN Oui, mais il faudrait peut-être étendre encore davantage la définition de l'écologie. Je crois que la racine grecque d'«éco-» signifie «maison», et il y a bel et bien un rapport à la maison, à l'habitation dans cette conception du monde. Le rapport au lieu, à la nature, est fondamental pour moi. Il faut croire que mes années de biologie me suivent! Par contre, je trouve réducteur que l'on me ramène à cela : «Le biologiste du roman!» Un peu comme si j'étais seulement l'écrivain de la nature alors que mon ambition est aussi de rendre compte des rapports entre les humains. Je ne veux pas faire du plein air déguisé en fiction. Je dois cependant avouer qu'il n'est jamais facile de se faire définir. Par contre, même si la nature est l'une des grandes passions de ma vie, je continue à analyser les rapports humains. Il existe une branche scientifique, la sociobiologie, dont les chercheurs analysent le comportement humain sous l'angle de l'animalité qui subsiste chez l'humain. C'est une vision que je partage. Je vois les humains avec la part d'animalité que l'on conserve sous le vernis de la culture; c'est un de mes points d'intérêt principaux.

VOIX ET IMAGES C'est votre côté zolien! Cela dit, il nous semble important d'aborder ce que vous avez vous-même appelé votre «fringale sémantique³». On a été frappés comme plusieurs par les nombreux néologismes et «mots rares» utilisés dans *La rage*; on a l'impression que leur usage est allé en diminuant au fil des textes. Est-ce à la suite d'une décision consciente et délibérée?

LOUIS HAMELIN Leur prolifération était délibérée dans *La rage*, mais je ne me l'expliquais pas à ce moment-là. Comme on me le signalait souvent, j'ai été obligé d'y réfléchir, pour réaliser que ça collait à la psychologie d'Édouard Malarmé. Comme personnage de dépossédé, il est sans lieu, mais puisqu'il possède un dictionnaire, le langage devient son royaume, il devient le roi «Édouard-Neuf» (je le nomme ainsi à un point du roman). Son *tabarouette* de dictionnaire, il le lit et il le régurgite! En y réfléchissant, j'ai aussi pris conscience que moi-même, à vingt-neuf ou trente ans, j'éprouvais un certain sentiment de pouvoir grâce à la maîtrise de la langue dans toutes ses difficultés. On peut aussi y voir l'influence d'Aquin, qui utilise beaucoup de termes de pharmacopée dans *Trou de mémoire*, termes qu'il mélange avec des sacres dans un brassage bien carnavalesque que j'admirais. L'écrivain de *La rage* pensait que rien de ce qui est français ne lui était étranger.

3 Louis Hamelin, *L'humain isolé*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, coll. «Écrire», 2006, p. 30.

VOIX ET IMAGES Est-ce que ça ne renvoyait pas à une conception plus restreinte de la littérature comme pratique du langage expérimentale ?

LOUIS HAMELIN Oui, mais si c'est absent dans *La constellation du Lynx* et que c'était très présent dans *La rage*, c'est en raison de l'ironie. *La rage*, c'est un roman qui se prend au sérieux, porté par un lyrisme qui sert à exposer des états d'âme, et qui est exempt de distanciation ironique. Kundera a noté que «le romancier construit son ironie sur les ruines de son monde lyrique». Je pense que j'ai trouvé pour ma part ma vraie langue romanesque en renonçant en partie à la dimension lyrique de mon style. Maintenant, j'ose davantage être comique et ironique, dans la mesure où l'ironie est la petite lumière sous la phrase qui vient indiquer que je doute de ce qui y est écrit, que je n'en suis pas absolument convaincu. Beaucoup de gens ont défini l'ironie avant moi, mais je la définirais pour ma part comme la conscience de ne pas posséder la vérité, de ne pas y prétendre non plus, ce qui permet de placer son texte en perspective.

VOIX ET IMAGES L'ironie peut aisément se transformer en cynisme. Dans *Le joueur de flûte*, par exemple, il y a des passages sur les environmentalistes qui paraissent relever de la satire.

LOUIS HAMELIN En effet. Sur les questions de fond, je suis proche des environmentalistes. Sauf qu'on n'écrit pas un roman pour défendre d'abord une cause, et il est difficile de ne pas se moquer des gens qui se prétendent en possession de la vérité. L'humour vient pour moi naturellement dans le roman. Toutefois, dans *Le joueur de flûte*, j'en prenais conscience et j'en ressentais un certain malaise. J'admire beaucoup les fondateurs de Greenpeace, ces pionniers héroïques qui ont défendu les baleines sur la côte Ouest. Ce sont ces militants courageux que je dépeins dans mon roman, lesquels, en érigeant des barrages, ont réussi à bloquer la compagnie forestière MacMillan Bloodell. Je me suis inspiré d'événements authentiques et je les admire, mais, en écrivant le roman, j'ai eu tendance à souligner leurs défauts.

VOIX ET IMAGES On ne sent pas pour autant que vous cherchez à disqualifier ces actions ni le mouvement qui les commet.

LOUIS HAMELIN L'ironie ne témoigne pas tant d'une critique radicale que d'une petite mise à distance. Dans *La rage*, le festival de la langue occulte la dimension sociale, que je voulais aborder à partir de l'expropriation de Mirabel. Cela dit, il y a toujours des étiquettes qui nous pèsent. Je me souviens que Michel Tremblay avait dit au sujet de *Cowboy*, mon troisième roman : «Hamelin est un styliste hors pair.» Cette qualification m'avait énervé parce qu'elle laissait entendre que je n'avais rien à dire tout en le disant bien. Dans ces années-là, j'étais en quête d'une voix narrative plus efficace, sans pour autant chercher à faire du roman populaire. J'étais sensible aux critiques, mais cette recherche s'inscrivait aussi dans un cheminement qui me semble normal. On apprend à écrire en écrivant. J'emploie donc le mot «efficacité» sous toutes réserves, mais je crois qu'à partir de *Betsi Larousse* cette quête commence à se manifester davantage. Dans ce roman, je multipliais les pages sans aller nulle part, jusqu'à ce que je sois habité par le souci de raconter une histoire très simple à laquelle je me suis tenu. Les considérations littéraires et artistiques ont été intégrées et insérées dans cette trame tissée serré où le lecteur pouvait se retrouver aisément.

VOIX ET IMAGES *La constellation du Lynx* représente-t-elle l'aboutissement de cette quête d'efficacité à travers laquelle vous essayez de rejoindre le grand public ?

LOUIS HAMELIN Rejoindre un plus large public demeure une préoccupation, et ça va tellement de soi qu'on finit par l'intégrer et qu'on n'y pense plus au quotidien. Ce que je voulais faire, c'était écrire mon « grand roman américain » sur le modèle des récits épiques de Norman Mailer, que je lisais beaucoup à ce moment-là, et des livres de Don DeLillo, plus particulièrement son *Mao II* et son *Libra* (sur Kennedy). Je voulais écrire un roman à l'américaine, une fiction rigoureuse et exigeante. On retrouve cela chez DeLillo, qui n'est évidemment pas un auteur confidentiel et qui propose des constructions romanesques très réfléchies. Au Québec, on a tendance à séparer les écrivains en deux catégories : d'un côté les auteurs populaires comme Michel Tremblay, Yves Beauchemin et compagnie, et de l'autre les auteurs compliqués. J'ai toujours rêvé de parvenir à une conciliation des contraires, et c'est ce à quoi j'ai aspiré en écrivant *La constellation du Lynx*.

VOIX ET IMAGES Le passage graduel du nouveau lyrisme des débuts au récit conduit comme une enquête a-t-il permis de passer à une écriture plus efficace, dans la mesure où celle-ci est soutenue et structurée par le fil rouge de l'enquête ?

LOUIS HAMELIN Oui, parce que l'enquête permet de suivre un fil conducteur menant à une découverte. Édouard Malarmé, dans son chalet, ne poursuivait pas vraiment de quête, ou, du moins, celle-ci apparaissait confuse, tandis que Nihilo, dans son chalet de l'Abitibi, se lance dans une quête de vérité qui prend la forme d'une recherche précise. L'enquête contribue à structurer les récits, et c'est à mon avis ce qui permet d'expliquer le succès des romans policiers qui sont jalonnés d'indices conduisant à une vérité à trouver. Dans *La constellation du Lynx*, j'étais conscient que structurer mon récit comme une enquête allait me donner la forme que je cherchais et qui a fini par s'imposer. J'ai d'abord envisagé de faire de l'ancien felquiste le personnage principal du roman, mais au cours d'une discussion, ma copine de l'époque m'a dit : « Ce que tu devrais raconter, ce n'est pas la crise d'Octobre, c'est ta recherche sur la crise d'Octobre. » Après y avoir réfléchi, j'ai décidé de suivre son conseil et de l'intégrer à mon roman, ce qui a donné cette double trame.

VOIX ET IMAGES Qu'est-ce qui vous a initialement conduit à mettre en chantier un roman là-dessus ?

LOUIS HAMELIN Ce projet est né de la lecture de certains écrits de Vallières et de Ferron. J'avais lu très tôt le livre de Pierre Vallières *L'exécution de Pierre Laporte*, et ça avait été une lecture marquante. Des années plus tard, dans l'écriture de *La constellation du Lynx*, j'ai choisi de me démarquer de Vallières en refusant de croire que la GRC (ou l'armée, ou la mafia) avait tué Laporte. Le mystère autour de cet événement m'a toujours intrigué, particulièrement le parfum de conspiration qui l'entoure. Penser que toute cette affaire aurait pu être une gigantesque manipulation m'apparaissait constituer un moteur romanesque stimulant. Pour le reste, ça m'est venu d'une manière un peu détournée. Lors d'un séjour à Paris en 1998, j'avais entrepris d'écrire un gros roman sur Montréal dans lequel auraient figuré une vingtaine de personnages. L'un d'entre eux était un ancien felquiste qui vivait avec un lourd secret.

VOIX ET IMAGES Ce felquiste était-il le personnage principal du récit ?

LOUIS HAMELIN Non, le récit n'était pas en lien avec les événements d'Octobre, l'intrigue se serait construite autour d'un corps qui disparaissait. Mais ce projet n'a pas abouti. Le seul rescapé de ce naufrage littéraire a donc été le personnage de l'ancien felquiste, qui m'est resté en tête et a mûri. J'ai par la suite décidé de faire un livre sur la crise d'Octobre. À la même époque, Boréal a publié la correspondance entre John Grube et Ferron, très expurgée parce que l'originale était beaucoup plus volumineuse. Je l'ai lue avec intérêt. Au même moment, j'ai rencontré Lafond, qui m'a proposé de travailler sur un projet de film sur Ferron, et nous sommes allés ensemble à Toronto pour rencontrer Grube. J'ai alors eu l'occasion de lire le dossier de presse que Grube avait préparé sur la crise d'Octobre. Le dossier était très documenté, et j'ai décidé de donner à tout ça une forme romanesque.

VOIX ET IMAGES Mais vous vous êtes pris au jeu et vous avez voulu connaître le fond de l'histoire ?

LOUIS HAMELIN Oui, je me suis dit que j'allais dévoiler la vérité sur la crise d'Octobre avec les armes de la fiction. Plutôt que d'objectiver et de tenir à distance le personnage d'enquêteur du roman, j'en suis devenu un moi-même, et pendant l'écriture j'ai donc eu un pied du côté de la fiction, et l'autre du côté de la véracité historique. Je ne voulais pas trop jouer avec l'histoire, je voulais réellement comprendre ce qui s'était passé et donner aux événements une forme romanesque.

VOIX ET IMAGES Croyez-vous qu'un lecteur qui ne connaîtrait pas la crise d'Octobre pourrait comprendre le roman sans trop de difficulté ?

LOUIS HAMELIN Mon éditeur chez Boréal, Pascal Assathiany, me disait quand j'écrivais le roman : « Ne perds pas de vue qu'un éventuel lecteur français ne connaît pas la crise d'Octobre. » Or, il se trouve que j'ai lu *Conversations dans la cathédrale* de Vargas Llosa, un roman qui met en scène un coup d'État au Pérou, basé sur un fait historique, dans lequel les personnages fictifs sont très nombreux. Je n'ai pas tout saisi, mais le roman me fournissait assez de renseignements pour me permettre de comprendre relativement bien et de suivre le récit. J'espère avoir fourni assez d'informations pour qu'un Français ne soit pas largué en lisant mon roman. Cela dit, il est certain que les gens qui ont connu la crise d'Octobre, ou à la limite qui l'ont vécue à travers leurs proches, ont pu le lire comme un « roman à clefs ». Je me suis dit que si un auteur péruvien pouvait écrire un gros roman autour d'un épisode historique centré sur un événement politique, je pouvais faire de même avec la crise d'Octobre. J'espère avoir réussi parce que c'était une de mes préoccupations.

VOIX ET IMAGES Est-ce que l'un de vos points de départ était la présence de « trous » dans la version officielle des événements ?

LOUIS HAMELIN Les « trous » historiques constituent des attraits puissants pour les romanciers dans la mesure où on peut ajouter quelque chose à un récit ou à une interprétation lacunaires, quitte à se servir de son imagination là où on ne trouve pas de document sur lequel s'appuyer.

VOIX ET IMAGES Au sein des deux groupes felquistes mis en scène dans le roman, vous jetez le projecteur surtout sur deux personnages/personnes. Dans la cellule Chevalier, sur Godefroid/Simard et dans la cellule Rébellion, sur Langlais/Langlois, ce qui peut sembler curieux puisque ce dernier est peut-être le moins connu du réseau. Qu'est-ce qui motive ce choix ?

LOUIS HAMELIN Dans la vraie histoire, Langlois est un ami d'enfance de Simard, qui était très discret et qui a suivi un parcours assez étrange. D'ailleurs, on dit qu'il habite à Sherbrooke, je suis toujours aux aguets, mais je ne l'ai pas encore rencontré! Il est allé vivre en Angleterre pendant deux années et est revenu ici; il a été plus important qu'on a voulu le croire dans l'organisation des événements. Par ailleurs, d'un point de vue romanesque, ce personnage mystérieux et intrigant était plus intéressant à développer que celui d'un Paul Rose plus bourru et carré, bien qu'intéressant aussi à sa manière.

VOIX ET IMAGES Le personnage de Godefroid est décrit de l'intérieur: vous le faites même parler un moment à titre de narrateur du récit! Avez-vous rencontré des felquistes durant l'élaboration du roman?

LOUIS HAMELIN Avant de commencer l'écriture du roman, j'avais abordé les événements avec Jacques Lanctôt, mais nous n'étions plus en contact au moment de la rédaction. J'ai aussi discuté avec Jacques Cossette-Trudel, qui a été l'un des seuls à faire une autocritique de sa propre action au sein du FLQ. Il disait: «Ben oui, on a été manipulés, on surveillait la maison de Cross et pendant ce temps-là on se rendait compte qu'on était nous-mêmes surveillés par la police.» Il avait noté des choses bizarres. J'ai rencontré Simard à quelques reprises grâce à des amis communs de Trois-Rivières. Je prenais contact avec lui par l'entremise de Pierre Falardeau et de Jean-François Nadeau du *Devoir*, qui étaient ses amis. Sinon, je n'ai pas lié connaissance avec autant d'anciens felquistes que je l'aurais voulu. Je n'ai pas reçu de réponse de Paul Rose ni de Louise Lanctôt, et j'ai entendu dire que Jacques Rose faisait des rénovations dans les Laurentides, mais je ne l'ai pas retracé. Pendant un certain temps, j'ai été en contact avec la sœur de Bernard Lortie, qui semblait prêt à me rencontrer à un moment, puis elle m'a appris qu'il avait fermé la porte et ne voulait pas reparler des événements, ce que je regrette un peu car je crois qu'il aurait été intéressant d'écouter sa version des choses. Au total, je n'en ai pas rencontré beaucoup. J'ai expliqué dans *Fabrications* que mon interprétation repose sur des lectures croisées davantage que sur des témoignages. De toute manière, un témoignage quarante ans après les faits comporte des limites: les acteurs se défendent devant la postérité.

VOIX ET IMAGES Dans *Fabrications*, nous ne sommes plus sur le terrain de la fiction, nous sommes sur le terrain de la recherche de vérité.

LOUIS HAMELIN Oui, même si c'est amorcé sur le mode fictionnel, lorsque Louis Hamelin rencontre Samuel Nihilo; à partir de ce moment, on est dans le «sérieux» du réel.

VOIX ET IMAGES Vous vous mettez en scène comme intervenant, et vous confirmez en quelque sorte ce qui est proposé dans le roman en y apportant quelques éclaircissements, notamment sur la mort de Laporte, pour laquelle vous apportez quelques précisions.

LOUIS HAMELIN Oui, circonstancielle, notamment sur le déplacement en auto.

VOIX ET IMAGES C'est votre fiction contre la fiction officielle; elle est étayée bien qu'elle demeure une interprétation, qui n'est pas vérifiable à moins que les acteurs ne se mettent à table.

LOUIS HAMELIN Ou qu'un historien sérieux de la trempe de Frédéric Bastien se penche sur la question. Louis Fournier est à mon avis l'historien par défaut du FLQ, il a écrit

sur le sujet en 1982-1983 et a bien fait son travail, mais il demeure un journaliste; il a rencontré beaucoup de gens et s'est basé sur leurs témoignages oraux alors qu'il aurait fallu un véritable historien pour fouiller les documents. C'est important pour moi de dire que je ne prétends pas à la vérité. J'ai la prétention, et c'est déjà beaucoup, de présenter une version plus vraisemblable que celle dite « officielle », qui est pleine de trous.

VOIX ET IMAGES Après avoir consacré une décennie à la crise d'Octobre, vous devez avoir envie de passer à autre chose! À quoi travaillez-vous actuellement? Quels sont vos projets pour les prochaines années?

LOUIS HAMELIN J'achève un roman qui raconte un conflit entre un développeur joyeusement cinglé de Québec inc. et un groupe de citoyens réunis sous la bannière d'un groupuscule écologiste. Le lac abitibien de Nihilo y est visé par un projet touristique particulièrement débile, mais l'histoire est racontée à travers d'autres personnages que lui. C'est le cadre général. La nature, la politique, la corruption, l'histoire, le territoire, tous ces traits de mon œuvre s'y retrouvent concentrés. On y reverra même brièvement René Lévesque, qu'on rencontrait sur un quai de Percé dans *La constellation*... Et je m'y moque un peu moins des écolos, promis. Pour la suite des choses, j'ai commencé (à l'hiver 2015) à documenter et à écrire un roman sur l'identité amérindienne... En dire plus serait très prématuré.

INÉDIT

Crash

+ + +

LOUIS HAMELIN

Le Convair 580, trop lourd d'une dizaine de tonnes, dont cinq de cocaïne, tente désespérément de s'arracher à la piste clandestine de la péninsule de Guarija, dans le nord de la Colombie. Tirant de toutes ses forces sur le manche à balai, Tchopper, qui voit la mer se rapprocher à toute vitesse, parvient de peine et de misère à redresser le nez du vieux coucou juste ce qu'il faut pour l'arracher in extremis à la piste et raser les flots écumeux. Dans ses flancs, en plus de la coke, le Convair charrie 45 barils de fuel destinés à refaire le plein en vol.

— *Tiene cauda*, lance, dans un grésillement, la voix du contrôle au sol.

Et Tchopper :

— *Cauda*, ça veut dire quoi ?

— Queue... On est suivis.

Repérés par les radars des gringos, ou bien vendus par un employé de la compagnie aérienne bidon. Tchopper amorce alors une large manœuvre d'évitement des côtes américaines. Filant à quelques mètres de la crête des vagues pour échapper aux radars, il dirige le coucou droit dans la gueule d'une tempête qui les attend au nord des Bermudes, avec ses 150 nœuds de vent de face, ses rafales de glace et ses turbulences à déboulonner une carlingue. Pendant qu'il affronte l'ouragan, les deux Colombiens secoués comme des billes de *flipper*, derrière, *refioulent* à la mitaine avec des bouts de tuyaux.

Dans le ciel débarbouillé qui les attend de l'autre côté du grain de tabac, deux intercepteurs canadiens décollés de Goose Bay se portent à leur rencontre au large de la Nouvelle-Écosse. Postés de part et d'autre, à une couple de kilomètres, ils escortent le Convair tels d'étincelants coyotes en chasse à Mach 2. L'un d'eux doit bientôt décrocher pour éviter la panne de carburant, l'autre se rapproche jusqu'à pratiquement toucher l'aile du Convair. Tchopper distingue parfaitement le pilote du F-18 qui, le pouce tourné vers le bas, lui fait signe de se poser. Tchopper agite gentiment la main. Bye bye.

Le second chasseur décroche à son tour pour aller ravitailler. Tchopper et ses amis latinos survolent maintenant les vastes forêts du Nouveau-Brunswick. Puis celles du nord du Québec, jusqu'à cette piste abandonnée de la Haute-Mauricie vers laquelle le Convair plonge au petit matin.

L'atterrissage se passe bien, presque en douceur, on est plus secoué que ça sur les boulevards de Montréal. Mais une mauvaise surprise attend les convoyeurs de la plus grosse cargaison de coco jamais introduite en contrebande au pays. Le retard causé par le crochet au-dessus des Bermudes a usé les nerfs des Italiens censés prendre livraison de la commande, et ils se sont volatilisés au volant du camion. Tchopper a envie de pleurer. La situation : il est coincé au fond d'un grand bout de nulle part recouvert de neige et de forêts résineuses, avec l'équivalent de 2,5 milliards de cocaïne entreposée dans un avion aux réservoirs à sec, à la mi-novembre, par une température de -20 °C, en compagnie de trois Colombiens vêtus de sandales et de chemises à manches courtes.

Après avoir *gazé* à Bagotville, les chasseurs à réaction se sont à nouveau pointés et ils multiplient les passages au-dessus du Convair qui repose au bout de la piste militaire désaffectée comme un gros barbeau crevé.

On retrouve les Colombiens enlisés le long d'un chemin forestier dans une fourgonnette réquisitionnée à la pointe du fusil-mitrailleur, souffrant d'hypothermie, incapables de comprendre comment la Terre peut supporter des formes de vie par un froid pareil. Tout juste s'ils n'accueillent pas les agents de la GRC en libérateurs.

Parti de son côté, Tchopper, tout en épuisant sa collection de sacres de bon mécréant catholique, a enfoui deux millions de pesos colombiens sous le *muskeg* gelé dur. Il reçoit les représentants de la loi dans un minuscule camp de chasse où flambe déjà une attisée d'enfer, et pousse la courtoisie jusqu'à leur offrir de partager la canne de soupe aux pois mise à réchauffer sur la petite truie. Il va passer les vingt années suivantes en taule.

+

C'est Gil Meunier, dit «Tchopper», qui raconte l'histoire. Son public est constitué d'une collection d'individus passablement sinistres, dont le représentant le plus éminent est Richard «Barger» Laberge, le chef de la bande des Daredevils, basée en Abitibi.

Et voici maintenant le repaire à partir duquel les Daredevils gèrent leur empire compris entre les 48^e et 54^e parallèles et couvrant une bande de territoire qui s'étire, en gros, de la frontière de l'Ontario à Tadoussac.

La Cabooze, un débit de boissons tout ce qu'il y a de légal, ressemble à un gros *camp* en rondins de *bicifir* récupérés d'un barrage de décharge de lac construit à l'époque de la drave. Quand on se tient à l'intérieur, on peut voir, par les minuscules carreaux découpés dans cet empilement de lourds billots goudronnés, et à condition de réussir à entamer la couche de poussière, de chiures de mouches et de suie qui recouvre les vitres, le pauvre sol nordique, sableux, moussu, buissonneux. Plus loin, la terre est décapée, un champ de roche. On aperçoit la libellule de Lionel Viger posée au bord d'un précipice découpé dans quelques milliards de tonnes d'une caillasse gris argent avec, au fond, comme un Lac Louise du pauvre, une accumulation d'eaux d'infiltration d'un turquoise irréel. Pour votre information, c'est le trou de la mine Thomson, à ciel ouvert et désaffectée. Maldoror se trouve à une quarantaine de kilomètres au sud-ouest.

Le toit à peine incliné de la Cabooze est couvert de près d'un mètre de bonne terre hérissée d'une herbe rare qu'une chèvre jurant contre le ciel gris fer est occupée à brouter. Un truc écolo importé de Scandinavie et qui permet, à ce qu'il paraît, d'économiser sur le chauffage.

La biquette qui officie comme tondeuse a beau montrer une fâcheuse tendance à sauter du toit pour aller se faire bouffer par les bêtes sauvages, Barger la remplace chaque fois, d'abord parce qu'il se voit mal être obligé de grimper sur le toit pour tondre son gazon, mais aussi parce que les Devils, même s'il serait exagéré de les décrire comme de grands sentimentaux, se sont attachés à ce caprin, au point d'en faire leur mascotte. Avec sa barbiche située quelque part entre le bouc luciférien et la barbe taillée au sécateur façon ZZ Top, la chèvre ajoute une touche décorative intéressante, là-haut, comme une gargouille vivante montant la garde.

La Cabooze, cela dit, offre d'autres jouissances à la vue, et même, une fois cette dernière bien remplie, la sorte d'extras à dix dollars et plus qui passent habituellement sous le radar de l'impôt. Comme le dit si bien le Lion de l'Abitibi, l'État n'a pas d'affaire dans les isoloirs de la nation.

Pour le reste, il y fait noir comme dans le cul d'un ours.

Au moment où Tchopper achève son récit, Lionel émerge de l'isoloir derrière lequel la petite Indienne Anishnabe de Lac-Rapide vient de lui faire, au son de *Power of Love* — la version de 1986 signée Huey Lewis and the News — à fond la caisse, une cravate de notaire, ou branlette espagnole, jusqu'à ce que petite mort s'ensuive.

Il rentre dans son pantalon un grand pan de chemise taché d'une substance humide non identifiée et rezippe avec ostentation sa braguette. Tchopper écluse un autre Johnny Walker pendant que les trois motards assis au bar avec lui se retournent pesamment sur leurs tabourets pour regarder approcher l'imposant spécimen maintenant occupé à boucler sa ceinture de cuir ornée d'une tête de *longhorn* en argent, achetée dans une boutique hors-taxe de la zone d'embarquement de l'aéroport de Dallas. Viger s'avance vers eux : bottes à talons, chemise bouffante, moustache dépeignée, l'air d'un cosaque. L'histoire que Tchopper vient de raconter aux Daredevils, Viger, plus jeune, l'a lue dans les journaux. Quand Meunier est sorti de prison, 20 ans avaient passé. Entre-temps, Lionel Viger était devenu riche à manger du foin. Il a donné sa chance au pilote, rencontré dans un abreuvoir de la rue Crescent, et ne l'a jamais regretté.

Dans le mauvais éclairage dispensé par quelques ampoules nues vissées directement au plafond, la petite Anishnabe, qui fait 22 ou 23 ans dont elle n'a pas plus des trois quarts en réalité, réapparaît à son tour, des billets de cent enfilés dans le string.

Tournée générale.

Bientôt, d'étincelantes autoroutes de poudre blanche s'allongent sur le bar, lequel est constitué d'une simple planche polie par le frottement répété d'innombrables coudes et avant-bras ayant brisé, à eux tous, assez d'os pour garnir une chambre des Catacombes. En une interminable reniflette, Lionel fait alors disparaître toute une *traque* à l'intérieur de son système respiratoire converti en Électrolux. Lorsqu'il se redresse, dominant de la tête et des épaules la petite bande alignée sur les tabourets, le Lion de l'Abitibi a deux filles malicieuses en string et *pasties* agrippées

aux poignées d'amour. Au son du *Hell's Bells* d'AC/DC, une autre fille, sur l'estrade dressée près du poêle à bois, s'affaire à laisser des traces de suc vaginal sur un poteau métallique. Les murs de la Cabooze sont peints en rouge sombre, le plancher est recouvert d'un prélat noir marbré de veines couleur morve. Voilà pour l'ambiance.

Pour les gars des Daredevils, Tchopper est une sorte de héros, auréolé de son passé de pilote pour les cartels. Mais Viger appartient à une espèce de moineau différente que les gars de bécyk ont du mal à cerner. Inconscients des vastes perspectives de l'univers politique, ces petits rouleurs sans envergure ne savent pas trop quoi penser d'un type qui, la seule fois qu'il s'est payé une moto, a chevauché une BMW 1300, et qui ne pilote même pas lui-même l'hélico qui le transporte partout, tout juste s'il ne l'utilise pas pour aller boire un café à la binerie du coin. Les Devils ne comprennent pas très bien ce que Viger fait dans la vie, à part être riche. Loin d'être aussi sophistiqués que les Nomads, les Hell's Angels et C^{ie}, ils ignorent la respectabilité de façade de l'économie légale, ne fréquentent aucun organigramme à consonance italienne avec ses commerçants blanchisseurs, ses entrepreneurs en construction et ses avocats fiscalistes. Ils n'ont, bref, guère l'habitude des beaux messieurs bien mis. Ils sont les culs-terreux du monde des motards, de rustres personnages des bas-fonds profonds du nord-ouest québécois, qui règlent leurs comptes au douze Winchester tronçonné plutôt qu'à l'AK-47.

Tchopper est du genre à se faire prier (et payer un coup de Red Label ou deux) pour raconter ses exploits. Avec Viger, c'est le contraire : il semble considérer les tapes dans le dos comme son dû et discourt en conséquence. Sa faconde passe difficilement par la porte de la Cabooze. Comme ses bottes de cowboy en cuir de raie : juste un peu trop pour les motards locaux.

D'un autre côté, on ne sème pas les billets bruns comme ça autour de soi sans qu'une réputation de tonton friqueur finisse par nous précéder. Les Daredevils savent l'art immémorial de plumer le pigeon, mais devant un si gros gibier, il leur vient des hésitations de jouvencelles. Il faut soigner l'approche.

— Ça doit bien faire six, lance Lionel en se tâtant la narine droite du gras du pouce.

— Six quoi ? Filles ? demande Barger en haussant les épaules.

— Six grammes.

Les Daredevils méditent cette réponse. Barger a la quarantaine, une queue de cheval grisonnante qui lui descend au milieu du dos, et il faudrait l'emmener au fond d'un puits de mine à quelques centaines de mètres sous terre pour qu'il lui vienne seulement l'idée d'ôter ses lunettes noires.

— Je pense qu'on peut dire que je suis un assez gros consommateur, ajoute le Lion avec, dans la voix, une note de fausse modestie.

Il se tourne vers Tchopper.

— Combien t'as acheté ?

— Trois onces...

— Tu vois... Viger s'adresse à Barger sans le regarder. Avec ça, je fais même pas trois semaines.

Barger dirige ses regards blasés, ou simplement distraits, vers la fille qui, petite culotte pendue à son gros orteil et déployée en étendard, exécute des mouvements

de nage dans le vide sur l'estrade. *Nage entre deux zoos*, dirait sans doute l'éditorialiste du *Colon* si, dissimulé derrière un des cendriers encastrés dans le sabot d'une patte d'original taxidermée, il assistait à la scène.

— Premièrement, icitte, c'est pas un entrepôt, énonce posément Barger Laberge. Faut faire avec les réalités du marché local. L'autre chose, c'est que si un gars veut absolument finir par se moucher avec des Pampers, ça se pourrait très bien que ça soit son problème.

— Ouais ?

D'un geste du menton, Lionel désigne son pilote d'hélico, qui a continué de s'enfiler des *shooters* de Johnny Walker et tient maintenant une cuite solide, au motard criminalisé qui officie à titre de barman.

— Sers-lui donc un triple pour le rachever, et remplis tous les autres verres que tu vois de la même chose. Et quand je dis « remplis », je veux dire : remplis. Capiche ? Bon, je vais te dire c'est quoi, ton problème, mon Burger. Tu vois pas assez grand...

+

Un éminent citoyen victime d'un crash **Par : Paul Sauvé**

L'accident d'hélicoptère dont a été victime, vendredi dernier, dans des circonstances encore mal éclaircies, l'homme d'affaires bien connu Lionel Viger continue de faire jaser. L'appareil dans lequel se déplace constamment le président du Groupe de planification stratégique (GPS), la firme de conseillers en investissement qu'il a fondée, se serait écrasé dans les forêts qui s'étendent au nord du lac Kaganoma, où Viger possède une luxueuse résidence secondaire. Selon ce que Le Colon a pu apprendre, il semblerait que l'appareil, un Bell UH-1 iroquois fabriqué au Texas (oui, le fameux Huey popularisé par la guerre du Vietnam), se soit abîmé au cœur d'une zone sauvage peu après avoir décollé du bar La Cabooze, sis dans la lointaine périphérie de Maldoror. L'hélico baptisé Flipper n'aurait pu éviter, semble-t-il, la haute ramure d'un de ces pins blancs géants dont il reste, ici et là, quelques survivants isolés ayant réchappé aussi bien à la morsure de l'antique godendard qu'au massacre moderne à la scie mécanique, et qui paraissent porter au bout de leurs branches-maîtresses le fantôme de la forêt continentale primitive. Le Flipper de Viger se serait accroché la queue dans un de ces arbres.

Les circonstances troubles dans lesquelles s'est produit ce crash continuent d'alimenter la rumeur, le natif de Sainte-Bénite n'ayant rien fait pour dissiper le halo de mystère qui entoure cette affaire, bien au contraire. Un rapport préliminaire de la police indique en effet que Lionel Viger, qui ne se trouvait pas aux commandes de l'appareil, se serait extirpé en relative bonne santé des débris de la carcasse fracassée au sol, et qu'il aurait ensuite chargé le pilote blessé et inconscient sur ses épaules pour le transporter, sur une assez longue distance, jusqu'à une zone habitée. Une fois sorti du bois, plutôt que d'appeler la police, Viger a téléphoné à son père, monsieur Léonce Viger, qui exerce la profession de trappeur à Sainte-Bénite. Viger père, qui de novembre à mai traque les malheureuses bêtes dont il prélève et tanne la fourrure comme s'il vivait il

y a des siècles et n'était pas un contemporain de l'écran à cristaux liquides, mais qui, croyez-le ou non, possède néanmoins un téléphone portable, serait alors venu cueillir son fils dans son gros pick-up Ram le long d'un chemin forestier écarté, d'où le blessé fut ensuite acheminé vers l'hôpital régional d'Amos.

Lionel Viger est ce fils de la région dont la fulgurante ascension dans le monde des affaires rappelle aux nostalgiques la belle époque de Québec Inc. Avec sa grosse moustache, son hâle foncé, ses cheveux soigneusement lissés en arrière, ses costumes coûteux, sa Rolex en or et ses pierres rutilantes aux doigts, pour ne rien dire de son singulier bagout, de tout l'air qu'il déplace et de l'ancien paramilitaire croate qui lui sert de garde du corps, Viger fait irrésistiblement penser à un parvenu latino – un narco-trafiquant, m'a persiflé un ami.

L'étonnante négligence du PDG du GPS, qui, comme s'il s'agissait d'un vulgaire accrochage de parking de centre commercial, a omis de signaler ce crash d'hélicoptère à la police — il appert que l'épave n'a été repérée que deux jours plus tard par un groupe de pêcheurs se déplaçant en hydravion —, et sa présence dans un louche bar de danseuses situé en pleine cambrousse continuaient, au moment d'écrire ces lignes, de défrayer la chronique.

Le pilote de l'appareil, monsieur Gil Meunier, a obtenu son congé de l'hôpital hier. Comme son illustre passager, il a refusé de répondre à nos questions.

+

Les sources de Sauvé lui avaient laissé entendre que Lionel, injoignable depuis l'accident, se trouvait toujours dans la région. Il s'attendait donc à moitié à ce qui se produisit dans l'après-midi de ce jeudi-là, jour de parution du fleuron de la presse régionale hebdomadaire qui portait, depuis sept décennies et des poussières, le noble nom de *Colon*. Une BMW de la série 700, couleur rubis, prit d'assaut le parking de la rédaction dans un crissement de freins laissant croire qu'il allait en surgir, non un aimable et fortuné propriétaire d'entreprises et son gorille, mais une douzaine de commandos SEAL venus anéantir le quartier général d'une organisation terroriste.

Quinze secondes plus tard, Lionel Viger, jouqué sur ses Boulet à talons hauts, la moustache fulminante et le cigare planté dans la gueule, aussi flamboyant qu'on peut l'être, traversait au pas de charge la rédaction du *Colon* sous les regards interdits des trois employés présents (comptabilité, publicité, petites annonces), écartait d'un coup de karaté la porte du cagibi du rédacteur en chef et s'appuyait des deux poings au bureau couvert de paperasse. Il aurait fallu au minimum un canon antichar pour l'arrêter.

— Mon éœurant, tu m'as traité de narco-trafiquant! rugit-il à la figure du scribe.

Détournant un moment les yeux, Sauvé repéra la silhouette stéroïdienne et le coussin de graisse occipital de Rogi, le monstre croate, demeuré à l'extérieur de la rédaction, devant la porte à laquelle il tournait le dos comme pour en défendre l'accès.

Résistant à l'envie de se sauver en courant, Sauvé convoqua un rusé sourire sur ses minces lèvres d'intellectuel de province raté.

— Je t'ai pas traité de narco, Lionel. J'ai seulement cité quelqu'un qui trouvait que t'en avais l'air. Je te connais. Si tu pensais sérieusement que je t'avais diffamé, j'aurais déjà tout un bureau d'avocats au cul.

— Je vais faire mieux que ça, mon tabarnak. Je vais t'acheter!

Il voulait dire : acheter le journal. Sa menace préférée.

— Sûr que tu veux pas t'asseoir, Lionel?

Pour toute réponse, le Lion se mit à tourner en rond comme un fauve en cage dans l'espèce de placard qui servait de bureau à Sauvê. Qui, à tout hasard, lança :

— T'as jeté le pilote sur tes épaules comme un chevreuil étripé et tu l'as trimballé à travers 12 kilomètres de swompe grouillante de plantes carnivores, c'est bien ça, Lionel? Et une fois de retour dans la civilisation, façon de parler, t'as appelé ton vieux père au lieu de faire le 9-1-1. Ta version, maintenant, Lionel... S'il-te-plaît. *Make my day.*

— Mêle pas mon père à ça, O. K.? Le vieux crisse, du moment qu'il a du gaz dans son Ski-Doo et assez de poudre et de billes de plomb pour recharger lui-même les cartouches de son vieux 20 à un coup, il est content. Le 9-1-1 se rend pas jusque-là. Sainte-Bénite, c'est tellement creux que l'hiver, la cour de l'école empiète sur un ravage d'originaux.

— Creux dans le bois tant que tu voudras, depuis les fusions municipales, ton village natal fait partie de Maldoror. Et un accident d'hélicoptère, c'est quand même un peu plus sérieux qu'un frottement de pare-chocs dans le parking du Provigo, non? Est-ce que c'est normal que les policiers l'aient appris de la même manière que moi, le cul vissé dans un tabouret, devant une bière, au Sportif?

— On s'en crisse! On s'en crosse!

— Je comprends. On peut parler d'autre chose si tu veux. Pourquoi pas du constat d'infraction émis par le ministère des Ressources naturelles au lac Kaganoma? Coupe de bois et construction illégales. L'héliport que tu voulais te patenter...

Viger ralluma son cigare à l'aide d'un briquet de la grosseur d'un lingot d'or.

— J'ai clairé un peu de sapinage, c'est vrai. Ça a l'air que ça prenait un permis. Première nouvelle.

Le faciès grimaçant de satisfaction émergea d'un cumulus de boucane cubaine.

— Lionel...

— Quoi, tu vas venir me dire qu'on peut pas fumer, toi aussi? Un journaliste qui fume pas, ça fait pas sérieux, c'est comme une rock star qui fourre pas des top-modèles. À part de ça, tu m'en dois une!

Mine de rien, Sauvê glissa le carnet marqué « affaire de l'héliport » sous le *Rapport d'étude de l'impact toxicologique des eaux de lixiviation des sites d'entreposage de résidus miniers sur l'écologie des lacs de kettle du Bouclier canadien*. Qu'il n'avait pas encore lu. Il n'arrivait pas à détacher ses yeux de l'éclatante dentition de son visiteur. Il avait entendu dire qu'aux States, le blanchiment des dents était devenu une opération de pure routine, aussi commune que le rite annuel du nettoyage. Le résultat était d'autant plus remarquable que le Lion fumait comme un pompier.

— Je t'écoute, Lionel.

— Entre Val-d'Or et ici, une maison sur trois est à vendre.

- C'est vrai que le crash du prix de l'or nous aide pas.
- As-tu encore ton chalet au Kaganoma ?
- Ouais, mais j'ai presque plus le temps d'y aller. Tout seul, c'est moins drôle.

Je songe à vendre...

— Quand tu vas avoir entendu parler de mon projet, tu vas changer d'idée.
Dans deux ans, le prix de ton terrain va avoir sextuplé. Paul...

- Oui, Lionel ?
- J'ai un scoop pour toi.

ESPACE ET POUVOIR DANS *LA RAGE* DE LOUIS HAMELIN ¹

+ + +

JULIEN DESROCHERS

Université de Moncton

Or il m'a paru que c'est tout de même une chose importante de voir comment l'espace faisait justement partie de l'histoire, c'est-à-dire comment une société aménageait son espace et y inscrivait les rapports de forces².

Dans le sillage des recherches sur les rapports entre l'espace et la littérature effectuées au cours des dernières décennies³, il est possible de postuler qu'il existe bel et bien, pour reprendre les propos de Gérard Genette, «une spatialité active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature⁴». En effet, l'espace, irréductible à un simple décor à portée descriptive, représente un «élément dynamique dans l'imaginaire [...] et contribue à déterminer les possibles du récit⁵». Il peut en constituer «la forme narrative dominante ou grandement caractéristique⁶» tout en étant aussi un «médium permettant aux auteurs d'articuler une critique sociale⁷».

On trouve dans l'œuvre romanesque⁸ de Louis Hamelin un écho de ces réflexions théoriques, si bien qu'il serait hasardeux, pour le critique, d'évacuer de son analyse la composante spatiale. Puisque, chez Hamelin, «c'est dans le rapport privilégié des personnages à l'espace que s'actualise leur identité⁹», l'étude du territoire à l'intérieur duquel ils évoluent s'avère essentielle pour comprendre la portée

1 Le présent article s'inscrit dans le cadre d'un projet financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH).

2 Michel Foucault, «La scène de la philosophie», *Dits et écrits*, t. III : 1976-1979, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 1994, p. 576-577.

3 Pour un survol précis des avancées théoriques récentes concernant les liens entre littérature et espace, voir Antje Ziethen, «La littérature et l'espace», *Arborescences. Revue d'études françaises*, n° 3, juillet 2013, p. 3-29.

4 Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Tel Quel», 1969, p. 44.

5 Micheline Cambron, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec, 1967-1976*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Essais littéraires», 1989, p. 71.

6 Fernando Lambert, «Espace et narration : théorie et pratique», *Études littéraires*, vol. XXX, n° 2, hiver 1998, p. 115.

7 Antje Ziethen, «La littérature et l'espace», p. 4.

8 Pour les références complètes aux œuvres d'Hamelin, le lecteur pourra consulter la bibliographie préparée par Laurence Perron, dans le présent dossier, p. 101-119.

9 François Ouellet et François Paré, *Louis Hamelin et ses doubles*, Québec, Nota bene, coll. «Essais critiques», 2008, p. 95.

de leurs gestes. Cet examen revêt par ailleurs une importance capitale dans la mesure où ce même territoire est souvent un enjeu central des nombreux conflits — sociaux, historiques, politiques — qui nourrissent l'ensemble de la production romanesque d'Hamelin et à travers lesquels, inévitablement, d'importantes relations de pouvoir finissent par émerger.

Le rapport de consubstantialité qui existe entre ces deux éléments — espace et pouvoir¹⁰ — ressort tout particulièrement dans *La rage*¹¹, premier roman d'Hamelin paru en 1989, dont l'intrigue se construit autour des répercussions de l'expropriation, par le gouvernement fédéral de Pierre Elliott Trudeau, de plus de trois mille propriétés (dont plusieurs fermes et bâtiments historiques) afin de permettre la construction de l'aéroport international de Mirabel, au nord de Montréal. Au contraire de son ami Johnny et de Christine, la sœur de ce dernier dont il est amoureux, Édouard Malarmé, jeune *drop-out* de vingt-cinq ans qui squatte un chalet abandonné aux abords de ce territoire, ne subit pas lui-même les conséquences de l'expropriation exercée par les autorités fédérales. Il n'en demeure pas moins que sa vie au complet, comme il se plaît à le dire, « est une vie d'éviction » (R, 257), une existence dont les horizons demeurent bloqués. Sous la plume acérée de ce personnage-narrateur, la double dépossession (territoriale et générationnelle) dont il est question dans le roman se matérialise autour du complexe aéroportuaire de Mirabel, représenté comme un appareil de pouvoir politique, technocratique et capitaliste investi de signification, et qui place les personnages sous une domination à la fois physique et mentale. Les rapports des principaux protagonistes à cette emprise spatiale sont multiples et affectent, voire déterminent leurs déplacements sur le vaste territoire de Mirabel. Véritable « champ de bataille [...] où se heurtent le besoin d'espace et le besoin d'habiter¹² », la région expropriée telle que décrite par Malarmé se déploie ainsi autour d'importantes figures spatiales dont la configuration¹³ — c'est du moins mon hypothèse — permettrait de comprendre les mouvements et les motivations des personnages et d'établir, du même coup, une sorte de cartographie du pouvoir et de la résistance à l'intérieur de cet espace romanesque.

En m'appuyant sur le concept d'espace abstrait tel que développé par Henri Lefebvre, j'exposerai, pour commencer, la façon dont le pouvoir s'impose spatialement dans le récit, et ce, par le truchement de deux figures spatiales centrales : celles du *jumbo jet* et de la tour de contrôle de l'aéroport. Il sera ensuite question de la relation qu'entretiennent certains protagonistes avec ce pouvoir, tour à tour convoité (par Malarmé) et contesté (par Christine), ainsi que de la façon dont ce

10 « L'espace est fondamental dans tout exercice du pouvoir », affirme succinctement Michel Foucault à ce propos. Michel Foucault, « Espace, savoir et pouvoir », *Dits et écrits*, t. IV : 1980-1988, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 282.

11 Louis Hamelin, *La rage*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2010, 561 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle R suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

12 Pierre Nepveu, « Retour à Mirabel ou l'émotion du proche », *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2004, p. 23.

13 La figure spatiale est « ponctuelle et liée à un événement ou à une chaîne d'événements, à une séquence narrative », tandis que la configuration spatiale, subordonnée à ces figures, « a comme fonction de rendre compte de l'organisation de l'espace dans l'ensemble du récit ». Fernando Lambert, « Espace et narration : théorie et pratique », p. 114.

rapport détermine leur champ d'action, fortement circonscrit à l'intérieur d'une logique spatiale où s'opposent, comme nous le verrons, la verticalité et l'horizontalité. La dernière partie de cette étude se propose finalement de montrer comment la configuration spatiale du pouvoir qui prévaut dans *La rage*, loin de se limiter au premier roman de Louis Hamelin, traverse et façonne son œuvre romanesque.

UN ESPACE IMPOSÉ

Dans *La production de l'espace*¹⁴, le philosophe marxiste Henri Lefebvre développe une pensée de la spatialité extrêmement féconde, quoique parfois difficile à saisir pleinement en raison du refus même de l'auteur de la systématiser¹⁵. Cette conception de l'espace, qui a fortement influencé la recherche en géographie humaine, possède un attrait certain pour les littéraires en ce que la pensée du philosophe s'appuie sur un principe selon lequel «l'espace n'est jamais vide [et] a toujours une signification» (*PE*, 180), idée qui n'est pas sans faire écho aux propos de Genette cités au début de cet article. L'espace, écrit Lefebvre, «permet des actions, en suggère ou en interdit» (*PE*, 89), mais davantage encore il devient «l'enjeu principal des luttes et des actions visant un objectif» (*PE*, 471). La conception spatiale de Lefebvre s'inscrit ainsi dans une logique de conflictualité du fait que certains lieux de pouvoir suscitent d'emblée la contestation. Dans les sociétés capitalistes et néocapitalistes, ces espaces spécifiques sont décrits par le philosophe comme étant des espaces abstraits : «Produit de la violence et de la guerre, [l'espace abstrait] est politique et institué par un État, donc institutionnel [...]. Il sert d'instrument aux puissances qui font table rase de ce qui leur résiste et de ce qui les menace.» (*PE*, 328) Plus précisément, d'ajouter Lefebvre, il «ne se définit pas seulement par la disparition des arbres, l'éloignement de la nature; et pas seulement par les grands vides étatiques et militaires [...]. Cet espace porte la négativité par rapport à ce qui le précède et le supporte: l'historique» (*PE*, 62).

Il est difficile de ne pas reconnaître, dans ces propos, les grands traits du complexe architectural de Mirabel tel que dépeint par Malarmé dans *La rage*. Imposé de force par un gouvernement nettement guidé, comme le rappelle Christine, par des intentions impérialistes¹⁶, l'aéroport ultramoderne trouve d'abord un ancrage spatial,

14 Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, coll. «Société et urbanisme», 1974, 485 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PE* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

15 Rob Shields écrit ainsi à propos de *La production de l'espace* : «Lefebvre insists on not finalising his analysis [...]. This disorderly and "open text" resists what he detects as capitalism's method of control, which is to fix identities in a static manner and to flatten differences». («Lefebvre insiste pour ne pas finaliser son analyse [...]. Ce texte désordonné et ouvert résiste à ce qu'il considère comme une méthode de contrôle propre au capitalisme, soit celle de fixer les identités de façon statique et d'aplatir les différences.» L'auteur souligne. Je traduis.) Voir Rob Shields, «Henri Lefebvre», Phil Hubbard et Rob Kitchin (dir.), *Key Thinkers on Space and Place*, deuxième édition, Los Angeles, Sage, 2011, p. 281.

16 «Ma grand-mère possède sa propre interprétation de l'affaire: elle prétend que parce que les libéraux n'étaient pas capables de faire entrer le Québec dans le Canada, ils ont décidé de faire entrer le Canada dans le Québec. Ça a donné Mirabel.» (*R*, 246)

au sein du récit, par l'entremise des *jumbo jets*, présents dès les premières lignes du roman. Par le seul fait de survoler le ciel de Mirabel, ces avions affirment leur domination non pas seulement sur l'espace aérien, mais aussi sur l'espace terrestre, historique, qu'ils s'approprient comme s'ils cherchaient à le déshumaniser. En témoigne la première rencontre de Malarmé et de Christine, sur le pont de la rivière du Nord, vite perturbée par le passage d'un avion qui s'interpose de façon brusque entre les deux personnages: «Un Boeing 747 qui, imperceptiblement, s'était approché dans notre dos en prenant de l'altitude, fut tout près de nous tout à coup et le vacarme que répandaient ses réacteurs à la ronde *mit un mur entre nous*.» (R, 28; je souligne.) Ultimement, les *jumbo jets* incarnent tout le mépris des autorités expropriatrices à l'endroit de l'espace ancestral du terroir, qui vise à en effacer toute trace, à le déshistoriciser. Les descriptions oniriques de Malarmé, dès le tout premier chapitre, sont en ce sens particulièrement évocatrices. «Aspirateur de rêve» (R, 19), «grand déracinateur» (R, 20), le Boeing qui déchire l'azur au-dessus de sa tête extirpe du sol arbres, plantes et animaux qui s'élèvent ainsi vers les cieux: «On jurerait, affirme Malarmé, que l'avion va tout aspirer, tout arracher, que la terre déracinée va se décoller comme un tapis et qu'on verra enfin ce qu'il y a dessous.» (R, 43) Ce passage ne se situe pas en début de roman par hasard: d'entrée de jeu, il nous signale que la verticalité se présente comme le vecteur principal par lequel se manifeste, tout au long du roman, la lutte pour l'espace et le pouvoir. Car si, d'une part, les *jumbo jets*, dans un mouvement du bas vers le haut, aspirent et avalent le territoire ancestral, les personnages de Malarmé et de Johnny témoignent respectivement, d'autre part, de leur désapprobation, voire de leur révolte face à ces avions en «lev[ant] le poing» vers eux (R, 51) et en tirant des coups de fusil dans leur direction (R, 118). D'où l'importance d'examiner de près la figure spatiale verticale par excellence de *La rage* qu'est la tour de contrôle de l'aéroport, incarnation même, par son arrogance et son autoritarisme, de l'espace abstrait répressif.

Lieu de pouvoir à travers lequel l'intrigue se dénoue¹⁷, cette structure symbolique constitue le centre cartographique de l'espace romanesque de *La rage*. Malarmé, qui éprouve une grande fascination pour cette tour, la décrit en ces termes:

À l'avant-plan, je voyais une espèce de périscope sortir de terre au milieu des champs. Je savais que de plus près, ça ressemblait à un automate géant écrasant la campagne de ses grosses pattes de ciment. Mais de mon observatoire, ce n'était qu'un pieu formidable fiché en terre pour une grandiose et inimaginable opération d'arpentage. C'était un clou planté dans un pays crucifié. C'était surtout un phallus d'acier, un godemiché menaçant comme une divinité, baisant bien toute la région. (R, 51)

En plus de déployer tout un réseau sémantique qui articule la dynamique spatio-conflictuelle présente dans le roman — l'automate, le ciment, le pieu et le clou, associés à la tour et à la répression qu'elle exerce, s'opposent à la campagne, à la terre et

17 Rappelons que le roman se conclut sur le geste terroriste de Malarmé qui, atteint du virus de la rage, prend d'assaut la tour de contrôle de l'aéroport pour accomplir son «grand pinball céleste» (R, 562).

au pays crucifié, qui sont liés pour leur part à la région expropriée, soumise —, ce portrait recouvre deux des trois aspects inhérents à l'espace abstrait tel que défini par Lefebvre, soit le phallique et l'optique (ou le visuel)¹⁸. Ce second aspect est particulièrement révélateur puisque, si Malarmé dépeint ici la tour comme un périscope, il apporte, plus loin, des précisions sur cette analogie en parlant cette fois de la haute construction comme d'un « œil de poisson aplati qui paraissait pivoter sur [s]on passage » (R, 120). Le narrateur établit ici clairement un parallèle entre la tour de contrôle de l'aéroport et le schéma panoptique, longuement analysé par Michel Foucault dans ses travaux. « Pur système architectural et optique [...], figure de technologie politique » qui joue le rôle « d'intensificateur pour n'importe quel appareil de pouvoir¹⁹ », le modèle panoptique désigne une toute-puissance capable de s'affirmer par le simple regard. En décrivant la tour comme il le fait, Malarmé confère à celle-ci une autorité incontestable qui s'affirme sur l'ensemble du territoire. Le regard symbolique émanant de la structure verticale témoigne ainsi de l'hégémonie exercée par l'aéroport de Mirabel qui, avec cet œil du pouvoir, relègue Malarmé à l'état de personnage *regardé* tout en le condamnant, du même coup, à une subordination sur le plan de la spatialité romanesque.

Les figures spatiales du *jumbo jet* et de la tour de contrôle manifestent donc leur autorité à travers un axe altitudinaire, une verticalité intimement liée à la puissance et à « l'autoritarisme bureaucratique-politique » (PE, 61). Elles s'opposent par le fait même à un axe horizontal qui réfère, pour sa part, à un espace vécu (la région expropriée) dont l'origine renvoie à « l'histoire d'un peuple et de chaque individu appartenant à ce peuple » (PE, 52). Il importe à présent de voir comment les personnages réagissent à ce pouvoir spatialisé et comment celui-ci est en mesure de conditionner leurs déplacements physiques (et même textuels, dans le cas de Malarmé) sur le territoire de Mirabel.

POUVOIR CONVOITÉ, POUVOIR CONTESTÉ

En s'introduisant, en fin de parcours, dans la tour de contrôle de l'aéroport, Édouard Malarmé transforme une violence verbale, propre à ce personnage dès les premières pages du roman, en violence physique, qu'il adopte au terme de sa quête. Certains ont vu dans cette scène finale apothéotique un geste de solidarité de Malarmé envers « les agriculteurs expropriés dont il prend fait et cause²⁰ », alors que d'autres l'ont plutôt interprétée comme l'ultime réponse à un échec cuisant, celui de « constituer une sorte de tribu avec quelques amis, [p]rojet impossible qui se heurte à l'hostilité

18 Le troisième élément, le « géométrique » (PE, 329), est également bien présent dans le roman, mais demeure plutôt le fait de la gare aéroportuaire, autre lieu de pouvoir du complexe de Mirabel que Malarmé décrit, lors de sa première visite, comme le « royaume de la géométrie rigoureuse, de l'abstraction rectiligne, de la planéité planifiée et de la perpendicularité impitoyable » (R, 337).

19 Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975, p. 208.

20 Aurélien Boivin, « La rage ou le cri du cœur d'une génération », *Québec français*, n° 104, hiver 1997, p. 85.

du monde²¹». Dans les deux cas, Malarmé semble mû par des motivations collectives, agissant au nom des fermiers dépossédés ou de celui de sa génération perdue. Toutefois, j'aimerais ici, pour illustrer l'ambiguïté du geste final de Malarmé, explorer les mobiles individuels — voire égotistes — du protagoniste qui le poussent, eux aussi, à se hisser tout en haut de la tour de contrôle.

Il importe d'abord de noter que, selon le témoignage de son meilleur ami Johnny, Malarmé n'est pas, au contraire de ce que l'on pourrait penser, tout à fait un des leurs: «Eddy, il est toujours entre les deux. Il vit comme nous autres, comme un exproprié, mais dans le fond, il est un peu comme les fonctionnaires, il a pris une place qui était pas à lui²².» (R, 404) Dans le même ordre d'idées, Christine l'accuse d'être constamment «assis entre deux chaises» (R, 503) ou, pire encore, d'avoir consciemment adopté la posture mégalomaniaque de tous les «gros pourris» (R, 499) qui sont au pouvoir. À la lumière de ces propos, on constate que les motivations de Malarmé sont pour le moins ambivalentes. Même s'il brandit le poing vers les *jumbo jets* qui le survolent, même s'il avoue, vers la fin du roman, que les nombreux réquisitoires de Christine contre les puissants de tout acabit «[l]'avai[en]t enflammé, [lui] avai[en]t inoculé un immense désir d'agir» (R, 505), de nombreux indices laissent croire que, finalement, le rapport de Malarmé au pouvoir en est un non pas uniquement de contestation, mais aussi de convoitise.

C'est ainsi que les déplacements du protagoniste sur le territoire de Mirabel et de ses environs reprennent fréquemment le schéma imposé par l'appareil technocratique qu'incarne le complexe aéroportuaire. Désireux de reprendre le contrôle de son existence, Malarmé — qui, d'ailleurs, s'autoproclame «Édouard Neuf» tout en réclamant l'usage des terres qu'il squatte «au nom de [s]a couronne imaginaire» (R, 92) — sait que pour se rapprocher de cet état, pour passer du statut de marginal à celui d'acteur véritable de sa propre vie, il faudra d'abord procéder, comme les *jumbo jets*, à une appropriation de l'espace:

En un sens, il me semble que l'avenir nous appartient, Johnny. Et les grands espaces aussi. L'avenir qui débouche sur l'espace. On a seulement quelques vieux gardiens de troupeau, quelques vieux gauchos récupérés, quelques vieux poseurs de poteaux et de pancartes, quelques vieux cow-boys sédentarisés à bousculer pour apprendre la liberté. (R, 175)

Il n'est alors pas étonnant de constater que, de tous les personnages qui évoluent sur le territoire de Mirabel, Malarmé est celui qui embrasse le plus d'espace physique. Il «explor[e] les confins du royaume» (R, 46), se lance «hardiment à l'assaut des collines basses» (R, 92) et n'hésite pas, au contraire de Christine, à faire fi des affiches d'interdiction («NO TRESPASSING. FEDERAL PROPERTY» [R, 12]) pour transgresser les limites du territoire exproprié. Cette soif d'espace, cette volonté de baliser et

21 Jacques Pelletier, «Préface. La rage d'une génération», Louis Hamelin, *La rage*, Montréal, TYPO, 1995 [1989], p. 11.

22 Johnny fait référence au fait que Malarmé s'est approprié un chalet abandonné appartenant au bonhomme Bourgeois, riche propriétaire terrien de la région.

de prendre possession, il la manifeste plus que tout dans son écriture foisonnante, prolixe, qui semble toujours vouloir déborder les limites de la page. En usant fréquemment de la lettre majuscule, en décrivant en une phrase ce qu'il pourrait facilement affirmer en un simple mot²³, en joignant à son discours une foule de références à des œuvres littéraires aussi variées qu'hétéroclites, Malarmé affirme sa présence et s'impose d'emblée à l'intérieur d'une vaste spatialité textuelle, intertextuelle, et même paratextuelle²⁴.

De façon encore plus significative, l'imaginaire du héros de *La rage* et ses déplacements dans et autour de la région expropriée s'inscrivent constamment dans une logique verticale, le rapprochant encore plus concrètement de l'appareil de pouvoir mis en place au sein de la diégèse. *L'incipit* est en ce sens révélateur : « Les Jumbo Jets me servent de girouettes » (R, 11), affirme Malarmé sans ambages, indiquant par cette réflexion que ses mouvements sur le territoire de Mirabel ne peuvent que tendre vers la hauteur et la puissance qu'elle symbolise. Dès lors, l'emplacement spatial de Malarmé, en ouverture du roman, prend toute son importance. Il amorce en effet son parcours tout au fond de la carrière de calcaire, zone interdite qu'il transgresse avec provocation afin de s'offrir une baignade « lustrale » (R, 12). Le jeune homme se trouve ici en position de transgression, mais il n'est pas en mesure, du fond de cet abîme — et donc, au plus bas de l'axe vertical —, de « disputer l'espace aérien » (R, 13) aux hélicoptères qui le pourchassent et qui « possèdent la maîtrise des airs » (R, 13). Au terme de sa quête, à la toute fin du roman, Malarmé se retrouve cependant, par un jeu de renversement, tout en haut de la tour de contrôle, bien conscient du fait qu'« il possède le ciel, maintenant » (R, 560). La trajectoire générale du protagoniste, qui s'inscrit ainsi sur le plan de l'altitude, indique clairement le passage d'une position d'exclusion à une position de plein contrôle. Elle témoigne en effet d'une capacité d'agir qui se développe progressivement chez ce personnage tout au long du roman, mais qui demeure toutefois prisonnière d'un schème spatial caractéristique de l'espace abstrait.

Il n'est pas surprenant que le parcours spatial de Malarmé, entre la carrière et la tour, soit parsemé de balades en forêt qui le mènent souvent vers les basses collines, le long de la ligne des crêtes, lieu de prédilection qui lui permet de « jouir du panorama offert par la plaine » (R, 118). Du haut de son promontoire, Malarmé retrouve un sentiment de puissance que seul le *pinball*, activité à laquelle il s'adonne

23 Un seul exemple suffira à confirmer mon propos : Malarmé, lors d'une soirée au Pullford Lodge (une auberge de la région qu'il fréquente assidûment), parle du « personnel affecté à la distribution des boissons alcoolisées » (R, 75) au lieu de simplement utiliser le mot « serveurs ». Ce verbiage chronique, qui est aussi (et surtout) celui de l'auteur de *La rage*, a d'ailleurs été fortement remis en cause par Réjean Beaudoin dans une critique acerbe (« Le Prix de la langue la plus ampoulée », *Liberté*, vol. XXXIII, n° 6, décembre 1991, p. 90-95) du deuxième roman d'Hamelin publié.

24 La dernière page du roman comporte une information paratextuelle indiquant le lieu et la date de fin de rédaction du roman : « Montréal, 5 février 1988 (premier JET). » Le dernier mot, en raison de son double sens (« jet » renvoie à la fois au geste de mettre de l'encre sur du papier et aux avions qui, dans le roman, survolent le ciel de Mirabel), mais aussi en raison du fait qu'il est écrit en lettres majuscules (Malarmé emploie souvent cette typographie), nous permet de dire que, d'une certaine manière, le héros-narrateur s'est bel et bien projeté hors des limites du cadre fictionnel et qu'il s'est approprié, par le fait même, un espace qui ne lui appartient pas de prime abord.

à plusieurs reprises dans le roman, semble pouvoir lui procurer²⁵. «Levant les bras comme un orateur voulant imposer le silence» (R, 48), Malarmé domine la région et, plus particulièrement, la maison du bonhomme Bourgeois, riche propriétaire qui «conjugue et résume les institutions, les divers instruments d’oppression²⁶». Cette scène possède une valeur proleptique dans la mesure où Malarmé, en fin de roman, gagne concrètement — et non pas seulement «spatialement» — sa lutte de pouvoir vis-à-vis de Bourgeois en le tuant, mais aussi parce que la domination spatiale qu’il exerce en haut de la colline annonce sans détour celle, encore plus importante, qu’il tentera ultimement d’exercer à l’intérieur de la tour de contrôle de l’aéroport. Du haut de celle-ci, Malarmé passe du statut de *regardé* à celui de *regardant* et devient, par conséquent, la figure panoptique du roman. Puisque les yeux sont, de l’aveu même du héros, «l’organe de la possession» (R, 90), la tour de Mirabel représente pour lui la seule option possible pour assouvir sa soif de pouvoir et, surtout, pour être en mesure de posséder Christine dans la durée. Si cette dernière lui échappe constamment sur la terre ferme, la situation diffère tout en haut de la tour transformée, par la folie de Malarmé, en une sorte d’hétérotopie lui permettant de «voir» les différents personnages du roman, dont Burné et Johnny, et de s’adresser à eux. Le message qu’il destine à Christine est clair : «Attends-moi Christine ! Je te possède encore, car si tu prends l’avion, Édouard Malarmé, lui, possède le ciel, maintenant. [...] Je te vois là-bas au bout de ma mire fornicant sur une plage de Californie [...]. Où que tu sois sur terre, ma fille, tu vas danser dans mon *pinball*, maintenant.» (R, 560-561) Pouvoir, espace et regard se conjuguent ici dans le délire du héros qui, on le devine, ne pourra jouir pendant bien longtemps de cette domination éphémère. L’aliénation du jeune homme est ici mise en relief de façon explicite : Malarmé croit bel et bien avoir tout gagné en se hissant au sommet de la tour alors qu’en réalité, il a tout perdu et se retrouve, par surcroît, devant une mort certaine²⁷.

Si Malarmé est constamment en quête de hauteur et de contrôle, il est aussi guidé, comme on l’a vu, par l’amour inconditionnel qu’il porte à Christine. Dépossédée de sa jeunesse par un gouvernement qui a fait main basse sur la ferme familiale et par un père qui l’a abusée sexuellement, Christine s’oppose farouchement à toute forme d’autorité et se présente comme l’incarnation même, avec sa mère et sa grand-mère, de la contestation de tous les pouvoirs en place. Son «thème personnel²⁸», pour reprendre l’expression de Gérard Genette, est bel et bien la résistance, et cette

25 Mentionnons au passage que l’objectif au *pinball* est de constamment garder la boule vers le haut.

26 François Ouellet, «Louis Hamelin en trois dimensions», *Nuit blanche*, n° 53, septembre-octobre-novembre 1993, p. 55.

27 Le roman se termine alors que Malarmé s’apprête à entamer son «grand pinball céleste» (R, 562). Le lecteur ignore donc le sort qui lui est réservé par la suite, même s’il se doute que le jeune homme ne sortira probablement pas vivant de ce siège terroriste et que sa prise de pouvoir sera donc brève. Cette intuition se confirme d’ailleurs à la lecture du *Soleil des gouffres*, publié par Hamelin en 1996, soit sept ans après *La rage*. Sans être nommé explicitement, Malarmé apparaît brièvement dans le récit à travers la narration de François Ladouceur : «Un autre étudiant de l’université, enfin, un ancien, s’est suicidé à l’aéroport de Mirabel. Myrrha précise que “suicidé” est le terme officiel. Trois balles dans la tête. J’ai toujours pensé que le gars tombait après la première. Ça s’est passé dans la tour de contrôle.» Louis Hamelin, *Le soleil des gouffres*, Montréal, Boréal, 1996, p. 234.

28 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1972, p. 50.

dernière, dans la configuration spatiale de *La rage*, ne peut que se manifester dans l'horizontalité, au niveau de la terre ancestrale. Ainsi, la visite que la jeune femme effectue chez sa grand-mère (qui a toujours refusé l'expropriation), mais surtout l'attitude qu'elle affiche lors de cette visite, revêt une importance capitale dans l'économie du récit puisqu'elle indique d'emblée son appartenance et son attachement à un espace concret, « pénétré d'imaginaire » (PE, 52). Christine voue une admiration sans borne à la vieille dame qui, à la manière de Menaud²⁹, n'hésite pas à se battre activement — parfois à coups de fusil! — pour protéger sa propriété des autorités fédérales. D'où cette tirade de l'oncle Justin, pour qui cet acharnement n'a aucun sens :

Plus vivante? Ben tiens! C'est ce qui la tient en vie, de défendre sa maison comme une forteresse. Elle ressuscite chaque matin, même, pour l'occuper, sa maison, pour empêcher qu'un fonctionnaire prenne sa place. Mémé attend juste que les libéraux soient battus pour lever les pattes, c'est évident. Elle va accepter d'aller au ciel seulement quand le dernier des arpents de terre aura été rendu aux cultivateurs. Je vous le dis. (R, 279)

La maison ancestrale joue dans la dynamique du récit le rôle du « contre-espace » qui, selon Lefebvre, est créé par un individu ou une population qui s'oppose à un programme (ici gouvernemental), et qui introduit dans la réalité spatiale une sorte d'enclave qui se dresse « contre l'Œil et le Regard [...], contre le pouvoir et l'arrogance » (PE, 440). Durant cette visite, Malarmé, d'ordinaire bavard, ne dit rien et se contente d'écouter « le très ancien débat du terroir québécois se ressasser pour la millionième fois, sur fond d'aéroport ultramoderne » (R, 280). Pour sa part, Christine, de tempérament hargneux et colérique, affiche soudain, dans cette demeure, une joie enfantine que le lecteur ne retrouve à aucun autre moment du récit : « Christine s'excitait, se collait à sa grand-mère et joignait les mains comme pour l'implorer: raconte-nous, grand-maman, raconte-nous tes histoires de loups-garous, les histoires que ton père tenait de son grand-père... » (R, 281) La maison et son occupante, comme on peut le voir, remplissent une fonction mémorielle qui s'affirme dans le cadre d'une tradition orale. Cette mémoire, concède Christine, est certes un peu emmêlée et passéiste, mais elle possède la vertu de créer un espace de contestation du pouvoir. Lorsque la grand-mère parle, « plus que les mots, on déchiffre la terre elle-même » (R, 281), ce qui n'est pas sans plaire à Christine, dont on comprend ainsi l'affection qu'elle voue à son aïeule et à sa demeure.

Encore plus que la maison de la grand-mère, la figure spatiale à laquelle le destin de Christine est intimement lié, en raison de sa disposition spatiale horizontale, est le pont de la rivière du Nord, véritable porte d'entrée du pays exproprié. C'est sur ce vieux pont de fer que Malarmé et Christine se croisent pour la première fois,

29 Les références (implicites et explicites) au roman de la terre abondent dans *La rage*. Pour une fine analyse du rôle central de l'intertextualité dans ce roman, voir André Lamontagne, « L'intertextualité territoriale. *La rage* de Louis Hamelin », *Le roman québécois contemporain. Les voix sous les mots*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2004, p. 181-209.

par hasard, alors que le squatteur effectue une de ses nombreuses balades en nature, accompagné de ses chiens. Cette première rencontre, tout en tension et en jeux de pouvoir, nous montre la jeune femme en plein contrôle de la situation : juchée sur la rambarde du pont, elle se dresse en position d'ascendance sur Malarmé qui tente en vain « de [s]e faire valoir en jouant de [s]on pouvoir » (R, 25). Si, au sommet des collines, Malarmé expérimente un sentiment de puissance, sur le pont, face à une Christine farouche, « [s]es propres épaules [ont] tendance à s'affaisser comme celles d'Atlas sous le poids de la voûte céleste » (R, 28), témoignant par le fait même de son état d'infériorité vis-à-vis de son opposante, véritable maîtresse des lieux.

Malarmé demeure malgré tout obsédé par ce pont et par la « petite générale » (R, 122) qui le défend. Ainsi, mû par un désir pénétrant, il y retourne à quelques reprises dans l'espoir de la croiser mais aussi pour l'observer secrètement à l'aide de ses jumelles alors qu'elle récolte les légumes de son potager, derrière la maison familiale³⁰. Ces expéditions au pont ne se font cependant jamais sans peine, comme si une force extérieure le retenait sans cesse : « Et moi, qu'attends-je pour franchir la frontière, pour sauter cet obstacle somme toute dérisoire qu'est la rivière pesante, et mordre dans la vie, mordre à cette gorge plantureuse qui me nourrira spirituellement [...] ? » (R, 119) Cet extrait nous montre, comme on l'a mentionné ailleurs³¹, que l'univers de la frontière détermine le comportement de Malarmé, constamment « à cheval sur la ligne de démarcation entre la montagne et la plaine » (R, 55). Notre étude de l'espace et du pouvoir dans *La rage*, centrée sur la dichotomie hauteur/surface, nous confirme ces propos : le drame de Malarmé réside dans le fait qu'il est sans cesse déchiré entre la tour et le pont, entre l'exigence de s'affirmer par le pouvoir vertical — ce qui causera sa perte — et la nécessité de combler son désir amoureux de Christine, personnage terrestre, horizontal, incompatible avec toute forme de pouvoir.

UN MODÈLE RÉCURRENT

Bien d'autres éléments auraient pu être évoqués pour montrer en quoi la configuration spatiale du pouvoir, dans ce roman, se déploie d'abord et avant tout selon une logique de la verticalité. La longue scène de chasse aux canards, activité permettant à Malarmé et à Johnny de s'octroyer un pouvoir, si fugace soit-il, se déroule ainsi dans le cadre d'une spatialité résolument verticale où le sentiment de puissance ne peut advenir qu'à partir du moment où la cible animale, bien élevée dans le ciel, amorce sa chute vertigineuse vers le sol. De même, les nombreuses références intertextuelles que Malarmé greffe à son discours s'ancrent souvent dans cette dimension qui privilégie les rapports entre le haut et le bas. Songeons d'abord au mythe d'Icare, auquel le héros fait référence à quelques reprises dans le roman. Pensons également au *Petit Prince* de Saint-Exupéry, que Malarmé condamne fortement parce qu'il aurait préféré

³⁰ Ce qui confirme, une fois de plus, que la possession, pour Malarmé, passe constamment par le regard.

³¹ Voir la section intitulée « *La rage* » dans François Ouellet et François Paré, *Louis Hamelin et ses doubles*, p. 15-34.

que le cheminement de son personnage éponyme soit inversé et qu'il parte de la terre pour aller « mourir vers les étoiles » (R, 305). On trouve aussi, çà et là, la figure de Don Quichotte se mesurant aux moulins à vent — référence qui renvoie évidemment au rapport entretenu par Malarmé avec la tour de contrôle de l'aéroport —, sans oublier l'évocation de Malcolm Lowry (R, 13), auteur de *Under the Volcano*, roman dont la spatialité se manifeste — le titre en fait foi — par un constant va-et-vient entre le haut et le bas.

La lecture des romans subséquents de Louis Hamelin nous donne à voir une répétition, partielle ou prononcée, de cette configuration spatiale, témoignant par le fait même de la prégnance de cet élément dans l'imaginaire de l'auteur. Le destin des personnages d'Hamelin semble en effet intimement lié à l'idée même de l'ascension (ou à celle de la chute), comme si les nœuds de leur existence ne pouvaient se démêler, parfois fatalement, qu'à travers cette dynamique spatiale. Ainsi en est-il de Dorianne qui, dans *Ces spectres agités*, exerce une domination complète sur le quotidien de Vincent, freinant ce dernier dans son projet de rédiger le Grand Roman Québécois³². Cette véritable suprématie prend subitement fin lorsque, au milieu d'une fête, la jeune femme tombe d'un balcon — « petite cage aérienne suspendue en surplomb de la façade éteinte du logement³³ » — pour s'écraser sur le toit d'une voiture, inconsciente. La trajectoire spatiale effectuée par Jacques Boisvert, dans *Cowboy*³⁴, est fort similaire. Figure d'autorité et de « calme arrogance » (C, 296), Boisvert, sorte de pilote de brousse du Nord québécois, appartient d'emblée à l'espace aérien. À partir de son hydravion, il est en mesure de « soumettre le village » (C, 297) de Grande-Ourse à son pouvoir et provoque du même coup la colère de ses adversaires, dont Christophe, l'autochtone qui, reprenant le geste de Malarmé à l'endroit des *jumbo jets*, « brandi[t] le poing » (C, 298) en direction de l'appareil, comme s'il désirait provoquer sa chute. Cette descente funeste se matérialise à la toute fin du roman, alors que l'hydravion de Boisvert s'écrase au milieu d'un cimetière. Tout comme Dorianne, le pilote voit ici son pouvoir (et sa vie) s'éteindre à la suite d'une débâcle vertigineuse qui clôt le récit en signalant une sorte de renversement dans les rapports de force présents au sein de l'intrigue.

En ce qui concerne François Ladouceur, le héros-narrateur du *Soleil des gouffres*, c'est à la suite d'une ascension, et non d'une chute, qu'il finit par mettre un terme à sa quête. C'est en effet au Mexique, au sommet d'une pyramide aztèque, que son destin l'amène et qu'il décide de s'en prendre à Vitoux, un gourou charismatique qui tente, tout au long du roman, de le convaincre de se joindre à sa secte : « Au même moment, écrit-il, j'ai décidé de l'étrangler. Ma tête tournait au son des flûtes. Je cherchais un point d'appui pour me remettre debout. J'ai levé les yeux. Sa main était là, tendue. J'ai fait non de la tête. Je montais au ciel³⁵. » Soulignons par ailleurs que,

32 Sandra Breux a d'ailleurs bien montré, dans une analyse géocritique, comment l'histoire d'amour entre Dorianne et Vincent en est une de « rivalités spatiales », et donc de luttes de pouvoir. Voir Sandra Breux, « *Ces spectres agités* (Louis Hamelin, 1991) : analyse géocritique », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. LII, n° 147, décembre 2008, p. 471-487.

33 Louis Hamelin, *Ces spectres agités*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2010, p. 294.

34 Louis Hamelin, *Cowboy*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2009, 478 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle C suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

35 Louis Hamelin, *Le soleil des gouffres*, p. 368.

bien que le voyage initiatique de Ladouceur se termine dans les hauteurs, il s’amorce, par contraste, dans la petite localité de Schefferville, ancienne ville minière du nord du Québec, parcours qui n’est pas sans rappeler celui de Malarmé, qui débute au fond d’une carrière désaffectée pour se terminer au sommet de la tour de contrôle de l’aéroport de Mirabel.

Notons enfin rapidement que les personnages principaux de *Betsi Larousse* et du *Joueur de flûte* n’échappent pas non plus à la logique spatiale qui régit, toujours à des moments cruciaux de l’intrigue, les déplacements spatiaux des héros d’Hamelin. Si Marc Carrière frôle la mort à la suite d’une chute dans les eaux glaciales du fleuve, alors qu’il s’échine à y larguer une lourde sculpture de sa création, Ti-Luc Blouin passe aussi bien près de perdre la vie lorsque l’arbre creux à l’intérieur duquel il se hisse jusqu’au sommet est coupé par les responsables d’une compagnie forestière. Ces deux exemples de mouvement verticaux — chute et ascension — n’impliquent pas, explicitement du moins, un rapport de domination ou de pouvoir face à une réalité extérieure, mais témoignent peut-être d’une certaine libération de ces personnages d’une emprise qu’ils s’imposent à eux-mêmes, d’un conflit intérieur qui se dénoue dans une renaissance symbolisée par un baptême de l’eau (pour Marc) et par une éjection de l’arbre-utérus (pour Ti-Luc).

+

Au terme de ce trop rapide survol, est-il possible d’évoquer la présence, dans l’écriture d’Hamelin, d’une certaine poétique de la verticalité permettant de traduire spatialement les nombreux conflits, rapports de force et luttes de pouvoir au sein de sa fiction foisonnante ? L’auteur de *La rage* répond peut-être lui-même à la question, en ouverture d’une contribution intitulée « La tentation idyllique » :

L’origine de ce texte est double. C’est d’abord une image, associée dans mon esprit à une citation que j’ai été incapable de retracer. On est en France, pendant la débâcle de 1940. Au-dessus d’un chaos d’autos et de piétons, de bicyclettes et de charrettes qui s’étire jusqu’à l’horizon, des pilotes de chasse français envoyés en reconnaissance à l’est, où déboulent déjà les blindés teutons, survolent la vallée de la Saône à faible altitude, remontant la colonne de réfugiés. À un moment donné, ils aperçoivent, sur la rive du fleuve, des pêcheurs à la ligne qui leur envoient la main. Ces salutations de pêcheurs à chasseurs me fascinent encore aujourd’hui. [...] [J]’ai conservé précieusement, dans l’abri de ma mémoire, cette scène dont la dimension symbolique ne pouvait m’échapper ; d’un côté, le vol de ces avions de combat vers un front mouvant et les hordes ataviques, illustrant la marche implacable de l’Histoire ; de l’autre, cette activité paisible entre toutes, dont une certaine tradition n’hésite pas à faire un proche parent occidental de la méditation zen. Le pilote dans son cockpit, le pêcheur dans sa bulle : deux postures prédatrices, mais aussi, séparés par quelques centaines de mètres de jolie campagne française, deux mondes aux antipodes l’un de l’autre³⁶.

36 Louis Hamelin, « La tentation idyllique », Isabelle Daunais et François Ricard (dir.), *La pratique du roman*, Montréal, Boréal, 2012, p. 25-26.

Au cœur de cette scène de guerre « conservé[e] précieusement, dans l’abri de [l]a mémoire » de l’auteur, se trouve affiché, explicitement, le schéma spatial qui se répète tel un *leitmotiv* dans l’ensemble de sa production romanesque. Hamelin ajoute plus loin que cette image symbolique est emblématique d’une « tension, jugée par [lui] féconde, entre l’idylle et l’Histoire dans le roman³⁷ », c’est-à-dire entre un rapport au monde marqué d’une part par l’utopie et l’absence de conflit et, de l’autre, par le tourbillon social, les grands remous, voire le chaos. Nous sommes bel et bien ici en présence de « deux mondes aux antipodes l’un de l’autre », mais ce qu’Hamelin s’évertue constamment à accomplir par son écriture, c’est, justement, d’opérer un rapprochement entre ces deux univers et de provoquer, par le fait même, de fortes collisions, de profonds impacts qui s’actualisent inévitablement, dans l’espace romanesque, à partir du moment où le haut rencontre le bas (et vice versa), où les chutes vertigineuses et les ascensions fulgurantes — souvent associées, chez les protagonistes, à la perte du pouvoir où à la tentative de se l’approprier — s’immiscent dans l’intrigue, la conduisant du même coup vers son dénouement.

La rage s’impose peut-être comme le roman d’Hamelin qui affiche le plus ouvertement cette dynamique. L’importance, dans la cartographie qui s’y déploie, des figures spatiales du *jumbo jet* et de la tour de contrôle — symboles de pouvoir et de domination —, mais surtout du rapport entretenu par Malarmé et Christine à ces éléments, atteste la centralité de la dimension verticale dans cette première fiction de l’auteur. Sans nier l’originalité de la production ultérieure d’Hamelin, il est difficile de ne pas voir dans cette œuvre fondatrice une sorte de modèle, un canevas spatial constamment réactivé d’une fiction à l’autre, permettant à l’écrivain d’explorer toute la complexité et les tensions inhérentes, pour reprendre ses mots, à la grande « marche implacable de l’Histoire » et aux rapports de force qui s’y rattachent.

37 *Ibid.*, p. 27.

L'EXPRESSION DU SUJET EN TANT QU'« ENTITÉ »

Se définir chez Louis Hamelin

+ + +

JIMMY THIBEAULT

Université Sainte-Anne

En deux mots, voici : le roman français s'intéresse plutôt aux idées, tandis que le roman américain s'intéresse davantage à l'action. Or, nous sommes des Français d'Amérique, ou des Américains d'origine française, si vous aimez mieux. Nous avons donc la possibilité, au Québec, d'écrire un roman qui sera le produit de la tendance française et de la tendance américaine. C'est ça que j'appelle le grand roman de l'Amérique¹.

Depuis le début des années 1980, plus particulièrement dans le sillage des romans de Victor-Lévy Beaulieu, de Jacques Poulin et de Jacques Godbout — pour ne nommer que ceux-là —, plusieurs écrivains québécois se sont intéressés au caractère américain de la société québécoise, c'est-à-dire à l'expérience historique de cette société francophone qui a pris forme certes dans un rapport de filiation à la France, mais également dans une proximité culturelle avec d'autres sociétés qui se sont formées en parallèle sur le continent. Cet intérêt pour le rapport que le Québec entretient avec les Amériques, surtout les États-Unis, a donné naissance à un champ d'études qui s'est imposé au fil des ans, soit celui de l'américanité. L'étude de l'américanité de la société québécoise a permis de proposer une relecture des repères identificatoires québécois en tenant désormais compte, d'une part, des influences que « la société états-unienne de même [que les] autres "collectivités neuves" du continent² » ont eues dans son évolution et, d'autre part, de la participation de la société québécoise au façonnement de l'imaginaire continental. Ce rapport d'ouverture et d'échange avec le continent s'est davantage accentué dans les années 1990, notamment avec le mouvement de mondialisation qui a contribué à décloisonner le discours identitaire et qui a permis au sujet de redéfinir, en l'élargissant, l'espace culturel dont il subit les influences³. C'est le cas, par exemple, chez des écrivains comme Louis Hamelin, Christian Mistral, Dany Laferrière ou Lise Tremblay, qui ont nettement posé leur imaginaire sous le signe de l'américanité.

1 Jacques Poulin, *Les grandes marées*, Montréal, Leméac, coll. « Roman québécois », 1978, p. 170.

2 Jean Morency, *La littérature québécoise dans le contexte américain. Études et explorations*, Québec, Nota bene, coll. « Terre américaine », 2012, p. 9.

3 Voir Jimmy Thibeault, *Des identités mouvantes. Se définir dans le contexte de la mondialisation*, Montréal, Nota bene, coll. « Terre américaine », 2015, 393 p.

Louis Hamelin est peut-être l'écrivain de cette génération qui a le mieux intégré cette part américaine à son écriture, tant par le style que par les thèmes. On retrouve effectivement dans son œuvre certains thèmes emblématiques de l'américanité à travers de nombreuses références intertextuelles à la littérature états-unienne, à l'écriture du Grand roman américain, à la traversée des grands espaces, au rapport problématique avec le territoire, à la mythologie continentale, à la présence de l'Amérindien, à la violence qui habite le continent, au rêve d'émancipation de l'individu, etc. Ces thèmes qui traversent l'œuvre d'Hamelin ne sont cependant pas réductibles au seul espace culturel états-unien, il importe de le préciser, mais ouvrent plus largement sur la représentation d'une américanité qui comprend l'Amérique latine, comme c'est le cas dans *Le soleil des gouffres*, *Sauvages* ou *La constellation du Lynx*⁴. De manière générale, cette Amérique à laquelle réfèrent Hamelin et les écrivains de sa génération n'est donc pas réductible à l'unique expression d'une culture états-unienne assimilatrice, associée à un phénomène d'américanisation-mondialisation qui menacerait les petites cultures; elle serait plutôt «une culture de prédilection, venue enrichir le paysage culturel québécois et relativiser la position qu'y occupait autrefois la France»⁵. Jean Morency précise ailleurs :

On assiste donc à un curieux revirement de situation, qui témoigne de manière assez éloquente d'une nouvelle prise de conscience, sur les plans littéraire et culturel, des rapports entre le centre et la périphérie. Le centre s'est déplacé de la France vers les États-Unis, mais il a cessé pour plusieurs d'être perçu comme un repoussoir, même si le Québec semble toujours confiné à la marge, dans ce pays «incertain» (Ferron) ou «équivoque» (Beaulieu) qui n'est pas autre chose, peut-être, que les limbes de l'écriture où s'agitent les textes mort-nés d'une nation encore à venir⁶.

Ainsi détournés de la France, une part des romans québécois porteraient désormais l'empreinte d'une nouvelle conscience continentale qui habite les personnages et qui les guide vers les «intérieurs du Nouveau Monde», pour reprendre le titre d'un ouvrage important de Pierre Nepveu⁷, c'est-à-dire vers un imaginaire qui, au-delà des clichés bien connus de l'Amérique états-unienne, commande une constante redéfinition des interactions avec l'espace et les gens qui l'habitent.

L'influence états-unienne est cependant telle chez Hamelin qu'on en vient pratiquement, remarque Jonathan Lamy dans une recension du recueil de nouvelles *Sauvages*, à l'inscrire dans le corpus de la littérature américaine: «L'œuvre de Louis Hamelin, un des rares auteurs québécois à qui l'on accole l'étiquette d'auteur *américain*, illustre ce que serait une littérature américaine écrite au Québec. Quelque chose comme le chalet de l'américanité. Ou encore sa taverne⁸.» Il est intéressant

4 Pour les références complètes aux œuvres d'Hamelin, le lecteur pourra consulter la bibliographie préparée par Laurence Perron, dans le présent dossier, p. 101-119.

5 Jean Morency, *La littérature québécoise dans le contexte américain*, p. 20.

6 *Ibid.*, p. 129-130.

7 Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 1998, 378 p.

8 Jonathan Lamy, «Le chalet de l'américanité», *Spirale*, n° 209, juillet-août 2006, p. 28; l'auteur souligne.

de relever cette étiquette « d'auteur *américain* » qui pose la question de l'américanisation de la littérature québécoise ou, du moins, de l'écriture d'Hamelin, c'est-à-dire d'une écriture qui se détournerait de la question nationale, de l'affirmation des particularités québécoises et de l'expression d'un imaginaire « pure laine » pour embrasser quelque chose qui serait « autre ». Rappelons cependant que, l'intégration de référents américains n'entraînant pas forcément une perte identitaire, elle permet un réinvestissement de l'imaginaire continental et, par le fait même, une recomposition de l'expression du Québec dans son contexte continental. À ce titre, la suite de l'affirmation de Lamy ouvre sur cette idée du réinvestissement puisqu'elle suggère que la littérature américaine ne serait pas la même si elle était écrite au Québec, posant ainsi l'écriture d'Hamelin comme une sorte d'antichambre continentale — un « chalet » ou une « taverne » de l'américanité, pour reprendre l'expression de Lamy, plus que les « limbes de l'écriture de la nation à venir » dont parle Morency — où se rejoignent les imaginaires états-unien et québécois.

L'œuvre d'Hamelin, prise comme expression de l'américanité québécoise, ne s'inscrit cependant pas dans une réflexion sur la destinée continentale du sujet québécois ; elle participerait plutôt d'un discours d'affirmation d'une certaine continentalité de l'espace culturel québécois qui va déjà de soi. Si on a pu lui accoler l'étiquette d'écrivain américain, c'est que l'Amérique est d'emblée intégrée à son univers, qu'il n'y a pas de doute sur la participation de l'espace culturel québécois à la construction d'un imaginaire continental : le sujet québécois n'a pas à prendre conscience de sa posture américaine, puisque sa voix participe déjà au maelström des voix qui forment l'Amérique. En assumant ainsi la part américaine qui la définit, l'écriture de Louis Hamelin ouvre la voie à une recomposition de l'imaginaire continental, à sa franco-américanité, c'est-à-dire à la représentation d'un territoire habité, de manière plus ou moins implicite, par une certaine conscience francophone qui serait en constant dialogue avec les autres groupes culturels qui habitent le territoire. Je propose donc d'étudier comment Louis Hamelin s'inscrit dans la réflexion sur la franco-américanité en m'intéressant essentiellement au rapport qu'entretient son écriture avec les discours identitaires qui marquent le Québec, notamment dans ses relations avec la France et les États-Unis, c'est-à-dire avec les deux espaces qui, selon Morency, font figure de centre. Je m'intéresserai plus particulièrement, dans un premier temps, à la représentation de la France dans la construction identitaire du Québec telle qu'elle apparaît dans quelques textes du livre *Le voyage en pot*⁹ et, dans un deuxième temps, à la construction du sujet en marge d'une certaine représentation du mythe américain dans *Le joueur de flûte*¹⁰. Mon objectif n'est pas de confirmer ou d'infirmer l'étiquette d'« écrivain américain » que certains ont accolée à l'auteur, mais de mieux comprendre l'inscription de son œuvre dans la construction d'un imaginaire continental empreint d'une certaine conscience francophone.

9 Louis Hamelin, *Le voyage en pot. Chroniques 1998-1999*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 1999, 234 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *VP* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

10 Louis Hamelin, *Le joueur de flûte*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal compact», 2006 [2001], 227 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *JF* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

LA « PENSÉE DE LA RUPTURE » : REPENSER LA POSTURE IDENTITAIRE

Dans son ouvrage *Allégeances et dépendances. L'histoire d'une ambivalence identitaire*, Yvan Lamonde affirme que l'américanité doit s'inscrire dans le sillage d'une « pensée de la rupture », qui s'imposerait comme une sorte de préalable à la constitution d'un nouveau réseau de repères identificatoires pour les individus et les communautés. Cette rupture se fait d'abord avec les liens coloniaux qui imposent, en quelque sorte, une manière d'être qui ne correspond plus à la réalité dans laquelle s'inscrit la collectivité. Il s'agit ainsi d'une rupture politique, mais pas uniquement politique :

C'est aussi une pensée d'actes fondateurs y compris celui d'une affirmation « d'indépendance » intellectuelle [...]. La pensée de la rupture, c'est encore la découverte que la culture et la littérature des colonies ne doivent pas être seulement comparées à celles des métropoles, mais qu'elles doivent aussi être comparées au comparable, c'est-à-dire entre elles¹¹.

Cette « pensée de la rupture » amène ainsi à concevoir l'américanité dans une forme d'éclatement des identités traditionnelles et, surtout, dans une ouverture à la diversité qui influence la nouvelle identité québécoise. Selon Jean-François Côté, les mouvements d'influences culturelles qui posent la place du Québec dans l'espace continental seraient d'ailleurs au cœur de l'expression du continent, qui se conçoit comme un espace d'hybridation culturelle¹². Ouvrir ainsi le discours identitaire à une conception inclusive des rapports interculturels qui s'établissent sur le continent suppose donc un certain décloisonnement des espaces identificatoires traditionnels : la pensée de la rupture suppose d'emblée un rejet, du moins une critique, de l'adhésion aveugle du sujet à une identité collective déterminée par un certain discours institutionnalisé.

La pensée de la rupture comme acte fondateur de soi s'impose d'entrée de jeu dans *Le voyage en pot* de Louis Hamelin alors que l'auteur exprime dès l'avant-propos — intitulé « L'entité » — son refus de participer à un discours identitaire cherchant à fixer une bonne fois pour toutes l'identité nationale¹³. S'il affirme, avec une miette de dérision, vivre « dans une province où la définition de l'identité est devenue un sport national » (*VP*, 9), c'est effectivement pour mieux se dégager de ce besoin collectif de retrouver « l'âme nationale » qui façonne le peuple :

11 Yvan Lamonde, *Allégeances et dépendances. L'histoire d'une ambivalence identitaire*, Québec, Nota bene, 2001, p. 113.

12 Jean-François Côté, « Le renouveau du grand récit des Amériques. Polyphonie de l'identité culturelle dans le contexte de la continentalisation », Donald Cuccioletta, Jean-François Côté et Frédéric Lesemann (dir.), *Le grand récit des Amériques. Polyphonie des identités culturelles dans le contexte de la continentalisation*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2001, p. 31.

13 Ce refus de fixer l'identité nationale traverse l'œuvre de Louis Hamelin. On le retrouve notamment dans *Ces spectres agités* à travers le traitement du Grand roman américain qui, sous la forme du Grand roman québécois, est condamné à l'échec tellement les protagonistes qui tentent de mener à bien le projet sont consumés par des désirs qui n'ont rien à voir avec la collectivité.

Comme pas mal de gens nés autour de 1960, ou après, et pour qui la quête d'une singularité politique à tout prix, grande dévoreuse d'énergie collective, n'aura pas été le combat d'une vie, j'éprouve parfois l'envie de me détourner, fût-ce temporairement, de ce questionnement radical. J'aurais envie, tiens, de retrancher le *id* de l'identité qui nous ramène toujours au même pour commencer à me préoccuper un peu d'entité. La philosophie, telle que simplifiée par le dictionnaire, nous offre cette définition : *objet considéré comme un être doué d'unité matérielle, alors que son existence objective n'est fondée que sur des rapports*. Un fleuve, un courant d'air, une vague sont des entités (*Le Petit Robert*). (VP, 9; l'auteur souligne.)

Aussi, se dégageant du «*id*» de l'identité, prenant le parti de l'«entité», Louis Hamelin inscrit-il les textes qui forment la suite de l'ouvrage sous le signe de la déconstruction de tout discours identitaire qui s'impose au sujet selon un principe aléatoire d'attribution fondé sur l'appartenance géographique et culturelle. On comprend rapidement dans les textes du *Voyage en pot* que le «*id*» se présente en quelque sorte comme la négation même de l'«entité» par l'attribution d'une «identité culturelle» qui, mise en rapport avec celle de la France, ne peut être porteuse que d'inégalité.

Le premier texte, intitulé «Ciel d'Afrique», souligne la dimension perverse qui s'installe dans les rapports identitaires, c'est-à-dire entre des identités chargées du poids de l'histoire qui les a façonnées à travers le temps. C'est le récit d'une altercation, dans un appareil d'Air France, entre un touriste québécois et un agent de bord français, entre le «colon» et le «métropolitain». Dans cette fable identitaire, le touriste québécois prend un deuxième pain au moment du repas, ce qui choque l'employé qui remarque, avec un haut-le-corps, qu'«[i]l faut en laisser pour les autres», qu'«[o]n n'est pas en Afrique, tout de même!...» (VP, 13). Hamelin, en observateur, perçoit dans le rapport qui s'installe entre les deux, dont témoignent les remarques de l'agent de bord et le silence du Québécois, qui remet le pain en place — «geste salué par un "M'enfin!..." outré» (VP, 13) —, la reproduction d'un comportement essentiellement fondé sur des rôles identitaires préétablis. C'est ainsi qu'il explique la fable qui se joue devant lui :

Nous ne crevons pas (tous) de faim, comme pourrait le laisser entendre la désobligeante allusion du métropolitain au continent noir et à ses inanitions télévisées. Mais les mauvaises manières des chantiers ne sont jamais loin, qu'en langage correct on appelle *convivialité*. Les yeux plus gros que la panse, la culpabilité facile, l'indécision chronique et ce servile besoin de se faire taper sur les doigts. La fable s'intitule *Né pour un p'tit pain*, et elle tient tout entière dans les paroles du steward et dans les silences du Québécois : Deux ? (*Peuples fondateurs, appartenances.*) Il faut en laisser pour les autres... (*Droits et territoires.*) M'enfin ! (*Oui, mais quand au juste ?*) On n'est pas en Afrique, tout de même !... (*Tribalisme et tentations dictatoriales.*) (VP, 14; l'auteur souligne.)

Ces rôles identitaires qui permettent de formuler le rapport problématique qui existe et qui persiste avec la France apparaissent de manière récurrente dans les différents

textes, particulièrement dans la perception que les Français peuvent avoir de l'écrivain québécois, pas en tant qu'écrivain, mais bien en tant que Québécois.

Le rapport entre la France et le Québec, fondé sur de vieux réflexes identitaires qui remontent à loin dans le discours littéraire québécois, est donc celui d'un centre qui tente de se maintenir et de sa périphérie qui cherche la reconnaissance. Or, pour Hamelin, le maintien de ces identités ne peut mener qu'à des interactions problématiques au sens où les identités se posent d'emblée comme des cadres fermés à toute interférence de l'autre. C'est ainsi que des lycéens relèguent au second plan les francophones du Québec, de la Belgique ou de la Suisse lors d'une activité du Jour de la francophonie pour porter leur intérêt sur un auteur albanais qui ne parle pas français, ce qui fait dire à Hamelin : « Au milieu de cet aréopage de praticiens de la langue de Montaigne, j'ai alors regretté de ne pas parler iroquois ou algonquin¹⁴. » (VP, 23) Malgré tout, une jeune lycéenne interpelle Hamelin en le nommant « *notre Québécois* » : « Et dans ce *notre*, il y avait une réelle affection, doublée d'une interrogation muette à laquelle je brûlais, et brûle encore de répondre. » (VP, 23; l'auteur souligne.) Dans cet intérêt pour le non-francophone et dans le « *notre Québécois* » qui s'ensuit se joue donc un rapport entre le centre et la périphérie qui ramène, même inconsciemment, le francophone hors Hexagone à son rôle hiérarchique d'ancienne — ou, pour reprendre les mots de Crémazie, de « simple » — colonie qui ne reçoit l'attention de la mère patrie que par filiation affective. Le regret de Louis Hamelin de ne pas parler une langue amérindienne laisse en fait paraître le regret de ne pas porter une trace apparente de son américanité — bien que son nom soit orthographié comme celui d'un acteur hollywoodien sur le programme¹⁵ —, de ne pas posséder une particularité langagière, une curiosité identitaire qui serait propre à le démarquer aux yeux des Français. Cela dit, la réaction d'Hamelin correspond tout à fait au rapport hiérarchique qui se joue dans la fable citée plus haut, en ce sens que sa réponse n'est que silence, un désir de parole qui ne se réalise pas.

La fermeture à l'autre n'est pas l'unique caractéristique du discours identitaire du centre dans son rapport à la périphérie, car le discours identitaire québécois reproduit également un certain nombre de clichés sur les Français. Hamelin en est tout à fait conscient alors qu'il affirme, non sans une pointe d'ironie (encore) : « *La France sans les Français serait un pays merveilleux*. Cette petite fanfaronnade nous confortait à la fois dans nos préjugés historiques et dans notre besoin d'affirmation d'une fuyante américanité. » (VP, 28; l'auteur souligne.) Or, que se produit-il lorsque l'acteur sort de son rôle, qu'il ne respecte pas le texte ? Il y a forcément un détournement de sens ; une rupture avec ce qui devrait être. Aussi, Hamelin se dit-il déstabilisé lorsqu'il

14 Ce commentaire n'est pas sans rappeler le constat que fait déjà Octave Crémazie au XIX^e siècle, dans une lettre qu'il adresse à l'abbé Henri-Raymond Casgrain le 29 janvier 1867, sur la destinée de la littérature canadienne et ses chances de laisser des traces dans l'histoire : « Ce qui manque au Canada, c'est d'avoir une langue à lui. Si nous parlions iroquois ou huron, notre littérature vivrait. Malheureusement, nous parlons et écrivons d'une assez piteuse façon, il est vrai, la langue de Bossuet et de Racine. » Pour Crémazie, le Canada semble condamné, du point de vue littéraire, à ne demeurer « qu'une simple colonie ». Octave Crémazie, *Poèmes et proses*, textes choisis et présentés par Odette Condemine, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2006, p. 130.

15 « [...] Hamlin, eh oui, comme l'acteur qui jouait dans *La Loi de Los Angeles*. Je ne sais pas pourquoi, je trouve le lapsus tout à fait approprié. » (VP, 21)

découvre que les Français qu'il rencontre ne reproduisent pas le cliché (le texte) qui leur attribue le rôle de ceux qui regardent les étrangers avec toute l'arrogance de leur Histoire. Parce que l'image du Français désagréable sert à conforter le Québécois dans son identité de Nord-Américain, le changement de paradigme entraîne forcément une réticence qu'Hamelin représente finement à travers l'évolution de sa réflexion sur le sens qu'il accorde à l'«être» Français. S'il relativise d'abord cette nouvelle convivialité française — «Entendons-nous, les Français ne sont pas devenus sympathiques du jour au lendemain.» (VP, 28) —, il n'a d'autre choix que de constater, lorsqu'il cherche et qu'il trouve dans un musée un homme reproduisant l'image qu'il se faisait des Français¹⁶, que le cliché n'est pas la réalité, que la France a changé et que lui-même doit apprendre à réinterpréter l'espace: «Je me suis éloigné, rassuré, au fond, de le savoir là, à sa place parmi la collection de reliques où je l'avais trouvé.» (VP, 31) À partir du moment où l'image stéréotypée du Français est perçue comme passiste, soit un objet de musée, Hamelin est bien obligé de se repositionner par rapport à la France.

Ce repositionnement se comprend par un retour à l'avant-propos, et à la position qu'Hamelin prend à l'égard de la notion d'identité, en retirant le «*id*» pour s'intéresser à l'*entité*. Le discours identitaire ne permettant pas de saisir le monde autrement que par une vision réductrice qui façonne le regard sur soi et sur l'autre dans le but de confirmer l'expression d'un même collectif, Hamelin propose de l'appréhender à partir de son expérience, de son bagage culturel et de sa relation avec le monde. C'est ainsi que le voyage ne sert plus à confirmer l'identité, mais à la refaçonner dans le temps à travers les échanges avec d'autres individus rencontrés en cours de route: «Partir en voyage, c'est aller à la rencontre de l'Autre, à travers le tissu de relations que crée inlassablement le monde, et accepter, peut-être, d'en revenir changé.» (VP, 10) Pris dans une logique de décroisement symbolique des espaces identitaires et d'une plus grande porosité des frontières culturelles, le voyage devient le lieu d'un remodelage identitaire où il s'agit pour le sujet d'accepter d'habiter — et d'être habité par — le monde qui l'entoure afin de se définir dans la proximité à l'autre. Et si Hamelin affirme que «la France patrie des idées ne sera jamais [s]a patrie, ni première ni seconde» (VP, 150-151), c'est qu'il est conscient d'appartenir à un autre espace culturel qui le définit depuis son enfance. Pourtant, il n'y a pas non plus un rejet net de la France, puisqu'au-delà du cliché reste la France intime, celle des rapports humains, des interactions avec l'autre:

À cette France de ma marchande de légumes et d'herbes, à celle de mon boucher avec son pâté de campagne prétexte à amitié, à la poissonnière qui me reconnut après l'absence, à la France de la fromagerie de la rue Grenelle avec sa petite armée en tablier évoluant entre les textures et les saveurs profondes d'un pays vraiment natal, à la France des liqueurs et des nectars extraits avec art des entrailles de la glèbe et des éclatements de soleil, je resterai attaché. À une certaine idée de la France, si on veut. (VP, 151)

16 «Il fallait que j'en voie au moins un avant de repartir. Au milieu des richesses des âges accumulés, aux thermes de Cluny transformés en Musée national, il veillait, stoïque, engoncé dans son uniforme, assis sur une chaise droite entre deux salles.» (VP, 30-31)

Cette France dont parle Hamelin n'a donc rien à voir avec celle du discours identitaire, car elle se construit hors du discours, si on peut dire, dans l'ouverture dont fait preuve l'entité au monde qui l'entoure. En se sortant d'une angoisse qui semble hanter la littérature québécoise depuis les premières traces de sa fondation au XIX^e siècle¹⁷, en inscrivant son rapport avec la France hors du stéréotype de la « patrie des idées » pour le ramener plutôt sur le plan de l'expérience intime du quotidien, Hamelin conçoit désormais le monde comme un espace dynamique où, dans le sillage du mouvement de mondialisation qui permet une plus grande porosité des frontières culturelles, les interactions individuelles sont rendues possibles hors du cliché.

La pensée de la rupture, dans le cas particulier du rapport qu'entretient Hamelin avec la France, n'est donc pas une « pensée du rejet » de l'Autre ou de l'Autrui, prenant ainsi la forme de ce que Michel Biron a nommé la « cassure invisible », c'est-à-dire un repositionnement culturel qui recentrerait l'espace culturel identificateur sur le continent habité sans pour autant faire de la France un repoussoir culturel¹⁸. Le passage de l'identité à une représentation de soi en entité permet de tisser des liens avec une certaine idée de la France, qui se construit dans les interactions intimes avec des Français, mais Hamelin reste conscient que son bagage culturel personnel lui donne une identité qui ne peut pas se reconnaître dans l'espace culturel français. Il ne s'agit plus, ici, d'attribution identitaire, mais davantage d'une affinité culturelle fondée sur son parcours individuel depuis le passé de l'enfance au présent :

[O]n ne quitte jamais vraiment ce qu'on est, qui est impossible à fixer, et qu'on transporte partout avec soi, le substrat de l'individu que nous devenons, sommes devenus et appelés à devenir, et qui doit sans cesse se frotter au monde tout en se conservant, en évitant de sombrer (ce qui demande parfois un petit effort à la conscience). (VP, 10)

Cette logique identitaire que pose Louis Hamelin dans son rapport avec la France se trouve également dans le rapport qu'il entretient avec le continent américain. C'est à travers cette pensée de la rupture, ce refus d'une identité québécoise ou américaine prédéterminée, cette affirmation du sujet en tant qu'entité que se construit une certaine idée de l'américanité, voire de la franco-américanité, dans son œuvre romanesque.

17 L'analyse du rapport qu'entretient la littérature québécoise avec la France est effectivement présente dans le discours littéraire depuis Crémazie à Hamelin, en passant par la prise de position de Robert Charbonneau dans *La France et nous : journal d'une querelle* (Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993 [1947], 128 p.) ou l'interrogation que lançait la revue *Liberté* dans le titre de l'un de ses dossiers : « Haïr la France ? », vol. XXIII, n° 6, novembre-décembre 1981, p. 2-136.

18 Michel Biron, « La cassure invisible », *La conscience du désert*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2010, p. 199-208.

CONSTRUCTION ET AFFIRMATION DU SUJET EN TANT QU'« ENTITÉ » : *LE JOUEUR DE FLÛTE*

De la même manière que la perception de la France à travers le discours identitaire traditionnel perd de sa pertinence dans les interactions intimes du sujet avec le monde qui l'entoure, la représentation de l'espace américain, bien qu'elle soit centrale chez Louis Hamelin, ne passe jamais par la valorisation des grands mythes d'une Amérique états-unienne, mais davantage par l'expérience continentale qui donne aux protagonistes de ses romans (et à lui-même) une profondeur identitaire qui leur est propre. Comment pourrait-il en être autrement puisque le constat de rupture par rapport au discours stéréotypé sur la France renvoie aussi à une remise en question du discours identitaire québécois porteur d'idéologies nationales? Le discours identitaire semble réducteur dans *Le voyage en pot*, à l'image de ces publicités qu'Hamelin regarde à la télévision (VP, 63) et dont le principal objectif est de séduire et de vendre un produit, dans le cas de l'identité, celui de l'« utopie » nationale. Le discours souverainiste, par exemple, valorisera une gestion politique à la mode dans les sociétés perçues comme des modèles pouvant séduire les électeurs; le discours fédéraliste fera de la célébration de la diversité culturelle, présente dans le discours social, le cœur même de son projet national¹⁹. Au bout du compte, le discours identitaire se trouve vidé de son sens à force d'incohérence et d'abus discursif; l'individu en quête d'identité doit alors apprendre à se repositionner par rapport au monde qui l'entoure.

Le joueur de flûte apparaît dans l'œuvre de Louis Hamelin comme le roman qui montre peut-être le mieux la désaffection du discours identitaire et la (re)construction identitaire du sujet en tant qu'entité, hors de tout déterminisme identitaire. Cette entité, prise dans le sens que lui attribue Hamelin, à savoir « un être doué d'unité matérielle » et dont l'« existence objective n'est fondée que sur des rapports » avec son environnement, se construit en partie par la reconnaissance d'une hétérogénéité sociale qui n'a rien à voir avec le discours politique, mais qui repose sur la reconnaissance de la différence et, plus particulièrement, de la marginalité de chacun. C'est dans la reconnaissance de la différence que l'entité peut exister à part entière. Sur le plan du discours identitaire, cela pose évidemment problème puisque les sociétés cherchent traditionnellement à créer un sens commun, percevant ainsi, comme dans

19 Il en va ainsi des discours servant à « vendre » l'option souverainiste au Québec et l'image du multiculturalisme canadien. Hamelin critique le manque de constance du discours souverainiste, qui se modifie au gré des modes idéologiques ayant cours dans les sociétés occidentales: « Au début Bouchard disait: faisons l'indépendance, et ensuite on pourra rester différents. Soudain c'est devenu: commençons par ressembler aux autres, et après on pourra faire l'indépendance. » (VP, 67) De la même manière, la fête du Canada prend la forme d'un spectacle publicitaire servant à valoriser le multiculturalisme comme identité nationale: « Le défilé: toutes les nations du monde y sont. On dirait un petit Mondial du droit civique des minorités ethniques et multiculturelles à disposer d'elles-mêmes à l'intérieur du grand ensemble anonyme et artificiel qui les assermenté à pleines fournées. » (VP, 156) Et c'est dans cet anonymat des entités, perdues dans un cosmopolitisme d'apparat, que se construit l'identité — à moins que ce ne soit le manque d'identité — du Canada: « Le Canada finit par devenir presque sympathique à force de ridiculiser avec une si admirable constance l'idée même de nation. L'État-nation étant un concept que nous avons hérité de la Révolution française, le Canada pourrait devenir le premier pays à entrer de plain-pied dans le troisième millénaire en se proclamant officiellement simple succursale des Nations unies et en se plaçant directement sous l'administration des banques. » (VP, 156)

la dernière partie du *Voyage en pot*, des « problèmes d'identité » dans toute expression du sujet en tant qu'« entité » ; c'est le cas de Jack Kerouac, de Patrice Desbiens, d'Yves Boisvert et de James Joyce. Entre la récupération québécoise de Kerouac, la dualité linguistique de Desbiens et l'exil de Joyce, on remarque une constante : leur véritable identité se trouve, à l'instar des Chaouins de Boisvert, hors du discours, hors de la norme, en marge du discours identitaire :

L'auteur prend soin d'isoler deux traits de la mentalité chaouinisante, l'un spatial, l'autre temporel. D'un côté, le mot clef est *divers* : le Chaouin est ennemi des façades lisses, des alignements uniformes et des extérieurs frais repeints, quand tout ce qui dépasse est tondu et passé au tordeur de la pensée niaiseuse. De l'autre côté, cette expression fétiche : *en attendant*... captif du présent, le Chaouin professe un attentisme joyeux qui n'est pas sans rappeler certaine attitude référendaire du peuple dont il s'est, par la force tranquille de sa marginalité, dissocié. Guetté par les coupures de courant, abonné à vie à des recours toujours plus ultimes, le Chaouin est aussi indépendant qu'on peut l'être individuellement, pour sauver sa peau... *En attendant, donc.* (VP, 212; l'auteur souligne.)

Dans *Le joueur de flûte*, le narrateur, Ti-Luc, apparaît en quelque sorte comme ces auteurs aux prises avec de réels « problèmes identitaires » alors qu'il hésite entre l'attribution d'une identité fondée sur un certain déterminisme héréditaire et l'affirmation d'une identité qui correspondrait davantage à l'émancipation du sujet en tant qu'entité. Tel un Chaouin, Ti-Luc cherche à rompre avec un certain rapport problématique à l'espace et au temps.

L'utilisation de la forme narrative du roman de la route pour relater le parcours de Ti-Luc permet d'inscrire le récit dans une certaine représentation de l'Amérique. Le roman de la route, inspiré du *road movie* et du *road book* états-unien, reprend plusieurs thématiques de la littérature états-unienne et participe au maintien d'une certaine idéologie identitaire qui trouverait sa source dans « l'histoire sociale du pays [les États-Unis] et [...] la mythologie populaire des Américains, notamment l'idée de la "frontière"²⁰ ». Or, si la route semble nécessaire pour Ti-Luc, la construction identitaire ne tient pas nécessairement à la valorisation de la dimension spatiale du mythe américain, comme le constate François Paré :

Ce qu'on aime voir, c'est le continent des grands espaces, de la quête transformatrice qu'ils représentent. Il est clair que Hamelin ne souscrit pas entièrement à cette américanité purement utopique. Il en recherche justement les ruptures, les signaux qui marqueraient son épuisement éventuel. Remonter le fil d'"Arianne"²¹ à travers

20 Jean Morency, *La littérature québécoise dans le contexte américain*, p. 52.

21 François Paré, dans la lettre qu'il adresse à François Ouellet au sujet du roman *Le joueur de flûte*, fait ici référence au personnage d'Ariane, qui apparaît dans *Le soleil des gouffres* et dont il souligne l'importance du rôle qu'elle joue dans le parcours du personnage François Ladouceur : « Par le hasard de sa récurrence, là où on l'attendait le moins, Ariane offrira au roman son mythe conducteur, sa logique de la répétition [...] » (François Ouellet et François Paré, *Louis Hamelin et ses doubles*, Québec, Nota bene, coll. « Essais critiques », 2008, p. 146.) Ce à quoi François Ouellet répond : « [A]près tout [Ariane] est celle qui doit

une Amérique signée par Kerouac, Bukowski, Burroughs et Ginsberg pour ensuite donner le coup de ciseau final²²!

Et si Ti-Luc a l'impression que la clé de son identité se trouve dans l'Ouest, parce que son père biologique s'y trouve, l'image même de l'Ouest en « Terre promise » est remise en question lorsqu'il se demande :

Pourquoi le moindre petit cueilleur de fruits québécois de l'Okanagan avait-il l'impression, encore aujourd'hui, de partir pour une contrée merveilleuse où la vie serait facile et abondante, où le lait coulerait des hautes terres et le miel des arbres ? Terre-Neuve n'était pas de taille à entretenir ce genre de rêveries. L'Utopie, depuis toujours, se trouvait à l'Ouest. (*JF*, 38)

La traversée du continent n'a d'ailleurs rien de la quête initiatique ou formatrice, car, loin de reproduire l'imaginaire mythique de la route, la description du voyage reste minimale, environ deux pages, « comme pour souligner l'absurdité de ce mouvement dans l'espace et la médiocrité profonde du pays traversé²³ ».

Le parcours identitaire que suit Ti-Luc ne s'inscrit donc pas dans cette idée utopique de la transformation de soi par le mouvement; il correspond plutôt au malaise identitaire qu'entraîne chez lui le poids de la descendance, du récit paternel dont il ne connaît que les fragments que lui raconte sa mère. La quête sera celle de ce récit de nature à rompre l'incertitude identitaire qu'il vit et à expliquer qui il est et quelle est sa place dans le monde. Cette incertitude identitaire que ressent Ti-Luc se traduit notamment par un problème de colonne vertébrale qui pourrait le laisser paralysé à n'importe quel moment. Il en fait l'expérience un jour où, après avoir fait l'amour avec sa petite amie Marie dans un verger près de la frontière états-unienne, il se trouve immobilisé, incapable de se relever. Soulignons au passage la symbolique biblique du Paradis perdu : Ti-Luc devra remonter jusqu'à l'origine de sa conception, à la faute originelle, s'il veut enfin reprendre son existence en main. Ceci est d'autant plus vrai que c'est à la suite de cette expérience dans le verger que sa copine le quitte parce qu'il manque de caractère (de colonne, justement) : « Elle me voyait comme quelqu'un de plutôt mal défini. De fait, j'ai très peu d'identité²⁴. » (*JF*, 18) Ce manque de caractère, Ti-Luc l'associe en grande partie au fait qu'il n'a pas de père, du moins pas de père connu qui aurait été présent pour l'aider à se définir autrement que

permettre à François Ladouceur de trouver son chemin, sa route, dans la mesure du moins où Hamelin a voulu faire jouer la référence mythologique. [...] Arienne est donc ni plus ni moins la reprise du personnage de Dorianne dans *Ces spectres*, [qui rend possible l'écriture du récit], et c'est probablement pour maintenir le lien avec cette figure de la femme inspiratrice qu'Hamelin aura ajouté un "n" à Arienne » (*Ibid.*, p. 157-158), figure qui revient d'ailleurs dans *Le joueur de flûte* à travers le personnage de Muse.

22 *Ibid.*, p. 196-197.

23 Jean Morency, *La littérature québécoise dans le contexte américain*, p. 64.

24 Il précise d'ailleurs, au sujet de ce manque de caractère : « Je suis un homme sans goût. Au restaurant, si on me dit que le vin est bon, je tombe d'accord à tout coup, mais jamais je n'aurais été capable de reconnaître le fait par moi-même. Je modèle mon jugement sur celui des autres et me méfie de l'expérience de mes propres sens. Avoir des goûts affirmés est quelque chose qui me fatigue [...]. J'attends que le verdict tombe pour me mettre au diapason. Je suis coulant comme une anguille, accommodant comme tout. » (*JF*, 18)

comme une « création collective des années soixante-dix » (JF, 17), lui qui a été élevé par sa mère dans une coopérative. Malgré cet aspect collectif de son éducation qui se solde par un échec relatif puisque les membres de la commune quittent la coopérative lorsque le « système de chauffage à l'énergie solaire [...] fait patate » (JF, 23), Ti-Luc grandit dans le souvenir de certaines figures paternelles porteuses d'utopie et, surtout, d'échecs. Son patronyme, Blouin, lui est donné, par exemple, en mémoire de l'ami de cœur nationaliste qui vivait avec sa mère avant qu'elle parte vers Vancouver, où elle a rencontré son père biologique :

L'hommage était posthume : Jesse Blouin et ma mère partageaient encore un appartement lorsque ce dernier reçut en pleine poire, par retour instantané du courrier, les débris du réveille-matin trafiqué qu'il venait de déposer, avec quelques bâtons de dynamite, au fond d'une boîte aux lettres de Westmount. [...] Jesse, qui luttait pour la libération de son pays et l'émancipation du prolétariat, eut la décence historique d'éviter de survivre à ses rêves de gloire déplacés. Quant à moi, par la magie du baptême, j'ai grandi dans le souvenir de ce terroriste de légende, aussi redoutable que parfaitement amateur. (JF, 17)

À la suite de la mort de Jesse, la mère quitte le Québec pour vivre son rêve américain dans l'ouest du pays, où le « terroriste de légende » est remplacé par un écrivain, tout aussi légendaire, de la contre-culture américaine, « un obscur écrivain américain qui avait eu son heure de gloire à San Francisco au début des années soixante. Il était grand, blond, ex-champion de basket au collège » (JF, 16). Parmi ses réalisations les plus notables, Forward Fuse aurait inventé le « *fuck writing*, la technique d'écriture expérimentale grâce à laquelle [Ti-Luc a] été conçu » (JF, 16) :

S'il faut en croire cette légende familiale, mon code génétique ressemblerait donc à ceci :

Dmf

M lfvfb, dC;`sv, f`fav, fammmmmmmmmmf (JF, 16)

Entre le souvenir de Jesse Blouin et l'héritage génétique laissé par Forward Fuse, Ti-Luc n'arrive pas à bien saisir le sens précis de son existence.

Tout cela n'est cependant qu'une « légende familiale », un conte que relate la mère à son fils pour expliquer ses origines, car, dans les faits, la situation identitaire de Ti-Luc se limite d'entrée de jeu à ces quelques lignes en ouverture du roman : « Bon, O.K. Je m'appelle Ti-Luc Blouin et j'ai été conçu dans une commune de la côte ouest à la fin des années soixante. Le *Ti* vient de ma mère, et elle y tient, ou plutôt, elle y tenait. » (JF, 15) Or, lorsque sa mère meurt, qu'il devient orphelin, il ne reste plus personne pour raconter sa légende identitaire. C'est donc dans un désir de complétude du récit et d'émancipation à travers le père que Ti-Luc prend la route de l'Ouest pour se rendre sur l'île Mere, au large de Vancouver. Arrivé sur l'île, Ti-Luc rencontre des gens qui ont connu Fuse dans ses années de gloire et qui se remémorent ce personnage mythique d'une époque tout aussi mythique. Patrick Westmoreland raconte :

Quand il est débarqué à Love Mountain, Fuse venait de traverser les États-Unis à bord de cet autobus légendaire, tu sais, l'Autobuzz... Des types complètement pétés, qui faisaient de la musique sur le toit d'un autobus. De San Francisco à New York, ils s'étaient donnés pour mission d'ébaudir les badauds, convaincus que même les rednecks finiraient par embarquer dans leur trip. (JF, 82)

Arnot Valenti, pour sa part, raconte comment Fuse cherchait toujours à repousser les limites, tant dans ses expériences artistiques que dans celles reliées à la drogue. Grand érudit, Fuse avait un certain talent littéraire alors que, à la sortie de son premier roman, «son nom était cité à côté de celui de Philip Roth» (JF, 92). Ces récits sur Fuse appartiennent cependant à la mémoire, à un passé révolu, presque sombré dans l'oubli. Westmoreland précise que cette période héroïque du père est désormais une chose du passé, comme ce «vieux machin qu'ils appelaient l'Autobuzz [...], aujourd'hui considéré comme un artefact de la Contre-Culture, et [...] conservé à la Smithsonian Institution» (JF, 82). Valenti constate, au sujet du livre de Fuse : «J'ai entendu dire que son livre avait plutôt mal vieilli. Me souviens plus du titre.» (JF, 93) Et si, de mémoire, Forward Fuse était «l'homme qui a tout pour lui», Valenti ajoute, comme pour insister sur le caractère passé de cette époque : «Ouais, ben, *l'homme qui avait tout pour lui* a fini par câliser son camp, et moi je suis toujours là.» (JF, 93) C'est cet homme de mémoire qu'ira chercher Ti-Luc de l'autre côté de l'île, à l'emplacement de l'ancienne commune de Love Mountain.

Sur le plan des identités, ce que découvre Ti-Luc sur l'île Mere est fort intéressant et inscrit le roman dans le même esprit que *Le voyage en pot* en ce qui concerne l'entité. Avant même de retrouver la trace de Forward Fuse, Ti-Luc découvre une communauté d'individus qui se démarquent par leur marginalité respective. On n'a qu'à penser à Maxence Moutou, un franco-ontarien de Kapuskasing qui prône la nationalisation du coït, à Muse qui fait de la strip poésie ou à Arnot Valenti, le peintre qui a transporté ses haltères avec lui. En fait, ces personnages se démarquent clairement de Ti-Luc lui-même en ceci qu'ils parviennent tous à se définir à partir de leur expérience individuelle et qu'ils acceptent la différence des autres dans un rapport d'enrichissement mutuel, ce qui fait dire à François Paré, dans une de ses lettres, que, chez Hamelin, «l'identité ne se forme pas seulement "dans le déplacement" [...] mais aussi dans une sorte de convivialité festivalière où chacun se trouve au bout de sa quête ou plutôt "à bout de quête"²⁵». Si chacun des personnages a son histoire intime, qui sert de fondement à ce qu'il est, son identité n'est pas fixée par cette histoire, elle est en constante évolution et, par le fait même, ancrée dans le présent, ce qui est en opposition avec l'homme que découvre Ti-Luc et qu'il reconnaît comme son père. En effet, l'identité de Forward Fuse, loin d'être aussi forte que l'image du héros de la contre-culture, semble plutôt s'embrouiller au point de disparaître, du moins symboliquement. Le nom de Fuse est d'ailleurs disparu, oublié, remplacé par celui de Big, un vieil homme hanté par l'image de Howard Hughes et du rêve grandiose qu'il avait de construire un bateau volant. La rencontre est donc décevante en ceci que Ti-Luc n'arrive finalement pas à remonter à la source de son

25 François Ouellet et François Paré, *Louis Hamelin et ses doubles*, p. 192.

identité, car Fuse, vieilli et malade, refuse de se souvenir de sa mère et, même, de la méthode d'écriture qui a servi à le concevoir. Au final, le père héroïque n'existe pas, du moins pas dans le présent, ce qui fait dire à Ti-Luc : « Même vivant, Hughes était un fantôme. Et vous, vous êtes devenu le fantôme de Hughes... » (JF, 184) Confronté à la vérité de ce qu'il est, un homme ordinaire, père de surcroît, face à l'échec de ses rêves, de ses utopies, Fuse se suicide.

Si la mort de la mère semble souligner l'incomplétude du récit identitaire de Ti-Luc, celle de Fuse permettra plutôt au fils de se dégager du poids de son identité de fils et de renaître en entité, c'est-à-dire dans la certitude de qui il est en tant qu'individu. La renaissance de Ti-Luc se pose en fait sous le signe d'un rejet du discours identitaire, le récit que portent la mère et le(s) père(s), et de l'inscription du sujet dans son environnement. Ti-Luc renaît en fait du territoire, en accord avec sa nature, alors qu'il grimpe dans un tronc d'arbre :

Je ruai dans le vide, plantai mes crampons. Je montais de nouveau. Des deux mains, je me hissais jusqu'au trou. Il était trop petit. Jamais je ne passerais par là. Pris de panique, j'ai commencé à me dévêtir. [...] Et alors le cri, pareil à un mugissement, ou à une très antique plainte, et ensuite l'insupportable fracas des fibres déchirées. (JF, 217-218)

La renaissance s'accomplit à la sortie de l'arbre, lorsqu'il rencontre le chef autochtone Art Watt et que ce dernier lui demande, avant de quitter l'île : « Comment tu t'appelles, fils ? » (JF, 221), ce à quoi il répond : « Luc... Luc Blouin. » (JF, 221) En se débarrassant du préfixe « Ti », Luc se dégage aussi du poids de l'« id », du récit identitaire porté par la légende, familiale, sociale ou nationale.

+

En s'intéressant davantage à l'« entité » qu'à l'« identité », Louis Hamelin propose une relecture du rapport qu'entretient le sujet avec l'espace dans lequel il se trouve. Une telle relecture, comme on a pu le constater, passe d'abord par la rupture avec un discours identitaire qui fixe le rôle de chacun dans ses interactions avec autrui. Cette position, tant dans *Le voyage en pot* que dans *Le joueur de flûte*, est empreinte d'une certaine stérilité identitaire puisqu'elle maintient le sujet dans son immobilité, l'empêchant de s'émanciper face au regard de l'autre. En fait, l'émancipation, chez Hamelin, passe d'abord par la capacité du sujet à se définir hors du discours, à intégrer l'espace qu'il habite tel qu'il est au présent. La construction identitaire du sujet dépend moins de la prise de conscience de sa posture dans l'espace collectif que de la manière avec laquelle il décide d'habiter cet espace. C'est ainsi que l'américanité de Louis Hamelin passe non pas par l'intégration des grands mythes américains (voire états-unis) — on le constate par le refus de l'imaginaire routier dans un récit qui prend la forme d'un roman de la route —, mais par la participation de la voix de ses personnages à la pluralité des voix qui façonnent les contours culturels du continent. Cette voix qui s'ajoute, prise hors des discours identitaires, n'en est pas moins influencée par son histoire, par sa géographie et par une certaine appartenance à

un ensemble culturel, ce qui amène Hamelin à se définir lui-même comme « franco-nord-américain ». On remarque cependant que cet espace de références culturelles est constamment relégué au second rang, derrière la mise en réseau des multiples interactions qui servent à la construction du soi.

LE VILLE JACQUES-CARTIER DE LOUIS HAMELIN

Infrastructures et infrahistoire du récit au Québec

+ + +

DANIEL LAFOREST

Université de l'Alberta

On peut dire que la critique a en général bien balisé les thèmes de prédilection de l'écrivain Louis Hamelin en soulignant que ses romans s'inspirent à la fois de l'ampleur du territoire québécois et de la sauvagerie qui lui est, semble-t-il, inhérente. Ses personnages principaux, surtout Sam Nihilo, se présentent comme des *alter ego* de l'auteur, certes plus sombres ou plus mordants, alors que les personnages secondaires, rébarbatifs ou sauvages, se tiennent aux frontières de la socialité. Cette œuvre n'est pas nécessairement reconnue pour avoir mis au premier plan l'histoire et l'historiographie. Elle a surtout privilégié la représentation des espaces, urbains ou non, qu'on pense à *Ces spectres agités*, qui se déroule entièrement à Montréal, ou encore au *Joueur de flûte* ou à des nouvelles de *Sauvages* qui oscillent entre la métropole et les grands espaces forestiers¹. Pourtant, il faut bien constater que l'histoire, quand elle n'est pas celle de lieux en train d'être effacés par l'expropriation comme dans *La rage*, ou celle muselée et en voie d'extinction des autochtones dans *Cowboy*, fait irruption comme un enjeu central dans les débordements polyphoniques de *La constellation du Lynx*, et dans l'essai *Fabrications* qui s'y rattache.

On peut se demander si nous avons été aveugles à la méthode plus profonde à l'œuvre chez le romancier Hamelin. Aurait-on omis d'évaluer l'influence de l'histoire dans son désir d'espace romanesque, et réciproquement celle de l'espace dans son ambition plus récente pour le roman d'investigation historique? On en arrive à penser ainsi que Louis Hamelin fouille l'histoire récente du Québec de la même façon qu'il construit ses représentations du territoire physique de la province: en recherchant la valeur de l'*authenticité* dans ce qui est à la fois le plus profondément enfoui et le moins immédiatement lisible par l'historiographie traditionnelle. Bref, il y a des aspects du monde physique vécu que l'écriture de l'histoire ne sait pas harnacher. C'est de cela que le roman selon Hamelin tirerait sa vraie puissance. Voilà ce que cet article entend suggérer brièvement dans les limites de ses moyens, et en regard d'un cas précis sur lequel portera exclusivement l'analyse, à savoir l'importance donnée à Ville Jacques-Cartier dans *La constellation du Lynx*.

1 Pour les références complètes aux œuvres d'Hamelin, le lecteur pourra consulter la bibliographie préparée par Laurence Perron, dans le présent dossier, p. 101-119.

LECTURE HORIZONTALE ET LECTURE VERTICALE DU TERRITOIRE

On a beaucoup commenté la mobilité proche de l'errance des personnages de Louis Hamelin. Ces personnages, tantôt habitent les marges du territoire québécois, tantôt sont divisés par des conflits qui les ancrent dans une temporalité contemporaine². Ce seraient ces personnages aussi qui, dans la littérature québécoise dite éclatée de l'après-référendum de 1980, face au rêve devenu impossible d'une histoire univoque et unidirectionnelle³, apporteraient la dimension spatiale comme un modèle de lecture alternatif. Cela explique peut-être l'importance qu'a pu avoir l'arrivée du jeune Louis Hamelin sur la scène littéraire en 1989 avec *La rage*. Un auteur surgissait à point nommé qui mettait à mort les tièdes années 1980, qui ne rougissait pas de ses tendances à la mégalomanie, et qui n'entendait pas racler la boue de ses bottes en rentrant chez lui pour écrire. On devine ainsi qu'il a pu contribuer par son œuvre à l'intérêt pour l'espace géographique qui s'est développé en études québécoises. Devant une histoire désormais multivoque, ouverte et sans téléologie, à partir de laquelle les historiographes apparus dans les années 1980 ont redessiné un sujet québécois « conscient de son américanité », ayant évolué « normalement » à l'égal de « toute autre société industrielle⁴ », peut-être subsistait-il un territoire encore vierge et toujours capturable d'une seule voix, d'un seul souffle, et dans un seul imaginaire, peut-être pas celui vibrant du « nous » de naguère, mais un qui en garde au moins l'ambition ? C'est en tout cas la tâche que la critique littéraire semble avoir réservée à Louis Hamelin. Je veux dire que l'apparent enthousiasme avec lequel ses récits juxtaposent les lieux les plus éloignés les uns des autres sous-entend un modèle d'habitation imaginaire du Québec du tournant du XXI^e siècle. Modèle qui a certes sa part d'américanité⁵, car il peut prendre une ampleur continentale comme dans *Le joueur de flûte*, mais qui vaut surtout par sa détermination à recouvrir la carte de la province réelle par une autre carte où les blancs, bien que nombreux, sont néanmoins maintenus ensemble, dans une cohérence indéniable, par l'intensité des lieux périphériques investis par les romans. Il est vrai qu'on a coutume de dire que Louis Hamelin explore des lieux hostiles où la cohésion nationale paraît se défaire. Mais c'est que l'écrivain dont on croit qu'il détient dans son seul imaginaire les espaces que la littérature a coutume d'ignorer devient le dépositaire de ces mêmes espaces. Ceux-ci se concentrent en son œuvre, là où nous, lecteurs, pouvons les tenir dans une vue d'ensemble. Les ruptures du réel sont ainsi désamorçées.

2 Voir Emmanuelle Tremblay, « Une identité frontalière. Altérité et désir métis chez Robert Lalonde et Louis Hamelin », *Études françaises*, vol. XLI, n° 1, 2005, p. 107-124 ; Daniel Laforest, « Écrire l'abat. Louis Hamelin, *Sauvages*, Montréal, Boréal, 2006, 291 p. », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 87, automne 2006, p. 93-95.

3 Micheline Cambon, « Des petits récits et du grand récit. Raconter l'histoire de la littérature québécoise », *Littérature*, n° 124, décembre 2001, p. 81-97.

4 Julien Desrochers, *La rage de Louis Hamelin et le paradoxe sociocritique*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2006, f. 49-53.

5 Voir Sandra Breux, « *Ces spectres agités* (Louis Hamelin, 1991) : analyse géocritique », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. LII, n° 147, décembre 2008, p. 471-487 ; Paola Ruggeri, « *Cowboy* de Louis Hamelin. Le Far West québécois ou la redéfinition des frontières nordiques », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. I, n° 2, 1998, p. 9-27.

Louis Hamelin aurait donc construit une œuvre qui investit mieux que toute autre au Québec l'horizontalité du territoire, et qui par là nous rassure en montrant combien les articulations rouillées de l'histoire nationale, et bien plus encore les figures blessantes du présent — chômeurs, exploités, âmes démissionnaires, autochtones aliénés, masculinités meurtries — existent *au loin* plutôt qu'auprès de nous. Elles existent au loin dans les arrière-pays, mais aussi *là-bas*, dans le temps second de la littérature plutôt que dans le vif de l'expérience. Des distances, partout, s'imposent, et c'est bien à un grand plan horizontal qu'on a d'abord affaire. Mais voilà qu'en 2010, Louis Hamelin publie *La constellation du Lynx*, cette grosse machine à problématiser l'histoire politique officielle avec les armes du roman. Et soudain, nous n'hésitons pas à souligner combien friables, incertaines, approximatives, en un mot littéraires s'avèrent les entreprises complémentaires d'un personnage « herméneute » et d'un « archiviste-écrivain » lorsqu'il s'agit d'un événement du passé⁶, à savoir la crise d'Octobre, plutôt que des lieux de l'arrière-pays. Le romancier à qui l'on reconnaît le don de faire se rejoindre sur ses pages des expériences sises en Abitibi, dans les forêts du Nord, dans des chalets perdus au fond de zecs, dans le tronc d'un séquoia de l'île de Vancouver ou en plein Montréal devient le romancier qui nous impressionne par la quantité de pistes narratives et politiques qu'il explore en s'attaquant aux archives dispersées de la crise d'Octobre. Pourtant, la géographie, du moins celle humaine, c'est l'histoire. Les représentations et les documents sont forcément distincts pour l'une et pour l'autre, mais il n'est pas avéré que la géographie se rapièce plus harmonieusement que l'histoire. Il n'est surtout pas certain qu'Hamelin approche l'une différemment de l'autre sur le plan de l'efficacité romanesque.

C'est pourquoi on a sans doute fait preuve de myopie en accueillant *La constellation du Lynx* comme s'il s'agissait de la première instance de *reconstruction* romanesque chez Louis Hamelin. Reconstruction effectuée à partir d'un matériau diffus, parfois marginal ou alternatif en regard de l'histoire dominante, et avant tout lié au temps de la vie ordinaire et quotidienne, matériau qu'Hamelin lui-même appelle « l'infrahistoire⁷ » en le mesurant à l'aune du personnage romanesque plutôt qu'à celle des structures de temps social. Voir dans cette infrahistoire une chose sans précédent chez Hamelin reviendrait à faire l'impasse sur un travail de composition du monde fictionnel qui est présent dès le début de son œuvre, dès *La rage*, si tant est qu'on accepte de maintenir notre attention sur la spatialité et d'en faire un outil de lecture aussi effectif dans *La constellation du Lynx* qu'il a pu l'être pour d'autres dans les romans précédents. Un travail distinct de celui du romancier archiviste contestataire se révèle alors à nous. Le Hamelin qui a utilisé le roman pour juxtaposer les épisodes épars de la crise d'Octobre et pour imaginer ce qui reste en suspens dans leurs interstices est aussi le Hamelin qui a choisi une exploration *verticale* de l'espace physique en jeu. Les racines du bouleversement politique sont retracées en quelques lieux excentrés et relativement peu documentés, comme La maison du pêcheur à Percé ou les rues de la banlieue sud de Montréal. Il y a, comme dans *Cowboy*, comme dans les histoires de *Sauvages*, un regard

6 Voir le compte rendu de *La constellation du Lynx* de Martine-Emmanuelle Lapointe, « Le sens de l'histoire », *Voix et Images*, vol. XXXVI, n° 2, hiver 2011, p. 141-145.

7 Louis Hamelin, *La constellation du Lynx*, Montréal, Boréal, 2010, p. 158.

horizontal porté sur l'immensité de la province où sont éparpillés des bouts de récits. Mais une bonne partie de *La constellation du Lynx*, y compris la nature du personnage de l'intellectuel Chevalier Branlequeue et l'aventure humaine qui culminera avec le drame de la cellule Chénier et la mort de Pierre Lavoie/Laporte, est modelée, dirais-je, à même la pâte de Ville Jacques-Cartier tel qu'il a existé sur la Rive-Sud de Montréal dans les années 1960. Certes, Ville Jacques-Cartier a cessé d'exister du point de vue municipal en 1969, un an avant les événements culminants d'Octobre. Mais rien n'empêche d'insister sur sa subsistance symbolique dans les esprits. Cela permet aussi de rappeler, comme le fait le roman d'Hamelin, combien octobre 1970 ne fut pas qu'un mois, mais au moins une décennie quand on pense à tout ce dont il fut le point d'orgue. Avec Ville Jacques-Cartier chez Louis Hamelin, nous faisons alors du surplace, mais pas dans n'importe quel espace du Québec. Ville Jacques-Cartier n'a jamais offert que des paysages instables et un sol meuble; c'est un lieu qui, bien qu'urbain, n'a jamais vraiment été une ville puisque sa nature, lors de sa brève existence avant son annexion à Longueuil, a été celle d'un grand chantier à ciel ouvert, une urbanisation n'ayant jamais trouvé son accomplissement et qui s'est plutôt éternisée dans le bric-à-brac anarchique de son accroissement. Pierre Nepveu a mis en lumière la dimension « pionnière » de cet espace dans un texte sur l'œuvre de Jacques Ferron. Il offre une vision symbolique où le quasi-bidonville de Ville Jacques-Cartier dans l'après-guerre aurait été une énième façon pour une certaine québécoisité de conquérir puis d'agrandir les frontières du lieu à partir duquel est maintenu dans une distance « précaire » ce qui la menace depuis toujours (assimilation culturelle, urbanisme à l'américaine)⁸. Les choses sont différentes avec Louis Hamelin. Quand il situe les sources affectives et, à plus forte raison, *ordinaires* de son récit dans un Ville Jacques-Cartier recomposé, il passe quant à lui de l'horizontalité à la verticalité. De plus — et c'est cela qui est essentiel —, il le fait *sans modifier son objectif*, qui est de saisir les diamants bruts de « l'infra ». Il cherche une texture humaine qui ait partie liée non pas tout à fait avec l'urbanité de Ville Jacques-Cartier, mais avec la brutalité de ses architectures étalées au grand jour et dont l'histoire n'a guère consigné qu'un souvenir elliptique. Les fouilles romanesques de l'écrivain Louis Hamelin ne visent pas à produire du symbolique. Qui plus est, elles ne sont pas qu'archivistiques, elles sont aussi archéologiques.

Comment mesurer, plus concrètement, ce passage d'une lecture horizontale à une lecture verticale du lieu ? Écoutons Louis Hamelin lui-même :

On est porté à attribuer une supériorité intuitive à ceux qui ont vécu les événements en se disant : « Lui, il était là. » Sauf que la crise d'Octobre, c'est un événement assez considérable qui couvre un grand territoire, qui va même jusqu'en Algérie, en Angleterre, en Amérique du Sud. Alors le gars qui participe à un enlèvement ne voit pas tout, il a un point de vue assez limité. J'ai plus confiance dans le gars qui confronte plusieurs récits pour essayer d'en tirer une vision⁹.

8 Voir Pierre Nepveu, « Le petit Farouest de Jacques Ferron », *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2004, 270 p.

9 Dominic Tardif, « Louis Hamelin : pour en finir avec Octobre », *La Presse*, 2 octobre 2014, en ligne : <http://www.lapresse.ca/la-tribune/la-nouvelle/scene-culturelle/201410/02/01-4805692-louis-hamelin-pour-en-finir-avec-octobre.php> (page consultée le 28 juillet 2015).

Qui est celui qui confronte des récits multiples pour en extraire une vision? C'est l'écrivain avant l'historien. Ou mieux: c'est la part d'écrivain qui sommeille en tout historien digne de ce nom, ce qui revient au même. L'histoire est monolithique seulement lorsqu'elle se cristallise en une version définitive. Lorsqu'elle se fait officielle et renvoie le reste dans les marges où règnent les ragots et l'invérifiable. C'est son existence publique en quelque sorte, celle qui manipule l'événement allégé de ses contradictions. C'est la voie royale qui mène au kitsch historique dont a beaucoup parlé l'écrivain Milan Kundera, ce point où les documents en nombre accablant, avec leurs contradictions naguère brûlantes, n'ont plus que la légèreté des choses dérisoires. Le Louis Hamelin qui plonge dans la pâte de l'histoire veut redonner à l'événement sa vitalité d'avant le kitsch historique, c'est-à-dire qu'il veut l'imaginer de nouveau au présent. L'écrivain qui fait cela a un premier frère dans l'historiographe. Celui qui écrit le roman et celui qui écrit l'histoire ont chacun, à un moment de leur travail, une table devant eux couverte de tous les documents, de toutes les versions et de tous les discours *en même temps*. C'est le plaisir d'un présent revivifié dont je parle. Mais le romancier travaillant de la sorte avec la matière historique qu'il dégage des documents pour en jouir en pleine liberté a également le lecteur pour frère. Le plaisir du présent renouvelé dans l'imagination historique commence ainsi par la reconnaissance du présent mort qui règne partout dans la réalité alentour. Ce présent mort a la forme de versions officielles, orientées, puis peu à peu édulcorées, réduites à n'être plus que les emblèmes à la circulation facile d'un nom, d'une date et de quelques symboles afférents.

Changeons maintenant un seul mot dans les paroles d'Hamelin citées plus haut; remplaçons le mot «récit» par celui de «lieu» dans la dernière phrase. On se le permettra sans trop de scrupule puisque, dans tout le passage, il est réellement question de géographie avant toute référence à l'histoire ou même au temps. Qui rassemble alors les lieux pour en tirer une vision? C'est toujours là le pouvoir de l'écrivain et de son frère historiographe, bien sûr, sauf que la vision qui en résulte, le *patchwork* de lieux, peu importe ce dont il a l'air, n'aura pas une bien grande valeur de controverse face au récit historique consensuel. En effet, la part narrative du roman peut tenter de s'opposer à la grande histoire scolaire sur son propre terrain, mais pas sa part géographique. On suppose toujours que la géographie est subordonnée à l'histoire en tant que cette dernière dirait d'abord où elle doit commencer et où elle doit non pas tout à fait s'arrêter, mais cesser d'être remarquable. Or écoutons Hamelin, à propos de son travail préparatoire à *La constellation du Lynx*:

J'ai d'abord flirté avec une forme qui aurait pu être beaucoup plus proche de l'essai, dans laquelle je conservais les vrais noms des personnages historiques [...]. J'ai finalement décidé de jouer la mécanique romanesque, parce que je suis instinctivement un romancier. Je voyais l'histoire mythique comme fond de toile, mais je voulais ajouter des paysages d'Abitibi, que je n'aurais pas pu inclure dans un essai au sens strict. Je n'aurais pas pu caser ça et je n'aurais pas pu mythifier autant avec un essai¹⁰.

10 *Ibid.* Propos rapportés par Dominic Tardif.

Il faut à l'écrivain un lieu mythique en mesure de redoubler la profondeur subversive de son roman de reconstruction historique. Qu'entendre par « lieu mythique » dans ce contexte ? Il faut entendre le lieu réel, fourni par les documents eux-mêmes, où sont comme repliés les non-dits, les silences et les syncope de l'affaire. Le lieu qui, d'autre part, renferme un potentiel d'évocation à peine effleuré par l'histoire dominante et jusqu'ici ignoré des autres écrivains eux-mêmes. Telle est La maison du pêcheur à Percé¹¹, tel est le bungalow de la Rive-Sud où mourra Pierre Lavoie/Laporte, tels sont à bien y penser la majorité des lieux excentrés dans l'œuvre de Louis Hamelin. Mais avant tout, telle est la valeur de Ville Jacques-Cartier dans *La constellation du Lynx*. C'est un lieu excentré dans l'espace (parce qu'il était suburbain et populaire) et dans le temps (parce qu'il a absolument disparu dans sa forme des années 1960). *La constellation du Lynx* est un roman où l'accroissement de la documentation factuelle — ce qui s'est vraiment passé — dépend ainsi d'un accroissement proportionnel du mythe territorial québécois — le lieu où ça se *serait* vraiment passé. Le premier est un travail de reconstruction ; le second, d'imagination. Et Ville Jacques-Cartier est pour Louis Hamelin le lieu par excellence du mythe québécois entourant la crise d'Octobre. C'est le lieu de son investigation verticale au sens évoqué plus haut. Mais avant de passer à un examen plus approfondi du Ville Jacques-Cartier de Louis Hamelin, demandons-nous, plus précisément, ce qu'implique pour le roman la distinction entre ces lectures horizontale et verticale.

Dans la perception horizontale du territoire historique que favorise Hamelin dans des livres comme *Cowboy*, *Betsi Larousse*, *Le joueur de flûte* ou *Sauvages*, la durée est très peu imprimée dans l'espace matériel. Les figures de croissance sont absentes ; tout est *déjà là*. Il est donc difficile de saisir les façons dont les signes du passé s'articulent avec ceux du présent dans l'espace commun. Cela dit, tout ce qui est visible l'est à outrance. Il y a une rareté des mystères, et par conséquent des embrayeurs fictionnels. C'est pourquoi ces textes tendent plus au monologue intérieur, à moins qu'ils présentent dans l'intrigue un caractère bancal parfois soulevé par les critiques¹². Au contraire, dans le point de vue vertical que l'on retrouvait en partie avec le thème de l'expropriation dans *La rage* et qui domine *La constellation du Lynx*, la narration, qu'elle soit subjective ou polyphonique, devient un moyen subversif. Ainsi en est-il du récit de l'agronome dans *La rage* :

Nous mettions les terres en friche sur nos fiches. C'était des terres zonées vertes par les péquistes [...]. Nous avions une mission. C'était bien beau sur les cartes et sur le cadastre de la ville. Nous marchions sur les terres en automne et la zone verte était plutôt or, brune et vert-de-gris, fangeuse par endroits inondés où les quenouilles en rangs serrés perçaient la glace de novembre [...]. On tombait sur des dépotoirs épars, où des charrues d'avant la guerre achevaient de souder leur soc à la glèbe refermée¹³.

11 Voir aussi le film *La maison du pêcheur* d'Alain Chartrand (Québec, PVP-Fiction, 2013), paru après le roman d'Hamelin.

12 En entrevue, Louis Hamelin a fait part de commentaires en ce sens émis par sa directrice littéraire, commentaires qui l'auraient mené à une remise en question dans son approche du roman. Voir Annick Duchatel, « Louis Hamelin. Simplicité volontaire », *Entre les lignes. Le plaisir de lire au Québec*, vol. II, n° 4, été 2006, p. 38-40.

13 Louis Hamelin, *La rage*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2010 [1989], p. 311-312.

Nul besoin d'insister sur le contraste un peu didactique — fréquent chez Hamelin — entre la cartographie abstraite de la technocratie et l'expérience vive du lieu réel. On remarquera toutefois la texture évoquée de ce lieu : le pied s'y enfonce, des tiges sont figées dans la glace, des objets du passé affleurent par quelque extrémité devenue presque indistincte. On pourrait appeler un tel endroit « le cimetière de l'histoire », c'est-à-dire le lieu qui exprime tout à la fois la logique et la cruauté de celle-ci. Les objets y sont abandonnés sans contexte ni explication à une alternative implacable qui décidera de quel bord ils chavireront : le bord de l'assimilation raisonnée ou le bord du récit vagabond qui, peut-être, butera sur l'objet du passé au hasard de son passage. Ce « peut-être », ce « hasard » sont les véritables noms de la liberté du romancier selon Louis Hamelin. Et il y a de ces cimetières de l'histoire dans tous ses romans. Ils forment les plans inventés par l'écrivain pour que son entreprise individuelle se mesure à forces égales avec celle de la grande histoire officielle. Si les personnages faillibles et incertains des romans depuis *La rage* empêchaient de voir nettement cette méthode à l'œuvre, *La constellation du Lynx*, avec Ville Jacques-Cartier, la met sans contredit en valeur.

VILLE JACQUES-CARTIER DANS LA CONSTELLATION DU LYNX

Ville Jacques-Cartier a existé entre 1947 et 1969 sur la Rive-Sud de Montréal, avant d'être annexé à la ville de Longueuil. Deux de ses portions avaient préalablement fait sécession pour former Préville et LeMoynes, mais le détail est négligeable ici car elles continuèrent de partager les us étranges qui singularisèrent l'aire de Ville Jacques-Cartier durant cette époque. Il nous faut parler d'un lieu à l'origine très pauvre où l'implantation des organismes et services municipaux n'arrivait pas à égaler la vitesse de croissance considérable de l'urbanisation. Les premières maisons étaient fabriquées à la va-comme-je-te-pousse, la plupart du temps avec des matériaux glanés au petit bonheur¹⁴. Les familles y étaient encore nombreuses. La misère y était fort apparente. C'est un lieu unique dans l'histoire du Québec, et dont la légende est inversement proportionnelle à la documentation dont on dispose¹⁵. La description qu'en fait Hamelin rehausse les traits qui ont nourri cette légende :

C'était souvent de simples cambuses sans fondations ni eau courante, en bois recouvert de papier goudron. Sentinelles de fond de cours, les bécosses montaient la garde. Devant la maison, là où aurait dû se trouver le trottoir, passait l'égout à ciel

14 Le roman *Dée* publié en 2002 par Michael Delisle (Montréal, Leméac, 124 p.) illustre bien cela.

15 Il existe à ce jour un seul ouvrage historique lui étant consacré : Claude Gauthier, *Ville de/Cité de Jacques-Cartier*, Longueuil, Éditions Histoire Québec, coll. « Société historique et culturelle du Marigot », 2002, 2 volumes. Mentionnons aussi les écrits de Pierre Vallières et de Jacques Ferron, qui y ont tous deux habité à l'époque. Le premier a intégré un témoignage subjectif sur l'enfance qu'il y a connue dans son autobiographie intellectuelle *Nègres blancs d'Amérique* (Montréal, TYPO, 1994 [Parti pris, 1968], 472 p.). Le second en a fait la matière de plusieurs historiettes satiriques comme *Cotnoir* (Montréal, TYPO, 2001 [Éditions d'Orphée, 1962], 109 p.), ou d'un roman comme *L'amélanchier* (Montréal, TYPO, 1992 [Éditions du Jour, 1970], 207 p.).

ouvert qu'on enjambait en marchant sur deux ou trois planches jetées en travers du fossé¹⁶.

Dans quel tableau de la ville ou de la campagne inclure de telles descriptions ? À quoi associer cet état apparemment perpétuel de mutation domiciliaire ? Le Ville Jacques-Cartier de Louis Hamelin n'est pas l'espace intermédiaire dans l'urbanité des années 1960 que beaucoup retiennent aujourd'hui. Il n'est pas non plus un espace intermédiaire dans la marche vers le progrès de l'histoire consensuelle de la Révolution tranquille. C'est lui-même qui, dans sa facture, est transition, métamorphose, instabilité, incomplétude. Le sol, meuble et terreux, n'y est littéralement pas stable. Les maisons sont des ébauches de l'idée que l'on se fait d'une maison. Dans les lignes d'Hamelin, il est de surcroît clair que le bien le plus commun et encore le plus stable, ce sont les déjections s'écoulant à ciel ouvert. De la merde, donc. Le sol de ce qui s'appelle « ville » est un humus composé de merde. Ce que dévoile cette ville dont les résidents enjambent les égouts béants, c'est le grand mystère communal des infrastructures qu'on ne saurait ni ne désirerait voir dans la distance de notre vie citoyenne et de notre paix municipale. Hamelin en remue pourtant les traces massives qui n'auront été visibles que dans la fenêtre brève du quasi-accident municipal de Ville Jacques-Cartier. Derrière la misère des égouts béants se devinent alors, par une association qui ne relève pas de la rhétorique mais de la causalité, les autres traces d'un passé éloigné dans le temps et dans l'espace :

Léon Godefroid, le père de Gode, avait fait partie des hordes de chômeurs dont le gouvernement avait cru pouvoir se débarrasser en les envoyant défricher les terres basses et brûlées de l'Abitibi, et dont les mouches, les souches et les mois d'hiver à moins quarante avaient fini par venir à bout. Dans leur mouvement de reflux, ces colons manqués s'étaient retrouvés mêlés aux masses d'ouvriers pauvres et qui traversaient le pont Jacques-Cartier avec leurs trâlées d'enfants pour s'établir sur la rive et dans la campagne environnante, aux portes de Montréal. Les cultivateurs du coin leur cédaient des terrains pour quelques centaines de piastres et ils se bâtissaient des cahutes avec tout ce qu'ils pouvaient trouver. En Abitibi, ils avaient au moins appris à bâtir des cabanes. La nuit ils allaient débâter les wagons de chemin de fer laissés sans surveillance et avec ce « bois de char » ils élevaient leurs maisonnettes au bout des champs¹⁷.

Ville Jacques-Cartier a poussé sans effacer les marques de son édification. Il a été l'image du fonctionnement d'une ville avant d'être celle d'une ville réellement habitable. Les infrastructures n'y ont pas eu le temps d'être recouvertes et dissimulées, car il a fallu sans cesse les propager, en construire d'autres. Pour Hamelin, ces infrastructures sont les traces encore lisibles, pour qui sait s'y arrêter et faire marcher ses propres facultés d'imagination, d'une aventure pionnière sans observateur ni objectif. Point n'est besoin alors de registre ou de recensement officiel pour savoir

16 Louis Hamelin, *La constellation du Lynx*, Montréal, Boréal, 2010, p. 183.

17 *Ibid.*, p. 182.

que ceux qui, en déshérence, ont échoué là de l'Abitibi ou d'autres lieux excentrés sur la carte sociohistorique trouée de la Révolution tranquille sont les mêmes qui ont creusé la terre pour y déposer les infrastructures de la légende, tout compte fait les *seules* traces ayant suffisamment marqué les imaginaires pour se voir consignées dans la mémoire populaire comme dans l'Histoire officielle. Ville Jacques-Cartier a été une ville de pionniers en ce sens-là, en ce sens populaire et politique qui réunit les chômeurs, les bâtisseurs d'infrastructures, et les oubliés de l'histoire. Nous, lecteurs, en devenons convaincus avec le romancier qui en conçoit la fiction, car qui d'autre aurait accepté de vivre en enjambant la merde de ses voisins tout en ayant le savoir-faire pour édifier une ville habitable dans un tel fatras ? Qu'importent ici les noms réels de ces êtres disparus ? Puisque l'histoire n'en avait que faire, le romancier le lui rendra bien en ancrant les personnages sur le territoire physique de Ville Jacques-Cartier, mais surtout en les faisant héritiers d'un mode de vie caractéristique du territoire. Et à qui verrait là une autre dérive vers l'idéologie de l'enracinement national dans la race surhumaine déchue, on fera remarquer que les traces légendaires de Ville Jacques-Cartier, égouts, terre battue, charpentes en contreplaqué, chiens errants, sont les mêmes qu'ailleurs dans la mesure où elles sont l'œuvre de bâtisseurs aliénés venus de toutes les marges du Québec et que personne n'a voulu côtoyer. À ceux, d'autre part, qui s'éterniseraient sur les raisons probables mises en récit par la reconstitution fictionnelle du meurtre commis par la cellule Chénier, dans le roman d'Hamelin, on rappellera que ce qui, des événements d'Octobre, a été le plus largement passé sous silence est le fait que les revendications premières du manifeste du Front de libération du Québec (FLQ) étaient de nature marxiste et donc internationaliste. L'ouvrier, le chômeur, le laissé-pour-compte, et surtout la valeur réelle de leurs gestes dans le progrès social du Québec constituaient le cœur des revendications politiques en jeu, avant l'indépendance de la nation. Hamelin ne le rappelle pas directement dans son roman, mais sa méthode de lecture verticale de l'infragéographie et de l'infrahistoire ne peut pas manquer de le révéler.

Avec la lecture verticale du territoire québécois qui débouche sur la mise au jour des infrastructures oubliées en des lieux mis à l'écart de l'histoire, ce sont donc l'accident de parcours, le détrit, l'objet orphelin, l'objet à demi enseveli, en quelque sorte l'inquiétante étrangeté au sein du territoire qui acquièrent une importance centrale dans la composition du récit. Le détail ordinaire est le point de départ de toutes les échappées narratives, car c'est à travers lui que passeront éventuellement les fils de l'histoire alternative recherchée par un écrivain comme Louis Hamelin. C'est le paradigme indiciel au sens où l'entend l'historien Carlo Ginzburg¹⁸ qui est alors favorisé, et c'est bien de subversion qu'il est ainsi question. La trace a une plus grande valeur d'authenticité que le signe du fait qu'elle n'est pas encore enclose dans un récit ou dans un autre dispositif d'explication préalable. C'est le potentiel de recréation fictionnelle de la trace qui est harnaché à la réalité matérielle et à la légende de Ville Jacques-Cartier pour refaçonner du mythe. Hamelin construit de la sorte le cadre affectif dans lequel d'autres traces plus consistantes et déjà en voie d'être codifiées

18 Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, traduit de l'italien par Monique Aymard, Paris, Verdier, coll. «Verdier poche», 2010 [Flammarion, 1986], p. 218-294.

(tous les matériaux de l'enquête sur Octobre menée par l'écrivain, coupures de journaux, entrevues, etc.) seront réunies et pourront s'éclairer mutuellement. La même mise en plan a lieu en ce qui concerne la spatialité qui met à égalité les quarante-cinq changements de voix narratives de *La constellation du Lynx*, comme il a été dit ailleurs¹⁹. Il y a chez Hamelin une multitude d'histoires potentielles là où l'Histoire elle-même semble avoir passé tout droit ou avoir cédé à la simplification, à la symbolique, voire à l'ellipse. Il faudrait appeler cela une archéologie de l'avant-hier. Ces micro-excavations composent un réseau de connexions et de solidarités qui vient s'imprimer sur la carte de nos appartenances culturelles de façon doucement controversée. À ce réseau, on octroiera la valeur d'authenticité recherchée par Hamelin dans sa revisite, qui est aussi une archéologie des événements d'octobre 1970. Ses acteurs ont beau être fictifs ou semi-fictifs comme les personnages de *La constellation du Lynx*, sa structure et son existence même sont pour leur part indéniables.

Pour qui veut mettre en exergue une communauté de lieux à l'existence intangible mais pourtant sensible, la polyphonie, le chœur semblent être les formes de mise en récit privilégiées. Ce qui porte le nom de fiction tient alors moins de l'invention ou de la mystification, et davantage du choix des liens que l'on composera afin de faire voir les réseaux référentiels enfouis sous la surface du territoire consensuel — réseaux dont on reconnaîtra ou non l'existence, et surtout dont on accréditera ou non la valeur dans les institutions de l'histoire et de la critique culturelle. Mais des lieux comme le Grand-Nord contemporain ou le Ville Jacques-Cartier d'avant-hier chez Louis Hamelin ne devraient pas décourager le regard analytique. Bien au contraire, on supposera que la difficulté d'approche qu'ils présentent est la garantie de leur richesse précisément parce qu'ils n'offrent pas de métaphores adéquates à nos aspirations et à nos utopies culturelles. Si ces utopies venaient à se réaliser, il faudrait bien que ce soit en incluant les portions d'espace qui ne correspondaient pas à leurs structures rêvées. Quelle cartographie partagerait-on alors? Et qu'en ferait-on? Des écrivains comme Louis Hamelin veillent aux avant-postes.

19 Maude Poissant, *Ambivalences*, suivi de *La polyphonie dans La constellation du Lynx. Un dialogue explorant l'Histoire*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2013, f. 97 et f. 101.

POUR EN FINIR AVEC OCTOBRE

+ + +

FRANÇOIS OUELLET

Université du Québec à Chicoutimi

Tu prétends donc t'être servi de la fiction pour trouver la vérité,
ou quelque chose du genre. Moi, ce flou conceptuel autour du mot vérité
me dérange... De quelle vérité on parle, là¹ ?

Entre 2002 et 2010, nous dit Louis Hamelin dans les toutes premières lignes de son essai *Fabrications*, «j'ai travaillé à un roman dont le sujet principal est la crise d'Octobre²». Dans cet essai, Hamelin souscrit à la vision du romanesque défendue par Norman Mailer, selon qui la vérité du roman est supérieure à celle de l'histoire et de la politique, même si l'approche romanesque est inductive. Aussi *La constellation du Lynx*³ n'est-il pas un roman historique, mais «un roman heuristique⁴», c'est-à-dire qui se développe par l'examen d'hypothèses successives, le dévoilement progressif de faits historiques dissimulés et l'élucidation d'événements *a priori* ambigus. Or, s'il est évident que *La constellation du Lynx* cherche à démonter les événements d'Octobre pour en révéler la véritable articulation, de manière à soutenir que la version du romancier est la «bonne⁵», il m'apparaît que la crise d'Octobre masque à son tour ce qui, dans un certain sens, s'offre comme le vrai sujet du roman. Je dis bien «dans un certain sens», parce qu'il serait farfelu de prétendre qu'Octobre n'occupe pas ici la première place. Mais si, à travers Octobre, le roman disait autre chose? Ou plutôt, et si le romancier se servait d'Octobre pour dire autre chose? Autre chose de fondamental, car cela ne serait pas contingent comme le sont les événements politiques?

La constellation du Lynx réunit quelques motifs clés de l'ensemble de l'œuvre d'Hamelin, qui tendent à configurer un scénario à l'intérieur duquel ils sont souvent

1 Louis Hamelin, *Fabrications. Essai sur la fiction et l'histoire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Prix de la revue *Études françaises*», 2014, p. 143. Cette citation est une réplique de Sam Nihilo, le héros de *La constellation du Lynx*, à son créateur, Louis Hamelin.

2 Louis Hamelin, *Fabrications*, p. 11.

3 Louis Hamelin, *La constellation du Lynx*, Montréal, Boréal, 2010, 600 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CL suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

4 *Ibid.*, p. 145.

5 «Et si, au bout du compte, c'était la version du romancier qui était la bonne?» lit-on en quatrième de couverture du roman.

liés étroitement entre eux. Les personnages d'Hamelin ont la plupart du temps des velléités littéraires. Plus exactement, ils s'attèlent à l'écriture d'un livre sans l'avoir vraiment voulu, comme s'ils étaient traversés par l'écriture. Dans *Cowboy*, Gilles Deschênes griffonne des notes en cachette pendant son séjour sur la pourvoirie, car, dit-il : « je sentais que la suite de l'histoire me précipiterait dans un rôle pour lequel je devais déjà me préparer⁶ ». Entre le sujet et le complément, il est le « verbe » d'une histoire qui le dépasse, son *alter ego*, Gilles Boisvert, l'ayant « forcé d'entrer dans le livre inexistant⁷ » du drame de Grande-Ourse qu'il écrira malgré lui. Dans *Le soleil des gouffres*, François Ladouceur, qui tient un journal de voyage, cherche à prendre toute la mesure d'une étrange histoire qu'il ne saurait néanmoins terminer, « [c]omme si les quatre directions du monde, en somme, devaient prolonger ce qui n'a jamais cessé de se vouloir livre. De se vouloir. Point⁸ ». Ces personnages enquêtent, ils cherchent à découvrir une vérité; ils annoncent à cet égard le personnage de *La constellation du Lynx*, qui lui aussi sera amené à écrire un livre qu'il n'a pas voulu. J'y viendrai bientôt, il s'agit pour l'instant de noter ce trait commun. Par ailleurs, pour ces écrivains incertains, l'amour est une expérience radicale qui confine à l'absolu et à la perte. Il est donc l'objet d'une quête malheureuse, et du reste, écriture et désir amoureux apparaissent difficilement compatibles; ils peuvent aussi être violemment conflictuels, comme l'illustre, de manière exemplaire, *Ces spectres agités*. Enfin, ces données participent d'un rapport complexe à la figure du père, qui est centrale dans toute l'œuvre. Le père est ce « vieux pouacre vicieux régnant sur la terre femelle⁹ », selon l'image qu'en donne le héros de *La rage*, ce qui explique pourquoi l'histoire œdipienne qui traverse le héros de *Cowboy* est « écrite dans toutes les langues du monde, universelle¹⁰ ». Or, *La constellation du Lynx* opère un retour à cette configuration problématique — écriture, amour, père —, mais pour dénouer l'impasse qui caractérise ces premiers romans. Dans le dernier roman d'Hamelin, le père n'est pas l'ennemi à abattre, mais une figure respectée (évolution que laissait déjà entendre *Le joueur de flûte*¹¹, comme je l'indiquais ailleurs¹²), de sorte qu'écriture et amour cessent d'être des motifs inconciliables. Pour bien saisir cette évolution, il faut examiner le personnage de Sam Nihilote tel qu'il est d'abord présenté dans le recueil *Sauvages*¹³, avant que, quelques années plus tard, il ne revienne enquêter sur la crise d'Octobre dans *La constellation du Lynx*.

6 Louis Hamelin, *Cowboy*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels », 1992, p. 49.

7 *Ibid.*, p. 413.

8 Louis Hamelin, *Le soleil des gouffres*, Montréal, Boréal, 1996, p. 369.

9 Louis Hamelin, *La rage*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1989, p. 395.

10 Louis Hamelin, *Cowboy*, p. 413. Voir à ce sujet François Ouellet et François Paré, *Louis Hamelin et ses doubles*, Québec, Nota bene, coll. « Essais critiques », 2007, p. 95-119.

11 Pour les références complètes aux œuvres d'Hamelin, le lecteur pourra consulter la bibliographie préparée par Laurence Perron, dans le présent dossier, p. 101-119.

12 « Dans *Le joueur de flûte*, Big Country se suicide, comme s'il faisait le geste qui aurait été celui de Bourgeois si Malarmé ne s'en était pas mêlé (car Bourgeois [...] était cancéreux et donc de toute manière condamné à mourir rapidement). Chez Hamelin, il faut non pas au fils tuer le père, mais au père s'effacer pour que le fils vive. On pourrait dire qu'il aura fallu à Hamelin une douzaine d'années avant de pouvoir donner cette suite pacifique à *La rage*. » *Ibid.*, p. 201-202.

13 Louis Hamelin, *Sauvages*, Montréal, Boréal, 2006, 289 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle S suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

PORTRAIT DE L'ÉCRIVAIN AMOUREUX

Personnage central de *Sauvages*, Sam Nihilo figure dans quatre nouvelles du recueil, dont la première et la dernière. Dans la nouvelle inaugurale, « Bonjour l'air », il est un romancier mal assuré dans ses ambitions littéraires et qui, tout en s'appropriant les phrases de son ami et poète Normand Beausecours (il les note sur un carnet), couche avec celle pour qui le poète se meurt de désir. Dans ce bar de la rue Mont-Royal, où Marie a invité Sam à le suivre, celui-ci s'est naturellement rappelé une phrase que Normand lui avait dite dans son désarroi amoureux : « Rien qu'une bonne pipe peut pas arranger... » (S, 37) À la fin de la nouvelle, Sam a quitté Montréal pour retrouver sa « blonde sauvage » (S, 31), Solange, qui vit au lac Kaganoma, à quelques centaines de kilomètres de la métropole.

Dans une autre nouvelle, « Fragile », Sam vient camper chez ses amis Paul et Éva à Trois-Pistoles, où se trouve une étudiante de Paul, Lena. Sam est écrivain, « [m]ais le vrai conteur, c'est Paul » (S, 79). Pendant le repas, Paul prétend que, sur une plage, il est facile de savoir si une femme, étendue sur le ventre, est ouverte à une relation intime : il suffit de la fixer et d'attendre trente secondes pour voir si elle se retourne en regardant par-dessus son épaule. Il raconte aussi l'anecdote suivante : pour donner une leçon à une jeune policière qui distribuait les contraventions avec le zèle de la débutante, quatre gars l'ont coincée dans un chemin de rang, l'ont déshabillée et attachée nue à un arbre, puis abandonnée à son sort. Le lendemain matin de cette soirée bien arrosée, Sam aperçoit Lena allongée sur le ventre, lisant un livre, dans sa tente. Comme il la voit tourner la tête dans sa direction, il entre et commence à la caresser. La relation n'aboutit pas, car Lena s'y oppose, mais Sam note dans son carnet une phrase qu'elle lui a dite. « Est-ce que tout ce qu'on te dit s'en va dans un livre ? » (S, 93) lui demande-t-elle. Puis, Lena refusant son invitation à venir avec lui en Gaspésie, Sam réplique : « Oublie pas que je suis un écrivain. Tout arrive dans ma tête de toute façon. » (S, 94) La nouvelle se clôt sur la rêverie de Sam terminant l'histoire de la policière que Paul avait laissée inachevée.

On voit que le propos de ces nouvelles est exactement le même. J'en retiens deux éléments. D'abord, l'idée que Sam Nihilo, écrivain en herbe, emprunte à la parole des autres pour nourrir sa propre écriture. Il transcrit maintes formules de Normand Beausecours, relève la phrase de Lena et termine dans sa tête l'histoire contée par Paul. Sans l'apport du discours des autres, Sam ne saurait être écrivain. Ensuite, l'idée que la parole, ou plus exactement l'écriture que sous-tend la parole (car Sam note les phrases de Beausecours parce que celui-ci parle en poète, et il est sensible à ce que raconte Paul parce que ce dernier est le conteur qu'il n'est pas et voudrait être), conduit à l'amour. Car la phrase du poète à laquelle Sam pense en suivant la blonde de celui-ci et le propos de Paul que réactive l'attitude insistante de Sam auprès de Lena font en sorte que la parole (l'écriture) autorise ou cautionne une entreprise d'ordre amoureux. L'écriture et l'amour se trouvent donc indissociables dans le portrait qui est fait de Sam Nihilo. Mais ils n'ont pas la même fonction : l'écriture est au service de l'amour, qui est la fin dernière.

Or, en insérant le personnage de Sam Nihilo dans son roman sur la crise d'Octobre, Hamelin en importe les traits définitoires qui le caractérisent dans les nouvelles de

*Sauvages*¹⁴. Si bien que l'enquête¹⁵ que mène Sam sur la crise d'Octobre, et dont le résultat sera le livre que nous avons entre les mains, seconde l'amour, le favorise ; à telle enseigne, on le verra, que non seulement la quête surgit derrière l'enquête, mais finit par masquer l'enquête à son tour et, au terme du roman, par l'évacuer définitivement.

BRANLEQUEUE ET LA PASSATION AU FILS

Pour comprendre ce mouvement de l'œuvre, il faut d'abord s'attarder à la figure de Laurent Chevalier, alias Chevalier Branlequeue. Rappelons que ce personnage a été inspiré à Hamelin par Jacques Ferron. Comme l'a montré Élisabeth Nardout-Lafarge¹⁶, de nombreux éléments du texte y renvoient allusivement, même si le romancier fabrique complètement le personnage. Hamelin en fait notamment un professeur de littérature à l'Université du Québec à Montréal, spécialiste d'Hubert Aquin. La première mention du personnage survient au chapitre 3, alors que Sam rêve à Branlequeue : celui-ci se tient sur une seule jambe, comme un échassier, et trace le chiffre « 4 » dans le sable, cependant que Sam est nu. La scène fait allusion aux interrogations les plus pressantes de Branlequeue sur la crise d'Octobre. Celui-ci est donc perçu à la fois comme scripteur de sens et comme figure qui elle-même demande à être déchiffrée. Il est le maître : il enseigne, montre, transmet et exige de l'élève un effort à la hauteur de son discours, c'est-à-dire qui ne se dévoile qu'à ceux qui en sont dignes. Auprès des « Octobierristes » réunis autour de lui, il insiste : « Nous sommes des gens de lettres. Notre vocation est de déchiffrer. » (*CL*, 127) Quant au premier chapitre consacré à Branlequeue, le sixième, il relate son service funéraire. Rêve, mort... En apparence, Branlequeue n'est pas, dans ces premières pages, une figure très consistante ; c'est qu'elle le sera en esprit. Et l'esprit, ici, c'est celui de la littérature qui souffle sur le pays. Lors du service, un collègue et ami de Branlequeue explique que le maître livre de Branlequeue, *Les élucubrations*, est une œuvre inachevée, « destinée à trouver son achèvement dans le devenir collectif, seul possible de sa postérité » (*CL*, 48). Cette posture, qui est exactement celle que donne à lire un écrivain comme Victor-Lévy Beaulieu¹⁷, fait surgir le paradigme problématique, et particulier au Québec, de l'écrivain national.

Chez Beaulieu, cette posture est fragilisée par l'absence de pays. Chez Branlequeue, elle est essentiellement localisée dans ce moment déterminant de la lutte politique pour l'indépendance que représente la crise d'Octobre ; elle est plus précisément déterminée par l'incompréhension que la crise suscite en lui encore

14 Même si le parcours de vie de Sam Nihilo dans *Sauvages* ne coïncide pas parfaitement avec celui que dégage *La constellation du Lynx*.

15 « Quand un enquêteur arrive sur une scène de crime, il se demande : Comment est-ce arrivé ? Le comment contient toutes les autres questions : qui, quand, pourquoi. Mon roman est bâti comme une enquête », explique Hamelin à Sam Nihilo dans *Fabrications* (p. 143).

16 Élisabeth Nardout-Lafarge, « La mémoire de Ferron dans *La constellation du Lynx* de Louis Hamelin », Isabelle Daunais (dir.), *La mémoire du roman*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2013, p. 177-190.

17 Voir François Ouellet, *Grandeurs et misères de l'écrivain national. Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Ferron*, Montréal, Nota bene, coll. « Essais critiques », 2014, 380 p.

trente ans plus tard. Mais cette incompréhension le place dans le même inconfort que Beaulieu, car dans les deux cas ce sont des postures inachevées de l'histoire. Le pays incertain de Ferron, devenu équivoque chez Beaulieu, est inachevé, de la même manière que Branlequeue s'apprête à mourir sans avoir connu le fin mot de l'histoire : « Chevalier allait mourir avant d'avoir atteint la terre promise, mais sa tribu s'était de toute manière dispersée d'elle-même et personne ne possédait la moindre assurance que la terre promise existait seulement. » (CL, 296) Encore la veille de sa mort, « refusa[n]t de renoncer à comprendre ce qui s'était vraiment passé » (CL, 296 ; l'auteur souligne), il se débat avec la théorie conspirationniste sans pouvoir l'expliquer, recourant, devant Sam, à une métaphore astronomique pour signifier son impuissance à y voir finalement clair :

Des fois, Sam, j'ai l'impression que la lumière des faits nous parvient de très loin, comme celle des étoiles mortes. Et que nous nageons en plein arbitraire quand nous essayons de relier les points pour obtenir une figure plausible... Peut-être que les explications que nous cherchons ne sont jamais que des approximations, des esquisses chargées de sens, comme les constellations : nous dessinons des chiens et des chaudrons là où règne la glace éternelle des soleils éteints. (CL, 297)

Dans ce trou noir des étoiles mortes, Branlequeue est condamné à disparaître, avalé par son propre questionnement, achevé par le temps humain dont l'histoire se moque.

Sans doute est-ce la forme de cet inachèvement que donnent à entendre les « *funérailles pas nationales mais presque* » (CL, 47 ; l'auteur souligne) de Branlequeue, le « presque » étant ici un bel euphémisme. Le pays et la crise d'Octobre se définissent par une forme d'incomplétude qui, ultimement, affecte la figure nationale de Branlequeue et qui, dans les années qui précèdent sa mort, se traduisent par l'isolement de l'écrivain professeur dans un petit appartement près de l'université, séparé de sa femme, abandonné par ses enfants et stigmatisé, en raison de son insistance à vouloir comprendre les tenants et aboutissants de la crise d'Octobre, « tant par la confrérie universitaire que par ses deux seules vraies familles, littéraire et politique » (CL, 292).

Le seul qui, à vrai dire, lui témoigne encore une véritable affection, c'est Sam Nihilo. Il est d'ailleurs le seul de ses anciens étudiants à être présent aux funérailles. À l'hôpital Notre-Dame, auprès de son ancien maître, Sam se dit : « Le problème de Chevalier était devenu le mien. » (CL, 296) Aussi n'est-il pas étonnant que, après les funérailles, le fils de Branlequeue propose à Sam de classer les archives de son père : « Tu connais bien son œuvre. T'étais au courant de ses recherches. J'ai pensé que ça pourrait t'intéresser. » (CL, 52) Car dans ce chapitre clé se négocie entre Branlequeue et Sam une sorte de passation symbolique de la théorie conspirationniste que le fils de Branlequeue permet d'asseoir sur des conditions matérielles. Si Branlequeue a été le premier à « sem[er] cette graine de théorie du complot dans la terre noire d'Octobre 70 » (CL, 145), Sam est celui chez qui la germination a apporté à Branlequeue les plus grands espoirs¹⁸. Comme le lui dit une ex-collègue de Branlequeue : « Il avait

18 Métaphore qui rappelle le discours des *Grands soleils* de Ferron : « Leurs fleurs ont tourné à la graine et penchent vers la terre. L'espoir tombe et cherche à s'ensevelir : ne faut-il pas mourir pour renaître ? »

confiance en toi, Samuel. C'est mon devoir de te le dire, maintenant qu'il n'est plus là. Il te voyait aller loin... » (CL, 60)

Cette passation ne saurait être complète sans que Sam assume lui-même la mort de Branlequeue, comme s'il en avait été le meurtrier — car l'ascension du fils ici élu pour achever le travail du maître est naturellement conditionnelle à sa capacité de relever le défi de ce que le texte donne à lire comme un parricide symbolique. Alors que Sam s'apprête à quitter les lieux au moment où, sur le parking, l'a rattrapé le fils de Branlequeue, il choisit, après le départ de celui-ci, d'aller se promener sur la rivière glacée de Sainte-Anne-de-la-Pérade. Dans une parodie de la fameuse scène 1 de l'acte V de *Hamlet*, mais où Sam s'est emparé d'une morue qu'il tient devant lui comme s'il fixait le crâne de Yorick, le texte rejoue en quelque sorte la mort de Branlequeue :

Je l'ai regardé de près, et c'était comme si je jouais une scène : le prince Hamlet avec, à la place du crâne de Yorick, un vertébré aquatique. Je ne sais pas pourquoi, j'ai fourré le poisson au chaud dans ma poche. Je sentais ses faibles coups de queue contre mon flanc. Il vivait toujours [...]. Quand j'ai sorti le poulamon de ma poche, il avait cessé de se débattre. Je savais que Chevalier Branlequeue aurait approuvé cette plaisanterie : un poisson mort, comme dans la Mafia, où ce message voulait dire : bientôt toi aussi. La petite morue s'est abattue presque sans bruit sur le couvercle du cercueil. (CL, 54)

Cette parodie est habilement figolée par le romancier, qui sait bien ce qu'il fait et lui donne une dimension savoureuse qui en creuse la signification. Hamelin n'a évidemment pas choisi la *morue* innocemment : c'est la mort que Sam tient dans sa main, puis qu'il met dans sa poche, spécifiant alors que le poisson est toujours vivant. Quand il la jette dans la fosse, la morue est bien morte, cependant que la scène est le prétexte à une anecdote qui en même temps diffère la mort : « bientôt toi aussi ». Si la mort de Branlequeue rend possible la passation, celui-ci ne mourra véritablement, et Sam lui-même n'aura conséquemment monté en grade, que lorsque l'ancien étudiant aura achevé les recherches du maître.

Ainsi l'enquête sur la crise d'Octobre menée par Sam — qui prend la relève de Branlequeue —, et dont le livre que nous lisons confirme l'accomplissement, dissimule une quête intime qui lie la question de l'écrivain national à celle du père. Écrivain national et posture paternelle ne font qu'un, et c'est bien en fonction de la superposition de ces formes à travers la figure de Branlequeue que le roman introduit la réflexion sur la crise d'Octobre et problématise la quête de Sam Nihilo. Alors que ce dernier semble bien porter son nom — « [j]e ne m'appelle pas Nihilo pour rien » (CL, 233), dit-il —, il serait faux de croire que Sam part de rien, *ex nihilo*. Car ici la mort du père crée en quelque sorte la vie du fils. Branlequeue n'est précisément que cela, un maître à penser, un accoucheur d'âme, il rend possible le départ du fils en indiquant la route à suivre. Mais sur cette route, Sam est destiné à rencontrer ce qui peut donner sens à sa quête : l'amour.

Jacques Ferron, *Théâtre I. Les grands soleils, Tante Élise, Le Don Juan chrétien*, Montréal, Librairie Deom, 1968, p. 76.

LA QUÊTE DE SAM

La question amoureuse nous permet de comprendre comment Sam relève le défi que lui pose l'enquête léguée par Branlequeue. Car à ce legs est assorti un gain amoureux. C'est par ailleurs par contraste avec l'échec amoureux de son ancien professeur que la réussite de Sam apparaît décisive. Pour Branlequeue, l'amour n'a guère été couronné de succès, et en outre il entre en opposition avec l'écriture, donc avec l'enquête menée dans *Les élucubrations*. Déjà à l'époque de la crise d'Octobre, Branlequeue faisait chambre à part, abandonnant la maison à sa femme et se contentant de dormir dans le Placard¹⁹, la pièce où il écrivait et lisait des manuscrits pour la maison qu'il avait fondée, y vivant «à la manière d'un réfugié» (*CL*, 189). C'est en songeant à sa femme, qui l'avait surnommé le Branleux, qu'il a choisi son nom de plume²⁰, histoire de tourner en dérision un double métier, celui d'éditeur et d'essayiste, qui s'est édifié sur les ruines familiales. C'est dans le Placard, qui représente le bon côté des choses, que les futurs felquistes Richard Godefroid et François Langlais ont été initiés à l'indépendance du Québec.

Or, le parcours de Sam le conduit à réussir là où Branlequeue a échoué, non seulement en achevant l'enquête sur la crise d'Octobre, mais aussi en menant à bien, malgré les difficultés, sa quête amoureuse, laquelle par ailleurs va progressivement être mise au service de l'enquête. Outre que la mort de Branlequeue déclenche l'enquête de Sam, elle coïncide significativement avec le début de la relation entre celui-ci, jusqu'alors célibataire, et Marie-Québec. Sam a fait sa connaissance alors qu'elle était, pendant une brève période, «une des rares filles à faire partie de la petite bande qui se réunissait autour de Chevalier Branlequeue» (*CL*, 90). Il ne l'avait pas revue depuis plusieurs années lorsque, quelque temps après l'enterrement de Branlequeue, il la croise par hasard et lui donne rendez-vous à la taverne Lavigueur, rue Ontario, où Branlequeue avait ses quartiers. Sam doit d'abord se rendre à un rendez-vous avec l'ancien détective de l'escouade antiterroriste de la police de Montréal, Gilbert Massicotte, qui en juin 1970 avait arrêté les felquistes cachés dans une cabane à Saint-Colomban. Sam a trouvé son nom dans les affaires de Branlequeue et a choisi de commencer son enquête en l'interrogeant. Après sa rencontre avec Massicotte, Sam retrouve Marie-Québec chez Lavigueur, après quoi ils passent la nuit ensemble.

On voit facilement comment les événements se lient, la mort de Branlequeue, à l'hiver 1999, plaçant Sam dans une double disponibilité professionnelle et amoureuse. Comme si les débuts de l'enquête et de la relation avec Marie-Québec un même jour de printemps avaient été consentis et légitimés par l'ancien professeur. Enquête et quête prennent forme ensemble, l'amour semblant intervenir comme une sorte d'adjuvant de l'enquête, comme si Marie-Québec, d'autant plus qu'elle est

19 Hamelin a emprunté le mot au *Libraire* de Gérard Bessette: «À gauche de ce bureau, une porte toujours cadenassée et que j'avais crue d'abord condamnée ouvre sur un énorme placard.» Gérard Bessette, *Le libraire*, Montréal, Cercle du livre de France/Pierre Tisseyre, coll. «C.L.F. poche canadien», 1981, p. 25. On sait que, dans la librairie, le placard renferme les livres mis à l'index. Hamelin a consacré à ce lieu les premières pages d'une analyse publiée dans un numéro de *Voix et Images* (Louis Hamelin, «Dans le ventre du récit [lecture de Gérard Bessette]», *Voix et Images*, vol. XX, n° 2, hiver 1995, p. 440-450).

20 Lequel nom de plume fait évidemment écho à Léon de Portanqueu dans *L'amélancheur* de Jacques Ferron.

une ancienne étudiante de Branlequeue, adoubait Sam. L'entrée en scène de Marie-Québec, au lendemain des funérailles, complète ainsi la triade symbolique, cette configuration universelle du père mort, du fils et de la fille.

Voyons comment évolue la relation entre Sam et Marie-Québec. Dès l'été 1999, donc peu de temps après la mort de Branlequeue et leur rencontre chez Lavigueur, Sam et Marie-Québec habitent ensemble dans une maison du lac Kaganoma, près de Maldoror, en Abitibi. Tandis que Marie-Québec joue dans une pièce d'Albert Camus, *Les justes*²¹, Sam passe le plus clair de son temps à travailler à son enquête sur la crise d'Octobre, bien qu'elle piétine. Il est à ce point obsédé par sa recherche que leur maison est hantée par le fantôme de Paul Lavoie, l'otage exécuté par les felquistes; ce qui heurte Marie-Québec, de sorte qu'ils en viennent à faire chambre à part. C'est que la crise d'Octobre et l'amour sont incompatibles du moment où l'enquête occupe la première place. Cette incompatibilité avait autrefois conduit Branlequeue à vivre dans le Placard, en marge de toute vie avec sa femme et ses enfants. Maintenant, Sam lui ressemble: « Je couchais dans mon bureau, sur un matelas posé par terre. Je potassais toujours l'affaire d'Octobre et je travaillais de plus en plus. » (*CL*, 243) Le travail de Sam ayant définitivement pris le pas sur l'amour, Marie-Québec le quitte enfin. Comme le dit Sam: « Le mois d'octobre devait prendre un peu trop de place dans ma vie. » (*CL*, 562)

À l'hiver 2000, alors qu'il vit maintenant seul, rien ne va plus. Au-delà de Branlequeue, Sam retrouve alors la posture qui était la sienne dans la nouvelle « Le monde de Jacob » de *Sauvages*:

Vous ressemblez à un écrivain qui s'est couché à cinq heures du matin après avoir passé la nuit à réécrire les trois mêmes phrases: ce que vous êtes, très précisément. Vous comprenez alors que votre vie est un échec, que votre blonde a eu raison de vous quitter et qu'il ne vous reste plus qu'à l'imiter. Qu'à vous quitter, vous aussi. (*S*, 236-237)

Dans *La constellation du Lynx*, il raconte: « Mon enquête se trouvait alors au point mort. Avec les quatre P de Chevalier, je n'étais arrivé à rien, je tournais en rond, faisais patate. » (*CL*, 462) Ces quatre P nous ramènent au rêve de Branlequeue échassier, relaté au début du roman mais, dans les faits, survenu en octobre 2000. « Quel rêve idiot » (*CL*, 25), concluait-il, comme si la nébulosité du rêve déteignait sur son enquête, Sam ne sachant plus y trouver d'intérêt. Il faut encore préciser que, dans la première partie de ce rêve, il voit Marie-Québec s'éloigner sans avoir un regard pour lui. Ce rêve, reflet d'une situation tendue au moment où Marie-Québec s'apprête à le quitter, se trouve à placer en opposition ses deux principales préoccupations, Marie-Québec et la crise d'Octobre, l'amour et l'écriture. Quelque temps après l'incendie de sa maison²² et sa sortie de l'hôpital, où il avait été en observation, Sam reprendra

21 Albert Camus, *Les justes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1949], 150 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LJ* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

22 La nuit de l'incendie, Sam avait vu Marie-Québec au bras d'un autre homme, ce qui lui a fait penser encore une fois à ce rêve. (*CL*, 470)

la vie commune avec Marie-Québec, mais aura renoncé à poursuivre le travail de Branlequeue. L'amour a le dernier mot.

De là, paradoxalement, l'enquête pourra aboutir. En réalité, le problème n'est pas une incompatibilité entre l'enquête et l'amour, mais la place de chacun de ces éléments dans la relation entre Sam et Marie-Québec. C'est ce qu'illustre le dénouement de l'enquête, alors qu'ils sont en vacances au Mexique, pendant l'hiver 2001. Sans l'avoir voulu, Sam renoue avec son enquête au moment où il l'abandonne, car il trouve par hasard Richard Godefroid, qu'il avait cherché en vain pendant des mois au Québec et qu'il estime être celui par qui il peut apprendre la vérité. Mais c'est Marie-Québec qui a fait la connaissance de Godefroid; c'est grâce à elle que Sam reprend son enquête. Comme le dit Sam: «La dernière chose à laquelle je m'étais attendu, c'était que Marie-Québec me ramène à tout ce que j'avais pensé fuir en quittant le Québec.» (CL, 503-504) Cette fois, l'amour a préséance sur Octobre, il conduit l'enquête, montre la direction à suivre, rend les conditions de résolution possibles. Nous pourrions dire que, à l'époque où Sam se laissait envahir par son travail au détriment de sa relation avec Marie-Québec, il avait contrevenu à une certaine logique: l'enquête ayant conduit à l'amour (Sam a retrouvé Marie-Québec en prenant la relève de Branlequeue), il était attendu que, en retour, l'amour permette de dénouer l'impasse de l'enquête. Il fallait seulement, pour que les choses se passent ainsi, que Sam s'abandonne à l'amour. Du reste, Sam le pressentait, mais maladroitement. Lorsque, à un moment donné au cours de son enquête, il songe, comme malgré lui, que Marie-Québec pourrait lui servir d'appât pour faire parler ceux qui refusent de se confier à lui, il se trouve déjà, bien que dans une optique machiste, à rendre compte de la supériorité investigatrice de la femme. Au près de Godefroid, au Mexique, la même pensée effleure son esprit: «[I]l devait se battre contre une image apparue à la limite de la zone éclairée de sa conscience: elle au lit avec Gode. Confidences sur l'oreiller.» (CL, 510-511) Mais l'amour saura se passer de ces turpitudes.

Dans cette perspective, on comprend mieux ce curieux nom de Marie-Québec. Sans doute est-il un héritier lointain de la terre aux attributs féminins que célébraient les poètes de la Révolution tranquille, Hamelin n'ayant d'ailleurs jamais renoncé à réactiver les grands mythes de la modernité québécoise; on les reconnaissait dès *La rage*, qui est une forme de roman du terroir éclaté, mais toujours nationaliste, passé à la moulinette d'une écriture qui avait assimilé Céline sur le terrain fertile de l'américanité, et qui faisait d'Hamelin un digne héritier d'Aquin et de Ferron. «Marie-Québec» est surtout ici le signe qui, dans le roman, assujettit le pays à la question amoureuse. C'est là quelque chose qui est essentiel. Dans *La constellation du Lynx*, le pays n'est pas la fin dernière. La comparaison avec l'entreprise de Victor-Lévy Beaulieu peut être instructive. Hamelin n'écrit pas sur le pays à venir, comme le fait Beaulieu, mais sur le pays passé, celui d'Octobre. Dans *Docteur Ferron*²³, la tournée d'Abel et de Sann dans les lieux de Jacques Ferron, dont l'impulsion naît de la mort du grand écrivain et génère le mouvement dans lequel prend forme la relation amoureuse des personnages, débouche sur le pays à venir. En revanche, avec la mort de Branlequeue, c'est une époque et une histoire qui meurent, ce n'est pas un pays qui

23 Victor-Lévy Beaulieu, *Docteur Ferron*, Montréal, Stanké, 1991, 419 p.

se dessine et se construit; d'où le sens de la relation entre Sam et Marie-Québec. Si Sam a bien l'intention d'achever la pensée de son maître, donc de mener l'enquête à terme, ce n'est pas pour relancer la révolution, mais pour honorer une sorte de dette filiale; laquelle, une fois réglée, lui permettra de clore la question nationale et de ratifier la prérogative amoureuse. Le dernier mot de l'œuvre, ce ne sera pas le pays, mais l'amour.

MARIE-QUÉBEC ET L'AMOUR

C'est pour donner du relief au scénario privilégié de la quête, qui finit par s'imposer contre l'enquête et lui survivre, qu'Hamelin donne à lire *Les justes* en parallèle avec la crise d'Octobre. On sait que Marie-Québec interprète le personnage de Dora dans la pièce de Camus. Inspirée d'un fait historique, *Les justes* met en scène un groupe de socialistes révolutionnaires qui projettent l'assassinat du grand-duc. Dora, qui fabrique la bombe qui tuera le grand-duc, tient un discours qui apporte une certaine ampleur à la réflexion idéologique des révolutionnaires. Elle se désole que la lutte pour la libération du peuple et l'amour de la justice soit à sens unique: le révolutionnaire aime le peuple, mais ne reçoit pas cet amour en retour. À Kaliayev, elle explique: «À certaines heures, pourtant, je me demande si l'amour n'est pas autre chose, s'il peut cesser d'être un monologue, et s'il n'y a pas une réponse, quelquefois.» (LJ, 84) Cet amour de l'activiste pour le peuple, on doit l'entendre aussi dans le sens du couple. Mais là encore, la lutte révolutionnaire lui fait obstacle, car la justice requiert à elle seule toute l'énergie du combattant. «Il faut du temps pour aimer. Nous avons à peine assez de temps pour la justice» (LJ, 90), répond-elle à Stepan qui l'interroge sur son amour pour Kaliayev. À la fin de la pièce, alors que Kaliayev vient d'être exécuté pour l'assassinat du grand-duc, Dora fait le choix de renoncer à jamais à l'amour. «L'amour plutôt que la justice! Non, il faut marcher. Marche, Dora!» (LJ, 139-140), se dit-elle. Aussi, dans les toutes dernières lignes de la pièce, demande-t-elle à pouvoir lancer la prochaine bombe, même s'il n'est pas dans l'usage de placer les femmes au premier rang. Mais cette division des tâches en fonction des sexes, dans un contexte où Dora doit entièrement renoncer à l'amour, ne veut plus rien dire pour elle: «Suis-je une femme, maintenant?» (LJ, 149) demande-t-elle. Poser la question, c'est y répondre, et c'est pourquoi elle aura droit à la dernière réplique de la pièce: «Tout sera plus facile maintenant.» (LJ, 150) En somme, cette pièce d'abord politique prend sensiblement une nouvelle tangente à partir du troisième des cinq actes, lorsque Dora, jusque-là effacée, devient progressivement un personnage de premier plan, introduisant une thématique amoureuse qui complexifie une situation révolutionnaire autrement circonscrite par la perspective de la lutte des classes.

En regard de l'intrigue des *Justes*, Marie-Québec se trouve elle aussi, en quelque sorte, à donner une autre tangente à l'enquête de Sam, car elle se sert du personnage de Dora pour asseoir sa compréhension de l'amour et, plus encore, pour affirmer la primauté de l'amour sur l'activisme felquiste; ce qui ne disqualifie pas pour autant les recherches de Sam, mais à tout le moins les remet à leur place, qui est forcément

seconde. Chez Lavigreur, le jour où Sam commence son enquête, Marie-Québec lui vante le rôle de Dora. À Sam, qui lui dit que pour changer le monde, « [ç]a prend une AK-47 », un fusil d'assaut, Marie-Québec réagit : « Tu dois être nihiliste. » (CL, 136) Puis elle enchaîne avec cette réplique, qui désigne une voie de sortie du nihilisme : « C'est Dora qui change le monde. Avec son amour. Et c'est moi chaque fois que je suis en elle. » (CL, 136) Leur séparation, après quelques mois seulement de vie commune, montre bien qu'il n'est pas aisé pour Sam d'emprunter cette voie de sortie. Afin d'y parvenir, il lui faudra renoncer à ses recherches, puis revenir avec Marie-Québec pour, après avoir contre toute attente terminé son enquête, lui donner raison. Car dans l'avant-dernier chapitre du roman, Marie-Québec récite une dernière fois un extrait des *Justes* à la demande insistante de Sam. Cet extrait, que j'ai cité ci-haut, avait antérieurement convaincu Sam de déclarer son amour à Marie-Québec lors de la représentation de la pièce à Maldoror (CL, 164). Cette fois, Marie-Québec le récite sur la plage mexicaine : « À certaines heures, pourtant, je me demande si l'amour n'est pas autre chose, s'il peut cesser d'être un monologue, et s'il n'y a pas une réponse, quelquefois. » (CL, 590) Contrairement à Dora, Marie-Québec aura su trouver la réponse, lui donner une forme bien concrète. D'une certaine façon, elle incarne ce qui chez Dora est à l'état de virtualité ; elle achève Dora, comme Sam, avec son livre sur Octobre, apporte une solution de rechange satisfaisante au deuxième volume des *Élucubrations* de Branlequeue resté inachevé. Et comme Dora a fait dévier la question idéologique qui est au centre de la pièce de Camus vers un questionnement parallèle qui finit par s'imposer, Marie-Québec aura introduit une brèche amoureuse dans le discours unilatéralement politique de la crise d'Octobre. C'est pourquoi, d'ailleurs, le projet de transposition cinématographique de la pièce dans le contexte d'Octobre, dont Godefroid fait part à Marie-Québec, n'a aucune consistance au-delà du flirt de l'ex-felquiste, sa maison de production ayant fait faillite (CL, 501). Comme quoi *La constellation du Lynx*, c'est bien plus que l'intrigue felquiste à laquelle le roman paraît se réduire. Il suffit du reste de replacer le roman dans l'évolution de l'œuvre d'Hamelin pour s'en rendre compte : *La constellation du Lynx* est son premier roman à conduire le héros à cette permanence amoureuse à laquelle rêvent les Édouard Malarmé (*La rage*), Gilles Deschênes (*Cowboy*) et Marc Carrière (*Betsi Larousse*) sans jamais la trouver. Cela doit bien signifier quelque chose.

MARIE 1, QUÉBEC 0

Du coup, je l'ai dit, la question politique est remisee, le pays mis au rancart, peut-être en attente de la prochaine fois. C'est ce qu'illustre, me semble-t-il, l'ultime chapitre du roman, conséquence pas banale du triomphe amoureux. Ce chapitre, très bref (une page), réunit Branlequeue, Jacques Cardinal, militant nationaliste de la première heure mais aussi « agent provocateur » (CL, 391), selon le mot de Branlequeue, et Raoul Bonnard, « ancien comique et crooner » (CL, 132), qui préside aux amours de Sam et Marie-Québec chez Lavigreur, mais est aussi intermédiaire auprès de la mafia montréalaise. Dans cette scène extrêmement curieuse, qui se déroule le 24 juin 1974 à l'Île aux Fesses, Branlequeue et Bonnard assistent au lancement de la goélette de

Cardinal. La scène se résume à ceci : après avoir baptisé son *schooner* avec une grosse bouteille de bière, parce qu'« on était entre vrais Québécois » (CL, 592), Cardinal met à flot le *Patriote*, lequel cependant sombre aussitôt. Improbable et bouffonne, la scène semble échapper au cadre résolument réaliste du roman, parce qu'on voit mal la logique qui permet de réunir Branlequeue et les deux autres personnages, et parce qu'on en voit encore moins la pertinence pour conclure le roman. On pourrait ici reprendre la réponse de l'ex-femme de Cardinal à Sam venu l'interroger : « Le bateau n'a rien à voir avec l'histoire qui vous intéresse. » (CL, 211) En fait, la situation rappelle certaines scènes narquoises de Ferron, en particulier les situations carnavalesques du *Ciel de Québec*, et surtout le début du *Saint-Élias*.

Dans l'*incipit* de ce roman de Ferron paru en 1972, nous assistons au lancement du trois-mâts *Le Saint-Élias*. Nous sommes en 1869, donc cent ans, à une année près, avant la crise d'Octobre, et à Batiscan, donc à quelques kilomètres à peine de Sainte-Anne-de-la-Pérade, d'où Branlequeue est originaire. Le *Saint-Élias*, lancé en grande pompe, symbolise l'ouverture du Canada français sur le monde, la volonté du peuple d'ouvrir l'enceinte du terroir pour découvrir le monde. Il est une représentation de la liberté et le signe d'une autonomie nationale. Aussi le discours du curé Tourigny appelle-t-il à la prise en main par le peuple de ses possibles : « Il était bon de rester enfermés aussi longtemps que nous n'étions pas un peuple. Mais ce peuple, nous le sommes enfin devenus : que soit brisé l'écrou du Golfe ! que cessent les empêchements de l'enfance²⁴ ! » Or, l'*excipit* de *La constellation du Lynx* me semble assez nettement parodier l'*incipit* du roman de Ferron. D'autant plus que, en situant la scène le jour de la Saint-Jean-Baptiste, Hamelin accentue cet effet de parodie nationaliste. Jamais Cardinal ne réussira à mettre en route le voilier avec lequel il rêvait de « [f]aire le tour du monde » et dont la coque a été construite en « ferrociment » (CL, 211). Vraisemblablement, cette conclusion cherche à suggérer le naufrage du pays des felquistes et de Ferron-Branlequeue.

Le dernier mot du roman, celui qui emporte le morceau, ce n'est plus l'amour, mais ce que l'amour évince : le pays. Juste retour des choses au propos qui prétend être central dans *La constellation du Lynx*, mais qui pour se dire comme tel doit paradoxalement renoncer à être. Comme Branlequeue, qui s'est perdu pour avoir trop cherché la vérité. Ce roman sur la crise d'Octobre, c'est finalement un roman qui n'y croit plus. Ou qui croit à autre chose. Si la vie est ailleurs, c'est que l'amour est à inventer.

24 Jacques Ferron, *Le Saint-Élias*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les romanciers du jour », 1972, p. 19.

PRÉSENCES D'OCTOBRE

Variations littéraires autour d'un épisode de l'histoire québécoise (Louis Hamelin, Carl Leblanc) ¹

+ + +

ROBERT DION

Université du Québec à Montréal

Ce qu'on appelle l'histoire, ce n'est souvent rien d'autre que la fiction dominante².

Il est devenu courant d'inscrire les littératures narratives contemporaines, en particulier celle de la France mais de plus en plus aussi celle du Québec, sous la bannière de la filiation et de l'héritage, et plus largement de l'histoire et de la mémoire. Pour plusieurs observateurs, critiques ou même historiens, tout semble en effet se passer comme si, à la suite du reflux des avant-gardes littéraires constaté à partir des années 1980, un verrou avait sauté en même temps que l'injonction de faire table rase du passé et de se tourner vers un avenir forcément radieux. Depuis, une part importante de la littérature et des discours qui l'accompagnent serait devenue obsédée par le passé et par le souvenir — quand elle ne cherche pas, par une sorte de paradoxe, à « patrimonialiser » le présent, c'est-à-dire à y déceler déjà ce qui, un jour, sera digne d'être retenu, archivé³.

Cette obsession de la mémoire correspond en fait à une crise simultanée, sinon concomitante, de la littérature et de l'histoire, la première y revenant, un tantinet penaude, après avoir un temps proscrit ce qui relevait de l'intrigue, du récit continu rétrospectif, du personnage en tant que moteur du mouvement sociohistorique, et la seconde, non sans mauvaise conscience, s'annexant à la faveur de « l'avènement du thème et du règne de la "mémoire" [...] un des ressorts clés de l'imagination romanesque⁴ ». Car, selon Pierre Nora,

même si l'histoire ne fait pas de la mémoire le même usage que le romancier, l'intégration du thème à l'histoire qui avait fondé sa scientificité sur le refoulement et

1 Cet article est issu d'une recherche intitulée *Mise en scène et écriture de la personne réelle dans la fiction contemporaine au Québec et en France depuis 1980* et soutenue par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH).

2 Louis Hamelin dans un entretien avec Noémi Mercier : « La bombe Hamelin », *L'actualité*, 29 septembre 2010. En ligne : <http://www.lactualite.com/culture/la-bombe-hamelin> (page consultée le 6 juillet 2015).

3 François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2003, 257 p.

4 Pierre Nora, « Histoire et roman : où passent les frontières? », *Le débat*, n° 165, mai-août 2011, p. 8.

l'exclusion de la mémoire confère désormais à l'histoire une dimension littéraire faite d'un art de la mise en scène et de l'engagement personnel de l'historien⁵.

Autour de la question de la mémoire, en principe reliée à l'expérience directe du sujet, au témoignage — et par là suspecte aux yeux des historiens —, on assiste ainsi à un chassé-croisé entre les disciplines historique et littéraire, qui alternativement se rencontrent et s'éloignent sur des éléments comme le recours à la subjectivité, à des formes particulières de narration et de narrativité, à la conjecture et à l'imagination, etc. Je n'entrerai pas ici dans le détail de cette passionnante discussion — dont les principaux jalons passent par Michel Foucault, Hayden White, Carlo Ginzburg, Paul Ricœur, sans oublier les collaborateurs au dossier de la revue *Le débat*, publié en 2011, sur « L'histoire saisie par la fiction ». Je préfère aborder le problème de manière plus oblique et plus concrète au moyen de l'étude de deux livres et plus accessoirement d'un film qui, parce qu'ils campent sur la frontière entre l'histoire et la littérature (ou la fiction), permettent d'observer les points de contact entre ces types de discours, et non pas au sujet d'un épisode assimilable à un « silence de l'histoire » (terrain traditionnellement privilégié de la saisie littéraire du passé et du reste volontiers concédé par les historiens), mais d'un événement fondateur du Québec contemporain, la crise d'Octobre 1970. Je me pencherai donc sur un texte de Carl Leblanc à mi-chemin entre récit et essai, *Le personnage secondaire*⁶, et sur *La constellation du Lynx*⁷ de Louis Hamelin, un roman d'enquête⁸. Le film de Leblanc dont *Le personnage secondaire* constitue en quelque sorte un dérivé, *L'otage*⁹, retiendra également mon attention. À travers ces œuvres qui optent pour des stratégies discursives éminemment différentes, mais qui ont en commun de revisiter *au présent* un épisode traumatique de l'histoire nationale (relativement) récente, il s'agira de voir comment la littérature entend interroger les fictions de l'historiographie pour, à la fois, lui contester le monopole de la mémoire et lui opposer d'autres formes de discours telles que le témoignage, d'une part, et la fiction romanesque, de l'autre. Je tenterai ainsi de voir s'il est vrai que, comme l'a écrit à propos du roman d'Hamelin un critique enthousiaste, la crise d'Octobre « a tellement traumatisé notre conscience collective que seule la lunette de la fiction peut nous en faire découvrir la vérité cachée, l'essence qu'obscurciraient toute exactitude anecdotique, tout sensationnalisme lié à des noms véritables¹⁰ ».

5 *Ibid.*, p. 8.

6 Carl Leblanc, *Le personnage secondaire*, Montréal, Boréal, 2006, 245 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PS* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

7 Louis Hamelin, *La constellation du Lynx*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2012 [2010], 595 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CL* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

8 C'est ainsi que le désigne Hamelin lui-même.

9 Coréalisé par Luc Cyr (Ad Hoc Films Inc., 2003, 53 min), ce film a obtenu en 2004 le Prix d'excellence Historia pour une production documentaire décerné par l'Institut d'histoire de l'Amérique française.

10 Michel Lapierre, « Louis Hamelin et les étoiles d'Octobre », *Le Devoir*, 25 septembre 2010. En ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/296859/louis-hamelin-et-les-etoiles-d-octobre> (page consultée le 6 juillet 2015).

DÉFENSE DE LA LITTÉRATURE

Il est frappant de voir à quel point Leblanc et Hamelin, mais surtout Hamelin, ont été conduits à défendre leur projet littéraire, entre autres sur la scène médiatique. Après avoir longtemps hésité entre l'essai et le roman, l'auteur de *La constellation du Lynx* optera finalement pour ce dernier — à la satisfaction, notamment, de Louis Fournier, journaliste au moment de la crise et historien du Front de libération du Québec (FLQ)¹¹, qui se félicitera « que M. Hamelin ait décidé d'écrire un roman plutôt qu'un essai sur la crise d'Octobre¹² ». Il faut dire que les multiples articles et entrevues que l'écrivain a livrés aux journaux et aux magazines à l'occasion de la publication de son roman, qui coïncidait fort opportunément avec le quarantième anniversaire des événements, donnaient du grain à moudre à ceux qui, comme Fournier, se défient de toute hypothèse — trop aventureuse, trop farfelue, trop littéraire — susceptible d'apporter quelque crédit aux théories du complot promues naguère par un Pierre Vallières ou un Jacques Ferron¹³. Dans un essai récent sur la fiction et l'histoire où il revient longuement sur la genèse et le projet de *La constellation du Lynx*, essai qui a pour titre *Fabrications* et qui décline ce titre dans toutes ses potentialités sémantiques, Hamelin commente d'ailleurs l'intense médiatisation qui a accompagné la sortie du roman dans un dialogue simulé entre lui et son *alter ego* Sam Nihilo (anagramme approximative de Louis Hamelin), personnage et narrateur occasionnel de son livre :

Nihilo. Pour le vrai lecteur de roman qui a lu ta *Constellation du Lynx*, le fait que tu te sois abaissé, à la sortie du livre, à polémiquer avec la petite faune politico-médiatique locale, dont, entre autres, une mouvance patriotique cramponnée aux piteuses épaves de ses mythes consolateurs, comme si descendre dans l'arène où les pourceaux gobent indistinctement les perles et les pelures était la seule manière d'assurer la promotion de ton livre, demeure plutôt incompréhensible. J'ai beau retourner l'affaire dans tous les sens, je n'arrive à y voir qu'une grave atteinte à la souveraineté de la Littérature...

Hamelin. [*Rires.*] La souveraineté de la Littérature...

Nihilo. Non, je suis sérieux. À quoi bon faire œuvre d'imagination si c'était pour renier la part de fiction à la première occasion¹⁴ ?

À quoi bon, en effet, si ce n'est pour jouer sur les deux tableaux en se réclamant tout à la fois de genres frontaliers à cheval « entre la fiction bien documentée et le

11 Voir Louis Fournier, *FLQ. Histoire d'un mouvement clandestin*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1998 [1982], 533 p. Rappelons que Fournier n'a pas, à proprement parler, une formation d'historien.

12 Louis Fournier, « La vraie histoire de la crise d'Octobre », *Le Devoir*, 30 septembre 2010, p. A9.

13 Pour Vallières, voir *L'exécution de Pierre Laporte* (Montréal, Québec-Amérique, 1977, 223 p.); pour Ferron, divers textes repris entre autres dans *Du fond de mon arrière-cuisine* (Montréal, Éditions du Jour, 1973, 290 p.) et *Escarmouches* (Montréal, Leméac, 1975, 2 vol.).

14 Louis Hamelin, *Fabrications. Essai sur la fiction et l'histoire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* », 2014, p. 56. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *F* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

document recourant aux techniques narratives de l'écriture de fiction» (F, 55), à la manière du nouveau journalisme¹⁵, et du roman totalisant à la Don DeLillo, qui, lui, s'ancre fermement sur le terrain de l'art autonome, affirmant néanmoins les suprêmes pouvoirs de la fiction à décoder le réel¹⁶? Au-delà, ou en deçà de l'acte de fictionnaliser, il y a cependant l'acte même de raconter, qui n'est pas beaucoup interrogé chez Hamelin alors que, on le sait, il obsède les historiens. Raconter, ainsi que le rappelle André Bleikasten, ce n'est en effet

jamais s'en tenir à une simple chronique, c'est toujours déjà commencer à exposer, à expliquer, à interpréter, commencer à soumettre la dé-raison de l'événement, la contingence et la singularité brutes du «c'est arrivé» à la raison du langage sinon au langage de la raison¹⁷.

Cela dit, chez Hamelin, les pouvoirs de la fiction vont bien au-delà de ceux que l'on concède habituellement aux littérateurs, tels que la capacité de s'aventurer dans les zones d'ombre de l'histoire, là où les documents écrits manquent, là où il ne saurait y avoir de documents¹⁸, ou encore l'aptitude à forer au cœur des consciences par les vertus de l'empathie et de l'intuition. Jean-Marie Schaeffer donne une bonne idée de ce savoir spécifique conventionnellement reconnu à la fiction lorsqu'il affirme que les connaissances que livre celle-ci «ne relèvent pas des représentations propositionnelles ou déclaratives qu'elle véhicule mais de l'ordre d'un savoir-faire qui enrichit l'éventail de notre répertoire d'évaluations existentielles, émotives, etc., de situations intramondaines¹⁹». Nul doute qu'Hamelin a plus d'ambition et qu'il vise plus loin. Son usage de la fiction passe même largement les bornes que se fixe l'historien quand, élaborant des scénarios contrefactuels, des sortes de fictions alternatives, celui-ci cherche à valider ou à réfuter des relations de causalité²⁰. En fait, dans

15 Norman Mailer — auteur de *non-fiction novels* (par exemple, *The Armies of the Night*, New York, New American Library, 1968, 288 p.) et représentant du nouveau journalisme (un extrait de *The Armies of the Night* est repris dans l'anthologie de Tom Wolfe, *The New Journalism* [New York, Harper and Row, 1973, 394 p.]) — est une influence revendiquée à maintes reprises par Hamelin dans *Fabrications*.

16 Hamelin cite dans *Fabrications* la note de DeLillo qui accompagne *Libra* (New York, Viking Press, 1988, 456 p.), son roman sur l'assassinat de J. F. Kennedy : «*Because this book makes no claim to literal truth, because it is only itself, apart and complete, readers may find refuge here — a way of thinking about the assassination without being constrained by half-facts or overwhelmed by possibilities...*» (F, 58)

17 André Bleikasten, «Roman vrai, vrai roman ou l'indestructible récit», *Revue française d'études américaines*, n° 31, février 1987, p. 9.

18 Mis au défi par Nihilò de lui fournir un seul exemple précis où la fiction lui aurait permis de «trouver la vérité», le Hamelin de *Fabrications* répond : «La tentative d'évasion d'un des otages.» (F, 146) Ici, la fiction aurait servi «à combler les trous laissés par les pièces manquantes du puzzle» (F, 148).

19 Jean-Marie Schaeffer, «Le récit entre fait et fiction : perspectives cognitives», *La licorne*, n° 88, 2009, p. 18.

20 D'emblée, Pierre Livet remet en question l'utilité de fictions historiques du type «que se serait-il passé si César n'avait pas franchi le Rubicon?» : «Disons tout de suite qu'à notre sens, ces raisonnements sur des scénarios contrefactuels ne peuvent pas espérer répondre positivement à la question : tel événement historique était-il bien une des causes nécessaires d'un autre événement historique? Pour ce faire, il faudrait disposer d'une théorie des relations causales entre tous les événements, théorie qui puisse nous assurer que la reconstruction contrefactuelle proposée comporte tous les événements pertinents pour donner un contenu aux relations causales indispensables à l'étude du cas considéré. Or, si nous disposions de cette théorie, nous saurions déjà ce qui est cause nécessaire et ce qui ne l'est pas.» Pierre Livet, «L'usage des

La constellation du Lynx, la fiction se donne ouvertement pour un *pharmakon*, un contrepoison, une façon de réfuter les versions faussées de l'histoire qui s'affrontent, celle des felquistes et celle des autorités policières et politiques²¹. «Au fil de mes lectures et de mes conversations, écrit Hamelin dans *Fabrications*, j'en suis tranquillement venu à la conclusion que la fiction officielle devait être combattue par la fiction.» (F, 68) Que le mal puisse être combattu par le mal, voilà qui paraît indubitable; mais, dira-t-on, à quel moment l'effet du poison s'inverse-t-il jusqu'à compromettre la santé, autrement dit la crédibilité, du roman?

Dans *Le personnage secondaire*, la stratégie de Leblanc est tout autre en ce qui concerne la défense et l'illustration de son projet. Il ne s'agit pas tant ici de légitimer le recours à la fiction (même si un tel recours est patent par endroits²²) que de justifier le fait qu'on puisse consacrer un film documentaire, et dans la foulée un livre, à James Richard Cross. Pourquoi, en effet, s'intéresser à un second couteau, à une victime au surplus, et qui n'est pas morte, au contraire de Pierre Laporte, et qui n'a même jamais atteint, fût-ce au pire de la crise d'Octobre, à la consistance d'une personne humaine, étant resté pour tous, felquistes et témoins lointains des événements, un pur symbole de l'impérialisme britannique? Dans le livre, on voit ainsi Leblanc s'échiner à convaincre son équipe, puis les «fonctionnaires qui détiennent l'argent de la culture» (PS, 57), puis les Cross eux-mêmes, de la pertinence de tourner ce film sur un «homme blessé» (PS, 58), sur une expérience intime qui, suivant le cinéaste, «doit faire partie de l'Histoire²³» (PS, 40). Redonner chair à un être chosifié par les circonstances, montrer les dégâts de l'idéalisme politique (PS, 37), nier le pur niveau symbolique (PS, 48): tel est ici l'enjeu. Leblanc s'y attaque en étant conscient des limites de la forme documentaire qu'il a choisie. Car comment faire un film «qui puisse avoir son effet» (PS, 94) sans pour autant causer de dommages à «une mémoire qui veut sa place dans l'Histoire» (PS, 94)? Comment, en tournant à Seaford (Sussex) plus de trente ans après Octobre 1970²⁴, en donnant la parole à un Cross octogénaire qui n'est plus l'otage qu'il a un jour été, rendre sensibles la peur, la pression, la brisure radicale d'une vie entre un *avant* et un *après*? Ce qu'une reconstitution fictionnelle telle que le téléfilm de la BBC *James Cross Will Be Executed*²⁵ — film que Leblanc a regardé en compagnie de son sujet — arrive aisément à transmettre, le documentaire ne le peut pas: «C'est la limite de mon cinéma-vérité, écrit

raisonnements contrefactuels en histoire», *Labyrinthe*, n° 39, 2012. En ligne: <http://labyrinthe.revues.org/4264> (page consultée le 6 juillet 2015).

- 21 D'une part, il y a la version héroïque des felquistes, qui refusent de voir qu'ils auraient pu être infiltrés et manipulés par les forces policières (et politiques), et, d'autre part, la version officielle des autorités, selon laquelle les forces policières auraient été prises au dépourvu, l'intervention de l'armée ayant été une réponse improvisée et maladroite à la conjoncture.
- 22 Par exemple dans la reconstitution après coup de l'échange du cinéaste avec Jeanne (PS, 166-174), l'amie patriote, ou dans le court chapitre où Leblanc entre littéralement dans la tête de James Cross alors que celui-ci se trouve à l'hôtel King David de Jérusalem au moment de l'attentat du 21 juillet 1946 (PS, 162-165).
- 23 La majuscule à «Histoire» est de Leblanc. Pour ma part, je n'écrirai ce mot qu'avec la minuscule, qu'il s'agisse de la petite ou de la grande histoire.
- 24 Les séances préparatoires en Angleterre et le tournage du film ont eu lieu en 2001.
- 25 BBC One London, dans le cadre de la série *Life at Stake*; réalisation de Lawrence Gordon Clark, 1978, 50 min.

le cinéaste; ma vérité sur hier, c'est celle d'aujourd'hui.» (PS, 96) Et c'est aussi, très largement, celle de Cross, personnage cette fois principal du livre et du film²⁶, et dont le point de vue et la mémoire saturent tout le propos.

MÉMOIRE ET POSTMÉMOIRE

Si l'on fait exception de ces passages au-delà de la remémoration que représentent les reconstitutions de dialogues imaginés²⁷ ou des états d'âme de James Cross (aussi bien l'otage que l'octogénaire), *Le personnage secondaire* constitue une vaste entreprise de recueillement de la mémoire, d'abord telle qu'elle est déposée dans les souvenirs du sujet, de sa femme Barbara et de leur fille Susan, mais également dans des archives diverses, dont plusieurs appartiennent à la collection personnelle de Cross. Cette mémoire excède de beaucoup celle d'Octobre 1970 : Leblanc accorde une grande importance à la « propagande » « forcément révisionniste » du bonheur familial, comme il l'appelle (PS, 120), aux films amateurs et aux photos montrant la famille en divers lieux, au gré des affectations du diplomate ou des vacances familiales. La mémoire irlandaise de Cross, né tout juste une année avant l'indépendance, est aussi sollicitée : premièrement, parce qu'il dit y avoir eu recours, durant sa captivité, pour ne pas sombrer; deuxièmement, parce que les épisodes irlandais montrent bien que le sujet a eu une existence en dehors de sa figuration dans l'histoire du Québec; troisièmement, parce que l'origine de Cross, son appartenance à une nation dominée par l'Angleterre, illustre le caractère ironique de sa détention à titre de symbole de l'opresseur anglais. Enfin, les archives du gouvernement britannique sur l'affaire, tout juste rendues accessibles au moment de la préparation du film, constituent une autre source documentaire fascinante — « le corps scriptural d'une petite histoire », écrit Leblanc (PS, 150) — où l'on apprend essentiellement deux choses : en premier lieu, comment Londres a réagi à l'enlèvement et, très tôt, a envisagé des questions triviales telles que « quelles funérailles fera-t-on à Cross, où auront-elles lieu, qui les paiera, etc. ? »; en second lieu, que James Cross aurait travaillé pour les services secrets, le M15, sous le nom de Stone (PS, 220). Cette seconde découverte vient littéralement dynamiter l'édifice argumentatif jusque-là patiemment érigé par Leblanc : un otage agent secret, ce n'est plus un personnage secondaire injustement impliqué dans une histoire qui n'était pas la sienne, ce n'est plus un homme tout à fait innocent, une victime purement instrumentalisée. Le cinéaste n'aura rien de plus pressé, dès lors, que de confronter son sujet sur cette question. Cross lui avouera avoir été un espion d'un jour et avoir tenté, sans succès, de piéger un diplomate soviétique.

26 Dans le film, Cross est non seulement très présent à l'image, mais également dans la bande-son; il se fait constamment entendre en voix *off*, lisant un commentaire tantôt relié à l'image, tantôt indépendant d'elle.

27 J'ai évoqué ci-haut un dialogue restitué entre Leblanc et son amie Jeanne (voir la note 22). Il y a d'autres exemples, dont celui, sur un autre plan du récit, d'un échange entre Cross et Jacques Lanctôt à l'intérieur de la « prison du peuple » (PS, 99). Relativement fréquentes dans le livre, de telles reconstitutions sont absentes du film. Elles apparaissent donc, pour l'essentiel, comme propédeutiques à une vision plus « documentaire » de l'épisode historique.

Non sans se demander s'il n'est pas un « pitoyable naïf » (PS, 224), Leblanc finira par accepter cette version.

Hamelin, en revanche, ne gèrera pas si facilement ces explications. Si dans un compte rendu du *Personnage secondaire* il se contente de faire remarquer, d'une manière générale, que « le témoignage personnel a ses limites²⁸ », dans *La constellation du Lynx* il se montre plus incisif. Carl Leblanc y apparaît, sous le nom de Friedrich Rougeau (!), comme le coauteur avec Cross — nommé John Travers dans le roman — de *La traversée, John Travers : récit de captivité*, ce qui déjà témoigne d'une certaine posture critique de la part d'Hamelin, comme si Leblanc avait été instrumentalisé par Cross au point de ne constituer qu'un simple porte-parole de ce dernier, voire le coauteur de son propre livre. Dans une scène où l'on voit Nihilo téléphoner à Rougeau après la lecture de *La traversée*, celui-ci réitère la version de Cross, ce qui amène son interlocuteur à commenter : « Pauvre cloche, ai-je pensé. La naïveté de ce type me consternait, à croire qu'il faisait exprès. » (CL, 464) La justification de Cross est même comparée aux aveux d'un mari infidèle qui, pris sur le fait, dit que c'est la première fois alors que c'est en réalité la soixante-dix-neuvième (CL, 463)...

Si Leblanc, sans bien sûr totalement négliger les archives de la crise²⁹, convoque surtout le témoignage des Cross ainsi que les pièces qui viennent l'étayer, Hamelin accorde pour sa part une crédibilité moindre aux témoins directs et aux protagonistes du drame et s'intéresse davantage aux faits bruts, aux événements tels qu'ils sont consignés dans les documents : presse de l'époque, transcription des témoignages des procès, dossiers de police, comptes rendus des commissions d'enquête, et ainsi de suite. Plus que les perceptions des uns et des autres, c'est l'intrigue de la crise qu'il vise à reconstituer, l'intrigue étant, si l'on suit Paul Veyne,

un mélange très humain et très peu « scientifique » de causes matérielles, de fins et de hasards ; une tranche de vie, en un mot, que l'historien découpe à son gré et où les faits ont leurs liaisons objectives et leur importance relative. [...] Le mot d'intrigue a l'avantage de rappeler que ce qu'étudie l'historien est aussi humain qu'un drame ou un roman, *Guerre et Paix* ou *Antoine et Cléopâtre*³⁰.

À la différence de l'intrigue romanesque, l'intrigue de l'histoire exige la caution du réel. Et c'est cette caution que recherche Hamelin dans les sources qu'il compulse, sources négligées jusque-là en raison de leur relative inaccessibilité, mais surtout de leur caractère marginal, limité, accessoire. Louis Fournier reproche d'ailleurs au romancier de citer « des médias qui brodaient beaucoup à l'époque pour titiller la curiosité de leur lectorat, surtout *Le Petit Journal*, mais aussi *Montréal-Matin* et *The Montreal Star*³¹ ». Plutôt que la mémoire officielle — ou plutôt : les mémoires

28 Louis Hamelin, « Dans le rôle de la victime. La crise d'Octobre revue et corrigée par Carl Leblanc », *Le Devoir*, 21 octobre 2006, p. F6.

29 Dans *L'otage*, tout particulièrement, les films d'archives (manifestation de la Saint-Jean-Baptiste en 1968, déclarations du ministre de la Justice Jérôme Choquette, libération de Cross, conférence de presse lors de la libération, etc.) viennent ponctuer les scènes tournées en Angleterre avec le sujet.

30 Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points histoire », 1996 [1971], p. 51.

31 Louis Fournier, « La vraie histoire de la crise d'Octobre », p. A9.

officielles telles qu'elles se sont déposées en fictions orthodoxes —, Hamelin revendique précisément «une mémoire des discours et des textes³²», ainsi que le constate Élisabeth Nardout-Lafarge, quoique de discours et de textes largement dévalorisés, comme ceux de la littérature d'une part, le romancier reprenant à Jacques Ferron, pour dire encore comme Nardout-Lafarge, «une matière et une manière mémorielles³³», et de la presse dite «jaune» d'autre part. Hamelin se réclame haut et fort de cette préférence, par exemple dans un entretien accordé à Noémi Mercier, du magazine *L'actualité* :

J'ai parlé à des gens qui ont vécu les événements de près, à certains des ravisseurs, à d'anciens policiers. J'ai aussi beaucoup appris en consultant les archives des journaux. Les photos publiées à l'époque et les comptes rendus rédigés à chaud par les journalistes sont très parlants. J'ai eu tendance à me fier davantage à ce genre de documents bruts qu'au récit bien construit, des décennies plus tard, d'un acteur des événements, flic ou felquiste, qui avait sa version à défendre³⁴.

Dans le roman, on voit ainsi Sam Nihilo se pencher sur un entrefilet du *Montréal-Matin* à propos du suicide par pendaison du felquiste Luc Goupil (*alias* Richard Bros) dans sa cellule de Reading (*CL*, 305-306) ou encore, seul ou de concert avec les Octobierristes³⁵, se livrer à l'exégèse d'un article pour le moins énigmatique du *Montreal Sun* qui semble contenir un message crypté à l'endroit des terroristes (*CL*, 123-124, pour la première mention). La passion de Nihilo pour les «petite[s]-histoire[s] dans l'Histoire» (*CL*, 126) ne se dément pas, et on le voit creuser les détails négligés par les enquêtes officielles, sur les voisins du bungalow de la rue Armstrong (la rue Collins dans le roman) où fut détenu Pierre Laporte (Pierre Lavoie), sur le livreur de poulet qui fut appelé à cette adresse, sur la «théorie des quatre P» (*CL*, 298), et ainsi de suite. Quant à l'usage de la littérature dans *La constellation du Lynx*, on peut le saisir sur deux plans: d'abord sur celui, très bien cerné par Nardout-Lafarge, de ce qui rattache Hamelin à la lignée de Ferron — l'un des modèles du personnage du Chevalier Branlequeue — et qui apparente son roman au *Ciel de Québec*, entre autres par le dispositif des récits parallèles, le fantastique naturalisé (les apparitions quasi shakespeariennes du spectre de Lavoie/Laporte), l'onomastique ambiguë, à la fois transparente et grotesque, qui conduit à la remise en cause de la dimension réaliste du récit et même de son sérieux³⁶; ensuite, sur le plan intradiégétique, par l'insertion d'un questionnement explicite sur la capacité de la littérature à *produire* le réel :

32 Élisabeth Nardout-Lafarge, «La mémoire de Ferron dans *La constellation du Lynx* de Louis Hamelin», Isabelle Daunais (dir.), *La mémoire du roman*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Espace littéraire», 2013, p. 177.

33 *Ibid.*, p. 179.

34 Noémi Mercier, «La bombe Hamelin».

35 Je rappelle que les Octobierristes sont un groupe d'étudiants de l'UQAM réunis autour du professeur et écrivain Chevalier Branlequeue, héraut d'une lecture conspirationniste des événements d'Octobre, pour discuter des éléments restés obscurs de l'affaire.

36 Élisabeth Nardout-Lafarge, «La mémoire de Ferron dans *La constellation du Lynx* de Louis Hamelin», p. 180-181.

Avoue qu'on est loin de Joyce. On est loin d'Hubert Aquin.

Pas d'accord. On est dans l'invention et la fabrication, l'intrigue et l'histoire. Des gens très créatifs, là aussi, lancent leurs petites fictions dans le monde. La différence, c'est que quand ça fonctionne, on n'appelle pas ça un best-seller. On appelle ça l'Histoire...

Mais de quoi tu parles, là ?

De la désinformation comme un des beaux-arts. À une certaine profondeur, ce qu'on trouve, ce n'est plus des gens qui se tirent dessus, plutôt une guerre entre des textes. (CL, 346-347)

Décrits tels des « littéraire[s] égaré[s] [...] dans les souterrains de l'histoire secrète » (CL, 348), les deux protagonistes de cette scène, Nihilo et son collègue ex-Octobierriste Fred Falardeau, sont des professionnels de la fiction et des intrigues, de la mise en regard et en miroir des textes. Ils sont par conséquent convaincus du pouvoir de la fiction non seulement à dire le monde, mais à le façonner. Ils seraient sans doute d'accord avec Michel de Certeau pour affirmer que le passé est « fiction du présent³⁷ » : une fiction qui s'élabore au présent afin de conférer un usage au passé. Selon Nihilo, la crise d'Octobre « était restée [...] la face cachée de la lune québécoise » (CL, 510) : en somme, une histoire que trop de textes contradictoires avaient rendue obscure et pour ainsi dire impropre à servir, « hors d'usage ». Peut-être serait-il plus juste de dire que cette histoire — c'est-à-dire l'Histoire³⁸ telle qu'il s'agirait idéalement de l'exhumer — avait été pratiquement *recouverte* par les fictions des uns et des autres. Au terme du roman, quand le fin mot de la crise apparaît à Sam Nihilo dans toute sa limpide clarté, c'est comme si les couches de récits tombaient une à une :

Toute une histoire. Mais leur couverture narrative les avait trahis, la petite histoire concoctée exprès pour tromper les journalistes et leur fournir une réponse toute prête aux questions des voisins [...]. Leur fabrication était posée comme un couvercle sur la vraie histoire, si prodigieusement secrète que mes paroles, en lui donnant forme, me causaient un choc répété, car tandis qu'elles sortaient de ma bouche, je découvrais que les choses avaient vraiment dû se passer ainsi. (CL, 556)

On le voit, le travail de remémoration opéré par Leblanc et Hamelin puise à des sources nombreuses mais néanmoins diverses. Chez le premier, la mémoire vive du témoin, alimentée et éclairée obliquement par des archives personnelles et publiques, est mise au premier plan, dans une volonté évidente de donner chair au personnage, et avec le résultat prévisible qu'elle se dressera « un peu contre la mémoire [des] concitoyens [du cinéaste] » (PS, 121). Chez Hamelin, ce sont les zones d'ombre de récits fragmentaires multiples, surtout écrits, qui sont mobilisées pour déconstruire une histoire fabriquée³⁹, une autorité usurpée. Au-delà de ces différences, les deux livres se rejoignent pourtant sur deux points principaux, à savoir la mise à distance

37 Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2002 [1975], p. 24.

38 Je reprends ici la majuscule qui apparaissait dans le dialogue cité plus haut entre Nihilo et Falardeau.

39 Je renvoie ici au titre de l'essai d'Hamelin, *Fabrications*.

des enquêteurs — Leblanc dans un cas et Nihilo dans l'autre — et la posture en quelque sorte « postmémorielle » de ceux-ci.

Il est symptomatique que la narration de *La constellation du Lynx* ne soit pas confiée entièrement à Nihilo, qui n'est que très occasionnellement le narrateur de quelques segments du texte. Nardout-Lafarge a bien montré comment le roman, « en brisant la linéarité et la chronologie, en juxtaposant plusieurs narrateurs, [...] multiplie les relais et les bifurcations et matérialise, dans la structure du texte, les apories de la mémoire qui ne saurait consister simplement à rebâtir les "ponts coupés" du temps⁴⁰ ». Nihilo apparaît le plus souvent comme un personnage de la fiction, ce qui accentue « le caractère d'emblée second de l'enquête et la trajectoire oblique de la transmission de l'héritage⁴¹ », Chevalier Branlequeue lui déléguant en quelque sorte la mission de poursuivre l'élucidation du mystère. Ainsi, Nihilo n'a pas de souvenirs directs consistants de la crise, mais seulement des réminiscences (au reste étonnamment précises) des discussions naguère animées par son maître. Par ailleurs, Carl Leblanc, né en 1963, était enfant lors des événements et il se met en scène comme tel (*PS*, 28-29), avec sa compréhension simplifiée, très partielle et manichéenne des choses. Cette posture de relative extériorité, il la réitère aussi par d'autres moyens, s'autodésignant volontiers à la troisième personne, s'imaginant tel que les Cross ou les Anglais de Seaford le voient, se nommant « le Québécois » comme si à la fois il représentait ces gens qui ont fait du mal à James Cross et s'en distanciant.

Or, sur le plan de la forme littéraire, cette mise à distance semble précisément indexer le moment historique où se situent et Nihilo/Hamelin et Leblanc, celui de la postmémoire, que l'on peut ainsi définir :

La postmémoire est séparée de la mémoire par une distance de génération, et de l'histoire par un rapport d'émotions personnelles. La postmémoire est une forme très puissante et très particulière de la mémoire, précisément parce que son rapport aux objets et aux sources n'est pas médiatisé par des souvenirs, mais par un investissement imaginaire et par la création. Cela ne veut pas dire que la mémoire ne soit pas elle-même médiata, mais cette dernière est plus directement reliée au passé. La postmémoire caractérise l'expérience de ceux qui grandissent enveloppés de récits, d'événements précédant leur naissance, dont l'histoire personnelle a été comme évacuée par les histoires des générations précédentes qui ont vécu des événements et des expériences traumatisants⁴².

La secondarité des énonciations, le recours à des relais énonciatifs multiples et, plus largement, à des truchements (mandataires, témoins, etc.), la distance idéologico-axiologique chez Leblanc, ironique chez Hamelin, paraissent en définitive constituer autant d'indices d'une position postmémorielle ouvertement assumée, d'un « venir après » marqué par la nécessité de rétablir quelque chose qui s'est perdu en cours de

40 Elisabeth Nardout-Lafarge, « La mémoire de Ferron dans *La constellation du Lynx* de Louis Hamelin », p. 183.

41 *Ibid.*

42 Marianne Hirsch, citée par Régine Robin dans *La mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2003, p. 322-323. L'ouvrage cité est : Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, 304 p. La traduction est de Robin.

route et qui est vital, qu'il s'agisse du sens humain de l'histoire pour Leblanc ou d'un réel occulté par un amoncellement de récits truqués pour Hamelin.

CONTRE L'HISTORIOGRAPHIE

L'histoire n'est pas tant le matériau que la trame du récit d'Hamelin, qui sans cesse la reprend et la reprise⁴³. La confrontation et l'entrecroisement de mémoires diverses, reliées, voire prolongées par la fiction, deviennent ici une façon d'« aviver » la mémoire historique « en usant d'autres moyens que ceux du discours historiographique⁴⁴ ». Il s'agit en somme, par la fiction affichée, de produire l'histoire sur la scène du texte en combinant les mouvements rétrospectif — la cueillette des récits existants — et prospectif — l'enquête au présent, voire la provocation de l'événement⁴⁵. Ce n'est pas dire que le roman, ici, renonce à utiliser la *machine* historiographique, ce récit explicatif soumis aux lois de la pratique historienne qui se surimpose au document oral et écrit et qui l'ordonne. Mais il choisit plutôt d'en montrer les rouages et, surtout, les détournements possibles. Par là, *La constellation du Lynx* constitue sans contredit une fiction métahistoriographique (*metahistoriographischer Fiktion*) au sens d'Ansgar Nünning⁴⁶. Ce type de fictions historiques, souvent dites postmodernes, s'oppose aux formes plus convenues dans la mesure où il « me[t] l'accent sur le procès de la reconstruction imaginative du passé comme sur les problèmes épistémologiques et méthodologiques de l'historiographie, de même que sur les difficultés techniques que pose la représentation⁴⁷ ». Ces fictions adoptent donc le point de vue du *hic et nunc* pour revoir les significations qui ont été conférées au passé historiquement. Cela dit, il serait sans doute exagéré d'assimiler le roman d'Hamelin à ces récits qui se donnent pour le « point de convergence de la littérature, de l'histoire et de l'historiographie⁴⁸ ». Bien que le questionnement historiographique émerge çà et là de façon explicite au sein de segments autoréflexifs du texte, il transparaît davantage dans le montage des séquences, dans les renvois entre les époques, les discours et les narrateurs, qui en sont le reflet formel. Sous le rapport des fonctionnalités historiques (*aus funktionsgeschichtlicher Sicht*), *La constellation du Lynx* s'assimilerait plutôt à un

43 Voir Emmanuel Bouju, *La transmission de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du xx^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006, p. 127.

44 *Ibid.*, p. 146.

45 Ainsi en est-il lorsque Nihilo, à la fin du roman, suscite la confession de Richard Godefroid (*alias* Francis Simard) (*CL*, 551).

46 Ansgar Nünning, « Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion. Bausteine für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans », Daniel Fulda et Silvia Serena Tschopp (dir.), *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2002, p. 547-548. Si Nünning préfère le terme de « fiction métahistoriographique » à celui de « métafiction historiographique » (*historiographic metafiction*), proposé par Linda Hutcheon, c'est parce que celui-là indique bien que c'est la *fiction* qui est le lieu et le moyen du questionnement historiographique (*ibid.*, p. 547).

47 « [R]ück[t] [...] den Prozeß der imaginativen Rekonstruktion der Vergangenheit sowie epistemologische, methodische und darstellungstechnische Probleme der Historiographie in den Mittelpunkt. » *Ibid.*, p. 547. Je traduis.

48 « Konvergenzpunkt von Literatur, Geschichte und Historiographie. » *Ibid.*, p. 552. Je traduis.

roman historique *révisionniste* (*revisionistischer historischer Roman*) qui « peu[t] être interprété aussi bien comme une critique des modèles établis de l'historiographie que comme l'expression individuelle ou collective d'images de l'histoire modifiées⁴⁹ ». Le terme « révisionniste », ici, n'a pas les connotations négatives habituelles ; il désigne plutôt l'ensemble des contre-discours historiques susceptibles d'être tenus.

Si le cadre romanesque de l'œuvre d'Hamelin est favorable à une critique non seulement explicite mais également « formelle » de l'historiographie, la forme essayistique plus classique adoptée par Leblanc⁵⁰, malgré quelques penchants vers la fiction, se prête moins à une telle remise en cause. Elle remet tout de même en question l'historiographie sous deux aspects principaux, selon que l'on définit celle-ci comme le corpus des énoncés portant sur le passé historique ou comme un métadiscours sur la méthode et sur l'écriture de l'histoire. Dans le premier cas, l'essai de Leblanc se dresse contre les discours qui nient l'humanité de Cross et *a fortiori* sa perspective sur l'histoire, qui le placent dans des limbes historiques⁵¹. Dans le second cas, il affirme fortement, et contre une tendance bien inscrite au sein de la démarche historienne, la prégnance du témoignage en tant que source légitime. On sait que l'histoire scientifique s'est défiée du témoignage, y voyant au mieux un « éclairage partiel sur le phénomène historique », au pire un document frelaté, grevé par l'oubli, le refoulement, l'influence des autres témoignages⁵². Or, ce à quoi Leblanc s'emploie dans *Le personnage secondaire*, c'est à réaffirmer la valeur du témoin comme « acteur principal de l'histoire⁵³ », réinstaurant par là même celle du pacte mémoriel. Contre une histoire qui s'empare des mémoires individuelle et collective pour les passer au crible de la critique avant de les égaliser « sous un regard porté de nulle part⁵⁴ », l'essayiste se trouve à asserter le caractère central de l'expérience et du vécu individuels tels qu'ils émanent du récit personnel. Ce faisant, il s'inscrit dans cette tendance que relevait François Hartog lorsqu'il prenait acte du fait que, postérieurement aux massacres en série de la seconde moitié du xx^e siècle, « dans le duel entre la mémoire et l'histoire, on a rapidement donné l'avantage à la première⁵⁵ ».

Il va de soi que la mémoire d'Octobre 1970 hante la littérature québécoise contemporaine⁵⁶, et les œuvres de Leblanc et d'Hamelin l'illustrent à l'envi, qui n'ont

49 « [K]ann [...] als Kritik an etablierten Modellen der Historiographie sowie als Ausdruck veränderter kollektiver und individueller Geschichtsbilder gedeutet werden. » *Ibid.*, p. 557. Je traduis.

50 Et la forme documentaire, pour ce qui est du film.

51 « C'était entendu depuis toujours. Il n'y aurait jamais que deux types de victimes d'Octobre 70 : le gauchiste, emprisonné sous la Loi sur les mesures de guerre, et l'autre, l'otage assassiné. Ce film, ce serait donc la rencontre d'un troisième type. » (*PS*, 27)

52 Judith Lyon-Caen et Dinah Ribard, *L'historien et la littérature*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2010, p. 46.

53 Pierre Nora, « Histoire et roman : où passent les frontières ? », p. 9.

54 Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 2000, p. 517. Ricœur commente ici la conception de l'histoire de Maurice Halbwachs.

55 François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, p. 17.

56 Au seul chapitre des textes littéraires, on peut mentionner entre autres, de Pierre Turgeon, *Un dernier blues pour Octobre* (Montréal, Libre Expression, 1990, 328 p.), de Louis Caron, le troisième tome de la saga des *Fils de la liberté*, *Le coup de poing* (Montréal, Boréal, 1990, 364 p.), et d'Andrée Ferretti, « Octobre de lumière » (dans *La vie partisane*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Fictions », 1990, p. 47-66), trois œuvres publiées en 1990 pour commémorer les vingt ans de la crise. Mais il y a eu bien d'autres textes qui ont pris

de cesse de tourner autour de cet astre aussi sombre et indiscernable que la constellation qui donne son titre au roman du second. Chacun à sa manière, ces livres rendent compte de la foncière opacité du réel, de son obscurité insurmontable et de sa diffractation en éclats épars dans les mémoires et les récits historiques. Cela dit, Leblanc situe son entreprise dans un espace de *rareté*. Il vise à susciter une mémoire qui ne s'est pas exprimée, qui a été tue et qui pendant longtemps n'était pas même recevable : celle d'un Cross rentré en Angleterre et dont on ne voulait, à la lettre, plus rien savoir⁵⁷. La forme essayistique, ici, sert à colliger les tessons récupérables de la mémoire, sans toutefois chercher à restaurer ce qui est irrémédiablement brisé. Par un montage de courtes séquences qui enjambent les époques et agencent les documents et les points de vue, qui reviennent sur les paroles prononcées et sur les sentiments d'alors en ne perdant jamais de vue l'*after effect*⁵⁸, cet *après-coup* qui permet de triturer le matériau documentaire, Leblanc suscite à partir d'un substrat composite et en partie *déjà-là* un espace mémoriel inédit, qu'il entend utiliser pour rouvrir la discussion sur la signification d'Octobre 1970. Hamelin, pour sa part, travaille avec le foisonnement des discours. Ce qui pour lui est proprement fictif, voire romanesque, ce sont les tentatives monologiques d'un Francis Simard, dans *Pour en finir avec Octobre*⁵⁹, ou du brigadiste italien Mario Moretti, dans ses mémoires, pour aborder les événements historiques à partir de leur seule subjectivité de témoin et d'acteur. À de telles tentatives, le romancier oppose, dans *Fabrications*, le récit d'un autre membre célèbre des Brigades rouges, Alberto Francheschini, où la subjectivité du protagoniste de l'histoire, loin d'être univoque ou autoritaire, « ne craint pas de se frotter à la multiplicité des significations et des points de vue » (F, 88). La pluralité des sources contradictoires, Hamelin ne tente pas de la résorber jusqu'à parvenir à la linéarité quasi causale du roman historique tel qu'on se le figure d'ordinaire ; au roman historique, il dit ainsi préférer le « roman heuristique » (F, 143) susceptible « de découvrir des faits historiques cachés » (F, 145). Il s'agit en définitive de reconstruire le référent à *distance*, dans le contexte d'une fiction qui néanmoins ne néglige pas de

Octobre 1970 sinon pour sujet, du moins pour cadre de la fiction. Dans un article de 2002, Jacques Pelletier insiste sur le fait que, « considérée globalement tant dans les œuvres instituées, professionnelles, que dans les textes de circonstances, forcément plus artisanaux, cette production littéraire [sur la crise d'Octobre] s'avère décevante, sinon carencée. Elle n'apparaît pas à la hauteur des événements dont elle donne une représentation maladroite. » (Jacques Pelletier, « Octobre 1970 : la leçon de la fiction », *Question nationale et lutte sociale, la nouvelle fracture. Écrits à contre-courant 2*, Québec, Nota bene, coll. « Interventions », 2007 [2002], p. 171-182 ; ici : p. 179.) C'est sans doute là ce qui explique le retentissement médiatique exceptionnel de l'entreprise d'Hamelin, qui est apparue comme la première vraie tentative, totalisante et engagée, de prendre à bras-le-corps l'événement dans toutes ses ramifications — événementielles aussi bien qu'idéologiques et symboliques. Voir aussi, toujours de Jacques Pelletier, « La crise d'Octobre 1970 et la littérature québécoise », *Le poids de l'histoire. Littérature, idéologies, société du Québec moderne*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Essais critiques », 1995 [1982], p. 141-162.

- 57 Les Cross racontent dans le livre qu'après les événements ils auraient voulu parler de leur expérience, mais que personne n'osait rien leur demander, et que, plus tard, quand les gens se sont sentis autorisés à les interroger, eux n'avaient plus envie d'en discuter. Il est à noter également que, pour conserver son poste à son retour en Angleterre, Cross a dû s'engager à ne pas témoigner publiquement de son expérience.
- 58 « *After Effect* » est le titre d'une section du livre. Le terme renvoie à un procédé cinématographique qui « permet de simuler des mouvements sur image [...]. Ainsi donne-t-on au montage d'un film un rythme que n'a pas le matériau en soi. » (PS, 237)
- 59 Francis Simard, *Pour en finir avec Octobre*, Montréal, Lux Éditeur, 1990 [1982], 248 p.

se colleter à l'actualité (les quarante ans d'Octobre 1970, en l'occurrence). Cet affichage fictionnel me semble ici, pour dire comme Emmanuel Bouju, à qui je laisserai la parole pour finir, d'une importance stratégique

pour mieux affirmer paradoxalement et hyperboliquement les pouvoirs littéraires de désignation du réel: sans jamais faire l'économie d'une mise en débat des pouvoirs de la fiction à l'égard de l'histoire dont elle s'empare, [la] pratique ironique de l'écriture, qui s'est largement répandue ces vingt dernières années, met en suspens les évidences historiques acquises au profit d'une provocation à la reconnaissance dans le réel des hypothèses fictionnelles composées à travers le feuilletage des énonciations⁶⁰.

On ne saurait mieux décrire l'effet que produit *La constellation du Lynx*, qui ne dévoile pas forcément des essences et des quintessences, mais déploie des histoires parallèles venant de toutes parts, et qui constituent autant d'harmoniques soulignant et complexifiant une ligne historique principale qui reste peut-être à dégager.

60 Emmanuel Bouju, *La transmission de l'histoire*, p. 196.

BIBLIOGRAPHIE DE LOUIS HAMELIN

+ + +

LAURENCE PERRON
Université du Québec à Montréal

I. ŒUVRES

A. Romans et recueils de nouvelles

- + *La rage*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1989, 405 p. (Rééditions : Montréal, TYPO, 1995, 516 p. ; Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2010, 568 p.)
- + *Ces spectres agités*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels », 1991, 282 p. (Rééditions : Montréal, TYPO, 1993, 293 p. ; Montréal, XYZ éditeur, 2003, 288 p. ; Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2010, 312 p.)
- + *Cowboy*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels », 1992, 417 p. (Rééditions : Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels », 1998, 440 p. ; Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2009, 480 p.)
- + *Betsi Larousse ou l'ineffable eccèité de la loutre*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels », 1994, 270 p. (Réédition : Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2009, 311 p.)
- + *Le soleil des gouffres*, Montréal, Boréal, 1996, 372 p. (Réédition : Paris, Stock, 1997, 372 p.)
- + *Le joueur de flûte*, Montréal, Boréal, 2001, 228 p. (Réédition : Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2006, 228 p.)
- + *Sauvages*, Montréal, Boréal, 2006, 289 p. (Réédition : Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2013, 289 p.)
- + *La constellation du Lynx*, Montréal, Boréal, 2010, 600 p. (Réédition : Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2012, 600 p.)

B. Feuilleton

- + *Les étranges et édifiantes aventures d'un oniromane*, Québec, L'instant même, 1994, 72 p.

C. Mémoire de maîtrise

- + *Ces spectres agités suivi d'Entre la parodie et le vrai : la création comme figure d'interférence*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1990, 315 f.

D. Scénario

- + Yves Sioui Durand (réal.), *Mesnak*, K-Films Amérique, 2012, 96 min.

E. Essais

- + *L'humain isolé*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2006, 176 p.

- + *Fabrications. Essai sur la fiction et l'histoire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Prix de la revue *Études françaises*», 2014, 232 p.

F. Textes littéraires parus dans des périodiques et des collectifs

- + «Le sourire du cordonnier», *Ciel variable*, n° 11, printemps 1990, p. 32-33.
- + «Le voyage à Pandémonium», *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 25, printemps-février 1991, p. 31-40.
- + «Sans amour ni trompette», *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 28, 1991, p. 38.
- + «Ce que je ferai quand je serai grand», *Mœbius*, n° 50, automne 1991, p. 51-58.
- + «Le jour où le grand Larry clamsa», Stanley Péan (dir.), *Complicités*, Montréal, PAJE Éditeur/Revue *Stop*, 1991, p. 67-83.
- + «J'ai vu un ectoplasme», *Liberté*, vol. 34, n° 2, avril 1992, p. 37-38.
- + «La rouge et la noire», Stanley Péan (dir.), *Évasion*, Montréal, Revue *Stop*, 1992, p. 67-75.
- + «Portrait de Ti-Luc Blouin», *Stop*, n° 131, 1993, p. 63-72.
- + «L'autour», Gilles Pellerin (dir.), *Circonstances particulières*, Québec, L'instant même, 1998, p. 135-147.
- + «L'inénarrable ubiquité de l'écureuil», *Liberté*, vol. 48, n° 2, mai 2006, p. 18-19.
- + Avec Domingo Cisneros, «Le chant du pure-fourrure», Laure Morali (dir.), *Aimititau! Parlons-nous!*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008, p. 61-83.
- + «La tentation idyllique», *La pratique du roman*, Isabelle Daunais et François Ricard (dir.), Montréal, Boréal, 2012, p. 25-41.
- + «Deal», *Nouveau Projet*, n° 4, automne-hiver 2013, p. 121-126.
- + «The Price is Right», *Les écrits*, n° 137, mars 2013, p. 11-47.

G. Avant-propos, textes d'opinion et communications

- + *Le voyage en pot. Chroniques 1998-1999*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 1999, 234 p.

H. Articles parus dans des quotidiens

- + «Nous assisterons au retour des stylistes : les années 90 — Littérature», *La Presse*, 6 janvier 1990, p. K3.
- + «Éloge complaisant du Pinochétisme», *Le Devoir*, 29 septembre 1993, p. A7.
- + «D^r Rémi Fassol, phumiste», *Le Devoir*, 25 juin 1994, p. A1.
- + «L'auteur de Oka indigne», *Le Devoir*, 2 juillet 1994, p. A1.
- + «La motivation», *Le Devoir*, 9 juillet 1994, p. A1.
- + «L'empire de Trébizonde», *Le Devoir*, 16 juillet 1994, p. A1.
- + «Les racines de l'enfer», *Le Devoir*, 23 juillet 1994, p. A1.
- + «Les onagres de l'ONU», *Le Devoir*, 30 juillet 1994, p. A1.
- + «Montréal – Québec – Canada», *Ici*, vol. 1, n° 16, 8-15 janvier 1998, p. 14.
- + «Début de l'odyssée parisienne», *Ici*, vol. 1, n° 17, 15-22 janvier 1998, p. 16.
- + «Louis Hamelin s'initie aux joies de son studio parisien», *Ici*, vol. 1, n° 18, 22-29 janvier 1998, p. 16.
- + «Retour sur les patriotes», *Ici*, vol. 1, n° 19, 29 janvier – 5 février 1998, p. 14.
- + «Le spleen vu de Paris», *Ici*, vol. 1, n° 20, 5-12 février 1998, p. 20.
- + «Sur invitation», *Ici*, vol. 1, n° 21, 12-19 février 1998, p. 18.

- + « Le vol magique », *Ici*, vol. 1, n° 22, 21-28 février 1998, p. 18.
- + « Requiem pour Ti-Corps », *Ici*, vol. 1, n° 23, 28 février-5 mars 1998, p. 16.
- + « Le cavalier et l'Indien », *Ici*, vol. 1, n° 24, 5-12 mars 1998, p. 10.
- + « Allô toi », *Ici*, vol. 1, n° 25, 12-19 mars 1998, p. 10.
- + « Cœur-de-Gerfaut », *Ici*, vol. 1, n° 26, 19-26 mars 1998, p. 10.
- + « Ceux qui nous aiment », *Ici*, vol. 1, n° 27, 26 mars-2 avril 1998, p. 8.
- + « La connerie littéraire », *Ici*, vol. 1, n° 28, 2-9 avril 1998, p. 10.
- + « Probablement l'Espagne », *Ici*, vol. 1, n° 30, 16-23 avril 1998, p. 10.
- + « Ma guerre d'Espagne », *Ici*, vol. 1, n° 31, 23-30 avril 1998, p. 10.
- + « Le travail c'est la liberté », *Ici*, vol. 1, n° 33, 7-14 mai 1998, p. 7.
- + « Rêve gitan », *Ici*, vol. 1, n° 34, 14-21 mai 1998, p. 9.
- + « Barreaux », *Ici*, vol. 1, n° 35, 21-28 mai 1998, p. 7.
- + « Les babouins et les oies », *Ici*, vol. 1, n° 36, 28 mai-4 juin 1998, p. 7.
- + « Souvenir », *Ici*, vol. 1, n° 37, 4-11 juin 1998, p. 8.
- + « La France », *Ici*, vol. 1, n° 38, 11-18 juin 1998, p. 8.
- + « Pied de guerre », *Ici*, vol. 1, n° 39, 18-25 juin 1998, p. 8.
- + « Le temps », *Ici*, vol. 1, n° 40, 25 juin-2 juillet 1998, p. 6.
- + « La France (suite et fin) », *Ici*, vol. 1, n° 41, 2-9 juillet 1998, p. 8.
- + « Hymnes », *Ici*, vol. 1, n° 42, 9-16 juillet 1998, p. 8.
- + « Sang bleu ou le feu d'artifice », *Ici*, vol. 1, n° 43, 16-21 juillet 1998, p. 8.
- + « Lettres à L.A. Rodriguez », *Ici*, vol. 1, n° 45, 3 juillet-6 août 1998, p. 8.
- + « Les élus », *Ici*, vol. 1, n° 46, 6-13 août 1998, p. 10.
- + « Les sources », *Ici*, vol. 1, n° 47, 13-20 août 1998, p. 8.
- + « Voir », *Ici*, vol. 1, n° 50, 3-10 septembre 1998, p. 8.
- + « Le révolutionnaire et la tortue », *Ici*, vol. 1, n° 51, 10-17 septembre 1998, p. 10.
- + « Le révolutionnaire et la tortue (2) », *Ici*, vol. 1, n° 52, 17-24 septembre 1998, p. 9.
- + « Le gros Y », *Ici*, vol. 2, n° 1, 24 septembre-1^{er} octobre 1998, p. 8.
- + « Folies », *Ici*, vol. 2, n° 2, 1^{er}-8 octobre 1998, p. 6.
- + « Le goût de la chasse », *Ici*, vol. 2, n° 3, 8-15 octobre 1998, p. 10.
- + « Ahimsa ou l'Amérique de rêve », *Le Devoir*, 10 juillet 1999, p. D4.
- + « Vrai ou faux », *Le Devoir*, 31 juillet 1999, p. D5.
- + « Miséricorde », *Le Devoir*, 14 août 1999, p. D5.
- + « Un cas possible de justice poétique » *Le Devoir*, 21 août 1999, p. D5.
- + « Romans américains : de l'Irlande à Pékin », *Le Devoir*, 28 août 1999, p. D8.
- + « Génétique de la passion », *Le Devoir*, 4 septembre 1999, p. D4.
- + « L'ombre de Faulkner », *Le Devoir*, 23 octobre 1999, p. D4.
- + « Papa a raison », *Le Devoir*, 6 novembre 1999, p. D4.
- + « Romans d'Amérique », *Le Devoir*, 13 novembre 1999, p. D14.
- + « Un bon plombier », *Le Devoir*, 27 novembre 1999, p. D6.
- + « La nuit du président », *Le Devoir*, 11 décembre 1999, p. D6.
- + « Des nouvelles du New Hampshire », *Le Devoir*, 18 décembre 1999, p. D6.
- + « La trempe des bâtisseurs », *Le Devoir*, 24 décembre 1999, p. D5.
- + « La nature du kitsch », *Le Devoir*, 31 décembre 1999, p. B5.
- + « Où est la vie ? », *Le Devoir*, 22 janvier 2000, p. D5.
- + « Romans de l'Amérique », *Le Devoir*, 29 janvier 2000, p. D5.

- + « Viande à poil », *Le Devoir*, 5 février 2000, p. D4.
- + « Pardonnez-lui, seigneur... », *Le Devoir*, 12 février 2000, p. D4.
- + « Mailer ou l'Amérique », *Le Devoir*, 19 février 2000, p. D6.
- + « Ce que je veux quand je dis cela », *Le Devoir*, 4 mars 2000, p. D5.
- + « Le degré zéro du désir », *Le Devoir*, 11 mars 2000, p. D6.
- + « Un besoin en nourrit un autre », *Le Devoir*, 18 mars 2000, p. D8.
- + « L'escouade de la moralité », *Le Devoir*, 1^{er} avril 2000, p. D7.
- + « Mots d'amour », *Le Devoir*, 8 avril 2000, p. D8.
- + « Le temps des Indiens », *Le Devoir*, 8 avril 2000, p. D13.
- + « Le retour de l'homme invisible », *Le Devoir*, 15 avril 2000, p. D5.
- + « L'honneur des petites filles perdues », *Le Devoir*, 6 mai 2000, p. D4.
- + « Passion ruminée », *Le Devoir*, 13 mai 2000, p. D4.
- + « Les contes de la zappette », *Le Devoir*, 27 mai 2000, p. D5.
- + « Drapeau rouge et liste noire », *Le Devoir*, 10 juin 2000, p. D5.
- + « L'intelligence du vide », *Le Devoir*, 17 juin 2000, p. D5.
- + « Jim Harrisson est les mâchoires de la vie », *Le Devoir*, 24 juin 2000, p. D5.
- + « Responsables... », *Le Devoir*, 15 juillet 2000, p. D6.
- + « La moindre lueur », *Le Devoir*, 22 juillet 2000, p. D6.
- + « Sur la route des Hell's Angels », *Le Devoir*, 29 juillet 2000, p. D5.
- + « Mort d'une bonne bourgeoise », *Le Devoir*, 19 août 2000, p. D4.
- + « L'École du flegme », *Le Devoir*, 9 septembre 2000, p. D6.
- + « Mondes possibles », *Le Devoir*, 23 septembre 2000, p. D5.
- + « Nous sommes de la mémoire », *Le Devoir*, 4 novembre 2000, p. D5.
- + « Canaméricain », *Le Devoir*, 18 novembre 2000, p. D8.
- + « Juste bonne », *Le Devoir*, 2 décembre 2000, p. D6.
- + « Photographie », *Le Devoir*, 9 décembre 2000, p. D14.
- + « L'évidence brute », *Le Devoir*, 16 décembre 2000, p. D11.
- + « Voie de dépassement », *Le Devoir*, 30 décembre 2000, p. D5.
- + « Menaces », *Le Devoir*, 13 janvier 2001, p. D5.
- + « Écrire sous la pluie », *Le Devoir*, 24 mars 2001, p. D5.
- + « Danger privé », *Le Devoir*, 7 avril 2001, p. D11.
- + « Les ravages de l'ennui », *Le Devoir*, 5 mai 2001, p. D5.
- + « Adieu, les vrais », *Le Devoir*, 8 septembre 2001, p. D6.
- + « Salut de John Fante », *Le Devoir*, 22 septembre 2001, p. D6.
- + « L'île au désir », *Le Devoir*, 20 octobre 2001, p. D10.
- + « L'adieu à l'Irlande », *Le Devoir*, 1^{er} décembre 2001, p. D6.
- + « Le fonds de commerce », *Le Devoir*, 29 décembre 2001, p. D6.
- + « Un chant païen », *Le Devoir*, 12 janvier 2002, p. D5.
- + « Macroescroquerie », *Le Devoir*, 2 février 2002, p. D6.
- + « Les années de crainte », *Le Devoir*, 9 mars 2002, p. D5.
- + « Du côté de chez Fred », *Le Devoir*, 23 mars 2002, p. D5.
- + « Comme chez les Grecs... », *Le Devoir*, 13 avril 2002, p. D5.
- + « Les blés », *Le Devoir*, 26 juillet 2003, p. E1.
- + « Cent ans de sollicitude », *Le Devoir*, 11 octobre 2003, p. F1.
- + « Roman québécois: Vichy au régime », *Le Devoir*, 18 octobre 2003, p. F1.

- + « Donneur de sens », *Le Devoir*, 1^{er} novembre 2003, p. F6.
- + « La planète aux voix », *Le Devoir*, 15 novembre 2003, p. F8.
- + « Du cachot au château », *Le Devoir*, 6 décembre 2003, p. F8.
- + « Problèmes de français », *Le Devoir*, 7 février 2004, p. F4.
- + « Rosebud », *Le Devoir*, 7 février 2004, p. A7.
- + « La frontière de Rushdie », *Le Devoir*, 14 février 2004, p. F1.
- + « Le pays de Sam », *Le Devoir*, 20 mars 2004, p. F9.
- + « Ça me botte », *Le Devoir*, 27 mars 2004, p. F4.
- + « Le “siège périlleux” de Richler », *Le Devoir*, 3 avril 2004, p. F6.
- + « Choses vues », *Le Devoir*, 10 avril 2004, p. F9.
- + « Les royaumes de Gilles Pellerin », *Le Devoir*, 17 avril 2004, p. F5.
- + « Essence américaine », *Le Devoir*, 24 avril 2004, p. F4.
- + « Les secrets de la licorne », *Le Devoir*, 1^{er} mai 2004, p. F6.
- + « La guerre ? Non madame... », *Le Devoir*, 8 mai 2004, p. F4.
- + « L’amour-volcan », *Le Devoir*, 15 mai 2004, p. F4.
- + « Lectures d’été — Misère de misère », *Le Devoir*, 12 juin 2004, p. F5.
- + « Les chiens savants », *Le Devoir*, 24 juillet 2004, p. E1.
- + « Pour l’amour, j’ai une fille à Munich », *Le Devoir*, 4 septembre 2004, p. F4.
- + « L’histoire secrète », *Le Devoir*, 2 octobre 2004, p. F4.
- + « Là-bas dans la forêt », *Le Devoir*, 30 octobre 2004, p. F6.
- + « Elizabeth en spectacle », *Le Devoir*, 6 novembre 2004, p. F6.
- + « Le bonheur ardu d’écrire », *Le Devoir*, 13 novembre 2004, p. F10.
- + « Un grand roman épique signé Tomson Highway », *Le Devoir*, 4 décembre 2004, p. F4.
- + « Mélanie au nom de fleuve », *Le Devoir*, 18 décembre 2004, p. F6.
- + « Les histoires des autres », *Le Devoir*, 8 janvier 2005, p. E2.
- + « La vie », *Le Devoir*, 26 février 2005, p. F4.
- + « L’explorateur en kilt », *Le Devoir*, 2 avril 2005, p. F4.
- + « L’explication des braises », *Le Devoir*, 9 avril 2005, p. F5.
- + « Du côté de chez Sean », *Le Devoir*, 30 avril 2005, p. F4.
- + « Un revenant comme un autre », *Le Devoir*, 21 mai 2005, p. F4.
- + « Les malheureux naufragés », *Le Devoir*, 28 mai 2005, p. F5.
- + « Vue du pont, vue de l’enfance », *Le Devoir*, 11 juin 2005, p. F4.
- + « Parfaitement raté », *Le Devoir*, 25 juin 2005, p. E6.
- + « Il restera toujours le Wyoming », *Le Devoir*, 16 juillet 2005, p. E2.
- + « Du béton », *Le Devoir*, 23 juillet 2005, p. E5.
- + « Guérillas », *Le Devoir*, 3 septembre 2005, p. F4.
- + « Entre deux boucheries », *Le Devoir*, 10 septembre 2005, p. F4.
- + « Pas la chasse aux papillons », *Le Devoir*, 8 octobre 2005, p. F5.
- + « Docteur Kinsey et Mister Prok », *Le Devoir*, 29 octobre 2005, p. F4.
- + « L’homme qui s’empêcha de vivre », *Le Devoir*, 5 novembre 2005, p. F5.
- + « Le dieu du feu », *Le Devoir*, 12 novembre 2005, p. F17.
- + « Jouir », *Le Devoir*, 19 novembre 2005, p. F6.
- + « Écrire à la cuiller », *Le Devoir*, 26 novembre 2005, p. F5.
- + « Le soleil se lève aussi à l’ouest », *Le Devoir*, 14 janvier 2006, p. E12.
- + « Mordecai dans tous ses états », *Le Devoir*, 21 janvier 2006, p. F4.

- + « Cinquante terrains de football par jour », *Le Devoir*, 4 février 2006, p. F4.
- + « Voyage au Portugal avec deux inspecteurs de police », *Le Devoir*, 18 mars 2006, p. F4.
- + « Les mots qui nous font », *Le Devoir*, 25 mars 2006, p. F4.
- + « L'école des cadavres », *Le Devoir*, 1^{er} avril 2006, p. F5.
- + « Le retour de Chien Brun », *Le Devoir*, 15 avril 2006, p. F6.
- + « Je suis de l'eau », *Le Devoir*, 29 avril 2006, p. F4.
- + « Quelque part entre le backstop et Broadway... », *Le Devoir*, 6 mai 2006, p. F6.
- + « Le blues de l'abattoir », *Le Devoir*, 20 mai 2006, p. F4.
- + « Il était une fois dans l'Ouest canadien », *Le Devoir*, 27 mai 2006, p. F5.
- + « Le cas de l'oncle Tom », *Le Devoir*, 3 juin 2006, p. F5.
- + « L'été pour ça », *Le Devoir*, 16 juin 2006, p. F4.
- + « Le petit homme et les dinosaures », *Le Devoir*, 1^{er} juillet 2006, p. E5.
- + « La chair humaine », *Le Devoir*, 22 juillet 2006, p. E5.
- + « Le peuple des écritures », *Le Devoir*, 29 juillet 2006, p. E6.
- + « Littérature extrême », *Le Devoir*, 5 août 2006, p. E2.
- + « D'Amours, P.Q. », *Le Devoir*, 12 août 2006, p. E2.
- + « Le saumon », *Le Devoir*, 19 août 2006, p. E2.
- + « Entre voisins », *Le Devoir*, 2 septembre 2006, p. F4.
- + « La mauvaise graine », *Le Devoir*, 9 septembre 2006, p. F5.
- + « La beauté du monde », *Le Devoir*, 16 septembre 2006, p. F7.
- + « De Shakespeare à Carver », *Le Devoir*, 23 septembre 2006, p. F5.
- + « Amériquois », *Le Devoir*, 7 octobre 2006, p. F5.
- + « Ville-cancer pour un livre-tumeur », *Le Devoir*, 14 octobre 2006, p. F5.
- + « Dans le rôle de la victime », *Le Devoir*, 21 octobre 2006, p. F6.
- + « Habiter la bite », *Le Devoir*, 11 novembre 2006, p. F6.
- + « Comment devenir un héros », *Le Devoir*, 18 novembre 2006, p. A1.
- + « La guerre, yes mon colonel », *Le Devoir*, 20 novembre 2006, p. A1.
- + « La rue qui perdit son nom », *Le Devoir*, 21 novembre 2006, p. A1.
- + « Comme au cinéma », *Le Devoir*, 9 décembre 2006, p. F6.
- + « José Acquelin et la lune », *Le Devoir*, 16 décembre 2006, p. F4.
- + « Les motels et les choses », *Le Devoir*, 6 janvier 2007, p. E7.
- + « Mémoires américaines », *Le Devoir*, 20 janvier 2007, p. F4.
- + « Un temps de verbe plus tard dans les Maritimes », *Le Devoir*, 3 février 2007, p. F4.
- + « Il y aura toujours le Montana », *Le Devoir*, 10 février 2007, p. F5.
- + « Prendre un lecteur par la main », *Le Devoir*, 17 février 2007, p. F6.
- + « Le spectacle de la mort », *Le Devoir*, 3 mars 2007, p. F5.
- + « Génial, hub », *Le Devoir*, 10 mars 2007, p. F3.
- + « La culture cultivée », *Le Devoir*, 24 mars 2007, p. F4.
- + « L'homme est un loup », *Le Devoir*, 31 mars 2007, p. F4.
- + « En direct de l'Interzone », *Le Devoir*, 7 avril 2007, p. F6.
- + « Mon nom est Légions », *Le Devoir*, 14 avril 2007, p. F4.
- + « Kurt Vonnegut est tombé sur la tête », *Le Devoir*, 21 avril 2007, p. F5.
- + « Courez toujours », *Le Devoir*, 28 avril 2007, p. F4.
- + « Incroyablement indicible et terriblement bavard », *Le Devoir*, 12 mai 2007, p. F5.
- + « Comment lire Louise Erdrich et les autres », *Le Devoir*, 19 mai 2007, p. F5.

- + « Le chanteur et le général », *Le Devoir*, 26 mai 2007, p. F4.
- + « Salinger vivant », *Le Devoir*, 2 juin 2007, p. F4.
- + « Une prison appelée Liberté », *Le Devoir*, 9 juin 2007, p. F4.
- + « Jim Harrison incarné », *Le Devoir*, 16 juin 2007, p. F5.
- + « Département de la fiction », *Le Devoir*, 23 juin 2007, p. E8.
- + « Où était passé Charles », *Le Devoir*, 30 juin 2007, p. E2.
- + « Littérature américaine — Les pieds dans la bouse », *Le Devoir*, 7 juillet 2007, p. E7.
- + « La chevauchée de Babel », *Le Devoir*, 14 juillet 2007, p. E2.
- + « Le roman d’espionnage », *Le Devoir*, 21 juillet 2007, p. E7.
- + « Homos on the range », *Le Devoir*, 28 juillet 2007, p. E3.
- + « Le paradis des demoiselles », *Le Devoir*, 4 août 2007, p. E8.
- + « Il était guerrier », *Le Devoir*, 18 août 2007, p. E7.
- + « Les maudits », *Le Devoir*, 15 septembre 2007, p. F4.
- + « Du côté de la “shed” », *Le Devoir*, 22 septembre 2007, p. F5.
- + « J’ai épousé un socialiste », *Le Devoir*, 29 septembre 2007, p. F4.
- + « Giuseppe Bonaviri, ses oiseaux et ses guerres », *Le Devoir*, 13 octobre 2007, p. F4.
- + « L’usine à cadavres », *Le Devoir*, 20 octobre 2007, p. F4.
- + « La mémoire des armes », *Le Devoir*, 27 octobre 2007, p. F4.
- + « Gérin-Lajoie, premier violon », *Le Devoir*, 3 novembre 2007, p. F4.
- + « Les nuls et les morts », *Le Devoir*, 17 novembre 2007, p. F5.
- + « Les neiges du Kazakhstan », *Le Devoir*, 24 novembre 2007, p. F4.
- + « L’idiot du village mondial », *Le Devoir*, 1^{er} décembre 2007, p. F4.
- + « Le mal-pensant », *Le Devoir*, 8 décembre 2007, p. F4.
- + « Le point de vue du mur », *Le Devoir*, 15 décembre 2007, p. F5.
- + « Il était une fois... », *Le Devoir*, 22 décembre 2007, p. F4.
- + « Guerre et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté », *Le Devoir*, 29 décembre 2007, p. E5.
- + « La reine des bécosses », *Le Devoir*, 5 janvier 2008, p. E2.
- + « Les joueurs de piano », *Le Devoir*, 12 janvier 2008, p. F4.
- + « Plus rien ne m’étonne », *Le Devoir*, 19 janvier 2008, p. F4.
- + « Les fils d’Abraham », *Le Devoir*, 26 janvier 2008, p. F4.
- + « Les 3 p’tits éditeurs... », *Le Devoir*, 2 février 2008, p. F4.
- + « Le bout de la route », *Le Devoir*, 9 février 2008, p. F4.
- + « Les diamants ne sont pas éternels », *Le Devoir*, 16 février 2008, p. F4.
- + « Les mots de la fin », *Le Devoir*, 23 février 2008, p. F4.
- + « L’Amérique-Monde », *Le Devoir*, 1^{er} mars 2008, p. F4.
- + « Tant de mots pour une seule chose triste », *Le Devoir*, 8 mars 2008, p. F4.
- + « Le calme incandescent de l’authentique possédé », *Le Devoir*, 15 mars 2008, p. F4.
- + « Promesses d’ivrogne », *Le Devoir*, 22 mars 2008, p. F4.
- + « Contre l’école militaire », *Le Devoir*, 29 mars 2008, p. F4.
- + « La littérature est l’histoire d’une vieille dame », *Le Devoir*, 5 avril 2008, p. F4.
- + « La déclaration de Pointe-Bleue », *Le Devoir*, 12 avril 2008, p. F4.
- + « Il y a quarante ans, *Nègres blancs d’Amérique* », *Le Devoir*, 26 avril 2008, p. F4.
- + « Voyage à Jonquières avec Charles Bukowski », *Le Devoir*, 3 mai 2008, p. F4.
- + « Le beau Danube noir », *Le Devoir*, 10 mai 2008, p. F4.

- + « Bienvenue dans la Grosse Pomme », *Le Devoir*, 17 mai 2008, p. F4.
- + « L'écrivain de banlieue et le criminel de guerre », *Le Devoir*, 14 juin 2008, p. F4.
- + « L'affaire Morisset, ou le romancier malgré lui », *Le Devoir*, 21 juin 2008, p. F4.
- + « Plus dure est la chute », *Le Devoir*, 28 juin 2008, p. E7.
- + « Mourir pour nourrir », *Le Devoir*, 26 juillet 2008, p. E6.
- + « L'homme qui aimait rire », *Le Devoir*, 2 août 2008, p. E4.
- + « Les coureurs de froid », *Le Devoir*, 9 août 2008, p. E3.
- + « Le testament du mal », *Le Devoir*, 16 août 2008, p. E5.
- + « Le truc qui se lève toujours », *Le Devoir*, 23 août 2008, p. F4.
- + « Ça suffit, le bonheur! », *Le Devoir*, 30 août 2008, p. F4.
- + « Sous les galets, le bonheur », *Le Devoir*, 6 septembre 2008, p. F1.
- + « La machine à voyager dans le temps », *Le Devoir*, 13 septembre 2008, p. F4.
- + « Le Nord dans la peau, ou les 50 ans d'Agaguk », *Le Devoir*, 20 septembre 2008, p. F3.
- + « On a tiré sur la Lune », *Le Devoir*, 27 septembre 2008, p. F4.
- + « Un faux Canadien bien tranquille », *Le Devoir*, 11 octobre 2008, p. F4.
- + « Qu'est-ce qu'un auteur amérindien? », *Le Devoir*, 18 octobre 2008, p. F4.
- + « La guerre des langues », *Le Devoir*, 1^{er} novembre 2008, p. F6.
- + « La suspension de l'incrédulité... », *Le Devoir*, 8 novembre 2008, p. F4.
- + « La cavale canadienne de Jacques Mesrine », *Le Devoir*, 15 novembre 2008, p. F20.
- + « L'angoisse de la page imprimée », *Le Devoir*, 22 novembre 2008, p. F5.
- + « Une histoire de dupes », *Le Devoir*, 29 novembre 2008, p. F4.
- + « L'avidité du monde », *Le Devoir*, 6 décembre 2008, p. F4.
- + « Hommes du Nord », *Le Devoir*, 13 décembre 2008, p. F4.
- + « Les bâtards de Champlain », *Le Devoir*, 20 décembre 2008, p. F4.
- + « Agaguk en Floride, ou le Nord en plan », *Le Devoir*, 27 décembre 2008, p. E7.
- + « La forteresse », *Le Devoir*, 3 janvier 2009, p. E7.
- + « Un Pied-Noir sur la terre sacrée », *Le Devoir*, 10 janvier 2009, p. F4.
- + « L'année des aigles et des femmes », *Le Devoir*, 17 janvier 2009, p. F4.
- + « Les conséquences du sexe », *Le Devoir*, 31 janvier 2009, p. F4.
- + « Le col bleu devant John Updike (1932-2009) », *Le Devoir*, 7 février 2009, p. F4.
- + « Au pays du dos de la Grande Tortue », *Le Devoir*, 14 février 2009, p. F4.
- + « La faute à Hemingway », *Le Devoir*, 21 février 2009, p. F4.
- + « L'homme dont le métier était de se souvenir », *Le Devoir*, 7 mars 2009, p. F4.
- + « Des cœurs simples », *Le Devoir*, 14 mars 2009, p. F4.
- + « À feu et à sang », *Le Devoir*, 21 mars 2009, p. F4.
- + « Les richesses naturelles », *Le Devoir*, 28 mars 2009, p. F4.
- + « Entre la bonne et les fourneaux », *Le Devoir*, 4 avril 2009, p. F4.
- + « Lire John Berger est bon pour la santé », *Le Devoir*, 11 avril 2009, p. F4.
- + « Le dinosaure et les académies des lettres moulées », *Le Devoir*, 18 avril 2009, p. F4.
- + « L'invention du père », *Le Devoir*, 25 avril 2009, p. F4.
- + « Chili sans beaucoup de viande », *Le Devoir*, 2 mai 2009, p. F4.
- + « Le voyage en Mironie », *Le Devoir*, 9 mai 2009, p. F4.
- + « Parlons un peu du monstre... », *Le Devoir*, 16 mai 2009, p. F4.
- + « L'agence qui ne voulait rien savoir », *Le Devoir*, 23 mai 2009, p. F4.
- + « Petites bêtes de la forêt », *Le Devoir*, 30 mai 2009, p. F4.

- + « La vente de garage », *Le Devoir*, 6 juin 2009, p. F4.
- + « Requiem pour la Romaine », *Le Devoir*, 11 juillet 2009, p. C5.
- + « Le malavenant », *Le Devoir*, 5 septembre 2009, p. F4.
- + « La bataille du Québec », *Le Devoir*, 12 septembre 2009, p. F4.
- + « La crise d'Octobre, une histoire de chiffre », *Le Devoir*, 19 septembre 2009, p. F7.
- + « Litanie de la dépossession », *Le Devoir*, 26 septembre 2009, p. F4.
- + « Profession : homme révolté », *Le Devoir*, 3 octobre 2009, p. H3.
- + « Les gros casques et José Acquelin », *Le Devoir*, 10 octobre 2009, p. F4.
- + « Un super-roman », *Le Devoir*, 17 octobre 2009, p. F4.
- + « Œdipe, Updike, Nick et moi », *Le Devoir*, 24 octobre 2009, p. F4.
- + « De Rip van Winkle à Tom Cruise », *Le Devoir*, 31 octobre 2009, p. F4.
- + « Le choix du président », *Le Devoir*, 7 novembre 2009, p. F4.
- + « Le matou qui devint ministre », *Le Devoir*, 14 novembre 2009, p. F5.
- + « Docteur Lafond, je présume ? », *Le Devoir*, 21 novembre 2009, p. F4.
- + « L'écrivain normal », *Le Devoir*, 28 novembre 2009, p. F4.
- + « Trois hommes, deux procès et un système », *Le Devoir*, 5 décembre 2009, p. F4.
- + « Les écrits des braves », *Le Devoir*, 12 décembre 2009, p. F4.
- + « Je rêve d'un Noël rouge », *Le Devoir*, 19 décembre 2009, p. F4.
- + « Carranza, ou les faces du pouvoir », *Le Devoir*, 24 décembre 2009, p. E4.
- + « Dix ans de cadeaux », *Le Devoir*, 31 décembre 2009, p. E7.
- + « Visa dans le noir, tua le vrai... », *Le Devoir*, 16 janvier 2010, p. F4.
- + « Pays sans tête », *Le Devoir*, 23 janvier 2010, p. F4.
- + « Les verts et les mûrs », *Le Devoir*, 30 janvier 2010, p. F4.
- + « Mourir aux larmes avec Crocodile Cook », *Le Devoir*, 6 février 2010, p. F4.
- + « Sylvia au bout du rouleau de la machine à écrire », *Le Devoir*, 13 février 2010, p. F4.
- + « La charge de Croc Gentil », *Le Devoir*, 20 février 2010, p. F4.
- + « Le Cabano des castors », *Le Devoir*, 27 février 2010, p. F4.
- + « Les gros bras », *Le Devoir*, 6 mars 2010, p. F4.
- + « Tombe les filles et fais des phrases », *Le Devoir*, 13 mars 2010, p. F4.
- + « Mourir en secret : la question de la torture », *Le Devoir*, 20 mars 2010, p. F4.
- + « La sainte paix », *Le Devoir*, 27 mars 2010, p. F4.
- + « Le vieux qui lisait des ouvrages marxistes », *Le Devoir*, 3 avril 2010, p. F4.
- + « Gaston Miron — l'avenir à rapailler », *Le Devoir*, 10 avril 2010, p. F1.
- + « Le vieil homme et la lagune », *Le Devoir*, 17 avril 2010, p. F4.
- + « L'Office de protection du lecteur », *Le Devoir*, 24 avril 2010, p. F4.
- + « Ceux qui vont mourir ou pas », *Le Devoir*, 1^{er} mai 2010, p. F4.
- + « Le révolutionnaire qui inventa un écrivain », *Le Devoir*, 8 mai 2010, p. F4.
- + « Dublinescence, ou le dernier éditeur », *Le Devoir*, 15 mai 2010, p. F4.
- + « Le pari dickensien », *Le Devoir*, 22 mai 2010, p. F4.
- + « La cathédrale dans le jardin », *Le Devoir*, 29 mai 2010, p. F4.
- + « Une infinie tempête de beauté », *Le Devoir*, 5 juin 2010, p. F4.
- + « La vie d'artiste », *Le Devoir*, 19 juin 2010, p. F11.
- + « Hors saison », *Le Devoir*, 3 juillet 2010, p. E7.
- + « Debout après la folie », *Le Devoir*, 10 juillet 2010, p. E7.
- + « Retour à Natashquan », *Le Devoir*, 24 juillet 2010, p. E7.

- + « Schefferville a vécu, Matimekosh s'accroche », *Le Devoir*, 29 juillet 2010, p. A1.
- + « La barricade », *Le Devoir*, 30 juillet 2010, p. A5.
- + « Hivernie mon pays », *Le Devoir*, 31 juillet 2010, p. E7.
- + « La vie aime la vie », *Le Devoir*, 7 août 2010, p. E7.
- + « Portraits de femmes », *Le Devoir*, 14 août 2010, p. E7.
- + « Je suis Finlandais », *Le Devoir*, 11 septembre 2010, p. F4.
- + « L'espion qui venait du bleu », *Le Devoir*, 25 septembre 2010, p. F4.
- + « Octobre 1970 — l'histoire d'une petite histoire », *Le Devoir*, 29 septembre 2010, p. A9.
- + « Libre opinion — pour sortir de la fiction », *Le Devoir*, 5 octobre 2010, p. A10.
- + « Salut Octobre », *Le Devoir*, 9 octobre 2010, p. F4.
- + « Les hippiphanies », *Le Devoir*, 16 octobre 2010, p. F4.
- + « Un nouveau, des nouvelles », *Le Devoir*, 20 octobre 2010, p. F5.
- + « Le mutilateur », *Le Devoir*, 23 octobre 2010, p. F4.
- + « Recherché mort et vif », *Le Devoir*, 6 novembre 2010, p. F4.
- + « Ceux qui ont raison », *Le Devoir*, 18 décembre 2010, p. F4.
- + « Il était une fois », *Le Devoir*, 24 décembre 2010, p. E7.
- + « La littérature en 2010 », *Le Devoir*, 31 décembre 2010, p. E7.
- + « Feuilles de Grass », *Le Devoir*, 8 janvier 2011, p. E9.
- + « Ceci était une pipe », *Le Devoir*, 29 janvier 2011, p. F4.
- + « Serge d'entre les morts », *Le Devoir*, 5 février 2011, p. F4.
- + « Mort un 2 juillet », *Le Devoir*, 12 février 2011, p. F4.
- + « Bienvenue dans le mirage », *Le Devoir*, 19 février 2011, p. F4.
- + « Quand la force fait l'union », *Le Devoir*, 26 février 2011, p. F4.
- + « Le piège à filles », *Le Devoir*, 5 mars 2011, p. F4.
- + « La légende du roi monté », *Le Devoir*, 19 mars 2011, p. F4.
- + « L'homme qui n'aimait pas les trotskistes », *Le Devoir*, 26 mars 2011, p. F4.
- + « Dans la tête de Sherman Alexie », *Le Devoir*, 2 avril 2011, p. F4.
- + « Pomme pourrie : une autre histoire de Guillaume Tell », *Le Devoir*, 9 avril 2011, p. F6.
- + « Leonard Cohen, un Québécois errant », *Le Devoir*, 16 avril 2011, p. F4.
- + « Naomi Fontaine, ou le regard neuf », *Le Devoir*, 23 avril 2011, p. F4.
- + « Cantate pour un temps de brume », *Le Monde*, 29 avril 2011, p. LIV4.
- + « Les invasions civilisées », *Le Devoir*, 30 avril 2011, p. F4.
- + « Un verre pour la route », *Le Devoir*, 7 mai 2011, p. F4.
- + « Un stylo pour le Labrador », *Le Devoir*, 21 mai 2011, p. F4.
- + « Les armes, les lettres et l'encensoir », *Le Devoir*, 28 mai 2011, p. F4.
- + « Hitler brûle-t-il? », *Le Devoir*, 11 juin 2011, p. F4.
- + « Ceux qui se battent », *Le Devoir*, 18 juin 2011, p. F4.
- + « Pour ne pas disparaître », *Le Devoir*, 2 juillet 2011, p. E7.
- + « Les 1211 jours du Roi du Coq Rôti, à Sherbrooke — le chant du cygne d'un interminable conflit », *Le Devoir*, 16 novembre 2011, p. B1.
- + « Un parvenu honnête et civilisé », *Le Devoir*, 7 janvier 2012, p. E7.
- + « Un homme et sa fiction », *Le Devoir*, 28 janvier 2012, p. F4.
- + « Voyage héroïque, aventure maudite », *Le Devoir*, 11 février 2012, p. F4.
- + « Dans la forêt et autour », *Le Devoir*, 25 février 2012, p. F4.
- + « Littérature américaine — l'attrape-queue », *Le Devoir*, 10 mars 2012, p. F4.

- + « Du stade à l'asile », *Le Devoir*, 24 mars 2012, p. F4.
- + « Un air civilisé », *Le Devoir*, 14 avril 2012, p. F4.
- + « Une offre qu'ils ne pourront pas refuser », *Le Devoir*, 28 avril 2012, p. F4.
- + « Ceci n'est pas un récit de voyage », *Le Devoir*, 12 mai 2012, p. F4.
- + « Tropismes du Cône Sud », *Le Devoir*, 2 juin 2012, p. F4.
- + « Le pèlerinage sauvage », *Le Devoir*, 16 juin 2012, p. F4.
- + « Mortelle randonnée », *Le Devoir*, 30 juin 2012, p. E7.
- + « Le grand roman socialiste américain », *Le Devoir*, 14 juillet 2012, p. E7.
- + « L'anti-roman de plage », *Le Devoir*, 11 août 2012, p. E7.
- + « La route des baleines », *Le Devoir*, 1^{er} septembre 2012, p. F4.
- + « Alice au pays des merveilles », *Le Devoir*, 15 septembre 2012, p. F6.
- + « Le festival America – Les nouveaux guerriers », *Le Devoir*, 29 septembre 2012, p. F4.
- + « L'hallucination au pouvoir », *Le Devoir*, 13 octobre 2012, p. F4.
- + « Les chameaux de Zambra », *Le Devoir*, 27 octobre 2012, p. F4.
- + « Enrique Vila-Matas, une poétique de l'absence », *Le Devoir*, 10 novembre 2012, p. F4.
- + « Un salon du livre à Wendake », *Le Devoir*, 17 novembre 2012, p. F4.
- + « L'agenda rouge de Louise Erdrich », *Le Devoir*, 24 novembre 2012, p. F4.
- + « Rodolfo Walsh mort et vivant », *Le Devoir*, 8 décembre 2012, p. F4.
- + « Les temps superposés : chronique d'un non-liseur de poésie », *Le Devoir*, 12 janvier 2013, p. F4.
- + « Aventures séparatistes », *Le Devoir*, 26 janvier 2013, p. F5.
- + « La jungle est éternelle », *Le Devoir*, 23 février 2013, p. F4.
- + « La grosse classe », *Le Devoir*, 16 mars 2013, p. F4.
- + « Mon père parlait du Labrador », *Le Devoir*, 30 mars 2013, p. F4.
- + « Je partirai pour Québec », *Le Devoir*, 13 avril 2013, p. F4.
- + « Une journée américaine », *Le Devoir*, 27 avril 2013, p. F4.
- + « À propos de Doerr », *Le Devoir*, 11 mai 2013, p. F4.
- + « Stephen King devant JFK », *Le Devoir*, 25 mai 2013, p. F4.
- + « La lumière au bout du tunnel », *Le Devoir*, 8 juin 2013, p. F4.
- + « Himalaya de la rentrée », *Le Devoir*, 31 août 2013, p. F4.
- + « Dans l'ombre des grands hommes », *Le Devoir*, 14 septembre 2013, p. F4.
- + « L'argent parle, aux États-Unis comme au Québec », *Le Devoir*, 28 septembre 2013, p. F4.
- + « L'avant-dernier lecteur », *Le Devoir*, 16 novembre 2013, p. F7.
- + « À quoi ressemble un écrivain ? », *Le Devoir*, 23 novembre 2013, p. F5.
- + « L'épreuve de la voix », *Le Devoir*, 7 décembre 2013, p. F5.
- + « L'année en romans », *Le Devoir*, 21 décembre 2013, p. E8.
- + « Le Québec d'Émilie Bordeleau », *Le Devoir*, 21 décembre 2013, p. E10.
- + « Il était des fois l'Amérique », *Le Devoir*, 11 janvier 2014, p. F5.
- + « Les champions poids lourd », *Le Devoir*, 25 janvier 2014, p. F4.
- + « Vanité de Ginsberg », *Le Devoir*, 8 février 2014, p. F4.
- + « La vie morale des écrivains », *Le Devoir*, 22 février 2014, p. F4.
- + « Littérature — Charles Bukowski, 20 ans plus tard », *Le Devoir*, 7 mars 2014, p. B2.
- + « Une grande dame du roman », *Le Devoir*, 8 mars 2014, p. F5.
- + « L'homme qui aimait les poètes », *Le Devoir*, 22 mars 2014, p. F4.
- + « Une histoire, des histoires », *Le Devoir*, 5 avril 2014, p. F6.

- + « Un chasseur sachant écrire avec du chien », *Le Devoir*, 19 avril 2014, p. F5.
- + « Les batailles de Cocke », *Le Devoir*, 3 mai 2014, p. F5.
- + « Comment lire Proust au Texas », *Le Devoir*, 17 mai 2014, p. F5.
- + « Le fantôme qui parcourait le monde », *Le Devoir*, 31 mai 2014, p. F5.
- + « Mort d'un évêque progressiste », *Le Devoir*, 2 juin 2014, p. A4.
- + « Menu exotique », *Le Devoir*, 14 juin 2014, p. F5.
- + « Une nouvelle sortie pour Brooklyn », *Le Devoir*, 28 juin 2014, p. E7.
- + « David Treuer et "l'Ojibway of life" », *Le Devoir*, 12 juillet 2014, p. E7.
- + « La bande de Gaza », *Le Devoir*, 26 juillet 2014, p. E7.
- + « Traductions infidèles — La traduction n'est pas toujours une histoire d'amour », *Le Devoir*, 6 septembre 2014, p. F5.
- + « Traductions infidèles — De truchement à trucmuche, et de l'importance du nombre », *Le Devoir*, 20 septembre 2014, p. F4.
- + « Traductions infidèles — Tous des traducteurs », *Le Devoir*, 4 octobre 2014, p. F4.
- + « Traductions infidèles — La vie en double », *Le Devoir*, 18 octobre 2014, p. F5.
- + « Traductions infidèles — La littérature qui voyage », *Le Devoir*, 1^{er} novembre 2014, p. F5.
- + « La dernière prise », *Le Devoir*, 15 novembre 2014, p. F8.
- + « La pêche aux choses envolées », *Le Devoir*, 29 novembre 2014, p. F5.
- + « Sur le Web », *Le Devoir*, 13 décembre 2014, p. F7.

I. Articles parus dans des périodiques

- + « Petite conversation de taverne. Entretien [avec Carolyn Cassady] (ou ce qui en tient lieu) », *Voix et Images*, vol. XIII, n° 3, printemps 1988, p. 380-387.
- + « Portrait d'écrivain », *Lettres québécoises*, n° 58, été 1990, p. 11-13.
- + « Ceux que vous lâchez », *Liberté*, vol. 33, n° 1, février 1991, p. 23-27.
- + « Dans le ventre du récit : lecture de Gérard Bessette », *Voix et Images*, vol. XX, n° 2, hiver 1995, p. 440-450.
- + « Réjean Ducharme, prix Athanase-David 1994 », *Lettres québécoises*, n° 77, printemps 1995, p. 7-10.
- + « Le scrap-book de la Contre-Amérique. Revoilà Yves Boisvert, en forme, solide comme un chêne, ou serait-ce plutôt un bouleau ? », *Lettres québécoises*, n° 87, automne 1997, p. 10-11.
- + « Un super-héros dépareillé », *Liaison*, n° 95, janvier 1998, p. 19-21.
- + « De Mexico à Québec... le nouveau paradigme révolutionnaire », *Possibles*, vol. 25, nos 3-4, automne 2001, p. 117-123.
- + « La sérénité du pêcheur à la ligne », *L'Inconvénient*, n° 8, février 2002, p. 41-48.
- + « Une histoire émerveillée », *Entre les lignes*, vol. 1, n° 4, été 2005, p. 24-25.
- + « Les armes et les lettres », *Spirale*, n° 206, janvier-février 2006, p. 39-40.
- + « La semence : Jacques Ferron et la crise d'Octobre », *Possibles*, vol. 29, nos 3-4, été-automne 2006, [pagination non disponible].
- + « L'écrivain de pays », *L'Atelier du roman*, n° 47, septembre 2006, p. 23-31.
- + « Éloge du Survenant », *L'Inconvénient*, n° 28, février 2007, p. 79-89.
- + « Un gombo de roche gonzo : stratégies langagières chez Joyce et chez VLB », *L'Action nationale*, vol. XCVII, nos 5-6, mai-juin 2007, p. 38-55.
- + « Lettre à un candidat à l'asile, à l'exil, au prix Nobel, etc. », *Mœbius*, n° 118, automne 2008, p. 115-117.

- + « D'originaux et d'Indiens », *Mœbius*, n° 124, février 2010, p. 109-113.
- + « Un bon génie : les héritiers de Don Quichotte I », *Spirale*, n° 242, automne 2012, p. 7-9.
- + « La seconde vie de Pierre Laporte », *L'Action nationale*, vol. CII, n° 9, novembre 2012, p. 104-117.
- + « Le bord de la falaise : les héritiers de Don Quichotte II », *Spirale*, n° 243, hiver 2013, p. 7-9.
- + « Le conspirationnisme comme littérature de genre », *L'Inconvénient*, n° 51, hiver 2013, p. 12.
- + « Le problème du moyen contexte : les héritiers de Don Quichotte III », *Spirale*, n° 244, printemps 2013, p. 7-9.
- + « Marco Polo contre les Tabarnacos », *L'Inconvénient*, n° 53, été 2013, p. 63-70.
- + « Crier au loup : les héritiers de Don Quichotte IV », *Spirale*, n° 245, été 2013, p. 7-9.
- + « Le grand homme de province », *Les cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, n° 4, 2014, p. 191-196.

J. Traductions des œuvres de Louis Hamelin

- + *Cowboy. A novel [Cowboy]*, traduit en anglais par Jean Paul Murray, Toronto, Dundurn group, 2000, 309 p.
- + *October 1970. A novel [La constellation du Lynx]*, traduit en anglais par Wayne Grady, Toronto, Arachnide, 2013, 614 p.

K. Prix et distinctions

- + Prix du Gouverneur général, *La rage*, 1990.
- + Finaliste : Prix Molson du roman, *Ces spectres agités*, 1991.
- + Sélection officielle : « Petite bibliothèque du parfait Montréalais », *Ces spectres agités*, 1992.
- + Finaliste : Prix littéraire du *Journal de Montréal*, *Cowboy*, 1993.
- + Finaliste : Prix des lectrices *Elle Québec*, *Cowboy*, 1993.
- + Finaliste : Prix France-Québec, *Cowboy*, 1993.
- + Finaliste : Grand Prix littéraire de la Ville de Montréal, *Cowboy*, 1993.
- + Finaliste : Prix du signet d'or, *Betsi Larousse ou l'ineffable eccèité de la loutre*, 1995.
- + Finaliste : Prix France-Québec, *Betsi Larousse ou l'ineffable eccèité de la loutre*, 1995.
- + Finaliste : Prix du Gouverneur général, *Betsi Larousse ou l'ineffable eccèité de la loutre*, 1995.
- + Finaliste : Prix Ringuet de l'Académie des lettres du Québec, *Le soleil des gouffres*, 1996.
- + Finaliste : Prix international de l'Union latine, *Le soleil des gouffres*, 1997.
- + Finaliste : Prix littéraire des collégiens, *Le joueur de flûte*, 2002.
- + Finaliste : Grand Prix littéraire de la Ville de Montréal, *Sauvages*, 2006.
- + Finaliste : Prix du Gouverneur général, *Sauvages*, 2006.
- + Finaliste : Grand Prix littéraire de la Ville de Montréal, *La constellation du Lynx*, 2010.
- + Grand Prix littéraire de la presse québécoise, *La constellation du Lynx*, 2011.
- + Prix littéraire des collégiens, *La constellation du Lynx*, 2011.
- + Prix des libraires du Québec, *La constellation du Lynx*, 2011.
- + Prix Ringuet de l'Académie des lettres du Québec, *La constellation du Lynx*, 2011.
- + Grand Prix du livre de la ville de Sherbrooke, *La constellation du Lynx*, 2012.
- + Amazon.ca, les 100 livres de 2013, *October 1970. A novel*, 2013.
- + Prix Giller, *October 1970. A novel*, 2013.
- + Canada Reads Top 10, *October 1970. A novel*, 2014.
- + Prix de la revue *Études françaises*, *Fabrications. Essai sur la fiction et l'histoire*, 2014.

II. RÉCEPTION CRITIQUE

A. Sur l'auteur et son œuvre en général

1. Essai

- + OUELLET, François et François PARÉ, *Louis Hamelin et ses doubles*, Québec, Nota bene, 2008, 262 p.

2. Chapitres de livre

- + MARCOTTE, Gilles, « Générations », *L'âge de la prose. Romans et récits québécois des années 80*, Montréal/Rome, VLB éditeur/Bulzoni editore, 1992, p. 19-27.
- + DESMEULES, Georges et Christiane LAHAIE, *Les classiques québécois*, Québec, L'instant même, 1997, p. 84-87.
- + NOBLE, Peter, *Frontières flottantes. Lieu et espace dans les cultures francophones du Canada*, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 135-143.
- + OUELLET, François, *Passer au rang de Père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec*, Québec, Nota bene, 2002, p. 72-79.
- + BIRON, Michel, « L'écrivain liminaire », *Littératures mineures en langue majeure. Québec/Wallonie-Bruxelles. Actes du colloque de Liège, 9-11 octobre 2001*, New York/Montréal, P.I.E.-Peter Lang/Presses de l'Université de Montréal, 2003, p. 57-67.

3. Entrevue

- + OUELLET, François, « Louis Hamelin en trois dimensions », *Nuit blanche*, n° 53, septembre-octobre-novembre 1993, p. 54.

4. Mémoires et thèses

- + SOULARD, Louis, *La « génération x » dans le roman québécois actuel*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1995, 154 f.
- + DANDURAND, Thomas, *Tradition et rupture dans La rage de Louis Hamelin*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998, 147 f.
- + DUQUET, Geneviève, *Du mimétisme au bouc émissaire. Présence du mythe de la violence fondatrice dans les romans Pelourinho et Ces spectres agités*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1998, 80 f.
- + LECLERC, Céline, *Le phénomène de l'assimilation dans La rage de Louis Hamelin*, mémoire de maîtrise, Rimouski, Université du Québec à Rimouski, 1999, 123 f.
- + MATHIEU, Marie-Ève, *Les codes dans la littérature québécoise*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, 113 f.
- + LAPARÉ, Maude, *L'inscription du littéraire dans Vamp de Christian Mistral et La rage de Louis Hamelin*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2001, 122 f.
- + MICHAUD, Marie-Andrée, *Littérature, langue et société: la quête identitaire des Québécois depuis 1980*, mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 2002, 212 f.
- + VEILLET, Stéphanie, *Rythme et coordination des extrêmes: pour une analyse de la métaphore animale et de l'affolement textuel dans La rage de Louis Hamelin*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003, 91 f.
- + DANEAU, Robert, *Enfers*, suivi de *Vie et mort du postmodernisme*, thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2004, 578 f.
- + MÉNARD, Valérie, *L'influence de Réjean Ducharme chez les écrivains de la génération x*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2004, 129 f.

- + DE LA ROCHE, David, *Figures du marginal: Édouard Malarmé dans La rage de Louis Hamelin*, suivi de *Couteau et autres incantations*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2006, 104 f.
- + DESROCHERS, Julien, *La rage de Louis Hamelin et le paradoxe sociocritique*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2006, 104 f.
- + MÉNARD, Jean-Sébastien, *Une certaine Amérique à lire: la beat generation et la littérature québécoise*, thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2007, 404 f.
- + LEPAGE, Élise, *Géographie des confins. Espace et littérature chez Pierre Morency, Pierre Nepveu et Louis Hamelin*, thèse de doctorat, Vancouver, University of British Columbia, 2010, 366 f.
- + MASSE, Marie-Claude, *Le voyage engagé: pour une lecture politique du roman de la route actuel québécois*, thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2010, 250 f.
- + POISSANT, Maude, *Ambivalences*, suivi de *La polyphonie dans La constellation du Lynx: Un dialogue explorant l'Histoire*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2013, 135 f.

5. Articles dans des quotidiens

- + MARTEL, Réginald, « Louis Hamelin », *La Presse*, 6 novembre 1994, p. B1.
- + ÉMOND, Ariane, « Les ponts d'Ariane », *Le Devoir*, 3 décembre 1994, p. D5.
- + LACHANCE, Micheline, « Le biologiste du roman », *L'Actualité*, 15 novembre 1996, p.104.
- + CAYOINETTE, Pierre, « Quarante écrivains parleront d'amour », *Le Devoir*, 29 mars 1997, p. D2.
- + CHOUINARD, Marie-Andrée, « Le jardin du bout du monde », *Le Devoir*, 16 août 1997, p. D1.
- + CAYOINETTE, Pierre, « La rentrée de A à XYZ », *Le Devoir*, 7 septembre 1997, p. D2.
- + BORDELEAU, Francine, « Les ténèbres de l'Amérique », *Le Devoir*, 13 mars 1999, p. E25.
- + L'HEUREUX SAINTE-FOY, Claude, « Michaud, Sciortino et Hamelin », *Le Devoir*, 12 mars 2001, p. A6.
- + NADEAU, Jean-François, « Au bout des lettres », *Le Devoir*, 23 août 2003, p. F1.
- + RICHLER, Noah, « Libre opinion: Une comparaison odieuse », *Le Devoir*, 14 juin 2005, p. A6.
- + GIGUÈRE, Suzanne, « Un livre ne fait pas le printemps, mais... (sur un air connu) », *Le Devoir*, 28 janvier 2006, p. F3.
- + DOYON, Frédérique, « Le lecteur à l'orée de l'été », *Le Devoir*, 17 juin 2006, p. F1.
- + MONTPETIT, Caroline, « Le don de lire », *Le Devoir*, 16 décembre 2006, p. F1.
- + LAURIN, Danielle, « Écrire avec un gun », *Le Devoir*, 3 mars 2007, p. F3.
- + LAPIERRE, Michel, « VLB, le mangeur de géants », *Le Devoir*, 7 juillet 2007, p. E8.
- + BRÛLÉ, Michel, « Lettres: Sus au manichéisme », *Le Devoir*, 12 février 2008, p. A6.
- + LAURIN, Danielle, « De beaux lendemains », *Le Devoir*, 23 août 2008, p. F3.
- + DESMEULES, Christian, « Louis Hamelin sous le scalpel », *Le Devoir*, 1^{er} novembre 2008, p. F2.
- + HUSTON, Nancy, « Avec ou sans enfants », *Le Devoir*, 5 mai 2009, p. A6.
- + LAURIN, Danielle, « Romans québécois: valeurs sûres et découvertes », *Le Devoir*, 28 août 2010, p. F3.
- + DUFRESNE, Denis, « Sherbrookoïsis d'adoption », *La Tribune*, 9 octobre 2010, p. W5.
- + LALONDE, Catherine, « Le Prix des libraires dévoile ses finalistes », *Le Devoir*, 26 janvier 2011, p. B8.
- + PORTER, Isabelle, « Prix des collégiens 2011 — Louis Hamelin remporte la grande élection littéraire des collégiens », *Le Devoir*, 16 avril 2011, p. A2.
- + LALONDE, Catherine, « Louis Hamelin remporte le 18^e Prix des libraires du Québec », *Le Devoir*, 10 mai 2011, p. B8.

- + CORNELLIER, Louis, «Échapper au réel pour le comprendre», *Le Devoir*, 14 janvier 2012, p. F1.
- + CORNELLIER, Louis, «À voir le jeudi 20 septembre — Entre la mémoire et le mal de vivre», *Le Devoir*, 15 septembre 2012, p. 32.

6. Articles dans des périodiques

- + MORENCY, Jean, «Louis Hamelin», *Nuit blanche*, n° 51, mars-avril-mai 1993, p. 52-53.
- + AUDET, Noël, «Tendances actuelles du roman québécois», *Lettres et cultures de langue française*, n° 20, 1^{er} semestre 1994, p. 37-48.
- + SPEAR, Thomas C., «La plume bifide, le cœur québécois. L'usage de l'anglais chez les écrivains québécois francophones», *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 4, n° 1, 2001, p. 71-91.
- + DUCHATEL, Annick, «Louis Hamelin. Simplicité volontaire», *Entre les lignes*, vol. 2, n° 4, été 2006, p. 38-40.
- + LORD, Michel, «Marie José Thériault, Gilles Archambault, Louis Hamelin», *Lettres québécoises*, n° 123, automne 2006, p. 35-36.
- + PARÉ, Yvon, «Danielle Laurin, Louis Hamelin, Alexandre Bourbaki», *Lettres québécoises*, n° 126, été 2007, p. 32-33.
- + BOISCLAIR, Isabelle et Lori SAINT-MARTIN, «Masculin/féminin chez les romanciers québécois contemporains : l'idée de différence entre maintien et renouvellement», *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 13, n° 1, 2009, p. 45-54.
- + LABRÈCHE, Marie-Sissi, «Christian Mistral vu par Louis Hamelin», *Lettres québécoises*, n° 137, printemps 2010, p. 5-6.
- + BROCHU, André, «Louis Hamelin, Perrine Leblanc, William S. Messier», *Lettres québécoises*, n° 142, été 2011, p. 19-20.

7. Sur des ouvrages en particulier

a) *La rage*

- + BIRON, Michel, «Professeurs d'espoir», *Voix et Images*, vol. 31, n° 3, printemps 2006, p. 129-133.
- + BIRON, Michel, «Portrait de l'écrivain en autodidacte», *@analyses*, vol. 2, n° 3, automne 2007, en ligne : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/671> (page consultée le 22 juillet 2015).
- + BOIVIN, Aurélien, «*La rage* ou le cri du cœur d'une génération perdue», *Québec français*, n° 104, 1997, p. 85-88.
- + BOUTANTIN, Ève, «Des écritures de la violence : *Trou de mémoire*, *La rage* et *La petite fille qui aimait trop les allumettes*», *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 61, décembre 2006, p. 25-37.
- + DESMEULES, Georges, «*La rage*», *Nuit blanche*, n° 39, mars-avril-mai 1990, p. 20.
- + DESROCHERS, Julien, «De l'engagement collectif au repli narcissique. Représentation et influence de l'univers social dans quatre romans québécois des années 1980», *Québec français*, n° 134, été 2004, p. 48-51.
- + DESROCHERS, Julien, «*La rage* de Louis Hamelin et la théorie du discours social de Marc Angenot. Une amorce de réflexion», Mélanie Carrier et Maude Poissant (dir.), *Carrefour de lectures littéraires. États de la jeune recherche littéraire*, Québec, Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), coll. «Interlignes», 2006, p. 47-61.

- + GRIGORUT, Constantin, « Un mythe voyageur et son ancrage intertextuel dans le roman *La rage* de Louis Hamelin », *Études francophones*, vol. 15, n° 1, printemps 2000, p. 17-31.
- + HÉBERT, Pierre, « Expropriés d'aujourd'hui et d'autrefois », *Voix et Images*, vol. XV, n° 3, printemps 1990, p. 452-455.
- + LAMONTAGNE, André, « L'intertextualité territoriale : *La rage* de Louis Hamelin », *Le roman québécois contemporain. La voix sous les mots*, Montréal, Fides, 2004, p. 181-209.
- + LAMONTAGNE, André, « *La rage* », collectif, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. VIII : 1986-1990, Montréal, Fides, 2011, p. 746-748.
- + LAMY, Jonathan, « Le chalet de l'américanité », *Spirale*, n° 209, juillet-août 2006, p. 28-29.
- + LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, « Le sens de l'histoire », *Voix et Images*, vol. XXXVI, n° 2, hiver 2011, p. 141-145.
- + MARCOTTE, Gilles, « Trois romanciers d'une génération perdue : Sylvain Trudel, Christian Mistral, Louis Hamelin », *La Licorne*, n° 27, novembre 1993, p. 135-146.
- + MORENCY, Jean, « L'errance dans le roman québécois », *Québec français*, n° 97, printemps 1995, p. 81-84.
- + PELLETIER, Jacques, « Le cri de rage d'une génération », *Lettres québécoises*, n° 58, été 1990, p. 14-16.
- + PELLETIER, Jacques, « Préface. La rage d'une génération », Louis Hamelin, *La rage*, Montréal, TYPO, 1995 [1989], p. 7-12.
- + RESCH, Yannick, « L'écriture du terroir revisitée : *La rage* de Louis Hamelin », *Romanica Silesiana*, n° 2, février 2007, p. 13-19.
- + SIMON, Sherry, « La rage », *Spirale*, n° 98, été 1990, p. 11.
- + SMART, Patricia, « When "Next Episodes" Are No Longer an Option : Quebec Men's Writing in a Postfeminist, Postnationalist Age », *Québec Studies*, n° 30, automne-hiver 2000, p. 28-43.

b) Ces spectres agités

- + BEAUDOIN, Nadia, « De la fuite à la quête dans plusieurs romans de jeunes Québécois de la dernière décennie », *Québec français*, n° 115, automne 1999, p. 75-76.
- + BEAUDOIN, Réjean, « Le prix de la langue la plus ampoulée », *Liberté*, n° 198, décembre 1991, p. 91-95.
- + BOIVIN, Aurélien et Cécile DUBÉ, « Les romanciers de la désespérance », *Québec français*, n° 89, printemps 1993, p. 97-99.
- + BREUX, Sandra, « Ces spectres agités (Louis Hamelin, 1991) », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, décembre 2008, p. 471-487.
- + CÔTÉ, Lucie, « Un portrait de l'écrivain... en vampire », *La Presse*, 10 février 1991, p. C3.

c) Cowboy

- + BIRON, Michel, « Du nord au sud », *Voix et Images*, vol. XVIII, n° 3, printemps 1993, p. 610-614.
- + CÔTÉ, Lucie, « Louis Hamelin, un étranger au Far-west québécois », *La Presse*, 4 octobre 1992, p. B1.
- + OUELLET, François, « Portrait du héros "en jeune saint-je". *La rage* et *Cowboy* de Louis Hamelin », *La problématique de l'identité dans la littérature francophone du Canada et d'ailleurs*, Lucie Hotte (dir.), Ottawa, Le Nordir, 1994, p. 121-128.
- + RUGGERI, Paola, « *Cowboy* de Louis Hamelin. Le Far West québécois ou la redéfinition des frontières nordiques », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, 1998, vol. 1, n° 2, p. 9-27.

- + SCOTT, Corrie, «Cowboys et Indiens. Masculinité, métissage et queeritude chez Tomson Highway et Louis Hamelin», *temps zéro*, n° 7, décembre 2013, en ligne : <http://tempszero.contemporain.info/document1108> (page consultée le 22 juillet 2015).
- + TREMBLAY, Emmanuelle, «Une identité frontalière. Altérité et désir métis chez Robert Lalonde et Louis Hamelin», *Études françaises*, 2005, vol. 41, n° 1, p. 107-124.

d) *Betsi Larousse ou l'ineffable éccéité de la loutre*

- + BEAUDOIN, Daniel-Louis, «Yeux fertiles. Louis Hamelin, *Betsi Larousse ou l'ineffable éccéité de la loutre*, XYZ éditeur, 1994, 271 p.», *Mœbius*, n° 64, été 1995, p. 131-133.
- + LACHANCE, Micheline, «Les choix de l'été», *L'Actualité*, 15 juin 1995, p. 82.
- + LECLERC, Céline, «Une rencontre entre nature et culture (*Betsi Larousse ou l'ineffable éccéité de la loutre*, de Louis Hamelin)», *Tangence*, n° 49, décembre 1995, p. 119-120.
- + LEQUIN, Lucie, «Sur la route, vues de l'intérieur», *Voix et Images*, vol. XX, n° 3, printemps 1995, p. 717-720.
- + SOURIEAU, Marie-Agnès, «Books Review : *Betsi Larousse ou l'ineffable éccéité de la loutre*», *The French Review*, vol. 70, n° 2, hiver 1996, p. 349-350.
- + VIGNES, Sylvie, «Explorations et inventions des mondes dans *Betsi Larousse* de Louis Hamelin», *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 67, décembre 2009, p. 29-41.

e) *Le soleil des gouffres*

- + CAYOUILLE, Pierre, «Louis Hamelin : l'Amérique intérieure», *Le Devoir*, 9 novembre 1996, p. D3.
- + COTÉ, Jean-François et Sophie BÉLANGER, «La nord-américanité en roman : *Le soleil des gouffres* de Louis Hamelin», *Voix et Images*, vol. XXV, n° 3, printemps 2000, p. 525-540.
- + ROY, Mario, «Mirages», *La Presse*, 3 novembre 1996, p. B1.
- + SURPRENANT, Jean-Claude, «Le soleil de Louis Hamelin», *Le Droit*, 16 novembre 1996, p. A12.

f) *Le voyage en pot*

- + DESAUTELS, Vincent, «Écriture libre sur commande», *Le Devoir*, 8 janvier 2000, p. D3.

g) *Le joueur de flûte*

- + BOURGAULT-CÔTÉ, Guillaume, «L'art du direct», *Le Soleil*, 11 novembre 2001, p. B3.
- + BROCHU, André, «La brigande, le mourant et le joueur de flûte», *Lettres québécoises*, n° 106, été 2002, p. 13-14.
- + CHARTRAND, Robert, «Roman québécois, À l'Ouest, là-bas, les origines...», *Le Devoir*, 10 novembre 2001, p. D5.
- + FERLAND, Pierre-Paul, «“Les voyages forment la jeunesse” : mythe américain et rite initiatique dans le roman de la route québécois contemporain», *Québec français*, n° 164, hiver 2012, p. 38-41.
- + LEPAGE, Élise, «De l'utopie vers l'Éden : *Le joueur de flûte* de Louis Hamelin», *Voix plurielles*, 2009, vol. 6, n° 1, en ligne : <http://brock.scholarsportal.info/journals/voixplurielles/article/view/172> (page consultée le 22 juillet 2015).

h) L'humain isolé

- + CARPENTIER, André, «L'humain isolé (review)», *University of Toronto Quarterly*, vol. 79, n° 1, hiver 2010, p. 118-121.
- + NADEAU, Jean-François, «En aparté — Question», *Le Devoir*, 23 septembre 2006, p. F2.
- + NAREAU, Michel, «Louis Hamelin et l'écriture», *Nuit blanche*, n° 107, été 2007, p. 12-13.

i) Sauvages

- + DESMEULES, Christian, «Louis Hamelin, prédateur malgré lui», *Le Devoir*, 11 février 2006, p. F1.
- + DESMEULES, Christian, «Quelques choix pour la saison», *Le Devoir*, 17 juin 2006, p. F4.
- + FORTIN, Marie-Claude, «L'homme des cavernes», *La Presse*, 2 juillet 2006, p. A1.
- + LAURIN, Danielle, «Fini la rage, Louis Hamelin propose *Sauvages*», *Le Droit*, 11 mars 2006, p. A20.

j) La constellation du Lynx

- + BERGERON, Carl, «Une œuvre fondatrice : *La constellation du Lynx*», *L'Action nationale*, vol. 100, nos 9-10, novembre-décembre 2010, p. 35-40.
- + COLEMAN, Patrick, «That Doleful October, 40 Years Later — 2: for Louis Hamelin, Quebec Is Characterized by its Flatness», *Inroads*, automne-été 2011, n° 29, p. 130.
- + FESSOU, Didier, «Du vrai autant que du faux», *Le Soleil*, 3 octobre 2010, p. 40.
- + FOURNIER, Louis, «La vraie histoire de la crise d'Octobre», *Le Devoir*, 30 septembre 2010, p. A9.
- + GENDRON, Guy, «Réplique à Louis Hamelin — Nos reportages n'accréditent pas votre thèse», *Le Devoir*, 30 septembre 2010, p. A9.
- + GUY, Chantal, «Octobre, le roman», *La Presse*, 2 octobre 2010, p. A20.
- + GUY, Chantal, «Du complot comme genre littéraire», *La Presse*, 8 janvier 2013, p. A2.
- + LAPIERRE, Michel, «Louis Hamelin et les étoiles d'Octobre», *Le Devoir*, 25 septembre 2010, p. F1.
- + LAPIERRE, Michel, «Octobre 70 et le procès du juridisme», *Le Devoir*, 9 octobre 2010, p. F6.
- + LAPLANTE, Laurent, «*La constellation du Lynx* : L'ample Octobre de Louis Hamelin», *Nuit blanche*, n° 121, hiver 2011, p. 42-44.
- + LAPOINTE, Josée, «La police a laissé perdurer la crise», *La Tribune*, 2 septembre 2014, p. 22.
- + LESSARD, Valérie, «Hamelin creuse la crise d'Octobre», *Le Devoir*, 25 septembre 2010, p. A4.
- + MERCIER, Noémi, «La bombe Hamelin», *L'Actualité*, 15 octobre 2010, p. 20.
- + ROBITAILLE, Antoine, «Les théories du complot», *Le Devoir*, 30 septembre 2010, p. A1.
- + RUEL, Hélène, «La culture, c'est fait pour s'interroger», *La Nouvelle Union*, 26 octobre 2014, p. 8.
- + TREMBLAY, Odile, «À chacun son Octobre», *Le Devoir*, 2 octobre 2010, p. E2.

k) Fabrications. Essai sur la fiction et l'histoire

- + DUPONT, Éric, «La main invisible», *L'Actualité*, 15 novembre 2014, p. 69.
- + LIVERNOIS, Jonathan, «Fabriquer l'histoire», *Le Devoir*, 27 août 2014, p. B8.

+ + +

ÉTUDE

+ + +

« L'ALLEMAGNE QUE J'ABHORRE.
L'ALLEMAGNE QUE J'ADORE¹. »

La perception polémique de l'Autre dans
Ça va aller de Catherine Mavrikakis

+ + +

LOUISE-HÉLÈNE FILION

Université du Québec à Montréal/Universität des Saarlandes

« Je ne peux que m'inventer, que me renommer sans fin » (CVA, 15), affirme l'héroïne de *Ça va aller*, Sappho-Didon Apostasias — un peu comme le ferait cette Bérénice Einberg à laquelle on ne cesse de l'associer. Irrévérencieuse, revendiquant une indépendance d'esprit ou une souveraineté réelle, la narratrice de Mavrikakis ne peut pourtant s'empêcher de réexaminer sa généalogie familiale, de même que ses héritages culturels et littéraires, dans un mouvement qui la conduit parfois à phagocyter les discours d'autrui, ou alors à les pasticher, au contraire. L'intérêt de l'entreprise de Mavrikakis réside sans doute dans cette tension; quoi qu'il en soit, force est de constater que son « roman-pamphlet² » entremêle les filiations littéraires, culturelles et généalogiques de manière originale, empruntant à la fois au « roman familial » tel qu'il a été revisité par Maïté Snauwaert³ et au « récit de filiation⁴ ».

- 1 Catherine Mavrikakis, *Ça va aller*, Montréal, Leméac, 2002, p. 64. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CVA, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Cet article a été écrit dans le cadre de mes recherches doctorales, soutenues par le CRSH (Conseil de recherches en sciences humaines du Canada).
- 2 Cette qualification générique figure sur la quatrième de couverture de *Ça va aller*.
- 3 Maïté Snauwaert, « Conteurs contemporains. Le "roman familial" entre mythologie et généalogie », Béatrice Jongy et Annette Keilhauer (dir.), *Transmission/Héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, coll. « Littératures », 2009, p. 129-140.
- 4 Voir notamment Dominique Viart, « Filiations littéraires », Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), *États du roman contemporain*, Paris/Caen, Lettres modernes/Minard, coll. « Revue des lettres modernes/Écritures contemporaines », 1999, p. 115-139; et Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2008, 403 p. Si la notion de « filiation » a été fréquemment utilisée au sein de la critique française au cours des quinze dernières années, elle a d'abord été employée au Québec pour décrire des phénomènes de transmission à partir des théories psychanalytiques; d'autres travaux québécois plus récents qui s'inspirent de cette notion semblent plutôt orienter leur réflexion à partir des théories de la réception et de l'histoire littéraire, ou de l'histoire des idées, afin d'envisager la transmission d'une mémoire culturelle ou littéraire. Voir notamment Karine Cellard et Martine-Emmanuelle Lapointe (dir.), *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2011, 265 p. Évelyne Ledoux-Beaugrand, dans un ouvrage récent, évoque une certaine « mélancolisation du lien », dès lors qu'il est question de la « filiation », concept permettant à la théoricienne d'analyser des textes contemporains de femmes publiés à partir des années 1990. L'auteure décrit « le passage d'un imaginaire de la sororité, déployé dans les écrits du féminisme de la deuxième vague surtout sur l'axe horizontal de la communauté, à un imaginaire qui investit l'axe vertical de la filiation » (Évelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation. Héritage et*

La critique a certes souligné la richesse de la réflexion sur la transmission proposée dans *Ça va aller* : elle a tour à tour privilégié la lecture de l'œuvre ducharmienne et la rencontre avec l'écrivain Ducharme⁵, la figuration d'Aquin et de Ducharme en tant que pères symboliques à partir notamment du *Roman des origines et origines du roman* de Marthe Robert⁶, ou alors la réappropriation de la figure d'Antigone⁷. Dans un texte récent, Stéphane Inkel inscrit quant à lui son analyse du roman au sein d'une série de considérations vastes sur la figure de la filiation dans le roman contemporain, laquelle se présenterait d'abord et avant tout comme « rompue » ; du coup, Inkel associe à *Ça va aller* « un désir de transmission qui repose sur un refus de la filiation⁸ ».

Mais il est d'autres formes d'héritage sur lesquelles la critique ne s'est guère penchée : celles, notamment, qui sont relatives aux cultures germanophones. Porteur d'un imaginaire allemand aux ramifications considérables — Sappho-Didon a fait des études allemandes à l'université et est interprète de métier —, *Ça va aller* intrigue par le traitement qu'il réserve aux cultures allemande et autrichienne⁹. La position de Sappho-Didon à l'égard de l'Allemagne et les choix professionnels de la narratrice ont certes de quoi déconcerter ; bien qu'elle consacre une part de sa vie professionnelle à la langue de Schiller et prête sa voix allemande lors de tournages de films, Sappho-Didon manifeste en de très nombreuses occasions une germanophobie aiguë, laquelle doit beaucoup à l'un des amants de sa mère, l'ignoble Dieter. À cette germanophobie vient toutefois s'opposer la fascination déterminante qu'exercent plusieurs penseurs et écrivains allemands sur la narratrice.

Ambivalente, la perception de l'Allemagne fait souvent glisser le roman du côté du plaidoyer idéologique, la narratrice s'autorisant même à « détester l'Allemagne, comme une Allemande se doit de détester son pays » (CVA, 64). Afin de prendre le pouls de la dimension polémique, voire éthique du discours tenu sur l'Allemagne, j'envisagerai la perception globale de l'Autre dans *Ça va aller*, m'attachant au premier chef à la germanophobie en tant que « phénomène » ; dans un deuxième moment, j'adopterai brièvement le point de vue contraire en évoquant les manifestations d'une germanophilie chez Sappho-Didon¹⁰.

mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 2013, p. 7). Mavrikakis pourrait être associée à cette génération d'héritières contemporaines qui abordent l'héritage familial autrement que sous l'angle de la table rase — contrairement à la génération précédente —, tentant d'établir des liens avec les ancêtres ou parents décédés. Il s'agit cependant de liens qui « s'attardent plus souvent qu'autrement sur ce qui fait malaise » dans la transmission (*ibid.*).

- 5 Élisabeth Nardout-Lafarge, « Le personnage Réjean Ducharme dans trois romans contemporains », *Voix et Images*, vol. XXX, n° 2, hiver 2005, p. 51-66.
- 6 Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature*. Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2008, p. 218-224.
- 7 Valérie Lebrun, *Je (ne) suis (pas) Antigone. Les filles et le tragique dans Ça va aller et Fleurs de crachat de Catherine Mavrikakis*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2012, 95 f.
- 8 Stéphane Inkel, « Filiations rompues. Usages de la mémoire dans la littérature contemporaine », Karine Cellard et Martine-Emmanuelle Lapointe (dir.), *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, p. 239.
- 9 S'il sera surtout question de l'Allemagne dans cet article, je prendrai également en considération une affiliation littéraire autrichienne.
- 10 Lorsque j'évoque le caractère « polémique » du discours tenu sur l'Allemagne, je fais référence à son aspect controversé, et non pas prioritairement à l'aspect violent de ce discours. Je me range ainsi derrière la suggestion de Dominique Garand : « J'estime pour ma part que le polémique n'a pas pour racine la violence ou

Pourquoi choisir un phénomène? C'est qu'il est ici fructueux d'adopter le point de vue de Hans-Jürgen Lüsebrink, qui suggère de ne pas étudier la perception de l'Autre selon une perspective thématique ou «imagologique», mais de fonder la critique littéraire de phénomènes interculturels

sur trois approches méthodologiques systématiquement imbriquées: l'analyse sémiologique des formes de représentation qui les constituent; l'analyse sociocritique [des] ancrages idéologiques et sociaux; et l'analyse interdiscursive des réseaux de discours dans lesquels un texte donné [...] s'intègre et prend sens¹¹.

Selon Lüsebrink, l'analyse de la perception de l'Autre dans les textes littéraires devient des plus intéressantes lorsqu'elle déborde, pour ainsi dire, le cadre même de la littérature; la notion de «phénomène» n'a pas été arbitrairement retenue par le critique en 1996, qui percevait alors l'urgence de rompre avec les études fondées sur l'«image» ou le «thème» pour leur substituer l'analyse de «phénomènes interdiscursifs et intermédiatiques¹²», dans un monde précisément marqué par une «intensification des échanges entre différents types de discours culturels (littérature, film, presse, peinture) [...] et différentes aires culturelles¹³». Dans cet article canonique, la démonstration du théoricien est précisément consacrée au phénomène de l'exotisme; dans les pages qui suivent, j'opterai pour la démarche tripartite mise de l'avant par Lüsebrink.

Si j'ai choisi de commencer par l'analyse de la germanophobie, ce n'est pas dans le but d'insister d'entrée de jeu sur un aspect négatif de la représentation de l'Allemagne; c'est notamment parce que ce phénomène est profondément inscrit dans les réseaux de discours que propose le roman. L'on pourrait certes étudier *Ça va aller* d'abord en fonction de sa poétique intertextuelle; le projet de Mavrikakis prend bien sûr pour point de départ la culture québécoise, en plaçant souvent au premier plan sa littérature. En outre, il est clair que Sappho-Didon est à la recherche d'«autres lignées» (CVA, 93), d'affiliations proprement littéraires; et Mavrikakis va jusqu'à pasticher le style de Thomas Bernhard, et non pas uniquement celui de Ducharme. Or, si je me pencherai quelque peu sur la dimension intertextuelle du rapport avec les cultures germanophones, je me contenterai ici d'indiquer quelques pistes; c'est que les rapprochements que l'on peut effectuer avec l'œuvre de Thomas Bernhard,

l'agressivité, mais que celles-ci en sont au contraire un *effet*, un effet parmi d'autres, d'ailleurs. Voilà ce qui m'amène à rejeter l'approche qui voudrait reconnaître le polémique à travers des signes discrets dits de *polémicité*. » Annette Hayward et Dominique Garand (dir.), *États du polémique*, Québec, Nota bene, coll. «Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise», 1998, p. 212. Une perception polémique de l'Allemagne peut bien sûr avoir pour conséquence un propos agressif ou violent, mais une telle dimension volontairement provocatrice ne prend pleinement sens que si elle est envisagée à la lumière de valeurs et de discours antagonistes ou différents. La perception polémique de l'Allemagne est également le fruit de son inscription dans le texte par l'auteur; je n'envisagerai pas, dans cet article, le rôle de la critique ou du lecteur dans l'interprétation de cette dimension polémique.

11 Hans-Jürgen Lüsebrink, «La perception de l'Autre. Jalons pour une critique littéraire interculturelle», *Tangence*, n° 51, mai 1996, p. 58.

12 *Ibid.*, p. 65.

13 *Ibid.*

notamment dans la description d'un milieu et d'une institution littéraires qui ne produisent que des « artistes institutionnels », engagent également à traiter en profondeur le cas distinct de l'Autriche, et feront l'objet d'une étude ultérieure.

DIETER ET LA « LOURDEUR » ALLEMANDE

D'abord, Hans-Jürgen Lüsebrink identifie trois niveaux d'analyse sémiologique. C'est ainsi que ce type d'analyse consiste à dresser un

inventaire à la fois descriptif et fonctionnel des éléments constitutifs de la perception de l'Autre, [...] à savoir des modes de description et des profils sémantiques des personnages et de l'environnement représentés, et souvent de manière fortement stylisée et stéréotypée; des configurations de personnages mises en place, selon une logique généralement ethnique et raciale, dans le cas des formes de représentations exotiques; ainsi que des types de récits imaginés, découlant souvent des contraintes propres à des genres littéraires donnés (récit d'aventures, récit de découverte, récit utopique, etc.)¹⁴.

Dans un premier moment, mon analyse prendra pour objet le personnage de Dieter, qui incarne une sorte de contact initial de Sappho-Didon avec l'Allemagne; les nombreuses descriptions imagées du personnage allemand contribuent à associer ce dernier à un type de figure précis, qui fait système. Étudier le profil sémantique du personnage permettra également de réfléchir au choix du « récit de soi » ou du « roman familial » comme forme susceptible de mettre adéquatement en place le paradigme de la germanophobie. C'est donc dire que les deuxième et troisième niveaux de l'analyse sémiologique communiquent étroitement avec le premier.

Le personnage correspond à un certain stéréotype de la « rusticité » ou de la « grossièreté » allemandes. C'est dans une assez longue séquence décrivant un rêve de Sappho-Didon (CVA, 105-109) que le portrait du personnage de Dieter se révèle le plus précis; la narratrice se remémore un épisode traumatisant de son enfance, un rapprochement intime entre Dieter et sa mère dont elle fut à la fois témoin et participante, l'Allemand ayant manifesté le vœu que la mère et la fille s'échangent des caresses. Or, cette séquence n'a pas qu'une valeur anecdotique, puisqu'on verra qu'elle informe et contamine, pour ainsi dire, le rapport qu'entretient Sappho-Didon devenue adulte avec l'Allemagne contemporaine.

À de nombreuses reprises, la scène du rêve érige Dieter en représentant exemplaire d'une véritable « lourdeur » allemande: Sappho-Didon évoque « sa face de saucisse et de choucroute » (CVA, 106)¹⁵ et « son gros cul de fermier » (CVA, 107), ou encore le fait que Dieter, pendant les rapprochements incestueux, « va [...] se masturber à deux mains, avec ses grandes paluches de paysan du Rhin » (CVA, 108).

¹⁴ *Ibid.*, p. 58-59.

¹⁵ L'image de la choucroute fait par ailleurs l'objet d'un double emploi, Dieter étant qualifié à la même page de « grosse choucroute lubrique » (CVA, 106).

Toute la séquence du rêve rappelle la corpulence de Dieter : si ses mains et son postérieur sont imposants, Dieter est aussi qualifié de « grosse ordure » (CVA, 106), de « gros porc » (CVA, 107) ou de « gros Allemand » (CVA, 108) ; bruyant, le personnage l'est également, la narratrice faisant allusion à son rire « fort » (CVA, 109), ou alors au « rire tonitruant du géant allemand » (CVA, 108-109). Dieter peut ainsi incarner, de manière attendue, une certaine corpulence allemande stéréotypée.

Au personnage allemand est associée une sexualité brutale ; il est également à l'origine de l'inceste. Le personnage se présente comme immoral, pervers : il a les « yeux vicieux et injectés de sang » (CVA, 106), se révèle « vulgaire » (CVA, 108), « ignoble » (CVA, 107) et « immonde » (CVA, 108). À deux reprises, il est traité de « Boche » (CVA, 106 ; 108) ; à une occasion, on le nomme « Dieter-le-führer » (CVA, 108). L'immoralité et la perversité révoltantes de Dieter — la mère de Sappho-Didon, lors des rapprochements incestueux, « le regarde timidement et semble lui demander grâce » (CVA, 107) — ne peuvent, semble-t-il, qu'être associées aux crimes nazis. Le portrait reconstitué de Dieter montre bien le caractère stéréotypé de la représentation du personnage allemand, qu'il convient maintenant d'envisager au regard du type de récit élaboré par Mavrikakis.

J'ai déjà évoqué le modèle du « roman familial », selon le sens que lui attribue Maité Snauwaert dans une étude réinvestissant le poncif :

[La voie du roman familial] s'inscrit à la fois dans la ligne forte tracée depuis une vingtaine d'années par le retour des récits de vie (qu'ils soient personnels dans l'autobiographie ou impersonnels dans les fictions biographiques) ; et dans le renouement avec une posture de transmission qui en passe par la prise en compte d'un certain héritage. Cet héritage, pour le narrateur ou la narratrice en première personne des œuvres qui nous occupent, est montré comme tissé en large part de discours, ceux-ci étant de plusieurs niveaux. D'une part les discours — y compris littéraires — ayant contribué à son individuation, voire à sa formation en tant qu'écrivain ; d'autre part les récits familiaux aux confins du mythologique concernant sa naissance ou les vies de ses ascendants ; enfin les légendes, dites et redites par la chaîne de ses aïeux, qui ont participé à l'élaboration de son imaginaire relationnel, et qui ont fait de lui, en tout premier lieu, un auditeur. [...] Or, outre la position testamentaire qui est la sienne, ce narrateur se livre expressément à un réarrangement, à une remise en ordre, dans une manière qui lui est propre et que le récit même explicite, du matériel généalogique transmis sous forme d'histoires. Par là, il renoue avec un sens du roman comme romance, et c'est en ce sens qu'on parlera [...] de « roman familial »¹⁶.

Snauwaert affirme que le personnage contemporain adopte fréquemment la posture du conteur, mais d'un conteur qui reste d'abord et avant tout auditeur, qui se livre à un examen de sa situation familiale en lui attribuant un caractère mythologique — cette mythologie fondatrice circulant souvent, d'une génération à l'autre, par le

16 Maité Snauwaert, « Conteurs contemporains. Le "roman familial" entre mythologie et généalogie », p. 129-130.

recours à autant de « récits » ou de postures de transmission que l'on pourrait aisément associer au conte. Se réapproprié un certain héritage familial, ce serait donc « rend[re] compte des rapports de force et des tensions organisant en sous-main le mythe familial, à travers notamment ce qu'il a retenu et ce qu'il a éludé¹⁷ ». Ce qui distingue le « roman familial » tel que le théorise Snauwaert du « récit de filiation » de Viart, par exemple, c'est sans doute sa dimension critique, voire axiologique ; tout se passe en effet comme si le protagoniste du « roman familial » était capable de dépasser le stade de l'interrogation déroutée ou incertaine de ses héritages pour plutôt jeter un regard singulièrement lucide sur le phénomène de la transmission culturelle au sens large. Mais les « romans familiaux » contemporains ne font certes pas que reconduire une certaine tradition orale :

[L]a nécessité à laquelle obéit le roman familial est de l'ordre de la transmission. [Ce roman] livre avec son récit non seulement un contenu d'expérience, mais aussi et surtout les moyens — narratifs et d'abord langagiers — de sa médiation, les conditions de sa modélisation. Cette nécessité est d'ordre poétique. Elle implique la croyance dans le fait que la littérature puisse concrètement agir sur la vie, sur l'existence prise en tant que narration continue de soi par soi¹⁸.

La dimension critique ou engagée du « roman familial » pourrait notamment reposer sur la clairvoyance de son protagoniste à l'égard des modalités et circonstances de la passation. L'on peut aisément rattacher *Ça va aller* à la tendance contemporaine du « roman familial », non seulement parce que la remise en ordre du matériel généalogique s'y révèle essentielle, mais aussi parce que le roman propose une réflexion relative à l'apprentissage de la langue allemande, qui évoque les « moyens langagiers » du legs d'un « contenu d'expérience », pour reprendre les termes et l'hypothèse de Snauwaert :

Les amants de ma mère étaient anglophones ou germanophones. Elle aimait les têtes carrées, les Teutons, les têtes dures [...]. Le premier mot que j'ai appris en allemand, c'est « schnell ». C'est ce que Dieter disait à ma mère quand elle le suçait : « schnell, schnell! »

Lorsque j'ai vu un film sur les nazis pour la première fois et que les sales Boches vociféraient « schnell, schnell! » j'ai compris combien c'étaient des enculeurs, des gros dégueulasses. Cela m'a rappelé Dieter lequel, j'espère, est mort maintenant. Je souhaite qu'il se soit tué dans son énorme Mercedes sur une autoroute allemande où l'on peut rouler à toute vitesse, sans se faire arrêter. [...] J'ai su dire très jeune les pires cochonneries les plus sexuelles en allemand et en anglais, si bien que je n'ai jamais eu aucun mal à lire Freud-Lajoie dans le texte, ou encore Henry Miller. Je ne pouvais lire ni Hegel ni Hitler, pas plus que Rorty ou Kitcher, mais je pouvais traduire en allemand tous les livres pornographiques ou encore les modes d'emploi des rasoirs électriques Braun. Les langues, c'est comme cela, on n'est bon que dans des

17 *Ibid.*, p. 138.

18 *Ibid.*

morceaux de langue. Et moi, je connaissais très petite tout ce qui va avec « schnell », c'est-à-dire la baise et les électroménagers, fours crématoires compris. (CVA, 63-64)

« [O]n n'est bon que dans des morceaux de langue » : la réflexion dépasse la question du simple rapport à une langue étrangère pour prendre la forme d'une attention aux enjeux qui sont ceux de toute transmission, en tant qu'il s'agit d'une expérience profondément ancrée dans le langage ; associées à un événement traumatique vécu pendant l'enfance, les vociférations de Dieter ne cesseront de hanter Sappho-Didon. Le passage souligne, bien sûr, les aspects à la fois partiel, fragmenté et affectif de l'activité mémorielle, mais son intérêt tient surtout au fait qu'il introduit, dans la dernière phrase, une réelle dimension éthique. On l'a vu : Sappho-Didon a eu, dès son plus jeune âge, une connaissance intime de l'abus ; mais qu'est-ce qui justifie, par ailleurs, le surgissement des « fours crématoires » ? L'expression surprend, car elle apparaît seule, de manière quelque peu gratuite : en effet, dans le roman, les lignes suivant l'extrait rapporté n'offrent guère d'explication ou de justification supplémentaire. Le passage surprend non pas parce que le regard jeté sur l'Allemagne ramène une fois de plus à l'extermination des Juifs, mais plutôt par l'inscription soudaine de la mémoire de l'Holocauste dans la toute petite enfance de la protagoniste, sans éclaircissements ni précisions. Bien sûr, l'on pourrait également interpréter cette référence à l'emporte-pièce aux « fours crématoires » en fonction d'un vœu d'introduire un véritable trait d'esprit — quoi qu'il en soit, l'expression est intégrée avec une désinvolture dont souffre la représentation globale de l'Allemagne.

Peut-être faut-il y déceler un lien avec la judéité de Bérénice Einberg, le modèle plus ou moins caché ; mais l'on peut aussi bien interpréter simplement cette image en fonction d'un antinazisme virulent, cliché par excellence de la germanophobie. Eu égard à ce paradigme de la germanophobie, il n'est pas non plus anodin que la forme du « roman familial » ou du « récit de soi » soit privilégiée. Mais le référent allemand ne fait pas que surgir dans la petite enfance de la protagoniste ; l'extrait donne en effet à penser que les expériences traumatiques vécues pendant l'enfance et associées au personnage de Dieter légitiment, en quelque sorte, les jugements de Sappho-Didon, son point de vue éthique sur l'Allemagne. Or, l'amant d'origine allemande fréquenté dans le Québec des années soixante est systématiquement associé à la figure du nazi — c'est sans fondement que l'on rapproche sa brutalité des crimes nazis. Qui plus est, la dernière phrase de l'extrait, qui rappelle que le « roman familial » est au cœur même de la perception de l'Allemagne, se distingue par une énonciation doublement subjective (« Et moi, je... »). Si l'on accepte l'hypothèse que cette dernière phrase scelle la dimension éthique de l'extrait, force est de reconnaître que l'inflexion subjective nuit à la crédibilité de l'appel moral¹⁹.

19 Pour ce premier niveau d'analyse, j'ai avant tout retenu le personnage de Dieter, car les descriptions qui lui sont consacrées se révèlent les plus étoffées. Je me pencherai dans les pages qui suivent sur un passage faisant allusion à un doublage de film auquel Sappho-Didon participe : or, on y trouve une unique allusion à l'équipe de doublage allemande, ainsi qu'une référence aux producteurs allemands ; mais les collègues allemands ne sont jamais présentés comme des personnages à part entière du roman, leur portrait n'étant aucunement dressé. Je me dois toutefois de signaler l'existence d'un lien que l'on pourrait qualifier de « productif », établi dans le roman entre les Allemands et les Américains. Cette association, que l'on a

ANCRAGES IDÉOLOGIQUES ET SOCIAUX

Le terme « schnell » (« rapide », « rapidement ») resurgit par ailleurs dans une séquence où Sappho-Didon, devenue adulte, se trouve à Paris pour y faire du doublage en langue allemande dans des films pornographiques :

Quand je me retrouve sur le plateau de doublage, je constate que presque toute l'équipe est allemande. Je vais prêter ma voix germanique à la dominatrice de service. Une francophone parlant allemand, cela donne une certaine sensualité aux scènes, un petit quelque chose qui fait frissonner. « A French Twist », pour parler international. Mon accent adorable n'est pas sans leur rappeler la guerre, les collabos et toutes leurs atrocités aux Boches. [...]

Les deux Allemagnes, désormais réunies, dans leur absolue totalité, vont vivement et très efficacement se branler l'une l'autre en m'entendant dire à la voix du PDG d'une grande société dont la fortune remonte aux années 30-40, « schnell », avec mon accent à la française. Les Allemands aiment le « schnell » français : ils aiment ce faux retour de l'histoire où Paris fait semblant de les enculer, mais dans leur langue à eux, aux Boches. Dans leurs règles à eux, à ces hosties de crosseurs de merde. Le « schnell » français est porteur et c'est comme cela que les Allemands sodomisent l'Europe, en faisant dire « schnell » à tout le monde.

La réunification de l'Allemagne est un grand cirque. On unifie, on désunifie, on réunifie, on joue avec les capitales et on te baise l'Europe encore une fois, mais en douceur et avec la complicité de la victime [...]. (CVA, 73-74)

Mavrikakis replace, pour ainsi dire, le phénomène de la germanophobie dans l'histoire des relations franco-allemandes. Il n'est certes pas étonnant que l'auteure évoque la réunification pour développer le paradigme de la germanophobie en contexte franco-allemand. Selon Georges Valance, l'auteur d'une toute récente *Petite histoire de la germanophobie*²⁰, lorsqu'on considère dans leur singularité l'histoire de l'Allemagne et celle de la France, au-delà de l'histoire particulière des relations franco-allemandes, la réunification s'impose comme l'événement historique ayant

déjà pu observer dans l'extrait faisant allusion aux amants germanophones et anglophones de la mère de Sappho-Didon, ne se limite toutefois pas à la seule sphère affective ou familiale, puisqu'elle concerne surtout la puissance économique ou l'efficacité des deux nations présentées comme colonisatrices (CVA, 63). Si, de ce point de vue, la perception de l'Autre s'appuie notamment sur la dimension de la langue, Sappho-Didon évoquant une nécessaire maîtrise de l'anglais et de l'allemand « pour lutter contre ceux qui les parlent » (CVA, 63), le discours de la narratrice peut aussi se révéler plus controversé : « Je ne sais pas pourquoi j'aime les salauds, les débiles, les Allemands et les Américains. » (CVA, 65); « C'est vrai. Je n'aime que les Américains, les Allemands ou les bourreaux. » (CVA, 70) J'interprétera ce rapprochement en fonction d'un souhait de dépasser le traditionnel référent américain, dès lors qu'il est question d'un Québec colonisé, replié sur lui-même ou peu enclin à l'initiative. D'ailleurs, vers la fin du roman, dans un passage qui énonce le type d'héritage que Sappho-Didon souhaite léguer à sa fille, la narratrice insiste sur l'importance d'apprendre des langues étrangères autres que l'anglais (CVA, 142), cet apprentissage n'étant plus présenté comme un simple moyen de lutter en tant que victime de l'invasisseur, mais comme un véritable carburant pour la réflexion critique, permettant le développement d'un esprit lucide, inventif, engagé.

20 Georges Valance, *Petite histoire de la germanophobie*, Paris, Flammarion, 2013, 244 p.

entraîné le plus important sentiment de germanophobie²¹. Chacun connaît bien sûr l'ampleur de la méfiance française vis-à-vis d'une nouvelle hégémonie allemande, manifeste avant même la réunification. Le texte de Mavrikakis a ceci d'intéressant qu'il intègre, sur le plan idéologique, un certain discours post-réunification stipulant que la France et, dans une certaine mesure, l'Europe, souvent victimes de choix allemands effectués sans l'aval européen, ont payé pour la réunification allemande. Car la virulence des sentiments germanophobes dévoilés en France après la réunification est certainement due, en partie au moins, à certaines politiques égoïstes mises en place par l'Allemagne. Valance donne des exemples d'une telle attitude intéressée, évoquant notamment le financement de la reconstruction de l'ex-République démocratique allemande, mené par l'emprunt et non par l'impôt :

[L]a dette allemande flamba et le rythme de l'inflation quadrupla entre 1988 et 1992: c'était intolérable pour la Bundesbank qui réagit violemment et sans aucune concertation européenne. Dans la même période, les taux d'intérêt à court terme doublèrent. La Banque de France, soucieuse d'éviter que le franc ne décroche du mark dans cette période de préparation de l'Union monétaire, suivit le mouvement et fit grimper les taux d'intérêt alors même que l'inflation était sous contrôle. Ce qui provoqua une récession en France et dans le reste de l'Europe en 1993²².

L'on peut très bien déceler une allusion à de telles décisions allemandes dans le dernier extrait de *Ça va aller*, notamment lorsqu'il est fait mention de « leurs règles à eux ». Bien sûr, l'on trouverait aisément d'autres exemples des comportements unilatéraux de l'Allemagne post-1990²³. Mais l'extrait rappelle aussi que la réunification inverse les rapports de force dans les relations franco-allemandes, la France perdant son droit de surveillance sur l'Allemagne, acquis bien sûr à la suite de la Deuxième Guerre mondiale.

Chez Catherine Mavrikakis, certains courants idéologiques de la décennie 1990 sont donc investis, réévalués par le recours à une imagerie dénotant parfois une sexualité agressive, abusive. Comme c'était déjà le cas avec l'exemple de Dieter et du nazisme, cette imagerie inscrit les conflits, ou plutôt les traces des conflits, dans les corps mêmes. Le vœu de saisir, précisément par un biais résolument *autre* ou en s'éloignant du savoir livresque, des événements historiques parfois difficiles

21 *Ibid.*, p. 195.

22 *Ibid.*, p. 207-208.

23 Georges Valance donne notamment l'exemple de la dissolution de la Yougoslavie: « Le 19 décembre 1991, le gouvernement de Bonn annonça qu'il reconnaîtrait "avant Noël" la Slovénie et la Croatie, donnant ainsi le coup d'envoi du démantèlement de la Yougoslavie, née de la défaite austro-allemande de 1918 et des traités de Saint-Germain et de Trianon. Une jolie revanche sur Poincaré et Clemenceau et une inconvenance à l'égard de François Mitterrand. Celui-ci avait prévenu le président allemand [...]: "Si certains pensent que le fin du fin du progrès humain et de l'évolution de l'humanité, c'est le retour à l'Europe des ethnies, à l'Europe des tribus, la France n'est pas de ceux-là. Une frontière administrative ne peut se muer comme cela en frontière internationale. Et il ne peut y avoir en Europe de frontières internationales sans l'accord de la France." François Mitterrand, comme les autres chefs d'État européens, a surtout été choqué par la hâte et l'individualisme des Allemands qui avaient annoncé leur décision deux jours après un compromis européen fixant la procédure communautaire à suivre à l'égard des Balkans. » *Ibid.*, p. 226-227.

à concevoir ne s'impose cependant pas avec évidence, comme c'est le cas dans *Les Œuvres de miséricorde*²⁴; on touche davantage à un certain burlesque.

Que penser, par ailleurs, de l'omniprésence du terme « schnell », au-delà des cris de Dieter? Le rapport des Allemands à la vitesse ou à la productivité fait l'objet d'une description dans *Ça va aller*, intégrée dans l'extrait déjà relevé aux pages 128 et 129 :

L'Allemagne, ce pays où l'on peut foncer à 200 km/h impunément, où l'on peut passer au four des millions de gens en toute bonne foi, en toute bonne conscience, en disant « schnell ». L'Allemagne, ce pays de l'efficacité, où l'on peut bouffer de la choucroute aux juifs ou aux Turcs, s'en lécher les babines, faire partie de l'OTAN et bombarder les Serbes en les traitant de nazis... Remarquez, on sait de quoi on parle... L'Allemagne, ce pays ridicule que le monde entier envie, parce que c'est le symbole même de l'Occident, de la rapidité et du culte de l'hypermémoire vide. (CVA, 63-64)

La perception de l'Allemagne conserve à nouveau un caractère attendu, la narratrice évoquant entre autres l'absence de limites de vitesse sur certaines autoroutes allemandes. Quoi qu'il en soit, le roman aborde un mythe allemand, lequel a, par ailleurs, été fort bien étudié par Lothar Baier dans *Les Allemands maîtres du temps. Essai sur un peuple pressé*²⁵. Baier se donne pour objectif de déterminer comment les Allemands sont devenus les chefs de file dans « l'ère de la dictature du temps²⁶ ». Partant du principe que la civilisation occidentale se révèle la première où le temps joue un rôle essentiel, c'est-à-dire dont l'assise est temporelle plutôt que territoriale, l'essayiste dégage une corrélation directe entre la défaite de 1945 et le fait que le peuple allemand ait été le plus apte à passer du paradigme de l'espace à celui du temps :

Les conditions territoriales héritées de la défaite et de la guerre froide étaient idéales : un territoire réduit et plus facile à contrôler, qui se laisse transformer sans efforts surhumains en une unité industrielle homogène fermée. Le concept marxien de l'« anéantissement de l'espace par le temps » est un processus qui ne s'applique pas seulement à la transformation de l'univers tout entier en un marché ouvert, mais

24 Dans ce texte, Mathieu Riboulet aborde également la mémoire des relations franco-allemandes sous l'angle d'un « commerce » sexuel. Évoquant la défaite de 1870, puis les deux guerres mondiales, le personnage français du récit se rend pour la première fois en Allemagne et couche avec des Allemands dans l'espoir de comprendre ces événements. Tentative (souvent vaine, apprend-on) d'arriver à vivre en dépit des nombreux morts, ou alors de faire la paix, par une sexualité parfois violente, soucieuse en tout cas de déceler les traces et origines des conflits dans les corps : « Toucherai-je jamais l'endroit du corps, de l'âme où les nazis œuvrèrent, le lieu où se dissout ce qui nous tient debout ? L'endroit d'où les ordres fusèrent, les hurlements jaillirent, où les coups furent portés, les ongles arrachés, les têtes immergées, les sexes violentés, les corps déboutonnés, les bouches édentées, les cheveux abattus, où l'on parvint enfin à envisager l'impensable et à l'exécuter ? » Mathieu Riboulet, *Les Œuvres de miséricorde*, Paris, Verdier, 2012, p. 53.

25 Lothar Baier, *Les Allemands maîtres du temps. Essai sur un peuple pressé*, traduit de l'allemand par Angelica Károlyi, avec la collaboration de Sylvie Perron, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres/essais », 1991 [1990], 204 p.

26 *Ibid.*, p. 83.

aussi à l'élimination du facteur espace dans la production industrielle elle-même. Un petit pays, très ouvert sur le plan de l'infrastructure, comme la République fédérale, présente moins de résistances extérieures à la temporalisation des processus de production²⁷.

On ne saurait bien sûr attribuer à la seule défaite nazie la facilité avec laquelle l'Allemagne s'est tournée vers la «*just in time production*²⁸». Le travail de Baier est néanmoins susceptible d'éclairer la citation de *Ça va aller* : en effet, la narratrice y place en contiguïté le rapport à l'efficacité ou à la vitesse et les camps d'extermination, établissant une association d'idées qui pourrait rappeler la corrélation déglagée par Baier. Néanmoins, à la différence de l'essayiste, Sappho-Didon Apostasias ne paraît pas concevoir l'obsession allemande pour la rapidité telle une conséquence de la faillite de l'idéologie nazie ou de la quête d'un *Lebensraum*, la recherche de la productivité en toutes choses faisant plutôt figure de ressort ou de «propriété» intrinsèque de l'Allemagne — l'on pourrait avancer que la construction anaphorique va dans ce sens²⁹. Le propos emporté de la narratrice fait l'économie des nuances, se rangeant ici du côté d'une sorte d'essentialisme culturel.

MISE EN PERSPECTIVE INTERDISCURSIVE

L'intérêt du dernier extrait de *Ça va aller*, où il était entre autres question des autoroutes et de la vitesse, tient surtout au fait qu'il évoque un discours médiatique contemporain à la publication du roman ; en effet, le bombardement de la Serbie par les forces de l'OTAN débute en mars 1999. La narratrice évoquant le fait que les Allemands n'hésitent pas à «bombarder les Serbes en les traitant de nazis», on peut aisément déceler une référence aux propos fort controversés de ceux qui étaient alors respectivement les ministres allemands de la Défense et des Affaires extérieures, Rudolf Scharping et Joschka Fischer. Pour justifier l'intervention militaire, le premier avait évoqué les «sélections» («*Selektionen*») menées par les Serbes, faisant allusion à l'existence de camps de concentration et rapprochant ainsi le gouvernement serbe

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*

29 Il est surprenant qu'un certain rapport de causalité entre l'échec de l'idéologie nazie et la montée fulgurante du capitalisme en Allemagne ne soit pas davantage pensé chez Mavrikakis. Notons que Baier n'évoque pas uniquement des conditions territoriales, mais s'intéresse aussi aux mœurs, un domaine qui occupe beaucoup Sappho-Didon Apostasias : «L'adieu aux traditions des générations antérieures, par un processus de mutation propre à toutes les sociétés, a pris dans l'Allemagne de l'après-guerre une connotation morale et politique, et s'est trouvé de ce fait accéléré. Ce qui était ancien n'était pas mauvais seulement parce que ancien, mais parce que national-socialiste. La famille autoritaire de type patriarcal, dont la dissolution était de toute manière inévitable, se trouvait doublement condamnée car non seulement l'on avait vécu à travers elle sa propre oppression, mais aussi parce que l'on avait découvert dans ses structures la petite entreprise qui avait produit en masse les adhérents dont avait besoin l'État national-socialiste. La société de l'après-guerre, qui se reconstituait et s'homogénéisait en intégrant le flux des réfugiés et des soldats démobilisés, effaçant les différences régionales et culturelles, a réussi à sécréter, par son refus de se reconnaître elle-même comme un produit du national-socialisme et grâce à l'antifascisme d'autant plus virulent de la génération montante, un ferment qui a encore accéléré sa reconversion et sa modernisation.» *Ibid.*, p. 92-93.

des nazis³⁰. Le second avait affirmé, selon une formule qui a fait date : « *Ich habe nicht nur gelernt: Nie wieder Krieg. Sondern auch: Nie wieder Auschwitz*³¹. » Les paroles des deux hommes d'État ont suscité la controverse, car elles traduisaient en quelque sorte une position paradoxale : pendant des lustres, les crimes nazis ont précisément été la cause du « devoir pacifique » particulier des Allemands, alors que, soudainement, l'allusion à ces crimes légitimait, par l'évocation d'un impératif moral, la première opération armée massive de l'Allemagne après la Deuxième Guerre mondiale³².

Le texte fait également référence à un autre type de discours, notamment lorsque Sappho-Didon, dans la séquence du tournage, énonce les motivations des producteurs allemands du film auquel elle prête sa voix. Dans les dernières lignes de l'extrait, on évoque le discours cinématographique occidental ou américain, et la représentation souvent conventionnelle du nazi qu'il propose :

Les producteurs veulent se payer un remake porno de la Seconde Guerre mondiale. D'un côté, les Ritals et les Boches en victimes. De l'autre, les Françaises, les Anglaises, les Canadiennes, les Américaines et même les Russes en bourreaux... Ce n'est pas très malin. Le genre d'histoire débile à la Umberto. Et pourquoi pas ? L'uniforme nazi ou fasciste subjugue tout l'Occident depuis plus de 50 ans. Dès qu'on peut, aux États-Unis et ailleurs, on fout un Nazi pervers dans les films, question d'exciter les foules. Pourquoi qu'ils en profiteraient pas, les Allemands ? Ils seraient bien cons, et cela, ils ne le sont pas. (CVA, 75)

Le propos de la narratrice laisse place à une autre forme de représentation stéréotypée de l'Autre, prenant appui, dans la dernière phrase, sur le « pragmatisme » ou l'adresse des Allemands. Cette seconde mise en perspective interdiscursive montre bien la portée des stéréotypes, leur pouvoir rayonnant, surtout lorsqu'ils sont véhiculés dans un cadre cinématographique ; cependant, elle est loin de déboucher sur une représentation positive des Allemands, puisqu'elle lève à nouveau le voile sur une instrumentalisation de l'Holocauste par l'Allemagne. L'examen des réseaux de discours témoigne une fois de plus du dessein éthique de *Ça va aller*.

30 Thomas Darnstädt et Erich Follath, « Krieg für das gute Gewissen », *Der Spiegel*, 26 avril 1999, p. 33. Notons, par ailleurs, que le rapprochement du régime de Milošević avec celui d'Hitler était aussi chose manifeste dans certains médias états-uniens au début des années 1990, en raison notamment du travail de la firme de relations publiques Ruder-Finn qui, dans le cadre de sa propagande antiserbe, a réussi à approcher des organisations juives américaines. S'appuyant sur des reportages qui établissaient des parallèles entre les camps serbes et les camps de concentration nazis, la firme a fait de ces organisations des antiserbes convaincus, incitant celles-ci, par surcroît, à protester de diverses manières dans l'espace public. Michael Kunczik, « Public Relations in Kriegszeiten — Die Notwendigkeit von Lüge und Zensur », Heinz-Peter Preußner (dir.), *Krieg in den Medien*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik », 2005, p. 258-259.

31 Je traduis : « J'ai non seulement appris : jamais plus de guerre. Mais aussi : jamais plus Auschwitz. »

32 Thomas Darnstädt et Erich Follath, « Krieg für das gute Gewissen », p. 33-34.

UN HÉRITAGE CHOISI

Dans un passage précis du roman, la représentation de la culture étrangère va toutefois au-delà de la reconnaissance d'une disposition rusée ou astucieuse des Allemands, puisqu'elle témoigne, ne serait-ce que brièvement, d'une germanophilie de Sappho-Didon Apostasias :

L'Allemagne que j'abhorre. L'Allemagne que j'adore. Parce que l'Allemagne, c'est aussi tout ce que j'aime : Hölderlin, Günter Grass, Berlin, Sloterdijk, Kant, Hegel, Kleist, von Trotta, Brecht, Walter Benjamin et surtout, surtout Fassbinder. Je me permets de détester l'Allemagne, comme une Allemande se doit de détester son pays. Je déteste cette culture que j'ai faite mienne. On peut encore cracher sur soi, non ? (CVA, 64)

Cet extrait rappelle, dans une certaine mesure, le mode de perception traditionnel des « deux Allemagnes », qui a émergé au cours de la guerre franco-allemande de 1870. On se rappellera que Jean-Marie Carré dénonçait, dans son ouvrage *Les écrivains français et le mirage allemand. 1800-1940*³³, le portrait fortement idéalisé de la culture allemande entretenu par les écrivains et intellectuels français depuis les romantiques et M^{me} de Staël ; un tel portrait aurait fait en sorte que les Français sous-estiment nettement l'ampleur de la menace militaire prussienne. Carré soutenait que cette vision d'une « Allemagne libérale, studieuse et savante, désintéressée et idéaliste³⁴ », reposant forcément sur un certain nombre de malentendus, se serait néanmoins maintenue après la défaite de 1870 :

Alors vint Sedan. L'Allemagne apparaissait dans une cruelle lumière. Mais chez nous la mémoire est courte et tenaces sont les illusions. Sedan n'eut pas plus d'effet que Waterloo. Il était bien difficile, à vrai dire, de confondre encore l'Allemagne de Goethe et de Beethoven avec celle de Bismarck. À cette sophistique confusion on substitua donc une distinction aussi dangereuse. Pour sauver l'image ancienne, on inventa les deux Allemagnes, on s'ingénia à séparer l'Allemagne de la caserne et celle de l'université ou du laboratoire, à rompre leur solidarité, à dissocier l'Allemagne militaire de celle qu'on croyait toujours être l'Allemagne libérale. Celle-ci, pensait-on, ferait équilibre à celle-là. Un certain danger subsistait bien d'un côté, mais de l'autre il y avait Nietzsche, Bebel, Karl Marx. Quel contrepois ! Quels motifs de confiance³⁵ !

L'on pourrait s'étonner de trouver dans une œuvre québécoise publiée en 2002 la trace d'un tel mode de perception traditionnel ; des chercheurs belges ont cependant montré, dans un collectif récent, que cette figure traditionnelle des « deux Allemagnes » s'était maintenue jusqu'à aujourd'hui, débordant très largement du cadre franco-allemand³⁶.

33 Jean-Marie Carré, *Les écrivains français et le mirage allemand. 1800-1940*, Paris, Boivin et C^e, 1947, 223 p.

34 *Ibid.*, p. ix.

35 *Ibid.*, p. xi-xii.

36 Hubert Roland, Marnix Beyen et Greet Draye ont bien montré que cette image a aussi été prégnante dans la littérature et les médias belges, notamment dans la foulée de la Première Guerre mondiale ; dans

Le rapport de l'héroïne avec plusieurs écrivains, philosophes et cinéastes allemands se décline également sous la forme d'un héritage choisi. Que penser des figures qui rendent compte de la profonde affection de Sappho-Didon pour l'Allemagne ? À la lecture du roman, il est difficile de déterminer précisément pourquoi certaines figures — celles de Hölderlin, de Kant et de Hegel, notamment — sont évoquées. Cependant, on n'est guère surpris de trouver des renvois à des hommes de lettres ou à une réalisatrice ayant pris pour objet d'étude privilégié la Deuxième Guerre mondiale ou la période de l'après-guerre. Les références à Grass, à Brecht, à Benjamin et à von Trotta vont presque de soi, chacun ayant précisément exprimé la nécessité de maintenir vivace la mémoire du passé nazi. Chez Grass par exemple, le portrait d'une douloureuse conscience allemande d'après-guerre naît d'une prose baroque, qui laisse place aux débordements et à une certaine posture blasphématoire. À l'instar de Grass, de Brecht et de plusieurs autres, Benjamin a dénoncé la violence de son époque et son conformisme malsain³⁷ : surtout, sa conception de l'Histoire est résolument eschatologique ; montrer que l'humanité court vers la catastrophe plutôt que vers le progrès, embrasser une histoire du désastre ou de la ruine, tout cela peut être rapproché de l'entreprise de Sappho-Didon, avant, bien sûr, la naissance de Savannah-Lou. De plus, l'admiration vouée à Fassbinder ne surprend guère sous la plume de l'auteure³⁸, et peut sans doute être liée au goût de celui-ci pour la provocation, manifeste dans ses productions au même titre que dans son existence dissolue. L'historien du film Thomas Elsaesser a tenté d'identifier une spécificité du travail de Fassbinder dans l'histoire du cinéma allemand, montrant que c'est sans doute sa portée balzacienne qui le distingue entre toutes choses :

Der Reichtum an Charakteren, Situationen, Geschichten, Typen und Menschen ist in der Tat erstaunlich. Man begegnet einer ganzen Reihe von Klassen und sozialen Milieus in Fassbinders Filmen: Aristokraten und Grundbesitzern (FONTANE EFFI BRIEST), Bourgeoisie (DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT, MARTHA), Traditionsbürgertum (CHINESISCHES ROULETTE) und Neureichen (LOLA), Künstlern (LILI MARLEEN, DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS), Kleinbürgern (HÄNDLER DER VIER JAHRESZEITEN), Arbeitern (MUTTER KÜSTERS'FAHRT ZUM HIMMEL), Lumpenproletariern (LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD), "Gastarbeitern" (KATZELMACHER), einheimischen und fremden Farbigen (PIONIERS IN INGOLSTADT, ANGST ESSEN SEELE AUF). Ebenso beeindruckend ist die Spanne der vorgeführten Berufe: Journalisten, Industrielle, Immobilienmakler, Schichtarbeiter, Intellektuelle, Schriftsteller, Büroangestellte, Gewerkschafter, Bauern,

l'introduction de leur ouvrage collectif, les auteurs évoquent également la portée internationale de cette « théorie ». Voir Hubert Roland, Marnix Beyen et Greet Draye (dir.), *Deutschlandbilder in Belgien, 1830-1940*, Münster/New York, Waxmann Verlag, coll. « Studien zur Geschichte und Kultur Nordwesteuropas », 2011, p. 15-17.

37 On notera par ailleurs que l'on fait allusion à des auteurs de l'après-guerre fort célèbres ; quelqu'un comme Arno Schmidt, par exemple, n'est pas mentionné. Or, bien que Schmidt n'ait jamais connu le succès de Grass ou d'un Heinrich Böll, il demeure l'un des plus importants auteurs allemands de l'après-guerre.

38 *Deuils cannibales et mélancoliques* évoquait déjà *Les larmes amères de Petra Von Kant* (Catherine Mavrikakis, *Deuils cannibales et mélancoliques*, Montréal, Hélotrope, 2009 [Trois, 2000], p. 20).

*Ladenbesitzer, Metzger, Barkeeper, Zuhälter, Prostituierte beiderlei Geschlechts, Kleinkriminelle, Berufskiller, Dealer, Matrosen, Soldaten und Söldner. Solch ein Impuls, den Alltag eines Volkes in großem Maßstab zu dokumentieren, ist im deutschen Film, zumindest vor Fassbinder, ziemlich einmalig*³⁹.

L'œuvre de Fassbinder propose donc un regard panoramique sur l'Allemagne. Rien n'indique que la production du réalisateur allemand soit forcément célébrée, dans le roman de Mavrikakis, en vertu de cette aptitude à intégrer les « laissés pour compte » ou à s'éloigner des faux-semblants. On ne saurait non plus prêter à *Ça va aller* une résolution de présenter toute l'Allemagne — mais il y a certainement chez Sappho-Didon un souhait d'accaparer l'objet « Allemagne », ne serait-ce que par l'énumération d'éléments qui constituent son Allemagne. Si le référent allemand ne figure pas au premier plan dans *Ça va aller*, le personnage principal revendique cependant un véritable savoir sur ce référent ; sans être de l'ordre d'une vision panoramique, ce savoir serait suffisamment exhaustif pour que la narratrice se présente comme Allemande.

De cette posture ambiguë qu'adopte Sappho-Didon à l'égard de l'héritage allemand, l'on pourrait avancer qu'elle rappelle le rapport que la narratrice entretient avec un héritage québécois imposé. Si elle célèbre d'abord en Hubert Aquin le créateur s'étant sacrifié pour la société québécoise, elle pose, dans une sorte de second mouvement, l'impossibilité qu'Aquin ait une descendance, exprimant clairement la nécessité de rompre avec plusieurs interrogations troublantes qu'il a laissées derrière lui, allant presque jusqu'à lui reprocher son départ. La posture adoptée vis-à-vis de Laflamme-Ducharme surprend également ; haineuse, ne cessant de dénigrer l'imaginaire laflammo-ducharmien, Sappho-Didon élit tout de même Laflamme comme père de sa fille et louera le ludisme langagier de celui-ci, dont elle se moquait au préalable avec une satisfaction franche. Sappho-Didon aborde donc les divers contenus d'héritage — imposés ou choisis — avec une licence, une liberté qui autorise le paradoxe, la contradiction, les renversements brutaux. De ce point de vue, le roman comporte deux références à Thomas Bernhard qui paraissent tout à fait significatives, l'œuvre de l'écrivain autrichien privilégiant diverses formes de dénigrement systématique ;

39 Thomas Elsaesser, *Rainer Werner Fassbinder*, Berlin, Bertz Verlag GbR, 2001, p. 24-25. Je traduis : « La richesse en fait de personnages, de situations, d'histoires, de "personnages types" et d'individus est en effet étonnante. L'on rencontre toute une série de classes et de milieux sociaux dans les films de Fassbinder : des aristocrates et des propriétaires fonciers (*FONTANE EFFI BRIEST*), la bourgeoisie (*DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT, MARTHA*), la bourgeoisie traditionnelle (*CHINESISCHES ROULETTE*) et des parvenus (*LOLA*), des artistes (*LILI MARLEEN, DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS*), des petits-bourgeois (*HÄNDLER DER VIER JAHRESZEITEN*), des ouvriers (*MUTTER KÜSTERS'FAHRT ZUM HIMMEL*), des sous-prolétaires (*LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD*), des travailleurs immigrés (*KATZELMACHER*), des hommes et femmes de couleur aussi bien indigènes qu'étrangers (*PIONIERS IN INGOLSTADT, ANGST ESSEN SEELE AUF*). La variété des professions présentées est tout aussi impressionnante : des journalistes, des industriels, des agents immobiliers, des travailleurs de nuit, des intellectuels, des écrivains, des employés de bureau, des syndicalistes, des agriculteurs, des propriétaires de magasin, des bouchers, des barmans, des proxénètes, des prostitués des deux sexes, des petits criminels, des tueurs professionnels, des revendeurs de drogue, des matelots, des soldats et des mercenaires. Un tel désir de documenter à grande échelle le quotidien d'un peuple est assez exceptionnel dans le cinéma allemand, du moins avant Fassbinder. »

les personnages bernhardiens passent en effet de l'affection la plus grande au ressentiment le plus vif, de l'apologie à la condamnation. Cette attitude qui a quelque chose de cyclothymique ne concerne pas uniquement le rapport à l'Autriche, caractérisé, on le dit constamment, par une relation amour-haine, mais elle est manifeste dans toute une série de situations⁴⁰. Dans *Ça va aller*, l'affiliation bernhardienne semble essentielle précisément parce qu'elle est revendiquée *contre* une certaine tradition québécoise :

Moi, j'aime la littérature américaine ou étrangère. C'est bien mieux que celle que l'on fait ici en ce moment. On écrit mal ici : on est si complaisants. La critique est épouvantablement besogneuse, sans aucune envergure. Sans aucun sens critique... Mais bon, cela, je le dis trop souvent. Récemment, j'ai lu Thomas Bernhard. Quel grand écrivain ! Quelle rage contre son pays ! Quelle férocité contre la médiocrité ! Mais quelle lucidité ! (CVA, 26-27)

Dans une autre séquence du roman qui voit Sappho-Didon réfléchir à la manière dont elle entend élever sa fille, Bernhard est présenté comme l'écrivain ayant par excellence adopté une rhétorique de l'invective :

Mon ventre est encore une zone sinistrée et me voilà toujours au bord du suicide ou du meurtre. Je ne suis pas le réceptacle de l'évolution, je ne suis pas deux mille ans de civilisation et de programmation à la douceur maternelle. Je suis Sappho-Didon-Antigone-la-dure. On ne peut penser qu'à coups de poings, qu'à coups de couteaux. On ne peut penser que contre tout ou encore loin de tout. C'est en ruminant seul dans son trou en Autriche que Thomas Bernhard peut se permettre de la penser, cette Autriche, de voir son abomination et sa petitesse. C'est dans son trou qu'il peut écrire contre le grand théâtre viennois, contre le Burgtheater. C'est dans l'obscurité de son trou qu'il voit. Ce n'est pas en allant faire des courbettes à tous les critiques stupides d'Autriche et de Navarre. À Bernhard, maintenant qu'il est dans un autre trou, six pieds sous terre, on ne lui fait que des trahisons. On joue ses pièces dans les théâtres qu'il maudissait, on assassine tout ce dans quoi il a cru. Pour être un philosophe, un penseur ou encore un créateur, ou même simplement quelqu'un, il faut être vivant, parce qu'on est entouré de lâches qui nous lapideront notre postérité, qui feront brûler notre effigie. Mais pour penser, pour exister, il faut

40 Je me contenterai à cet égard de relever deux cas de figure, parmi tant d'autres possibles : la question de la difficulté qu'éprouvent les personnages bernhardiens à nouer des relations amicales qui soient stables et le rapport à la solitude. *Le naufragé* et *Extinction* contiennent, à cet égard, des passages révélateurs : « Et je n'étais moi-même pas exempt de haine envers Glenn, pensai-je, je haïssais Glenn à tout moment, en même temps je l'aimais avec la plus extrême conséquence. » Thomas Bernhard, *Le naufragé*, traduit de l'allemand par Bernard Kreiss, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986 [1983], p. 95 ; « Si mon oncle Georg savait à quel point, en réalité, je suis seul à présent, tout à coup. Je rêve tout le temps de solitude, mais quand je suis seul, je suis le plus malheureux des hommes. Je ne supporte pas la solitude et j'en parle constamment, je prêche la solitude et je la déteste profondément, parce qu'elle rend malheureux plus que tout, comme je le sais, comme je commence déjà à le sentir, par exemple je prêche la solitude devant Gambetti et je sais parfaitement bien que la solitude est le plus terrible de tous les châtements. » Thomas Bernhard, *Extinction. Un effondrement*, traduit de l'allemand par Gilberte Lambrichs, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1990 [1986], p. 243.

pouvoir dire du mal de tous et de toutes et il ne faut pas avoir de cœur. Il faut piler sur son cœur, critiquer les proches, les copains qui auront toujours des circonstances atténuantes, les amantes, les frères, les sœurs [...]. (CVA, 132)

En quête de modèles intellectuels et artistiques, Sappho-Didon est véritablement rapprochée de Bernhard. Dans l'extrait, le passage du « je » au « on », puis au « il » impersonnel, place la position de Sappho-Didon dans une *tradition* de l'invective ou de l'imprécation, l'écrivain autrichien étant figuré comme un représentant exemplaire d'une telle tradition. Le délaissement du « je » contribue, qui plus est, à accentuer l'impression d'une proximité entre les positions de Bernhard et de la narratrice. Le fait que l'Autriche soit d'abord évoquée en fonction de son « abomination », mais aussi de sa « petitesse », n'étonne guère ; le rapport de Sappho-Didon avec le Québec se rapproche de la relation tourmentée de l'écrivain autrichien avec son pays d'origine, la narratrice s'en prenant, tout au long du roman, à une certaine frilosité québécoise. Parmi les écrivains germanophones mentionnés dans le roman, Thomas Bernhard se révèle, en définitive, la figure la plus importante, dans la mesure où elle permet une véritable affiliation de la narratrice, l'inscription dans une lignée.

L'on pourrait même avancer que Mavrikakis pastiche le style de l'écrivain autrichien, dans son recours à ce qu'Emmanuelle Prak-Derrington a nommé, dans l'une des études qu'elle a consacrées à la répétition bernhardienne, « la redénomination systématique ou le refus d'anaphorisation⁴¹ ». La reprise du référent « Québec », dans l'extrait suivant tiré de *Ça va aller*, témoigne d'un tel refus d'anaphorisation :

Le Québec m'a fait tellement mal, le Québec est tellement abject, tellement laid, tellement crétin, tellement pervers, qu'en les voyant se masturber, tous ces Québécois à Paris, tous ces impuissants du Québec, en voyant toute la Délégation jouir lâchement, collectivement dans cette orgie d'autosatisfaction qu'est le lancement du dernier Laflamme, en voyant tout le monde si heureux d'être québécois, sans avoir néanmoins plus de conviction que ma chienne Athéna, quand elle me regarde pour recevoir mon pardon après une bêtise, j'ai envie de leur vomir à la face. J'ai envie de vomir sur le Québec, sur Sauvageau, sur le champagne que l'on sert. J'ai envie de leur chier dessus, à tous ces Québécois. L'avenir du Québec sera turbulent ou ne sera pas et je vais leur montrer, moi, ce que c'est que la fierté. C'est pas la Délégation du Québec à Paris qui va sauver le Québec, bande de caves. Ce sont ceux qui fabriqueront des manifestes pétaradants, des livres-bombes, des films qui feront voler en éclats toute cette belle fierté-là, tout cet establishment pourri du bon goût. Celui qui sauvera le Québec, c'est un artificier, un faiseur de terreur. (CVA, 87-88; je souligne.)

Ainsi, le référent « Québec » n'est pas remplacé par un pronom, par exemple ; au contraire, il y a redénomination nominale dans des phrases successives, ou alors au

41 Emmanuelle Prak-Derrington, « Thomas Bernhard, la répétition impertinente ou le refus de reformulation. L'exemple du récit autobiographique *La cave. Un retrait* », Marie-Claude Le Bot, Martine Schuwer et Élisabeth Richard (dir.), *La reformulation, marqueurs linguistiques, stratégies énonciatives*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Rivages linguistiques », 2008, p. 252.

sein d'une même phrase, ce que certains linguistes pourraient qualifier de marque agrammaticale. Prak-Derrington décrit ainsi l'utilisation du procédé chez Bernhard : «Le référent est présenté comme une réalité à ce point choquante et inapprochable qu'il est systématiquement soustrait à une saisie en continu (ce que ferait le pronom, qui stockerait les informations dans sa petite valise), et systématiquement objet d'une nouvelle saisie⁴².» Chez Bernhard, un tel procédé contribue à la stagnation dans la répétition, mais également à l'aspect insoutenable ou obsessionnel de celle-ci ; chez Mavrikakis, la répétition n'est peut-être pas aussi transgressive, mais elle contribue néanmoins à mettre en place une posture de l'écrivain pamphlétaire. Le dernier extrait de *Ça va aller* donne même à penser que Sappho-Didon invoque un Thomas Bernhard québécois, quand il est question de «ceux qui fabriqueront des manifestes pétaradants». Mavrikakis perçoit fort justement ce qui constitue l'originalité de la littérature antipatriotique que pratique Bernhard : il s'agit d'une écriture qui ne se contente pas, contrairement à celle d'autres «salisseurs du nid» (*Nestbeschmutzer*) autrichiens, de décrire une Autriche dont les paysages idylliques sont devenus des lieux oppressants, marqués par la violence, voire prenant des vies humaines ; le projet bernhardien s'enracine également dans une description étroite des milieux artistiques.

Les commentaires intertextuels liés aux écrivains de langue allemande peuvent donc se présenter sous la forme d'une «*cross-cultural intertextuality*⁴³», pour reprendre le terme auquel la *Revue canadienne de littérature comparée* consacrait un dossier en 2004. Si les références aux écrivains germanophones semblent intégrées de manière à favoriser l'interprétation de soi du sujet Sappho-Didon, elles nourrissent également le rapprochement interculturel.

+

⁴² *Ibid.*, p. 263.

⁴³ Je songe surtout à la définition proposée dans l'article de Lisa L. M. Wong : «*Distinguished from simply rendering an allusion or a loan image in a different language, "cross-cultural intertextuality" can be defined not only as a term describing a work's relation to particular prior texts from another country, but also as a designation of its active participation in the discursive space of world culture. Such active presence of an intertext iterates the new concept of world literature as "a mode of circulation" and emphasizes that "a work only has an effective life as world literature, whenever, and wherever, it is actively present within a literary system beyond that of its original culture".*» Lisa L. M. Wong, «Epiphany in Echoland. Cross-Cultural Intertextuality in Yang Mu's Poetry and Poetics», *Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature comparée*, vol. XXXI, n° 1, mars 2004, p. 27. (Dans la dernière phrase, l'auteure se réfère à la définition célèbre de David Damrosch : David Damrosch, *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 4-5.) L'on pourrait traduire ainsi les deux phrases relevées : «Se distinguant de la simple allusion ou de la transposition d'une image empruntée dans une langue différente, l'"intertextualité interculturelle" peut être définie non seulement comme un terme décrivant la relation unissant une œuvre à des textes antérieurs particuliers d'un autre pays, mais aussi comme un concept désignant la participation active de l'œuvre dans l'espace discursif de la culture mondiale. Une telle présence active d'un intertexte réitère le nouveau concept de *world literature* comme "un mode de circulation" et met l'accent sur le fait qu'"une œuvre a seulement une vie effective en tant que *world literature*, chaque fois et partout où elle est activement présente au sein d'un système littéraire au-delà de celui de sa culture d'origine".»

Dans *Le ciel de Bay City*⁴⁴, la narratrice porte à nouveau le poids de la Shoah, peut-être davantage que dans *Ça va aller*; or, si le «ridicule» a sa place dans cet autre roman — comme l'a d'ailleurs adroitement souligné Martine-Emmanuelle Lapointe⁴⁵ —, il est toutefois moins associé à l'imaginaire allemand qu'à l'univers nord-américain, notamment dans la description des lieux habités. Même s'il s'agit bien d'extirper du cagibi les spectres des grands-parents victimes pour les installer dans une voiture décapotable et leur faire découvrir l'Amérique au grand air, le «ridicule» ne concerne pas aussi directement le nazisme. L'on peut certes associer aux deux romans de Mavrikakis une certaine pensée de l'altérité, dans la mesure où les œuvres paraissent sous-tendues par un désir de témoigner de la barbarie et de l'inhumanité nazies; dans *Ça va aller*, l'aspect fortement idéologique du discours sur l'Allemagne prête néanmoins à la controverse. Rien d'étonnant à ce que le roman s'appuie d'abord, dès lors qu'il est question de «l'Allemagne», sur un imaginaire du Troisième Reich; ce sont plutôt les techniques employées pour étayer la nécessité de garder présente la mémoire du passé nazi qui se révèlent discutables. La dimension éthique du roman relève en effet du discours sur l'Allemagne porté par le personnage de Sappho-Didon. Or, on a affaire à une narratrice qui décline sa germanophobie en s'autorisant précisément de son excellente connaissance des cultures germanophones et en allant jusqu'à se déclarer Allemande: le jugement porté sur l'Autre acquiert une orientation fort subjective, voire impertinente. Comment qualifier la posture même de la narratrice? Dans *Figures III*, Genette identifie cinq fonctions principales du narrateur, à partir de l'exemple proustien; on se rappellera que ces fonctions sont reconnues d'après les aspects du récit (*l'histoire*, le *texte* et la *situation narrative*) auxquels elles correspondent. Lorsqu'il aborde la situation narrative, le théoricien s'intéresse particulièrement au jeu narrateur-narrataire, distinguant de la «fonction de communication», laquelle caractérise une tendance à entretenir le lien avec le narrataire, une «fonction testimoniale»:

L'orientation du narrateur vers lui-même, enfin, détermine une fonction très homologue à celle que Jakobson nomme, un peu malencontreusement, la fonction «émotive»: c'est celle qui rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle: rapport affectif, certes, mais aussi bien moral ou intellectuel, qui peut prendre la forme d'un simple témoignage, comme lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs, ou les sentiments qu'éveille en lui tel épisode; on a là quelque chose qui pourrait être nommé fonction *testimoniale*, ou *d'attestation*⁴⁶.

La posture de Sappho-Didon Apostasias pourrait être interprétée en fonction d'un surinvestissement de cette «fonction testimoniale»; ce surinvestissement n'est pas sans poser problème, le personnage s'attribuant presque un statut de témoin direct,

44 Catherine Mavrikakis, *Le ciel de Bay City*, Montréal, HélioTropé, 2008, 291 p.

45 Martine-Emmanuelle Lapointe, «Sous le ciel», *Voix et Images*, vol. XXXIV, n° 2, hiver 2009, p. 148.

46 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1972, p. 262; Genette souligne.

insistant sur le sentiment d'une identité allemande ; or, Sappho-Didon demeure dans les faits un témoin *médiate*, fort éloigné des événements qu'elle dénonce ou dont elle décrit la banalisation. Le propos de Sappho-Didon sur l'Allemagne n'est pas uniquement polémique parce qu'il préfère quelquefois aux savoirs différenciés les clichés et stéréotypes ; il dérange doublement, parce que la narratrice est souvent tournée vers elle-même, dès lors qu'il est question de l'Allemagne.

Si les discours éthiques sont fortement représentés dans la littérature de l'extrême contemporain, Pascal Riendeau soutient, à partir des exemples du roman et du texte d'idées français d'aujourd'hui, que plusieurs auteurs

explorent, à divers degrés, les problèmes éthiques de leur époque, mais ils ne se contentent pas de le faire seulement à travers les personnages de fiction. Ils transposent l'interrogation à l'intérieur de l'écriture romanesque ou de la littérature idéale. Autrement dit, quand un personnage romanesque se trouve face à un conflit éthique ou à des questions existentielles, il arrive souvent que la réflexion glisse vers une autre discussion sur l'écriture⁴⁷.

Le questionnement moral peut donc être déplacé, conduisant plutôt à des leçons sur la littérature même, attirant par exemple l'attention sur les ressources dont disposent les textes littéraires pour intégrer un contenu éthique. Cela ne signifie pas pour autant que les personnages de ces textes s'effacent, dès lors qu'il y a questionnement éthique : mais on peut supposer que l'autoréflexivité s'accompagnerait souvent d'une lucidité permettant la rupture avec un discours trop construit, substituant à l'assaut (même burlesque ou volontairement caricatural) une attitude plus distante à l'égard de l'éthique.

47 Pascal Riendeau, « L'éthique dans la littérature française de l'extrême contemporain : la pensée du roman et la prose du moraliste », *Les cahiers du CERACC*, n° 5, 2012, p. 39, en ligne : <http://www.cahiers-ceracc.fr/riendeau.html> (page consultée le 5 septembre 2015).

+ + +

CHRONIQUES

+ + +

ESSAIS / ÉTUDES
Roman d'Arcadie, roman d'Histoire

+ + +

KRZYSZTOF JAROSZ

Université de Silésie

Commençons par une banalité : qu'on le veuille ou non, toute lecture garde les traces des précédentes. J'avoue donc que c'est en quelque sorte conditionné par la lecture du livre de Jonathan Livernois *Remettre à demain. Essai sur la permanence tranquille au Québec*¹ que j'ai lu *Le roman sans aventure*², dernier ouvrage d'Isabelle Daunais, un des esprits les plus brillants du milieu universitaire québécois. Dans son essai, Livernois aborde la question de ce que Pierre Vadeboncoeur appelle « la permanence tranquille » qui est l'« impression [qu'ont les Québécois] d'être un peuple de tout repos et de toute éternité, [u]n peuple qui flotte sur l'Histoire et qui n'a pas besoin de se presser pour devenir ce qu'il est³ ». La thèse de Daunais reprend en quelque sorte cette vision qui insiste sur l'ahistoricité chronique de la nation québécoise, mais pour l'appliquer à la production romanesque de celle-ci. Elle se propose d'expliquer pourquoi le roman québécois n'a pas réussi à « briser l'écrou [...] du Golfe [...] pour aller [...] dans le grand océan [...] au besoin vers les vieux pays [...] découvrir l'Europe et [...] y planter la croix⁴ », ce qui a toujours été le grand rêve des écrivains

1 Jonathan Livernois, *Remettre à demain. Essai sur la permanence tranquille au Québec*, Montréal, Boréal, 2014, 146 p.

2 Isabelle Daunais, *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015, 222 p.

3 Jonathan Livernois, *Remettre à demain*, p. 146.

4 *Le Saint-Élias* de Ferron était un trois-mâts (fictif, bien sûr), lancé en 1869 par les habitants de Batiscan pour rompre l'isolation des habitants du Canada français. Comme l'explique Messire Élias Tourigny, l'initiateur du lancement : « Après le départ des Français, nous avons été enfermés dans ce pays, réduits à ne compter que sur nous-mêmes — c'était la condition de notre salut : un peuple qui compte sur un autre en perd son âme et sa foi. Enfermés, c'est-à-dire dans l'impossibilité d'en sortir. [...] Le verrou, nous l'avons mis nous-mêmes. [...] Il était bon de rester enfermés aussi longtemps que nous n'étions pas un peuple. Mais ce peuple, nous le sommes devenus : que soit brisé l'écrou du Golfe ! » Jacques Ferron, *Le Saint-Élias*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les romanciers du jour », 1972, p. 16-19. Le Golfe, c'est évidemment l'estuaire du fleuve Saint-Laurent, frontière symbolique du Québec. Le lancement du *Saint-Élias* qui « brise l'écrou du Golfe » symbolise la sortie de l'isolation du petit peuple. Ferron appartient à ces écrivains québécois qui ne renient pas que le clergé ait joué un certain rôle positif dans la sauvegarde de l'identité nationale, d'où la référence à la croix que les Canadiens français aimeraient planter dans les vieux pays, référence d'ailleurs ironique puisqu'à l'époque de l'écriture du *Saint-Élias* le catholicisme et la prêtreocratie du Canada français n'étaient déjà plus qu'un souvenir (quoique assez récent). La croix dont parle Ferron serait donc à envisager comme le symbole de la « colonisation » culturelle de la France par son ancienne colonie.

canadiens-français (et ensuite québécois). Or, malgré de belles réussites et la création d'une forte institution littéraire, aucun roman québécois n'a acquis de notoriété mondiale. L'auteure du *Roman sans aventure* formule la thèse suivante :

si le roman québécois est sans valeur pour le grand contexte, s'il ne constitue un repère pour personne sauf ses lecteurs natifs, c'est parce que l'expérience du monde dont il rend compte est étrangère aux autres lecteurs, qu'elle ne correspond pour eux à rien de connu et, surtout, à rien de ce qu'il leur est possible ni même désirable de connaître. (15)

Au dire de Daunais, ce que les lecteurs non québécois ne partagent pas avec le lectorat québécois, c'est l'absence d'aventure entendue en l'occurrence non pas comme l'ensemble des péripéties de l'action qui font évidemment partie de l'univers des romans québécois, mais comme un changement décisif vécu par le héros romanesque qui lui fait découvrir un aspect du monde jusque-là inédit et l'autorise (voire l'oblige) à accéder à une expérience existentielle tout à fait nouvelle. Il va donc de soi que ce que vit le héros romanesque est ici considéré comme un reflet de la situation dans la société de référence, celle-ci étant première par rapport à la situation romanesque. Par conséquent, si une société n'a pas connu ce genre de choc, ce traumatisme dû aux grands événements historiques qui transforment la face du pays, elle est incapable de produire un roman qui relaterait ce chambardement révolutionnaire de la conscience nationale :

Tous les grands romans, soutient Daunais, racontent une aventure, lancent dans le monde des personnages qui en rapportent une perception ou une compréhension nouvelle par laquelle ce monde, par la suite, ne peut plus être vu de la même façon. [...] Or, dans le cas du roman québécois, aucune question, aucun événement n'ébranle assez le monde où vivent les personnages pour leur offrir, au sens fort du terme, une aventure. (15)

Évidemment, c'est valable pour tous les arts. Cependant, si Daunais se concentre sur le roman, c'est qu'il est dans la nature de ce genre littéraire de raconter l'expérience humaine, d'en faire « un événement vécu, une question offerte à la conscience même du personnage » (15). Or, il serait vain de chercher dans le roman québécois une aventure au sens fort, telle que définie par Daunais. C'est ici qu'il nous faut revenir à la « permanence tranquille », qui est aussi une procrastination tranquille, une remise à un lendemain indéfini de la solution au problème de la souveraineté et de l'entrée du Québec dans l'histoire. En refusant les risques de s'exposer aux vicissitudes de l'espace-temps historique, les Québécois demeurent dans une sorte d'idylle. Ils vivent à l'abri des dilemmes que rencontrent les États indépendants jetés dans le tourbillon de l'histoire.

Comme l'a dit il n'y a pas longtemps un collègue d'Isabelle Daunais, le professeur François Ricard, « le Québec [...] reste jusqu'à nouvel ordre (et pour encore longtemps, semble-t-il) une simple province⁵ ». Lucide constatation de l'état factuel sans

5 François Ricard, *Mœurs de province*, Montréal, Boréal, coll. « Papier collés », 2014, p. 9.

que ce statut ait, aux yeux de l'auteur de *Mœurs de province*, un sens dépréciatif. Je reprends ici la phrase de Ricard pour montrer que la pensée de Daunais, pour originale que soit sa formulation, n'en vient pas moins d'un état d'esprit général propre à ce pays où le fond de l'âme québécoise ne change pas (on pense à *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon), en dépit du maître mot de cette révolution qui s'est avérée, semble-t-il, trop tranquille pour modifier la conscience nationale autrement qu'en surface.

Jean Larose, en rendant récemment hommage à Gilles Marcotte (lequel est aussi une référence importante d'Isabelle Daunais) émet, selon son habitude, des propos fort sarcastiques pour décrire ce qu'il appelle l'immatunité de la littérature québécoise résultant directement de l'immatunité d'une nation aliénée qui n'aspire pas à franchir la frontière qui la sépare de l'âge adulte : « On ne se décrit que pour sentir son moule. On ne se sépare pas de sa matrice. Nul moyen de prendre de la distance, de naître. » Et à la page précédente :

Qu'appelle-t-on maturité ? Ce mot-là semble intraduisible en québécois. Quand on y *tient* à ce point, l'aliénation peut-elle jamais venir à maturité ? Et pourquoi n'y aurait-on pas tenu ? Avait-on si peu à quoi (se) tenir ? La précieuse plaie ouverte de notre aliénation ! La maturité, on avait cru comprendre que c'était la condition du roman, sans trop savoir ce que ça pouvait bien manger en hiver⁶.

Isabelle Daunais passe au crible de son hypothèse les grandes œuvres de la littérature québécoise : celles de Philippe Aubert de Gaspé père, de Louis Hémon, de Gabrielle Roy, d'Anne Hébert, de Marie-Claire Blais, d'Hubert Aquin, d'André Major, de Réjean Ducharme et de quelques autres, en s'arrêtant au seuil des années 1980, ce qui laisse quand même en friche les trois ou quatre dernières décennies, y compris toute la littérature migrante. Elle explique cette limite assignée volontairement à son travail en disant qu'on n'a pas encore assez de recul pour soumettre à l'analyse les œuvres créées pendant cette période plus récente.

En toute honnêteté, j'avoue avoir tiqué après la lecture de l'« Introduction » de son essai. Il me semble que c'est non seulement la thèse elle-même qui est franchement choquante (du moins elle l'a été pour moi), mais que c'est aussi le terme d'« aventure » dans l'acception nouvelle que lui confère Daunais qui expliquent ma réaction. En progressant dans la lecture, bien que j'aie compris sans peine que l'étymologie du mot permet cet emploi détourné de l'usage auquel nous sommes tous habitués, j'ai buté plus d'une fois en suivant les analyses, fort brillantes et convaincantes par ailleurs, en devant me rappeler constamment le nouveau sens d'« aventure ». Sans

6 Jean Larose, « Naissance d'un essayiste : Marcotte aux commencements », *Essais de littérature appliquée*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2015, p. 45. Larose souligne. Et quelques phrases plus loin, toujours sur le même ton, pour parler des années 1960 où, selon Larose, le roman québécois découvre avec soulagement le postmodernisme auquel il se branche joyeusement : « Notre littérature s'épanouira dans la dénonciation de la maturité, de la maîtrise et de la distance — devenues, par un retournement imprévu, autant de formes d'abus de pouvoir. Nous aurons donc conservé notre précieuse aliénation — ironiquement encadrée, sarcastique, tremblante. Originalité carnavalesque. Il y aurait beaucoup à dire sur la succession de la contre-culture à la Révolution tranquille. Quel coup de chance inouï ! Les « grandes cultures » par rapport auxquelles nous nous croyions immatures découvrent l'immatunité géniale — juste à temps : le Canadien français n'a plus qu'à rester lui-même pour rejoindre le courant universel ! »

oser rectifier le mot de l'auteure, il me semble que le terme « crise » aurait peut-être été moins troublant.

D'un point de vue plus global, il m'est difficile d'admettre que l'auteure ait si promptement évacué le contexte extralittéraire et surtout la sociologie de la réception, pour ne pas dire tout crûment les lois du marché international du livre, qui ne rendent pas toujours justice aux œuvres de valeur qui nécessitent parfois un peu de chance et un coup de pouce financier pour se faire connaître du public mondial. Le fait est pourtant là : aucun des romans québécois ne figure sur la liste des œuvres qui ont accédé au « grand contexte » kunderien, c'est-à-dire au panthéon mondial de la littérature.

Quant à la thèse de Daunais selon laquelle les romans québécois n'intéressent que les lecteurs natifs qui y voient le reflet de l'état idyllique dans lequel ils vivent, moi-même et quelques milliers de québécois du monde entier sommes là pour la contredire. Qui plus est, j'enseigne dans mon université la littérature québécoise et je certifie par la présente, en pouvant au besoin le jurer sur les cendres d'ancêtres connus et inconnus, que mes étudiants ne voient pas dans la littérature québécoise, et surtout pas dans les romans québécois, des textes qui leur seraient hermétiques à cause de la vision idyllique de la société qu'ils mettent en scène. Il est vrai que chaque œuvre d'art d'une certaine valeur esthétique (ce qui implique aussi forcément une part d'éthique, d'histoire, de culture, etc.) est avant tout un objet à plusieurs facettes, polysémique. Il est donc possible que mes étudiants, mes collègues québécois et moi-même soyons capables de déceler dans le roman québécois quelque chose qui, sans l'annuler, n'est pas cette part idyllique que met en relief Isabelle Daunais. Ce n'est ici ni le temps ni le lieu pour entamer une discussion sur les raisons de la popularité, ou d'une certaine popularité, restreinte aux milieux universitaires de littéraires francophones, de la littérature québécoise. Il serait vraiment tentant de lancer une enquête qui éclairerait les raisons de cet intérêt, car beaucoup porte à croire que les québécois de tous les pays en dehors du Québec, en consacrant des années de leur activité professionnelle à la littérature des bords du Saint-Laurent, ne constituent pas une société de masochistes qui recherchent éperdument un plaisir inavouable en se mortifiant par la lecture des romans québécois⁷.

Trêve de plaisanterie (nécessaire) : *Le roman sans aventure* d'Isabelle Daunais est une œuvre qui s'inscrira certainement dans le débat sur le rayonnement (ou plutôt sur l'absence d'icelui) de la littérature québécoise, au même titre que le très célèbre fragment de la lettre d'Octave Crémazie à l'abbé Casgrain qui commence par ces mots devenus une des citations phares pour tout amateur de littérature québécoise : « si nous parlions huron ou iroquois, les travaux de nos écrivains attireraient l'attention du vieux monde⁸ ».

Comme je l'ai dit plus haut, le fond historico-sociologico-politique de la thèse d'Isabelle Daunais n'est pas nouveau. Elle a su cependant l'utiliser sur le terrain romanesque. Dans ce contexte, l'idée de la permanence tranquille, rebaptisée ici « idylle⁹ »,

7 Arrivé au bout de ma métaphore filée, je manque d'imagination pour deviner l'usage qu'un masochiste ferait d'un roman québécois. Passe encore pour les romans d'Aquin (surtout à partir du deuxième), mais l'usage détourné de la pieuse Maria Chapdelaine dépasse toute mon expérience de porteur de cilice québécois.

8 Cité d'après Yannick Gasquy-Resch (dir.), *Littérature du Québec*, Vanves, EDICEF/AUPELF, 1994, p. 62.

9 Je simplifie, bien sûr.

acquiert la force irritante d'une idée qui nous a surpris, mais contre laquelle nous sommes à court d'arguments et dont nous sommes finalement forcés d'admettre le bien-fondé tout en nous réservant la possibilité d'une revanche quand notre esprit finira par se débloquer. Je suis certain que ce livre deviendra une balise incontournable pour quiconque travaille sur (ou tout simplement s'intéresse à) la littérature québécoise. Faut-il souhaiter aux Québécois qu'ils quittent leur idylle pour mériter enfin un grand roman ? Mais cela déposséderait de leur objet de culte ces milliers de québécois masochistes qui en seraient réduits, faute de leur idole, à devenir des sadiques ! Les Arcadies se font rares. Il faut les protéger à tout prix, même au prix de la non-notoriété globale de leur production romanesque locale. Au xvi^e siècle, on disait en paraphrasant Ovide : « *Bella gerant alii, tu felix Austria nube!* » (« Que les autres fassent la guerre, toi, ô l'heureuse Autriche, marie-toi ! ») parce que l'Autriche, au lieu de faire la guerre, menait une politique dynastique en mariant, pour s'assurer la paix, ses nombreuses princesses à des princes des pays voisins. Il conviendrait donc d'exprimer à l'adresse du Québec et des Québécois un vœu analogue (que me souffle un collègue latiniste) : « *Bella gerant alii, dulci Québec ôti utâris!* », en remplaçant « *nube* », devenu dans sa forme consacrée peu fréquent au bord du Saint-Laurent, par une forme dérivée de « *otium* » — « état de ce qui est calme », donc par extension « idyllique ».

+

Comment définir *Fabrications*¹⁰ de Louis Hamelin ? Le premier terme, fort inexact, quoique tentant, serait « le journal (de bord) de *La constellation du Lynx* ». Or, cet essai n'a pas été écrit en même temps que le roman en question, mais après, sans doute parce que le sujet (la crise d'Octobre 1970) ne cesse de préoccuper Hamelin. Ne déclare-t-il pas, à la fin de son essai : « Je ne pourrai vivre sans octobre » (226) ? D'où vient cette obsession chez l'homme qui n'avait qu'onze ans en 1970 et qui, au moment où se jouaient les événements que l'on connaît sous le nom de crise d'Octobre, ne pouvait pas être conscient de leur portée ? Hamelin semble être à ce point passionné par Octobre qu'à deux endroits liminaires de *Fabrications*, dans la dédicace et à l'avant-dernière page de son texte, il envisage l'avenir, le sien et celui de sa progéniture, à l'enseigne de la crise. L'essai est dédié à « *Mérédith, qui aura 57 ans en l'an 2070* » (c'est-à-dire lorsqu'on célébrera le centenaire d'Octobre ; Hamelin souligne) et, juste après avoir proclamé qu'il ne pourra vivre sans octobre (« mais je ne m'ennuierai pas de la mort de Pierre Laporte », ajoute-t-il), il formule cette phrase délibérément ambiguë où « octobre » signifierait tout simplement un mois automnal propice aux promenades si, dans la phrase précédente, il n'était pas question d'Octobre 1970 et de Pierre Laporte : « [J]'irai au bois, le poids rassurant du porte-bébé¹¹, son lent balancement sur mon dos, la main de mon fils dans la mienne, regarde, écoute. Je vais t'enseigner le

10 *Fabrications. Essai sur la fiction et l'histoire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* », 2014, 232 p.

11 Avec la *Mérédith* de la dédicace dedans ? Ce n'est pas que je veuille fouiller dans la vie privée de l'écrivain, mais cette *Mérédith* et ce porte-bébé, sans parler du fils, placés dans des endroits stratégiques du texte, font partie de l'essai d'Hamelin, imprimé et rendu public.

mois d'octobre.» (226) Évidemment, dans cette phrase en mille-feuille dans laquelle, mine de rien, il parvient à superposer les thèmes de la nature et de l'histoire, consubstantiels pour sa vision du monde, on retrouve Louis Hamelin tel qu'on le connaît. Remarquons cependant que, sous le couvert de cette touchante scène familiale qu'il met au premier plan, il n'en dit pas moins qu'il espère faire de ses enfants les légataires de l'héritage national et de la passion toute personnelle du papa. Selon un lieu commun, au Québec, contrairement aux «vieux pays», la géographie l'emporte sur l'histoire. Si c'est vrai, Hamelin est une exception, mais son engouement pour l'histoire, et plus particulièrement pour la crise d'Octobre 1970, cache une profonde réflexion historiosophique allant bien au-delà des événements concrets; il fait même de cette réflexion le sujet profond de *Fabrications*. Au cours de son essai, il revient donc quasi obsessionnellement à deux manières de traiter l'histoire :

À un bout du spectre, il y a la conception chaotique, tolstoïenne de l'histoire comme résultante d'une innombrable accumulation de hasards. La somme de hasards qui s'additionnent, s'annulent, finissent par s'équilibrer, c'est le mouvement de l'histoire. Et à l'autre bout, t'as¹² les théoriciens du complot, qui croient au pouvoir individuel de la volonté sur l'événement, à une histoire déterminée par le petit nombre, par une poignée occulte, maîtresse du destin du monde. La première vision est dominée par l'aléatoire et les coïncidences [...], la seconde par les puissances occultes qui forment le gouvernement invisible, autrement dit ces individus et entités [...] qui paraissent tirer les ficelles de l'actualité, et ultimement de l'histoire. (216)

Cependant, même si Hamelin déclare avoir essayé, dans son roman, de se maintenir dans un juste milieu entre les deux conceptions de l'histoire ainsi définies¹³, dans cet essai qui constitue une sorte de plaidoyer du romancier, il n'en montre pas moins les multiples failles de la version officielle d'Octobre, à commencer par l'inversion fondamentale de cause à effet: «on n'a pas envoyé l'armée parce que deux personnes ont été kidnappées, on a permis que deux personnes soient kidnappées pour pouvoir envoyer l'armée!» (217)

Si le ressassement de quelques faits réinterprétés à la lumière de cette thèse pourrait être à la longue fatigant pour un non-Québécois, l'essai reste fascinant pour un amateur de littérature. Par des moyens propres à l'écrivain (excellent!) qu'il est, Hamelin passe d'un registre factuel à des bribes de fiction qu'il improvise sans crier gare, en invoquant, telles les âmes des morts lors d'une *nékuya* intérieure, Sam Nihilo, son double de *La constellation du Lynx*, et un certain Hamelin pour les besoins d'une conversation ou d'esquisses de dialogues par le biais desquels il s'adonne à une psychomachie extériorisée. D'autres fois, il a recours à ses prédécesseurs littéraires ès théories du complot, parmi lesquels j'avoue avoir été étonné de découvrir, aux côtés des Américains Don De Lillo et Norman Mailer, un Jacques Ferron, lequel, dans sa

12 C'est Hamelin, personnage de l'essai signé par Hamelin, qui dialogue dans un style familier avec Sam Nihilo, son *alter ego*.

13 «Quant à moi, j'ai essayé de trouver une voie quelque part entre les deux. La conception de l'histoire qui prévaut dans mon roman fait place à la fois au hasard et à l'action consciente des individus.» (216)

correspondance avec John Grube, n'hésite pas à invoquer toutes les organisations traditionnellement soupçonnées d'agir secrètement sur le déroulement de l'histoire du monde, à l'exception peut-être des templiers. Les écrivains états-uniens sont évoqués dans le contexte de l'interminable enquête sur l'assassinat de John F. Kennedy, ce qui constitue un prolongement, que j'appellerais universalisant, de la querelle des «tolstoïens» et des «conspirationnistes»; universalisant car, que cela nous plaise ou non, tout ce qui concerne la puissance mondiale que sont les États-Unis prend tout de suite une dimension planétaire, tandis que, n'en déplaise à mes amis québécois¹⁴, il faut vraiment beaucoup d'empathie et de québécophilie pour qu'un étranger trouve une pâture intellectuelle et/ou affective suffisante pour consacrer plus d'une demi-heure de son temps à ressasser les causes secrètes de la crise d'Octobre 1970.

Toujours est-il que l'essai d'Hamelin est fascinant, non pas en raison du recours à l'histoire récente des États-Unis, mais parce qu'il montre, à travers son exemplification locale, une attitude universelle de l'homme, à savoir le besoin d'habiter un monde qui possède un sens sans être jamais sûr que ce sens n'est pas une construction de l'esprit avide de vivre dans un monde qui n'est pas absurde. Telle était d'ailleurs une des thèses de son roman¹⁵ par rapport auquel l'essai qui nous occupe constitue ce que Genette proposait d'appeler un métatexte¹⁶ et qu'on pourrait, dans ce contexte, baptiser «auto-métatexte», vu que le texte commenté et le texte-commentaire sont d'un même auteur. Hamelin, en intellectuel et non en idéologue, propose — on l'a vu — une interprétation complexe qui essaie de concilier les deux conceptions de l'histoire. Dans *Fabrications*, le raisonnement est que l'essentiel réside dans la méthode qui, dans *La constellation du Lynx*, est celle du romancier. Hamelin est persuadé que, compte tenu de l'impossibilité d'accéder à la vérité des faits historiques, le meilleur moyen de s'en approcher est encore le recours à la fiction. En ce sens, *Fabrications* est un plaidoyer du romancier qui ressent le besoin de s'expliquer sur le fait d'avoir osé donner son interprétation d'événements réels dans un récit fictif. Il croit que le savoir des acteurs des événements ne fournit que des informations partielles et loin d'être objectives, tandis que la vérification des renseignements provenant des sources gouvernementales est quasiment impossible. Qui plus est, les acteurs des événements ne sont guère enclins à témoigner. Dans cette situation, une reconstruction des faits effectuée par un romancier qui a étudié

14 Je m'empresse d'ajouter que les théories du complot polonaises, congolaises, néo-zélandaises, coréennes et la plupart de celles qui concernent des pays qui ne sont pas des puissances mondiales ont, à cet égard, le même statut local et peu intéressant pour les étrangers que celles qui préoccupent les conspirationnistes québécois.

15 L'explication du titre de ce roman se trouve dans la dernière conversation entre Samuel Nihilo et Chevalier Branlequeue, son professeur de littérature. Chevalier lui confesse sur son lit de mort qu'il n'a pas reçu de réponses à ses questions : «Des fois, Sam, j'ai l'impression que la lumière des faits nous parvient de très loin, comme celle des étoiles mortes. Et que nous nageons en plein arbitraire quand nous essayons de relier les points pour obtenir une figure plausible... Peut-être que les explications que nous cherchons ne sont jamais que des approximations, des esquisses chargées de sens, comme les constellations : nous dessinons des chiens et des chaudrons là où règne la glace éternelle des soleils éteints.» (297)

16 «Le troisième type de transcendance textuelle, que je nomme *métatextualité*, est la relation, on dit couramment de "commentaire", qui unit un texte à un autre dont il parle.» Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1982, p. 10.

et soumis à l'examen critique toutes les sources accessibles a des chances de donner une réponse globale. On voit cependant que le recours à la fiction comme méthode de reconstruction des faits ne suffit pas à Hamelin. Voilà pourquoi il revient à la charge avec son essai, probablement pour souligner qu'il est prêt à soutenir sa vision de la crise d'Octobre sans avoir recours à « la formule d'exorcisme moderne : *Les héros de ce roman appartiennent à la fiction romanesque, et toute ressemblance avec des contemporains vivants ou morts est entièrement fortuite ; également la similitude de noms propres*¹⁷ », ce qui prouve indubitablement que le sujet du roman de 2010 est pour son auteur plus qu'un sujet de roman : c'est une passion personnelle qui prend quasiment l'envergure d'un devoir patriotique.

Je me demande si Isabelle Daunais apercevrait dans *La constellation du Lynx* un roman « avec aventure¹⁸ ». J'en doute, car lui non plus n'a pas dépassé « l'écrou du Golfe ». Influencé par la lecture du *Roman sans aventure*, je concède que cet événement important dans l'histoire du Québec qu'était la crise d'Octobre s'est terminé somme toute par le retour à l'idylle. C'est ce qui unit peut-être ces deux essais, par ailleurs si différents, vu que celui de Daunais déclare la spécificité idyllique et hors-histoire du Québec et de ses habitants, tandis qu'Hamelin vient de consacrer un deuxième ouvrage à un événement historique contemporain, sans compter ses contributions au *Devoir*.

Il est fascinant de suivre, grâce à cette chronique, des fragments des débats intellectuels du Québec, en lisant et en essayant maladroitement de commenter des ouvrages dont la qualité intellectuelle garantit la satisfaction et assure à leurs auteurs l'estime du soussigné, qui se demande jusqu'à quand on tolérera les commentaires, sans doute parfois erronés et souvent fort subjectifs, de quelqu'un qui, s'il n'est pas tout à fait un extraterrestre, est indubitablement un extraquébécois. En préparant la présente chronique, je crois avoir enfin compris ce qui m'attire au Québec. C'est certainement parce que, vivant dans un des pays favoris de Clio, je suis en quête d'un refuge idyllique que j'aimerais avoir pour patrie d'élection. Si, par contre, dans ce havre de non-histoire je tombe sur un événement saillant et sur son archéologue acharné, il est tellement rassurant de constater que dans un autre pays que le mien on se perd aussi en conjectures pour découvrir la vérité dans un entrelacs de théories de conspiration, et que je ne m'y sens jamais dépaysé de ma patrie bien, bien réelle.

17 Jean Giono, *Noé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1961, p. 7. L'auteur souligne.

18 En fait, soit je suis un lecteur distrait, soit Daunais ne propose aucun nom pour désigner un roman digne d'être déposé dans le Panthéon des chefs-d'œuvre mondiaux. Le terme de « roman d'aventures » étant déjà pris par la catégorie de banals ouvrages de fiction qui abondent en péripéties et autres rebondissements d'action, la seule appellation de ce grand roman qui me vienne à l'esprit est « le roman avec aventure », évidemment par opposition au « roman sans aventure ».

ESSAIS / ÉTUDES

Ça fait longtemps que c'est comme ça

+ + +

JONATHAN LIVERNOIS

Université Laval

Voilà la parution simultanée de deux ouvrages que nous n'aurions pas pensé, évidemment, associer. François Ricard, cheville-ouvrière de la collection «Papiers collés» aux Éditions du Boréal, a eu une excellente idée. Lire d'un seul trait un choix de chroniques et de textes anciens d'André Langevin, décédé il y a six ans, et les essais de Jean Larose, qui n'avait pas publié de recueil depuis 1994, c'est faire un «pas de côté», pour le dire comme Ricard lui-même. Langevin et Larose ont en commun d'être de sévères juges de la Révolution tranquille. Le premier a vite quitté la fête de juin 1960. Le second y a-t-il seulement été convié ?

Pendant les années 1980, Jean Larose était considéré comme un essayiste québécois de premier plan. En 1986, dans le magazine *L'actualité*, Georges-Hébert Germain lui consacrait même un portrait. On y voyait une photo de Larose en jeune intellectuel, veste de cuir, dans un décor aux allures postindustrielles. On le retrouvait aussi à la télévision, clouant solidement le bec de la bande des six, en direct du défunt Lux et sur les ondes de la défunte Radio-Canada. Il me semble qu'il y avait, sur ce plateau, un futur académicien, mais je peux me tromper. De manière moins anecdotique, on se souviendra également de son débat avec Jacques Pelletier, en 1994, tandis que ce dernier le considérait comme un des tenants (avec Ricard, Jacques Godbout et Denise Bombardier) de la «droite culturelle» au Québec. Après avoir publié deux romans au succès mitigé et avoir écrit quelques chroniques dans *Le Devoir*, il revient s'installer, vingt et un ans après son dernier recueil, *La souveraineté rampante* (1994), dans son milieu naturel : l'essai. En verve, il publiera même, cet automne, de *Nouveaux essais de littérature appliquée*, dont le titre associera plus ou moins adroitement le moteur de recherche et la dissidence soviétique : *Google goulag*.

Entre 1994 et aujourd'hui, sur le plan politique, il y a bien eu un référendum, le passage de Lucien Bouchard du statut de sauveur à celui de lucide, l'élection de Jean Charest, le printemps 2012 (dont Larose ne parle pas), la victoire de trois semaines du Parti québécois ainsi que le retour à la normale avec un gouvernement libéral qui gouverne la province comme un centre commercial de troisième ordre. Il y a eu quelques romans, deux ou trois recueils de poésie et cette impression permanente, chez plusieurs dont Larose, qu'il y a une crise et un lent effritement de la culture québécoise. Le décor est planté :

À distance, chacun des essais ici réunis me semble un effort pour faire brèche dans la folie, l'amnésie, la soumission, le nihilisme — avec Kafka, Pessoa, Arendt, tant d'autres que j'admire, Chalamov, Rimbaud, Proust, Montaigne, Miron, dont l'amitié me soutient, tout un réseau où je n'ai pas la prétention de pouvoir m'inscrire, mais le désir d'essayer, si une aile ne m'y pousserait pas¹.

Depuis longtemps, Jean Larose traîne un bagage d'élitisme et de mépris pour un Québec jamais à sa hauteur. Plusieurs textes de *L'amour du pauvre* (1991) font mal à ce sentiment qu'on cachera, presque honteux : le patriotisme. En 1986, quelque temps après qu'il a eu tiré à boulets rouges sur *La Barre du jour* et *La Nouvelle Barre du jour* ainsi que sur un dossier de *Voix et Images* leur étant consacré, on le représente dans cette dernière revue à la manière d'un chevalier avec ses armes et son heaume. Je crois qu'on voulait insister sur l'idée que son combat en était un d'arrière-garde... Si Larose a déclenché et déclenche encore moult émotions négatives que je peux fort bien comprendre, je suis toujours resté un peu *mixed feelings*, comme on dit à Ogunquit, face à son travail d'intellectuel et d'essayiste. Les raisons sont purement et simplement personnelles : c'est dans son cours sur l'œuvre de Proust, à l'Université de Montréal, que j'ai compris que ce que je cherchais en histoire ou en philosophie, je le trouverais en littérature. Entre l'identification de cités-États sur une carte de la Grèce ancienne et la lecture de Gilles Deleuze et de Georges Bataille, j'ai rapidement fait mon choix. Je ne caricature même pas.

Tout ça pour dire que j'ai lu le recueil de Larose avant de lire celui d'André Langevin. Est-ce que le propos serait celui d'un contempteur à tout crin du Québec d'aujourd'hui ? S'indignerait-il encore que la chaîne culturelle de Radio-Canada soit devenue une chaîne musicale où même une chatte, si elle était mélomane, perdrait son chaton ? Dans *Essais de littérature appliquée*, ce n'est pas nécessairement ce qu'on percevra.

D'entrée de jeu, la littérature est sortie des serres chaudes qu'elle a pu connaître, en d'autres lieux :

En un temps où la société est plus cyniquement inégalitaire qu'elle ne l'a été depuis un siècle, où les médias encensent le sport d'élite, les entrepreneurs d'élite, les cigares, les Van Gogh et les jets privés de l'élite de l'argent, ce n'est pas pour les dominants une petite réussite en décervelage idéologique que d'être parvenus à imposer l'idée que la littérature, avec toute la culture à mémoire longue, est élitiste et réactionnaire. (16)

Les écrivains, dans ce contexte, qui ont le statut enviable de paria et de quêteux (insérer ici les commentaires tonifiants de la droite sur les artistes), ont cette pauvreté qui permet la vérité du dénuement. L'écrivain dont tout le monde se fout est fatalement exclu des grands projets d'ici, ceux qui impressionnent, qu'il s'agisse d'un cimetière pour chiens sur une île de la région métropolitaine ou du retour d'équipes sportives disparues. Ainsi vont nos ambitions communes. L'écrivain, qui n'est plus

1 Jean Larose, *Essais de littérature appliquée*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 2015, p. 22.

conscrit, est libre d'aller où il veut. Il peut tendre vers l'authenticité, comme le mauvais pauvre garnélien, ébréché au possible. Il n'arrivera pas au bout. On connaît la suite du texte de Garneau: un «etc.» à la manière d'une vis sans fin. Larose est encore, près de vingt-cinq ans après *L'amour du pauvre*, un lecteur pénétrant de Saint-Denis Garneau.

Étant donné que Larose n'a pas publié de recueil d'essais depuis 1994, ses textes, qui vont de la brillante analyse du film que Martin Scorsese consacre à Bob Dylan (*No Direction Home*, 2005) au mémoire de l'UNEPQ présenté aux États généraux sur l'état du français, se sont accumulés dans le tiroir. Avec quelques décalages. Reprendre un essai consacré au «cinéma de 1995», encenser *Eldorado* de Charles Binamé et descendre en flammes *Le confessionnal* de Robert Lepage, ça semble aussi pertinent que de faire du patin à roues alignées. Aussi, il rappelle, dans un texte de 1999, qu'il peut désormais, grâce à la technologie, faire plusieurs choses simultanément, comme écouter le *Téléjournal* en ligne et répondre à une personne «qui veut chatter sur ICQ». Voilà un acronyme qu'on avait presque oublié. À cause de la distance temporelle, lorsque Larose écrit que le «multimédia, c'est la technique devenue arrogante et sûre d'elle, comme le manifeste du surréalisme» (59), il donne l'impression d'être encore prisonnier d'un univers qui ne le contraint déjà plus. En témoigne son projet de radio culturelle sur le Web, *Globe sonore*, lancé en 2011. Cela dit, c'est sans doute le texte le plus ancien — 1994 — du recueil qui retiendra l'attention du lecteur: «Naissance d'un essayiste: Marcotte aux commencements». Cette préface à la réédition d'*Une écriture qui se fait* (1962) de Gilles Marcotte permet de prolonger la réflexion sur le caractère peut-être non romanesque de la littérature québécoise et sur la difficulté d'être de son roman, bien mis en perspective par les travaux récents de Michel Biron et d'Isabelle Daunais.

Il y a une parenté entre *Essais de littérature appliquée* et le recueil d'André Langevin, et ce, dès le texte liminaire du recueil de Larose, qui s'ouvre sur une rencontre fortuite entre René Lévesque et lui, en 1972, au petit matin, dans le parc La Fontaine. Nostalgie de l'essayiste pour une voix, éraillée puis forte, qui n'est plus celle des indépendantistes d'aujourd'hui, dont les formules creuses lors de la défaite d'avril 2014 ont paradoxalement mis en relief la qualité de la langue du nouveau premier ministre. Cela participe du grand problème qui est déjà celui qu'identifiait André Langevin:

Français de désir, français de culture, français de mémoire, c'est le même, et c'est aussi le français de la liberté. Le projet national fut porté par l'amour de la langue transmis jusqu'à nous pendant deux siècles de résistance à l'anglais, mais c'est le souverainisme progressiste du Parti québécois qui a rétabli notre francophonie dans son héritage des Lumières. La Révolution tranquille est la courte époque où des intellectuels ont œuvré comme accoucheurs de liberté. [...] Le Parti québécois n'a pas compris que le succès du mouvement qu'il incarnait dépendait de sa fidélité à la tradition qui liait, dans le mouvement vers l'indépendance nationale, une langue de culture et l'humanisme moderne. (12)

Ce débat-là n'était-il pourtant pas réglé? Cet appel au français de désir et de mémoire est-il une preuve que le chevalier Larose a repris son combat d'arrière-garde? Rappelons plutôt, en guise de réponse à cette question, les mots qu'il associait aux remises en question de Gilles Marcotte au tout début de la Révolution tranquille: «L'écrivain québécois a enterré depuis belle lurette son prédécesseur canadien-français! Enterré, oui, sans doute, répondrait Marcotte, mais l'a-t-il bien tué et mangé avant? Le Québécois est-il parvenu à créer sain?» (38) Larose n'a eu de cesse de le rappeler dans ses essais depuis *Le mythe de Nelligan* (1981): les Québécois vivent bien avec l'impression que les problèmes sont déjà toujours réglés. Sans effort, grâce à la Révolution tranquille devenue une formule incantatoire, les Québécois seront devenus laïques et souverains; ils auront obtenu une reconnaissance pleine et entière de leur langue, grâce aux bons soins du Docteur Laurin. Entre-temps, dans ce monde qu'on qualifierait naïvement de réel, le souverainisme est passé à la gestion à la petite semaine, délaissant l'idée même que ce mouvement devrait susciter des émotions et des emballements qu'un contribuable ne ressent pas en temps normal. S'il veut des émotions, qu'il les cherche ailleurs. Autrement dit, le souverainisme, sûr de son affaire, s'est détaché de la langue, vecteur de rêves et de projets, pour la réduire à un moyen de communication. La loi 101 est une bonne police d'assurance et a déjà réglé tous nos problèmes, sur ce plan. À lire le recueil d'André Langevin, *Cet étranger parmi nous*², on comprend que l'illusion a de belles racines dans cette Révolution tranquille que ce dernier regardait, déjà, l'œil méfiant.

+

Karim Larose a fait ici un excellent travail en colligeant et en présentant ces textes d'André Langevin, qu'on a réduit trop souvent à *Poussière sur la ville*. On reste parfois devant la date de parution originale du premier texte: 1945. L'homme a à peine dix-huit ans et déjà, on le sent propulsé dans des enjeux d'après-guerre qui définiront durablement le Québec: réflexions sur la responsabilité des écrivains (il assiste aux conférences de Sartre à Montréal), attention particulière à la naissance du théâtre d'ici, prise de parole au cœur des débats sur l'apport de la littérature française à celle du Canada français, qui culmineront dans *La France et nous* de Robert Charbonneau — dont il fait un portrait pour *Notre temps*, en 1947. D'ailleurs, on peut lire dans ce dernier texte ces deux mots qui auront un grand impact dans quelques années: «colonialisme littéraire». Ces mots reviennent dans un texte paru dans *Le Devoir* en 1956, et qui marque une sorte de saut qualitatif tant sur le plan formel que sur celui des idées: «Nos écrivains dans leur milieu». Langevin y écrit:

Le Canadien français découvre avec stupeur qu'il est solidaire de tous les autres hommes, que la planète tend à craquer, qu'il appartiendra, bon gré mal gré, à l'une des deux moitiés, avec des Noirs, des Jaunes, des Esquimaux ou des Lapons. En

2 André Langevin, *Cet étranger parmi nous. Essais et chroniques*, textes choisis et présentés par Karim Larose, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 2015, p. 90.

d'autres mots, le sort de l'espèce tend à minimiser un peu celui du «groupe ethnique» et l'intellectuel canadien-français se cherche sur les deux plans. Cette lucidité dont il se trouve tout à coup affligé, parce qu'une fenêtre a été ouverte sur un monde en instance de fission et parce que 60000 paysans ont mis trois cents ans à engendrer des intellectuels, lui donne le vertige.

Ce vertige, Langevin le vivra lui-même, «étranger» parmi les siens, comme le rappelle pertinemment Karim Larose.

L'étranger parmi les siens, c'est aussi celui qui joue le rôle de l'éteignoir. Ses textes des années 1960, surtout parus dans l'éphémère *Nouveau Journal* et au *Maclean*, rappellent çà et là les chroniques d'André Laurendeau, à la même époque, réunis dans *Ces choses qui nous arrivent* (1970), que personne ne semble avoir eu jusqu'ici l'idée de rééditer. On y découvre l'affirmation répétée que juin 1960 n'est pas le terminus de l'histoire québécoise et qu'il serait dangereux de se reposer, assis sur des lauriers en plastique. Par exemple, comparant Jean Lesage à Créon, André Langevin écrit :

La révolution tranquille n'a jamais eu lieu que dans les discours de Créon. Avec lui, une nouvelle élite, une nouvelle droite a pris le pouvoir. Rien de plus. [...] Les fondements de l'ordre établi, qu'on suspectait si fort naguère, sont de nouveau inviolables. C'est que le régime n'a pas mis de temps à s'identifier à l'ordre établi. L'heure est venue de faire prendre un peu d'air à la statue de Duplessis... (199)

Ce sera chose faite en 1977.

L'éducation, la laïcité et la langue française sont au cœur des préoccupations de Langevin. En 1969, il propose même une sorte de nationalisation des universités québécoises, au sein de la nouvelle UQAM. Le Rapport Parent, qui offrait tout de même «l'indispensable instrument d'une véritable libération», n'a pas tout réglé, loin de là. Paul Lacoste l'écrira en 1964, et ces mots auraient pu être ceux de Langevin : «Ce qui est le plus grave pour l'avenir de la Province, ce n'est pas que le rapport Parent ait été en bonne partie écarté, c'est que le public puisse croire que l'essentiel du rapport a été adopté et que nous avons enfin un système moderne et démocratique³.»

La langue française et l'État unilingue : c'est ce que propose, en 1961, André Langevin, convaincu que la véritable indépendance passera par la langue française. L'année suivante, il le dit sans ambages :

Tout indique que nous ne pourrons insuffler une vie nouvelle à notre culture que dans un État de langue française, où le pouvoir politique sera un pôle d'attraction plus puissant que le pouvoir économique. Notre originalité française ne sera plus alors une vague relique folklorique, mais une réalité inscrite dans les faits de tous les jours, que le capital anglo-saxon devra respecter, comme il est obligé, en Amérique du Sud, par exemple, d'accepter la culture latine. (166)

3 Paul Lacoste, cité par Yvan Lamonde, *L'heure de vérité. La laïcité québécoise à l'épreuve de l'histoire*, Montréal, Del Busso, 2010, p. 115.

Ce respect de la réalité et de la culture sud-américaines par les États-Uniens, Salvatore Allende, quelques années plus tard, en sera un peu moins convaincu, mais bon... Langevin lâche le mot: «Sur le plan culturel, il est indéniable que seule la souveraineté du Québec peut arrêter une déperdition de force qui, autrement, sera fatale, à plus ou moins brève échéance.» (166) On le sait: il n'y aura pas de souveraineté mais une loi identifiée par le numéro 101, fût-elle charcutée avec le temps et rafistolée avec des outils dérisoires — en témoignent les dernières modifications par règlement proposées, en juin 2015, par le gouvernement Couillard.

Nous sommes sauvés et nous le savons de moins en moins. C'est sans doute la raison pour laquelle Jean Larose a réuni ces essais, et que son texte liminaire reprend là où Langevin avait laissé le Québec, cinquante ans plus tôt. C'est le sens à donner à cette *littérature appliquée*.

ROMAN

Lieux, espaces et voyages

+ + +

PASCAL RIENDEAU

Université de Toronto

Récit assez bref que l'éditeur qualifie de roman, *Un bus pour Tokyo*¹ de Jean-Sébastien Huot fait assurément preuve de beaucoup d'inventivité. Un homme laisse tout tomber, se retrouve à la gare d'autocars de Montréal, sans que l'on sache exactement pourquoi, puis achète un billet pour San Francisco, un voyage prévu de soixante-douze heures. L'objectif du narrateur est de se joindre au San Francisco Crazy Boy Karate Club. Motivé par l'idée du combat et influencé par la console de jeu Game Boy, c'est en réalité à la suite de la lecture d'un extrait d'un « livre dont vous êtes le héros », *Le combattant de l'autoroute*, feuilleté à la tabagie de la gare, qu'il décide de partir. Après un premier trajet vers le sud (New York), le voyageur effectue une traversée des États-Unis, d'est en ouest. Comme il ne respecte pas toujours les horaires et qu'il s'arrête plus longtemps que prévu dans certaines villes, il connaît des aventures intrigantes, bizarres. Il donne l'impression d'avoir la maturité d'un jeune homme de vingt ans, mais les événements de son passé laissent croire qu'il est plus âgé. Les dates ne sont pas précisées. Sommes-nous en 1993, en 2003, en 2013 ? Le voyage sera, somme toute, peu concluant : sans véritable surprise, on comprend que la traversée elle-même compte plus que la destination finale.

Si le périple est présenté de manière chronologique, le récit procède à un va-et-vient constant entre le présent et le passé. On n'apprend jamais le nom du protagoniste, mais il révèle au lecteur son enfance et son adolescence, notamment ses voyages hebdomadaires en autocar avec sa sœur entre Québec (chez son père) et Montréal (chez sa mère). Presque tout devient un prétexte pour raconter son passé : moments marquants, événements joyeux ou traumatisants, voyages, tous bien ancrés dans le réel. Au contraire, la vraisemblance disparaît un peu plus à chaque étape du voyage, et le présent perd ainsi petit à petit ses liens avec la réalité. L'avant-dernière étape du parcours, de Salt Lake City (Utah) à Reno (Nevada), ne se déroule plus en autocar, mais bien sur un nouveau type de tapis volant, plus particulièrement un carré de trottoir en ciment sur lequel le protagoniste navigue dans les airs.

La culture reste une grande absente d'*Un bus pour Tokyo* : presque rien sur la politique, les arts, la littérature, si ce n'est la reproduction de quelques poèmes et

1 Jean-Sébastien Huot, *Un bus pour Tokyo*, Montréal, Les Herbes rouges, 2015, 91 p.

les liens intertextuels avec le roman jeunesse. Quant aux références à la peinture, elles ne paraissent pas très convaincantes : « Mon déjeuner éclate sur le sol, le dessin formé s'apparentant à la couleur sur une toile de Willem De Kooning. » (43) C'est un roman qui pense assez peu, mais on y trouve une certaine réflexion sociale sur les personnages marginaux que le protagoniste rencontre. Il lui arrive des aventures surprenantes et il réussit à se sortir de situations délicates de manières abracadabrantes, souvent lors de combats inusités, comme lorsqu'il échappe à son ravisseur dans un restaurant new-yorkais au moyen d'une lutte étrange avec des aliments. C'est aussi durant cette prise d'otage que l'on constate son obsession pour la nourriture, car ce qui l'a profondément dérangé, c'est d'avoir dû s'« abstenir de manger pendant près de cinq heures » (44). Son appétit gargantuesque l'incite à se gaver d'à peu près n'importe quoi. Amateur de malbouffe, le narrateur est bien servi durant son voyage et se plaît à recourir à l'énumération — incidemment à l'amplification ou à l'exagération — afin de donner la mesure de tout ce qu'il voudrait ou pourrait manger. Le récit est parsemé de commentaires intéressants sur les habitudes alimentaires, les lieux et les illusions : « Était-ce ça, l'Amérique, un paysage de sacs de plastique qui vous apporte le sentiment que vous pouvez y être le mythe ou le superhéros que vous souhaitez ? » (59-60)

Au bout du compte, tout ce voyage n'est-il qu'un rêve ? Une hallucination ? Un délire alcoolique ? La sobriété que le protagoniste dit avoir perdue durant le dernier jour de son voyage pourrait laisser croire à cette dernière option. Lui-même semble incapable de dire ce qui s'est vraiment passé au cours de la dernière semaine et comment il est revenu à Montréal. L'ironie vient en partie de ce décalage entre l'univers du « livre dont vous êtes le héros » (où l'art du combat est présent) auquel le récit emprunte et la traversée des États-Unis assez minable du narrateur. *Un bus pour Tokyo* : titre intrigant d'un voyage improbable auquel il manque une certaine ampleur romanesque.

+

*Le vendeur de goyaves*² d'Ugo Monticone — qui est aussi réalisateur et conférencier pour les Grands Explorateurs — se présente comme un grand voyage, mais plus classique, plus près du roman de formation. L'originalité de la démarche de l'auteur tient ici au fait qu'il a également composé, avec l'aide de différents collaborateurs, un ouvrage multimédia interactif qui comprend l'ensemble du texte romanesque, des photographies, de courtes vidéos, des cartes, des pièces musicales et tout un environnement sonore³. Ugo Monticone a écrit le récit initiatique d'Hilmu, adolescent indien qui doit gagner sa vie en vendant des goyaves au marché de son village, Umari, situé à environ huit cents kilomètres au sud-est de New Delhi. Un épisode singulier

2 Ugo Monticone, *Le vendeur de goyaves*, Montréal, Triptyque, 2015, 160 p. Le roman a d'abord paru à compte d'auteur en 2013.

3 La version numérique interactive est disponible sous forme d'application pour iPad. Je l'ai consultée après avoir lu le roman ; elle procure assurément une expérience différente. L'environnement sonore se veut complémentaire et non redondant. D'une très grande beauté, les photographies des lieux, des paysages et des personnes montrent admirablement une partie de l'immense diversité indienne.

se produit le jour où Hilmu aurait guéri une vache sacrée blessée par une voiture. Ce don qu'il croit posséder et qui se manifeste par un engourdissement au creux de sa main, il tentera de l'exploiter, non pour obtenir la richesse ou la gloire, mais pour chercher à comprendre ce qui lui arrive, celui qu'il est en train de devenir. Cet événement incite Hilmu à quitter pour la première fois son village, puis, au gré des rencontres, à aller de plus en plus loin. Le récit initiatique s'accompagne d'une quête spirituelle, même si l'adolescent éprouve beaucoup de doutes à l'égard des manifestations surnaturelles. On trouve ici plusieurs caractéristiques du roman de formation : le jeune âge du héros, la rupture avec le milieu familial traditionnel, l'éloignement géographique, les épreuves dont il ne comprend pas le sens et, bien entendu, le retour au milieu d'origine, alors qu'il a acquis un nouveau savoir sur le monde, mais surtout sur lui-même et son prétendu don de guérisseur.

Le périple se complexifie à son arrivée à Palitana, ville sainte qui possède plusieurs centaines de temples, dont environ trois cents consacrés à Vishnou. Sa rencontre avec Udbala, un commerçant qui n'arrive pas à soigner une blessure à la main, entraîne sa quête beaucoup plus loin et donne une profondeur au roman. Non satisfait d'avoir été guéri par Hilmu, Udbala voit en lui une occasion extraordinaire. Il tente de le convaincre qu'il est Kalki ou l'incarnation finale de Vishnou. Bien que le savoir sur les incarnations de Vishnou soit présenté de manière didactique, l'ensemble des sections où l'on voit le garçon devenir aux yeux des autres une incarnation divine contient la partie la plus riche du roman. On lui invente immédiatement une vie extraordinaire, on lui fait construire en quelques jours un temple, dont le nouveau gardien expliquera que son fondateur « vit en méditation dans les sommets enneigés de l'Himalaya où il cherche l'âme du monde en vue de l'absorber. [Et qu'il] est né d'une vierge et a douze disciples » (98-99). Le roman explore les diverses superstitions, les croyances, mais aussi toutes les manières utilisées pour exploiter un adolescent en qui l'on voit une force surnaturelle, ainsi que la crédulité et l'avidité des populations prêtes à faire bien des bassesses pour profiter de la situation.

Incapable de participer à cette mascarade, Hilmu décide de s'enfuir dans les montagnes de l'Himalaya à la recherche d'un *sâdhu*, un ascète qui a tout abandonné et qui se consacre à la vie spirituelle. « Dans les montagnes vers lesquelles il se dirige vivent les *sâdhus*. Leurs temples sont les cavernes. Leurs voix contiennent la vérité. » (115) Qui parle ici ? Le roman privilégie toujours le point de vue du protagoniste, mais celui-ci fusionne de nombreuses fois avec celui du narrateur hétérodiégétique, notamment à l'aide du discours indirect libre. Amutthara, un homme aveugle qu'Hilmu rencontre dans les montagnes, se dit lui aussi à la recherche d'un *sâdhu*. Ensemble, ils mènent une quête et échangent sur leur parcours, ce qui les entraîne dans un dialogue philosophico-théologique de forme socratique. Si Hilmu n'est pas scolarisé, on sait peu de choses sur son nouveau compagnon qui entend des voix en permanence, mais détient beaucoup de connaissances sur les principales religions. Leur échange n'est pas pris en charge par le narrateur, mais on peut y voir un point de vue occidental et agnostique sur la spiritualité indienne et les religions en général (leurs incohérences, leurs intolérances). Hilmu acquiert beaucoup de lucidité sur sa condition, mais il reste par ailleurs assez naïf dans son rapport au monde, comme on le constate dans ses pensées retranscrites : « *La seule vérité du monde, Hilmu, la*

seule et unique vérité, c'est l'amour.» (152; l'auteur souligne.) En revanche, quand il s'adresse ainsi à Amutthara : «Vous avez dit qu'il est impossible de clarifier son esprit en utilisant la contrainte [...]. C'est la même chose : des pensées ne peuvent pas mener à l'absence de pensée» (139), il est plus difficile de croire que cette réflexion émane uniquement d'un villageois de quatorze ans presque analphabète.

+

Annie Perreault, avec *L'occupation des jours*⁴, a signé un ouvrage complexe et nuancé qui est présenté comme un recueil de nouvelles, malgré sa structure atypique et ses nombreux textes qui s'éloignent des principales caractéristiques que l'on attribue normalement à ce genre bref. Construit autour de dix parties de longueur variable, elles-mêmes divisées en une série de textes souvent courts, *L'occupation des jours* est une œuvre composite aux formes narratives multiples. Bien que chacune des parties diffère des autres, elles possèdent toutes un texte introducteur qui décrit un terrain, vague ou à occuper, un terrain où un accident dramatique a eu lieu, tel un incendie dans une maison d'un nouveau quartier résidentiel. À l'occupation des jours s'ajoute une occupation des lieux. Ceux-ci sont indiqués de manière précise (Amsterdam, New York), ou plus allusive : une vaste région où une catastrophe naturelle a fait des milliers de morts, ou encore un centre-ville, une banlieue. On peut y voir Montréal et sa région immédiate, mais sans plus. Si on devait trouver une analogie pour décrire l'objet littéraire d'Annie Perreault, on penserait sans doute à *La vie mode d'emploi*⁵ de Georges Perec, notamment grâce à la présentation et à la description minutieuses de certains lieux. Mais à bien des égards, cette analogie paraît approximative. Tandis que Perec s'intéresse à l'identité des personnages et à leur histoire, c'est beaucoup moins le cas chez Perreault. Les voix narratives (soit au *je*, soit au *il*) changent constamment dans *L'occupation des jours* et les personnages restent souvent anonymes. Le lien avec Perec s'avère pourtant bien explicite, car c'est une citation d'un autre ouvrage de l'auteur, *Espèces d'espaces*⁶, qui se trouve en épigraphe. L'interrogation autour du rien de Perec reprise par Perreault se déplace vers une série de variations autour de l'absence, de l'inoccupé, de la vacuité. Comment concevoir ces lieux en apparence vides ou dénués d'un contenu signifiant ? Reprendre la réflexion de Michel de Certeau sur l'espace permet de mieux appréhender *L'occupation des jours*. Pour Certeau, « [l']espace est un croisement de mobiles. [...] En somme, l'espace est un lieu pratiqué. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs⁷ ».

Parler de lieu pratiqué paraît encore plus approprié au sujet du terrain vague, le premier exploité dans l'ouvrage, un terrain non résidentiel en milieu urbain, simplement décrit en tant que lieu « anonyme ». Dans chacune des parties, cette information est présentée en ouverture sèchement, comme une simple fiche dans un dossier

4 Annie Perreault, *L'occupation des jours*, Montréal, Druide, 2015, 352 p.

5 Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978, 700 p.

6 Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 1974, 124 p.

7 De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien*, t. 1 : *Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 172-173. L'auteur souligne.

municipal. La transformation en espace de ce lieu presque abandonné se situe au cœur de l'intrigue et de la signification d'au moins deux des récits de cette partie. Une réflexion s'engage alors sur la disparition, le vide et sa métamorphose. C'est précisément ce qu'une jeune artiste tente de comprendre dans un projet s'inscrivant au cœur de l'espace urbain. Elle s'interroge sur la manière de représenter ce qui disparaît et essaie d'oublier l'homme qui l'a récemment abandonnée. Comment donner sens aux objets qui sont appelés, par leur désuétude, à disparaître, tels les photomaton ou les cabines téléphoniques ? Son idée se précise : « Planter une cabine téléphonique là où on ne l'attend pas, la transformer en cubicule à confession. » (54) C'est au récit suivant que l'on apprend la réalisation du projet de l'artiste : le terrain vague a été partiellement rempli de fleurs en tricot et d'une cabine téléphonique qu'un personnage tentera en vain d'utiliser. David, un homme qui fait beaucoup d'argent et qui méprise les artistes, connaît bien cet « endroit où passer rapidement » (58), qu'il longe lors de sa course matinale. Un matin, il constate que le lieu a changé ; il se précipite vers la cabine afin de venir en aide à une personne blessée inanimée. Inutile lorsqu'il s'agit de faire un appel, la cabine peut néanmoins servir à enregistrer une confession. Irrité par ce qu'il considère un travail artistique incompréhensible, il décide de se confier peu de temps après à ses amis virtuels sur sa page Facebook en racontant brièvement l'anecdote qui vient de se produire et comment il aurait sauvé une femme. L'ironie de la situation se manifeste dans le regard que l'on porte sur l'objet en tant qu'œuvre artistique. C'est de l'art, parce que l'artiste présente l'objet comme tel, mais David refuse de le percevoir de cette manière. L'intérêt de cette œuvre d'art fictionnelle réside dans sa capacité à nous faire penser à la confession autrement. Grâce à une ironie subtile, Perreault nous incite à voir de manière inusitée de nouvelles formes de confession.

Les liens entre les différentes parties de *L'occupation des jours* sont souvent ténus. Sans que ce soit précisé, tout porte à croire que celle qui a été abandonnée est en fait le personnage d'Anna, la même qui aurait écrit des lettres adressées à un certain Hans Vanderbilt. Elles ont été découvertes antérieurement par une femme de ménage obsédée elle aussi par ce qui disparaît. Personnage essentiellement absent, dont l'importance se manifeste par le vide qu'il crée dans la vie d'Anna, l'artiste Hans Vanderbilt reste énigmatique. On sait de lui qu'il a gagné un Prix Pulitzer pour une photo de Fukushima prise après le désastre nucléaire de 2011 et qu'une rétrospective lui est consacrée dans une galerie d'art new-yorkaise intitulée avec beaucoup d'à propos : *Wasteland*. *Wasteland*, c'est aussi de cette manière que l'on pourrait décrire la ville du Moyen-Orient dévastée par un tremblement de terre où habitait une petite fille de huit ans, seule survivante de sa famille. Elle est envoyée chez son plus proche parent, un oncle qui habite ici et deviendra un second père pour elle. Personnage récurrent du recueil, elle repense, des années plus tard, à son passé, à la perte et au vide qui l'ont accompagnée toute sa vie, ainsi qu'à tous ces sentiments ineffables au regard de l'intégration à son nouveau milieu : « le progrès, [c'est] quelque chose qui, contrairement à la mélancolie ou au mal du pays, ou encore au deuil, se mesure » (110). Sans être exagérément réflexif, *L'occupation des jours* contient de nombreux autres passages qui s'intègrent bien à l'ensemble narratif. La nouvelle de facture plus classique de la huitième partie intitulée « Le syndrome de l'ennui » porte sur

une femme dont l'ennui, tributaire de sa solitude non désirée, l'accompagne durant de longues soirées, puis au cours des nuits où le sommeil vient difficilement. Bien nouée à la narration, la méditation entraîne le lecteur vers l'absence : une vie vide meublée par l'ennui. Il devient l'élément déclencheur de l'activité fantasmatique, où il est question d'un homme qui l'attendrait. Deux lectures se chevauchent ici : une première, où se déploie une histoire plutôt sentimentale, et une seconde qui, grâce à sa dimension réflexive, réduit toute expression trop facile des sentiments. Cette deuxième lecture se révèle par la mise à distance : le fantasme est présenté sous la forme d'une « bulle de beauté blanche, un vide à occuper » (292), mais la narration devient plus impersonnelle, jusqu'à l'ironie finale : « Elle finit par s'endormir, dans un long et triste soupir d'ennui que personne n'entend. » (293)

+

Les trois ouvrages recensés misent sur une forme d'exploration des lieux et des espaces. On peut voir dans les deux premiers des récits initiatiques de factures fort différentes : *Un bus pour Tokyo* de Jean-Sébastien Huot mêle le rêve et l'aventure, en reprenant ironiquement la formule du « livre dont vous êtes le héros » lors d'une traversée des États-Unis qui s'éloigne du grand roman du voyage où l'histoire occupe une place déterminante. Quant au *Vendeur de goyaves* d'Ugo Monticone, il mise sur une structure plus éprouvée (le roman de formation) pour faire découvrir une partie du territoire indien à un adolescent, tout en explorant l'univers des religions et du surnaturel. Nettement plus formaliste, *L'occupation des jours* d'Annie Perreault examine les lieux et les espaces, mais surtout le manque et l'absence. Une réflexion sur le vide qui n'est déjà plus une réflexion sur le rien.

P O É S I E
D u c ô t é d e l ' H e x a g o n e

+ + +

ANDRÉ BROCHU
Université de Montréal

Une stratégie de la présente chronique consiste à consacrer, de temps à autre, quelques pages à des recueils récents d'un même éditeur. C'est ainsi que j'ai présenté déjà des parutions du *Noroît*¹ et des *Herbes rouges*², histoire d'appeler l'attention sur un foisonnement particulier. Aujourd'hui, je poursuis ce petit tour d'horizon de notre poésie avec les éditions de l'Hexagone.

+

La poésie de Francis Catalano³ a de quoi étonner, par son refus de la tradition (je pense aux formes courantes de l'humanisme bien-pensant) aussi bien que par un côté avenant qui la rend facile à côtoyer. Elle est faite de mots simples, parfois familiers, qui forment ensemble des messages à la fois lumineux et obscurs. Voici un exemple, choisi entre mille, car tout, dans *Au cœur des esquisses*, est de la même encre :

(Noli me tangere)

Bois le bois ou de lumière sois bu
par les accélérateurs de ruisseaux prie
les rivières de s'élever contre l'oxydation et sois prié
autant que les truites arc-en-ciel le sont, (63)

Quel rapport y a-t-il entre l'injonction initiale, isolée par la parenthèse, et les jolies suggestions de plein-air qui suivent ? Du vent, rien que du vent, et cela se termine par la virgule comme tous les textes du recueil, selon le parti pris de l'auteur. Pourquoi ? Peut-être parce que le tissu de la vie est sans fin, et celui du poème également. Le point final serait affaire de dogmatisme et d'entêtement. Vive plutôt l'incessant

-
- 1 «Le souffle du *Noroît*», *Voix et Images*, vol. XXXVIII, n° 1, automne 2012, p. 144-149; chronique consacrée à des ouvrages de Jacques Brault, de Paul Chanel Malenfant, de Michel Beaulieu et de France Théorêt.
 - 2 «Petit spécial "Les Herbes rouges"», *Voix et Images*, vol. XXXVIII, n° 3, printemps-été 2013, p. 147-152; chronique consacrée à des ouvrages de Marcel Labine, de Jean-Pierre Guay et d'André Roy.
 - 3 Francis Catalano, *Au cœur des esquisses*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Écritures», 2014, 110 p.

chant des ruisseaux et la présence labile des truites, ou encore, dirions-nous, de l'arc-en-ciel (objet de la prière?)...

La nature fait de bien agréables apparitions dans les poèmes, mais la contribution essentielle aux « esquisses » qu'évoque le titre est constituée d'espaces géographiques. Le monde est tout entier présent, virtuellement du moins, à travers des villes et des lieux chargés d'évocation tels des sites de Californie (mêlés aux rappels de Pompéi, du Vésuve), des Caraïbes, d'Amérique latine; ou encore comme New York, le Canada, le Costa Rica, l'Espagne, Milan, etc. Rien de proprement touristique dans ces mentions qui sont comme une mémoire de l'espace et du temps les plus vastes. Les poèmes de Catalano accueillent tout, aussi bien les peuples présents et passés que les mages récents « d'un cinéma cartésien d'un schéma derridien » (49).

Ce qui permet la mise en perspective de tant d'éléments disparates et qui les préserve de la gratuité, c'est une maîtrise du langage poussée très loin. Car l'étoffe des mots est garante de celle des choses, constituant peut-être ce « cœur des esquisses » du titre. Par exemple, je lis : « le climat serait à Lima ce qu'un lama est à son crachat » (32), où les homophonies mettent en rapport la ville et l'animal (« Lima » et « lama »), l'atmosphère et l'expulsion glaireuse (« climat » et « crachat »).

Je relève aussi, parmi tant d'autres tours de force de la langue, « rêves d'insectes brisés secs sur le pare-brise » (55) : « insectes »/« secs », « brisés »/« pare-brise », qui fractionnent les significations pour les réinventer à nouveaux frais.

Malgré l'attrait d'un discours libre, capable de tout réinventer, on peut cependant remarquer l'absence des grands traits qui sont la caractéristique, depuis toujours, de la poésie. Par exemple, le lyrisme, sans doute associé à toute une tradition dont on voudrait peut-être aujourd'hui se passer, et qui a déterminé pendant des siècles l'attachement du lecteur à la parole inspirée. Également, dans les parages immédiats du lyrisme, le grand thème de l'amour. Il se trouve très peu de figures féminines dans le recueil, et elles ne sont nullement engagées dans une relation sentimentale ou charnelle. « Se pourrait-il, demande l'auteur, que le sexe ne soit qu'une représentation, on dirait une fresque chez les Anciens, et qu'en s'acharnant sur le centre énergétique de cette représentation, c'est du coup sur des désirs refoulés que l'on s'acharne ? » (98) Poser la question, c'est sans doute y répondre.

+

Louise Marois publie un livre d'une grande richesse, d'un point de vue poétique, et d'une relative insuffisance (sans doute voulue) sur le plan narratif. Car le livre veut unir récit et suggestion lyrique, mais n'y arrive pas totalement. Le titre déjà pointe vers cette sorte de difficulté : *Tu ne vois pas comme un oiseau*⁴. On y trouve la simplicité de la nature représentée par l'être ailé, mais assortie d'une énigme : qu'est-ce que voir comme un oiseau ? « Voir » a-t-il le sens de regarder, de fixer son attention ? L'oiseau est-il doté d'une vue exceptionnelle ? Symbolise-t-il le « moi », c'est-à-dire la poète, ou celle à qui le « tu » est attribué presque tout au long du texte, la mère qui se meurt ? Tout l'aspect narratif du texte présente ce côté incomplet, de sorte que la

4 Louise Marois, *Tu ne vois pas comme un oiseau*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Écritures », 2014, 112 p.

brève présentation en quatrième de couverture vient combler, du moins jusqu'à un certain point, notre connaissance de l'argument du livre. On apprend là en quelques lignes ce que « voit l'oiseau », c'est-à-dire les éléments biographiques indispensables à la compréhension, tout au moins partielle. Ensuite, il est loisible au lecteur de se plonger dans les proses du début et de la fin du livre et dans le bloc de poèmes qui les sépare.

Le propos qui sous-tend l'ensemble serait le suivant. Une femme aurait voulu être la mère d'un garçon, mais elle a accouché d'une fille et ne s'en remet pas. Cette fille — la poète — cherche à conquérir son amour, sollicitant en vain son affection jusqu'aux portes de la mort. Les liens avec le père et le frère sont également problématiques. Voilà ce que j'ai pu comprendre, à travers des propos obscurs ou profonds (« L'amour a sa part d'incompréhension, de résilience et de pardon. Ce qui paraît inadmissible peut devenir essentiel pour que la vie continue », lit-on toujours en quatrième de couverture).

Tout se passe comme si les éléments transparents de l'histoire devaient s'estomper au profit d'une vérité plus riche en suggestions et inaccessible à la seule raison. Sans doute, la poésie requiert-elle cela, mais de façon moins systématique. Ici, les pages de prose sont détournées du côté de l'opacité de sens et, inversement, les strophes (irrégulières, bien sûr) alignent des vers très prosaïques avec d'autres qui sont proprement poétiques. Bref, la prose tend vers la poésie, ce qui est chose courante et acceptée, mais la poésie tend vers la prose, ce qui est plus risqué :

mon frère n'a pas de chambre
son lit plié et replié que l'on fait pour lui
on le roule
seuil de la pauvreté
il dort dans la cuisine
tu l' observes le guettes
la lumière du matin glisse sur sa peau les poils
véritable nature morte
son sexe est beau
je replace les couvertures quand c'est trop

il dort où tu manges (83)

La poète réussit toujours à enrober la vision du quotidien dans une magie qui en gomme les aspérités, et en fin de compte, tout se rapporte à la mère qui vit « seule silencieuse depuis longtemps, depuis toujours » et dont « je ressens la violence terrée dans [la] gorge » (18), la mère dont la mort vient accomplir dans la douleur le destin de sa fille qui, à son chevet, doit « rompre avec tout » (108).

+

Le dernier recueil de Jean Royer, *Le poème debout*⁵, n'est pas tout à fait son plus récent puisque, à côté de matériel neuf, il reprend des éléments de certains recueils antérieurs, remaniés. On pourrait tout de même y voir, fondus ensemble, une anthologie de poèmes de l'auteur, un peu semblable à ces *Poèmes d'amour*⁶ édités il y a trente ans — mais le projet anthologique y était réalisé très strictement —, et un ouvrage neuf, les deux composant un tout harmonieux. La simplicité altière du titre se répercute dans toutes les sections, qu'elles soient d'une écriture récente ou plus ancienne.

Jean Royer est un créateur, mais il est aussi quelqu'un qui vit de la poésie des autres, qui la célèbre, à la fois comme commentateur et comme précieux auteur d'entretiens, au point que son inspiration personnelle côtoie volontiers celle des auteurs qu'il aime. Ainsi, la première séquence de textes qu'il nous offre, « Réverbérations », mêle-t-elle à ses propres mots des citations de Rina Lasnier, de Gaston Miron, d'Olivier Marchand, de Paul-Marie Lapointe et de Roland Giguère. Le procédé, qui relève autant de la critique au sens large que de la poésie, sert d'introduction à une parole inspirée qui se déploiera selon ses voies propres. La deuxième séquence, dont le titre reprend celui du recueil, fait elle aussi référence à de grands auteurs du Québec et d'ailleurs, sans toutefois reproduire leur discours. L'auteur se met en route vers une parole totalement sienne.

Suivent d'autres brèves séquences, formées de poèmes souvent très courts qui sont, par l'usage de mots évocateurs et souvent répétés, comme des signatures du poète. Un de ces vocables-clés est « silence » :

Le silence d'où tu viens
Te donne un nom
Une mémoire
D'eau et de lumière.

Le silence où tu disparais
L'oubli de la parole
Noyau dur
De terre et d'ardoise. (57)

« Eau » et « lumière », qui définissent ici la vérité positive du silence (alors que la terre et l'ardoise en caractérisent la face négative) sont aussi des motifs importants du recueil. Le poète, malgré toute la part d'ombre qu'il doit affronter, trempe sa voix « à la source/de la lumière, de la demeure/de l'être » (91). On perçoit ici l'humanisme qui soutient la quête d'un langage et d'un salut.

Autres mots-clés : « solitude », « source », « ombre et lumière » (où fraternisent les contraires qui sont constitutifs du monde) ; mais aussi, en contrepoint avec le silence, le mot lui-même, fabricant du monde :

5 Jean Royer, *Le poème debout*, Montréal, l'Hexagone, coll. « L'appel des mots », 2014, 96 p.

6 Jean Royer, *Poèmes d'amour*, préface de Noël Audet, Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo », 1988, 174 p.

Ce mot, cri et chant.

Ce mot qui te met au monde,
Point de rencontre de l'espace et du temps.

Et toi à l'écoute de la source. (63)

Ces vers d'une grande sobriété, d'une nudité de cristal, ce qui les rend d'autant plus émouvants, cherchent à dire ce qui s'exprime dans une vie d'homme qui s'emploie à témoigner de l'essentiel.

+

France Théorêt, maintenant au sommet de son œuvre, a de quoi se réjouir. Sans doute n'a-t-elle pas récolté ces petits prix qui composent l'habituelle escalade des honneurs; mais, en fait de récompense pour son remarquable travail, elle a remporté la plus importante, la plus prestigieuse : le prix Athanase-David (en 2012), qui consacre un accomplissement indiscutable et durable.

Je commenterai le récent recueil intitulé *L'été sans erreur*⁷, où s'expriment bien les thèmes et les particularités du discours propres à la poète. Rien de tout à fait nouveau, sans doute, par rapport aux recueils réunis dans *Bloody Mary*⁸, paru en 2011. Cette anthologie rassemble l'œuvre poétique complète depuis le recueil qui donne son titre à l'ensemble jusqu'à *Étrangeté, l'étreinte*. On y trouve aussi de précieux commentaires signés de Pierre Nepveu, de Danielle Fournier, de Louise Dupré, de Philippe Haeck, de Jean Royer et de quelques autres. S'il faut les en croire, tout se passe comme si le message de l'auteure, d'une saisissante vérité, trouvait dans sa reprise obstinée, d'un livre à l'autre, le dur moyen de son accomplissement. Bien entendu, cette reprise, essentiellement thématique, n'empêche aucunement le renouvellement du discours et l'accès à une magnifique réussite.

Mais venons-en à *L'été sans erreur* et à ce qu'il nous révèle de la poète. L'originalité de Théorêt tient à plusieurs traits, dont un langage à la fois fluide et difficile, qui ne livre pas immédiatement son propos. Sans doute l'affirmation féministe est-elle manifeste : « Ce que je pense est féministe. Ce que j'écris est féministe. J'ai connu l'enfermement, tenue à l'ombre, vêtue de la tête aux pieds, là où l'été est terreur. » (54) Le prosaïsme délibéré de la déclaration en son début pourrait entraîner le lecteur hors des sentiers de l'enchantement. Mais il n'en est rien. La prose est l'occasion d'une confrontation au vrai mystère des choses, qui est aussi et peut-être avant tout le mystère de soi. Et qui, on le voit tout au long du recueil, enclôt en une même configuration signifiante le politique, le moi, le culturel, le corps, l'esprit et même le linguistique. Ces multiples aspects du sens sont assumés simultanément — de là une écriture austère, qui d'abord se refuse à l'entendement, puis s'ouvre à la compréhension. Un bref exemple :

7 France Théorêt, *L'été sans erreur*, Montréal, l'Hexagone, coll. « L'appel des mots », 2014, 86 p.

8 France Théorêt, *Bloody Mary*, Montréal, TYPO, coll. « Typo », 2011, 282 p.

Différer l'action reste exercice
surseoir lourdement
— figée de honte — demeurer débile. (32)

Il faut quelque réflexion pour percevoir que l'action, sans doute de la militante féministe, est remise à plus tard, et que celle-ci (la poète elle-même ?) en reste honteuse, voire atteinte de «débilité». On est loin ici de la prose, et pourtant, tout le message politique et social est présent.

Entre le politique et le moi, une dimension étonnante se fait jour : le linguistique. Plus précisément, les *pronoms*. Le plus courant est le «je», en excès dans nos vies : «Je usé, trop en soi, multiplié [...] Je, je, je. Trop de je.» (41) Le «nous» sera, lui, associé au féminisme : «Ce dont je parle comprend le féminisme. Le nous existe.» (40) Et il en va ainsi des autres pronoms, lesquels sont, dans l'ensemble, condamnés «à la trappe» (47), comme tout ce qui est humain, trop humain.

Car tel est le sort de toute chose en ce monde. La foi féministe n'empêche pas l'infinie dérégulation : «Je rencontre la déchéance, le déchet, la perte des forces que j'ai» (38). L'auteure de *Nécessairement putain* (1980) émet, à propos des pronoms disparus, ce jugement consterné : «L'été sous terreur, les pronoms annulés, leur absence vérifiée. Le cul fait la loi. Œuvres pornographiques, cela veut dire obligatoires, dirigées, organisées. Ne plus être, n'a pas d'être. Les mots d'ordre durs, offensifs.» (54) *L'organisation*, qui semble être le fait d'un abus du corps, coïncide exactement avec le néant.

Comment comprendre alors le «sans erreur» du titre, appliqué à l'été ? Tout est si désolant, désolé ! On hésiterait pourtant à voir dans le constat d'absence d'erreur quelque ironie de la poète, qui est peu familière avec le procédé. Imaginons plutôt un état idéal susceptible de disqualifier le présent lamentable. Malgré les habituelles évocations négatives de soi et du monde, l'auteure peut à l'occasion représenter la sérénité. Elle le fait surtout dans la dernière séquence, intitulée «Poèmes dans les traces de Louise Labé et de Marina Tsvetaeva», qui réunit deux icônes de la poésie mondiale, une Française du Moyen Âge et une Russe de la première moitié du vingtième siècle. Les deux sont d'admirables exemples d'audace dans l'inspiration, tout comme France Théorêt, qui se réclame d'elles, et l'on trouve à l'occasion chez elles des éclats de bonheur dont la poète québécoise tire profit. Bien entendu, ce bonheur n'est jamais étranger à la douleur :

Il existe des errances de feu
des incertitudes — tout est là devant
ma tête attentive — sereines ondes offertes. (65)

On peut accueillir en soi la joie et se mériter par là la réprobation : «J'étais pleine de joie/ça non plus ça n'allait pas.» (66)

France Théorêt trouve le moyen de dire les choses les plus funestes avec des mots et des images qui transforment le message en pure et belle invention, et c'est ainsi qu'elle rejoint les amateurs de cette poésie intégrale qui concilie le corps et l'esprit, la fragilité et la démesure.

DRAMATURGIE
Aux marges de la fiction

+ + +

LUCIE ROBERT
Université du Québec à Montréal

Si la dramaturgie contemporaine se dit postdramatique, voire néodramatique, c'est qu'elle a disposé de l'action mimétique et cathartique telle que la concevait Aristote, mais aussi qu'elle brouille les frontières entre le réel et la fiction, qui est vue comme un monde parallèle imaginaire, extérieur à soi. Les pièces dont il est question dans la présente chronique poussent cette démarche aux frontières de l'écriture dramatique et mettent en œuvre des pratiques inhabituelles au théâtre. Elles reposent sur des jeux de masques où sont superposées les figures de l'auteur, de l'acteur et du personnage, comme dans le cas du théâtre autobiographique, ou des écritures multiples, celle de l'auteur dramatique et celle des témoins ou des archives, ce qui est le propre du théâtre documentaire. Entre les deux, toutes les variations sont possibles. Il y a là comme une quête d'authenticité, voire de vérité, devant un monde fait d'incertitudes. Aux questions soulevées, il faut apporter des réponses qui seront parfois celles du public désormais appelé à intervenir aussi directement que possible. Renoncer à la fiction ne suppose toutefois pas l'entier déni de l'invention et c'est donc dans la composition, le montage et l'écriture que se trouve la signature de l'auteur.

+

Parmi les productions les plus remarquées sur la scène montréalaise ces dernières années, il faut sans doute souligner d'un trait rouge la trilogie de Mani Soleymanlou¹, dont la première partie, *Un*, a été créée le 13 novembre 2012 au Théâtre La Chapelle à Montréal, dans une production d'Orange Noyée. *Un* a été suivi de *Deux*, créé le 24 septembre 2013, puis de *Trois*, le 2 juin 2014. La trilogie, mise en scène et interprétée par l'auteur, a été reprise au Festival d'Avignon à l'été 2014 puis, l'automne suivant, au Théâtre d'Aujourd'hui. Ce qui réunit les trois volets de la trilogie est le « Je, Mani Soleymanlou, le personnage principal de cette histoire [...] » (13). L'intention autobiographique est évidente, inscrite dans le récit qui revient sur l'enfance du personnage à Téhéran puis à Paris et à Toronto, ainsi que sur ses premières années

1 Mani Soleymanlou, *Trois* [précédé de *Un* et de *Deux*], Québec, L'instant même, coll. « L'instant scène », 2014, 166 p.

d'adulte, vécues à Ottawa et enfin à Montréal, où il poursuit ses études à l'École nationale de théâtre du Canada. Se pose alors d'emblée la question identitaire :

Je résume.

L'Iran, on me l'a arraché.

En France, j'étais Iranien.

À Toronto, j'étais pendant quelque temps un Français-Iranien, ensuite un Canadien
who quickly became Canadian.

À Ottawa, j'étais un Torontois-Français-Iranien.

À Montréal, je suis un Torontois-Arabe-Iranien qui a vécu en France et à Ottawa...
et aujourd'hui on me dit : heille mon gars t'es Québécois! (18)

Québécois, Soleymanlou l'est-il vraiment, et à quelles conditions? Là est la question lancinante qui traverse le texte de la première partie, qui propose aussi bien une scène intitulée «L'Iran pour les nuls», racontant un pays que l'auteur a peu connu, mais qui reste au fondement de son identité, qu'une série de scènes intitulées «Les lundis découvertes», où il rappelle ses débuts d'acteur. À certaines remarques, on comprend que l'écriture a surgi de la contestation des résultats des élections iraniennes de 2009, dont les images ont été diffusées à la télévision, et dont l'auteur a entendu l'écho au printemps 2012 : «Moi qui, un peu comme toi, suis sorti dans la rue en 2012» (46).

Deux puis *Trois* montrent l'élargissement du questionnement à l'origine de la trilogie. *Deux* reprend «le même principe que le début de *Un*» (53) — l'auteur repart de son enfance à Téhéran —, mais il intègre quelques-uns des commentaires entendus à la création de *Un* et répond à certaines des questions soulevées alors par le public ou par la critique. Cependant, l'élargissement tient avant tout à l'introduction du second personnage, Manu, double de Mani, rôle écrit et joué par Emmanuel Lalonde-Schwartz, né d'une mère francophone et d'un père juif laïc. S'ensuit un dialogue où se confrontent ces identités composées, aux paramètres parfois antagoniques (en particulier quand surgit la question israélienne). *Trois* va plus loin en formant un jeu choral de quarante-six personnes qui rejouent les divers épisodes de *Un* et de *Deux*, mais en introduisant chaque fois les caractéristiques de leur identité propre, contestant une affirmation ou prolongeant un épisode. À mesure que le texte progresse, les répliques deviennent de courts récits qui s'entrechoquent. À la fin, Mani revient en scène seul et récite un texte en innu, hommage au premier immigrant en terre d'Amérique.

On reste agacé par le tissu de clichés qu'énoncent les répliques ou les scènes prises une à une. Ce n'est là toutefois qu'un effet de surface, car le texte repose sur la présence en scène de personnages essentiellement dialogiques, c'est-à-dire que chacun vit son identité d'abord comme un conflit intérieur, dont il s'agit de démêler les souches avant de composer, avec les autres, une mosaïque identitaire aux aspérités pas toujours émoussées. On reste aussi un peu songeur devant ce texte, dont le caractère personnel, voire intime, rend peu probables les nouvelles productions. Les didascalies sont en effet toutes écrites à la première personne comme s'il s'agissait d'abord de rendre compte d'un spectacle particulier. Pourtant, avec générosité,

l'auteur annonce très vite : « Si vous désirez reprendre la pièce [...], vous êtes libre de faire ce que vous voulez. » (12) À la fin, conscient de s'adresser d'abord à un lecteur, il écrit : « Merci d'avoir pris le temps de nous lire. » (166)

+

Soleymanlou n'est évidemment pas le premier à tenter l'autobiographie dramatique, bien que le genre soit peu pratiqué. Et l'on se demande, chaque fois, pourquoi un auteur éprouverait le désir ou le besoin d'étaler ainsi sa vie. Car l'enjeu de l'autobiographie, au théâtre, ne saurait être le même que celui de l'autobiographie publiée sous la forme d'un livre. La fragmentation en vingt ou trente scènes, nécessairement brèves, rend plus difficile l'introspection et l'on ne saisit pas toujours facilement l'intention ou l'unité du propos. Tel est le problème que soulève la pièce d'Olivier Kemeid, *Moi, dans les ruines rouges du siècle*², créée le 10 janvier 2013 au Théâtre d'Aujourd'hui dans une mise en scène de l'auteur. La pièce repose sur une idée originale de Sasha Samar, comédien montréalais d'origine ukrainienne, qui interprète son propre personnage et joue sa propre vie : « j'essaie de savoir qui je suis » (18), dit-il. Le prologue annonce : « Je suis né le 12 février 1969 en Ukraine soviétique. » (9) Suivent les grands événements de l'enfance. Nous sommes dans l'ordre du récit où Vassili, le père, raconte des souvenirs que Sasha, adulte, essaie de comprendre et de mettre bout à bout. La première partie repose ainsi sur le point de vue du père, blessé dans un accident de mine, qui, depuis le départ de sa femme, vit seul avec son fils, toujours en cavale, par crainte d'en perdre la garde. Le découpage suit quelques-uns des grands événements de l'actualité : la mort de Youri Gagarine, la « série du siècle » au hockey, les Jeux olympiques. Une seconde partie concerne l'adolescence. Sasha est constamment à la recherche de sa mère, mais Vassili multiplie les obstacles. Alors que Sacha étudie à l'école de théâtre, son père s'engage comme liquidateur à Tchernobyl, sous la promesse d'un logement décent et d'une bourse d'études pour son fils. Il survivra encore quelques années, le temps que son fils termine ses études et son service militaire au Kazakstan. À la fin de la pièce, nous sommes en 1994. Sasha a enfin retrouvé sa mère, mais elle meurt peu après. Il se marie et émigre au Canada, où est né son fils, à qui, sans doute, seront livrées ses mémoires. Ce qui frappe surtout, à la lecture, est l'absence de réflexion politique autour des événements pourtant désignés par le titre. Que sont en effet « les ruines rouges du siècle », sinon ce rappel de l'Union soviétique (du point de vue ukrainien, c'est-à-dire depuis les grandes famines vécues par le grand-père jusqu'à l'indépendance du pays, deux mois après la mort de Vassili) et de sa chute ? La pérestroïka ne se lit qu'à la découverte de la musique occidentale, Pink Floyd ou Donna Summer, et au détour d'une phrase qui n'appelle pas de réponse : « Dans la poussière des gravats je regarderai le siècle s'écrouler sous mes pieds. » (99) La mort des parents de Sasha apparaît donc comme la clôture d'un siècle aux enjeux personnalisés. Mais on ne saura jamais ce qui a motivé son départ.

2 Olivier Kemeid, *Moi, dans les ruines rouges du siècle*, idée originale de Sasha Samar et Olivier Kemeid, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 2013, 110 p.

+

Coller à la vérité du témoignage est peut-être ce qui compte après tout. Et l'on saluera l'originalité de l'approche d'Anne-Marie Olivier, dont le plus récent opus, *Faire l'amour*³ est construit « à partir de témoignages obtenus auprès de gens de tous âges et de tous horizons » (9) au moyen d'un questionnaire reproduit à la page 14. Le texte, créé au Théâtre Périscope à Québec le 15 avril 2014, dans une mise en scène de Véronique Côté, et repris à l'Espace GO le 14 novembre de la même année, rappelle la manière spécifique à l'auteure, connue pour ses contes urbains, une des rares femmes à pratiquer le genre. Il ouvre ainsi sur une exhortation, « Bonsoir, bienvenue », et prévient : « Ce que vous entendrez ce soir, ce sont des histoires vraies, toutes vraies » (15). Nous avons donc là une quinzaine d'histoires. Certaines sont présentées sous la forme d'une scène complète assez développée; d'autres, plus brèves, sont réunies en quatre groupes, sous le titre générique de l'« Autel des amours mortes »; quelques-unes enfin sont découpées en fragments disséminés dans l'ensemble. L'on reste séduit par la variété des cas de figure, mais surtout par la légèreté de ton qu'empruntent les personnages pour faire état d'événements aussi intimes, heureux ou malheureux, de leur vie ou de celle de leurs proches : un couple fait connaissance en s'embrassant, un ado court sur la plage de Saint-Tropez pour voir des seins et vit là les quinze plus belles minutes de sa vie, une vieille tante divorce avant de trouver un nouvel amant, une victime d'inceste aime ses enfants et leur fait l'amour à travers sa cuisine, un jeune homme aux vertèbres brisées se considère chanceux d'avoir trouvé une amoureuse, une jeune lesbienne doit son *coming-out* à une femme hétérosexuelle mais libre. Les scènes plus soutenues renvoient plutôt au « triangle, comme une forme parfaite » (78) — telle celle de la jeune femme qui traverse l'Argentine avec deux hommes qu'elle tente de rapprocher — ou comme forme imparfaite, quand deux hommes ayant la même maîtresse s'entretuent jusqu'à la noyer, elle. Ainsi, de la naissance du sentiment amoureux jusqu'à sa fin, soit par la rupture, soit par la mort, sont explorées quelques-unes des diverses situations possibles, mais toujours pour mettre en valeur l'intensité du moment et pour célébrer la vie.

+

L'occasion m'est rarement donnée de faire allusion au théâtre québécois qui s'écrit en anglais, et j'apprécie la traduction que propose Fanny Britt du texte d'Annabelle Soutar, *Grains. Monsanto* contre *Schmeiser*⁴, créé en français le 4 septembre 2012 au Théâtre La Licorne dans une mise en scène de Chris Abraham et joué en tournée canadienne depuis. La pièce appartient à un genre rarement pratiqué, le théâtre documentaire, dont la principale caractéristique est sans doute de mettre en scène un événement de grande importance et de rendre la parole aux divers intervenants. C'est ainsi qu'avaient procédé déjà Jean Provencher et Gilles Lachance, dans *Québec*,

3 Anne-Marie Olivier, *Faire l'amour*, Montréal, Atelier 10, coll. « Pièces », 2014, 116 p.

4 Annabelle Soutar, *Grains. Monsanto* contre *Schmeiser*, théâtre documentaire, traduit de l'anglais par Fanny Britt, Montréal, Écosociété, 2014, 174 p.

*printemps 1918*⁵, créée au Trident à Québec en 1973, portant sur la première crise de la conscription, à l'origine de la Loi canadienne sur les mesures de guerre. L'enquête de Soutar, dont il est question ici, rappelle le procès qu'a intenté en 1998 une multinationale de l'agriculture, Monsanto, contre un fermier de la Saskatchewan, à qui elle reprochait d'avoir utilisé ses graines de canola modifiées génétiquement sans payer ses droits alors que le fermier soutenait n'être pas responsable des graines que le vent avait soufflées sur sa terre. On se rappellera peut-être cette histoire, qui est aussi celle « de la première poursuite judiciaire au Canada en matière de protection des graines génétiquement modifiées » (20). Écrite à partir de témoignages recueillis par l'auteure et du compte rendu textuel du procès, la pièce est divisée en deux parties. La première pose les faits, convoque les témoignages du fermier, Percy Schmeiser, de son avocat, d'une militante anti-OGM, d'experts et de contre-experts et se termine sur le verdict de culpabilité rendu par la Cour. La deuxième partie porte sur les retombées de ce premier jugement, qui suscite débats et actions affirmant le caractère négatif des OGM sur l'organisme humain. L'affaire prend alors une dimension internationale qui vaut à Schmeiser le prix Mahatma-Gandhi. Force est à l'auteure d'admettre que l'état embryonnaire de la recherche scientifique en ce domaine laisse tout le monde dans la plus grande confusion. Dans un ultime jugement, la Cour suprême du Canada tranchera d'ailleurs encore en faveur de Monsanto, mais le fermier n'aura pas à payer les frais du procès. La pièce se clôt sur cette inconclusion quant à la cause elle-même, mais — et là est sans doute l'intérêt premier de ce type de théâtre — elle oblige le public à adopter la posture du jury et à reconstituer, à son propre profit, l'ordre et le sens de l'événement.

+

Je m'en voudrais de terminer cette chronique sans souligner la parution de l'essai que Jennifer Drouin consacre aux adaptations du théâtre de Shakespeare en français au Québec, *Shakespeare in Québec. Nation, Gender, and Adaptation*⁶, essai tiré d'une thèse soutenue à l'Université McGill. Après avoir recensé une trentaine d'adaptations en français, certaines plus connues (celles de Robert Gurik et de Michel Garneau, par exemple), d'autres moins, elle soutient que, depuis 1960, Shakespeare doit être considéré comme une référence encore plus essentielle que Molière sur la scène québécoise. Dans cet ensemble, elle découpe une première époque, où les adaptations ont en commun d'éliminer les personnages féminins, tout en faisant du viol la métaphore des relations entre le Canada et le Québec. Le *Lear* (1977) de Jean-Pierre Ronfard inaugurerait une seconde époque, où l'émergence de personnages féminins forts pourrait sauver l'État de la décadence et régénérer la nation. Une troisième époque remet en question ces modèles nationalistes, voire souverainistes. Les adaptations sont alors signées par des femmes, des homosexuels ou des autochtones,

5 Jean Provencher et Gilles Lachance, *Québec, printemps 1918*, Montréal, L'Aurore, coll. « Entre le parvis et le boxon », 1974, 155 p.

6 Jennifer Drouin, *Shakespeare in Québec. Nation, Gender, and Adaptation*, Toronto, University of Toronto Press, 2014, 286 p.

bref, par tous les exclus des adaptations antérieures. L'auteure conclut que les adaptations québécoises de Shakespeare restent radicalement distinctes des adaptations canadiennes contemporaines, témoignant d'une réappropriation volontairement irrévérencieuse et mise au service de la décolonisation de la nation, bien que celle-ci repose sur ce que l'auteure nomme un « *nationalism's gender trouble* », expression difficile à traduire, qui n'en désigne pas moins l'une des pierres d'achoppement contre lesquelles trébuche, à répétition, la politique québécoise.

+ + +

LIVRES REÇUS

+ + +

RÉSUMÉS

+ + +

ABSTRACTS

+ + +

RESÚMENES

+ + +

BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +

INDEX DU VOLUME XL

+ + +

LIVRES REÇUS

+ + +

ESSAIS / ÉTUDES

BEAUDRY, Jacques, *Le cimetière des filles assassinées. Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, Sarah Kane, Nelly Arcan*, Montréal, Nota bene, 2015, 149 p.

BÉLANGER, David, Cassie **BÉRARD** et Benoit **DOYON-GOSSELIN** (dir.), *Portrait de l'artiste en intellectuel. Enjeux dangers, questionnements*, Montréal, Nota bene, 2015, 320 p.

DE VIVEIROS, Geneviève, Margot **IRVINE** et Karin **SCHWERDTNER** (dir.), *Risques et regrets. Les dangers de l'écriture épistolaire*, Montréal, Nota bene, 2015, 270 p.

LANGEVIN, André, *Cet étranger parmi nous. Essais et chroniques*, textes choisis et présentés par Karim

LAROSE, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 2015, 263 p.

LAROSE, Jean, *Essais de littérature appliquée*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 2015, 150 p.

MELANÇON, Robert, *Pour une poésie impure*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 2015, 204 p.

PARADIS, Claude, *Ouvrir une porte sur dix grandes œuvres de la poésie québécoise du xx^e siècle*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. «Chemins de traverse», 2015, 240 p.

SAINT-JACQUES, Denis et Marie-José **DES RIVIÈRES**, *De la Belle Époque à la Crise. Chroniques de la vie culturelle à Montréal*, Montréal, Nota bene, 2015, 327 p.

THIBEAULT, Jimmy, *Des identités mouvantes. Se définir dans le contexte de la mondialisation*, Montréal, Nota bene, 2015, 392 p.

P O É S I E

ADAM, Monique, *Parures de la disgrâce*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. «Initiale», 2015, 66 p.

AUDET, Éléine, *Au fil de l'impossible*, Montréal, Sisyphe, 2015, 122 p.

BOULERICE, Jacques, *L'invention des fêtes*, Montréal, Le lézard amoureux, coll. «Ostinato», 2015, 204 p.

BROSSARD, Nicole, *Lumière fragments d'envers*, Saint-Sauveur-des-Monts, Les Éditions de la Grenouillère, coll. «Les classiques du xxx^e siècle», 2015, 107 p.

CARDUCCI, Lisa, *Au cœur et alentour*, Montréal, Éditions du Noroît, 2015, 74 p.

CHAPDELAINE GAGNON, Jean, *Hallali*, Montréal, Éditions du Noroît, 2015, 80 p.

CLOUTIER, Guy, *Les chiens fous pleurent la nuit*, Montréal, Éditions du Noroît, 2015, 62 p.

COPPENS, Patrick, *Pensées pensives*, Montréal, Triptyque, 2015, 78 p.

D'AMOUR, Stéphane, *À demeure*, Montréal, Les Herbes rouges, 2015, 54 p.

DAVID, Carole, *L'année de ma disparition*, Les Herbes rouges, 2015, 67 p.

DOWD, Jean-François, *Une vie à l'étourdie*, avec un frontispice de Jacques **BRAULT**, Montréal, Le lézard amoureux, 2015, 63 p.

FORGUES, Valérie, *Une robe pour la chasse*, Montréal, Le lézard amoureux, 2015, 63 p.

GIASSON-DULUDE, Gabrielle, *Portrait d'homme*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Initiale », 2015, 80 p.

GOSSELIN G., Geneviève, *Avance la nuit*, Montréal, Éditions du Noroît, 2015, 60 p.

LA CHANCE, Michaël, *Crapaudines*, Montréal, Triptyque, 2015, 70 p.

LAPIERRE, René, *La carte des feux*, Montréal, Les Herbes rouges, 2015, 215 p.

LESSARD, Rosalie, *L'observatoire*, Montréal, Éditions du Noroît, 2015, 74 p.

MALLA, Pasha, *Nos grands-pères les fantômes*, Montréal, Le Quartanier, coll. « série QR », 2015, 88 p.

MARQUIS, André, *La surface agitée des eaux*, Montréal, Triptyque, 2015, 95 p.

MONTPETIT, Marie-Hélène, *Le cœur sauvage de mon nom*, Montréal, Triptyque, 2015, 66 p.

NICHOL, bp, *Trois contes de l'Ouest*, précédé de *Tête de plage*, Montréal, Le Quartanier, coll. « série QR », 2015, 65 p.

ROY, Lucille, *Éclats d'ombre*, Nice, Véroné éditions, 2014, 90 p.

ROYER, Jean, *Avant l'autre nuit*, Montréal, Éditions du Noroît, 2015, 112 p.

SIMARD, Emmanuel, *Lumière en terre noire*, Montréal, Poètes de brousse, 2015, 55 p.

TREMBLAY, Emmanuelle, *Mesurer les combles*, Montréal, Éditions du Noroît, 2015, 62 p.

VÉZINA, André (dir.), *Kukai, une aventure poétique*, Ottawa, Éditions David, coll. « Voix intérieures — Haïku », 2015, 106 p.

F I C T I O N S

CLARK, Marie, *Petites leçons d'orientation apprises dans le désordre*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. « Carnets d'écrivains », 2015, 121 p.

CYR, Mario, *Mourir*, Saguenay, Éditions de la Paix, coll. « Roman », 2015, 127 p.

DORÉ, Marc, *Nous autres*, Montréal, Triptyque, 2015, 280 p.

GUÉNETTE, Daniel, *L'école des chiens*, Montréal, Triptyque, 2015, 268 p.

HUOT, Jean-Sébastien, *Un bus pour Tokyo*, Montréal, Les Herbes rouges, 2015, 90 p.

LAHAIE, Christiane, *Vous avez choisi Limoges*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. « Réverbération », 127 p.

LEBLANC, François, *Sors de ce corps*, Montréal, Triptyque, 2015, 192 p.

MONTICONE, Ugo, *Le vendeur de goyaves*, Montréal, Triptyque, 2015, 160 p.

PELLETIER, Pol, *La robe blanche*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Théâtre », 2015, 91 p.

PERREAULT, Annie, *L'occupation des jours*, Montréal, Druide, 2015, 352 p.

POULIN, Jacques, *Un jukebox dans la tête*, Montréal, Leméac, 2015, 146 p.

SAMSON, Pierre, *L'œil de cuivre*, Montréal, Les Herbes rouges, 2015, 297 p.

R E V U E S

Canadian Literature, « Science & Canadian Literature », n° 221, été 2014, 205 p.

Canadian Literature, « Recursive Time », n° 222, automne 2014, 205 p.

Études françaises, « Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l'ekphrasis », vol. 51, n° 2, 2015, 249 p.

Études littéraires, « Montréal, Paris, Marseille : La ville dans la littérature et le cinéma contemporain », vol. 45, n° 2, été 2014, 176 p.

Francofonia, « Poésie et institutions au XIX^e siècle », n° 67, automne 2014, 238 p.

Le Sabord, « Engagement », n° 100, hiver 2015, 77 p.

Mæbius, « Comme il vous plaira », n° 145, avril 2015, 145 p.

Québec français, n° 174, 2015, 120 p.

R É S U M É S

+ + +

JULIEN DESROCHERS ESPACE ET POUVOIR DANS *LA RAGE* DE LOUIS HAMELIN

En prenant appui sur le concept d'espace abstrait tel que développé par Henri Lefebvre, cet article propose de montrer comment, dans *La rage* (1989) de Louis Hamelin, le pouvoir, par le truchement de figures et de configurations spatiales précises, prend place à l'intérieur du récit. Appareil de domination politique, technocratique et capitaliste, le complexe aéroportuaire de Mirabel que décrit le narrateur Édouard Malarmé est investi de significations symboliques qui imposent aux personnages une hégémonie physique et mentale. À la fois contesté et convoité, ce pouvoir détermine leur champ d'action, fortement circonscrit à l'intérieur d'une logique spatiale où s'oppose une matrice de verticalité à une autre d'horizontalité. Loin de se limiter à *La rage*, cette configuration de l'espace romanesque est réitérée dans les fictions subséquentes d'Hamelin, ce qui témoigne de la place importante qu'elle occupe dans l'imaginaire de l'auteur.

+

ROBERT DION PRÉSENCES D'OCTOBRE. VARIATIONS LITTÉRAIRES AUTOUR D'UN ÉPISODE DE L'HISTOIRE QUÉBÉCOISE (LOUIS HAMELIN, CARL LEBLANC)

Parmi les ouvrages littéraires québécois publiés ces dernières années à propos d'événements historiques marquants, il en est deux, particulièrement intéressants, qui portent sur la crise d'Octobre 1970. Le premier, *Le personnage secondaire* de Carl Leblanc (2006), ressortit à l'essai-fiction, et le second, *La constellation du Lynx* de Louis Hamelin (2010), au roman d'enquête. À travers ces deux ouvrages qui optent pour des stratégies discursives éminemment différentes, mais qui ont en commun de revisiter *au présent* un épisode traumatique de l'histoire nationale (relativement) récente, il s'agit de voir comment la littérature entend interroger les fictions de l'historiographie pour, à la fois, lui contester le monopole de la mémoire et lui opposer d'autres formes de discours telles que le témoignage et le documentaire, d'une part, et la fiction romanesque, de l'autre. Nous avons ainsi voulu vérifier s'il est vrai que, comme l'a écrit à propos du roman d'Hamelin un critique plutôt complaisant, la crise d'Octobre « a tellement traumatisé notre conscience collective que seule la lunette de la fiction

peut nous en faire découvrir la vérité cachée, l'essence qu'obscuriraient toute exactitude anecdotique, tout sensationnalisme lié à des noms véritables» (Michel Lapierre, «Louis Hamelin et les étoiles d'Octobre», *Le Devoir*, 25 septembre 2010).

+

LOUISE-HÉLÈNE FILION «L'ALLEMAGNE QUE J'ABHORRE. L'ALLEMAGNE QUE J'ADORE.» LA PERCEPTION POLÉMIQUE DE L'AUTRE DANS *ÇA VA ALLER* DE CATHERINE MAVRIKAKIS

Le roman *Ça va aller* (2002), de Catherine Mavrikakis, entremêle les filiations littéraires, culturelles et généalogiques en empruntant à la fois au «roman familial» et au «récit de filiation»: c'est ainsi qu'il est notamment porteur d'un imaginaire allemand aux ramifications considérables. Le roman étonne par le traitement qu'il réserve aux cultures germanophones, sa narratrice oscillant entre germanophobie et germanophilie. Ambivalente, la perception de l'Allemagne fait souvent glisser le texte du côté de l'injonction ou de la sommation idéologique. Cet article a pour objectif de décrire la perception globale de l'Autre proposée dans *Ça va aller*, à partir d'analyses sémiologique, sociocritique, interdiscursive et intertextuelle, lesquelles dévoilent tour à tour la dimension polémique, voire éthique de la perception de l'Allemagne.

+

DANIEL LAFOREST LE VILLE JACQUES-CARTIER DE LOUIS HAMELIN. INFRASTRUCTURES ET INFRAHISTOIRE DU RÉCIT AU QUÉBEC

Cet article porte sur la représentation du Ville Jacques-Cartier des années 1960 dans *La constellation du Lynx*. L'hypothèse est que dans le roman historique de Louis Hamelin l'accroissement de la documentation factuelle (ce qui s'est vraiment passé) dépend d'un accroissement proportionnel du mythe territorial québécois (le lieu où ça se *serait* vraiment passé). Le premier est un travail de reconstruction, le second d'imagination. En découle une figure de l'écrivain québécois très attaché aux lieux et qui se présente comme affabulateur scrupuleux ou comme conteur cherchant un surcroît d'authenticité dans les marges géographiques. Figure dont la critique de la fin des années 2000 s'est éprise et dont Hamelin serait le préfigurateur.

+

FRANÇOIS OUELLET POUR EN FINIR AVEC OCTOBRE

Pour écrire *La constellation du Lynx*, roman dans lequel Sam Nihilo enquête sur la crise d'Octobre, Louis Hamelin a fait de nombreuses années de recherche. Cet article vise à montrer comment le canevas politique sert néanmoins à faire émerger un autre discours dont il ne saurait se passer pour que Sam mène à bien son enquête. Car ici, à la suite de la mort de Chevalier Branlequeue, le mentor politique de Sam, une quête amoureuse se substitue progressivement à l'enquête, la relation de Sam avec Dora s'imposant au détriment de l'intrigue nationaliste. La fin du roman, en bouclant l'enquête, met définitivement au rancart le pays des felquistes.

JIMMY THIBEAULT L'EXPRESSION DU SUJET EN TANT QU'« ENTITÉ ». SE DÉFINIR CHEZ LOUIS HAMELIN

Depuis le début des années 1980, plusieurs écrivains québécois se sont intéressés au caractère américain de la société québécoise, c'est-à-dire à l'expérience historique de cette société francophone qui a pris forme certes dans un rapport de filiation à la France, mais également dans une proximité culturelle avec d'autres sociétés qui se sont formées en parallèle sur le continent. Louis Hamelin occupe une place importante dans cette lignée d'auteurs qui ont inscrit leur œuvre sous le signe de l'américanité. Chez Hamelin, cette américanité, si elle renvoie au territoire continental et à la culture états-unienne, est néanmoins empreinte d'une certaine conscience francophone qui participerait à définir le territoire, ouvrant ainsi la voie à une recomposition de l'imaginaire continental par sa franco-américanité. Le présent article propose d'étudier comment Louis Hamelin participe à la réflexion sur la franco-américanité en s'intéressant essentiellement au rapport qu'entretient son écriture avec les discours identitaires qui marquent le Québec, notamment dans son rapport avec la France et avec les États-Unis. Il sera question, dans un premier temps, de la représentation de la France dans la construction identitaire du Québec telle qu'elle apparaît dans quelques textes du livre *Le voyage en pot* et, dans un deuxième temps, de la construction du sujet en marge d'une certaine représentation du mythe américain dans *Le joueur de flûte*.

ABSTRACTS

translated by Catherine Brown

+ + +

JULIEN DESROCHERS ESPACE ET POUVOIR DANS *LA RAGE* DE LOUIS HAMELIN
(SPACE AND POWER IN LOUIS HAMELIN'S *LA RAGE*)

Starting from the concept of abstract space as developed by Henri Lefebvre, this article seeks to show how power takes its place within the narrative of Louis Hamelin's *La rage* (1989) through specific spatial figures and configurations. The Mirabel airport complex described by the narrator, Édouard Malarmé, is a structure of political, technocratic and capitalist domination, invested with symbolic meanings that impose a physical and mental hegemony on the characters. Both contested and coveted, this power determines their field of action, one that is confined within a spatial logic in which a matrix of verticality is opposed to one of horizontality. This configuration of the novel's space is not limited to *La rage*: it is reiterated in Hamelin's subsequent fictions, reflecting its significance in the author's imaginary world.

+

ROBERT DION PRÉSENCES D'OCTOBRE. VARIATIONS LITTÉRAIRES AUTOUR
D'UN ÉPISODE DE L'HISTOIRE QUÉBÉCOISE (LOUIS HAMELIN, CARL LEBLANC)
(PRESENCES OF OCTOBER. LITERARY VARIATIONS AROUND AN EPISODE OF
QUEBEC HISTORY [LOUIS HAMELIN, CARL LEBLANC])

Among Québec literary works published over the last few years that deal with important historical events, two particularly interesting books deal with the October 1970 crisis. The first, Carl Leblanc's *Le personnage secondaire* (2006), can be described as a fiction/essay, while the second, Louis Hamelin's *La constellation du Lynx* (2010), can be described as an investigative novel. Through these two works that adopt highly different discursive strategies, but that both revisit, *in the present*, a traumatic episode of (relatively) recent national history, our purpose is to see how literature seeks to question the fictions of historiography in order to challenge its monopoly of memory and oppose to it other forms of discourse such as the personal account and the documentary, on the one hand, and novelistic fiction, on the other. We have attempted to determine whether it is true that, as a rather lenient critic wrote about Hamelin's novel, the October crisis "traumatised our collective consciousness so much

that only through the lens of fiction can we discover its hidden truth, the essence that would be obscured by any anecdotal accuracy, any sensationalism related to real names” (Michel Lapierre, “Louis Hamelin et les étoiles d’Octobre”, *Le Devoir*, September 25, 2010).

+

LOUISE-HÉLÈNE FILION «L’ALLEMAGNE QUE J’ABHORRE. L’ALLEMAGNE QUE J’ADORE.» LA PERCEPTION POLÉMIQUE DE L’AUTRE DANS *ÇA VA ALLER* DE CATHERINE MAVRIKAKIS

(“L’ALLEMAGNE QUE J’ABHORRE. L’ALLEMAGNE QUE J’ADORE.” POLEMICAL PERCEPTION OF THE OTHER IN *ÇA VA ALLER* BY CATHERINE MAVRIKAKIS)

Catherine Mavrikakis’s novel *Ça va aller* (2002) entwines literary, cultural and genealogical filiations, borrowing simultaneously from the “family novel” and the “filiation narrative”. Among other things, the novel carries an imaginary German realm that has widespread ramifications. The novel deals with German-language cultures in a surprising way as the narrator wavers between Germanophobia and Germanophilia. The ambivalent perception of Germany often causes the text to move towards injunction or ideological warning. This article proposes to describe the overall perception of the Other put forward in *Ça va aller* on the basis of semiological, sociocritical, interdiscursive and intertextual analyses, which successively disclose the polemical, or even ethical, dimension of the perception of Germany.

+

DANIEL LAFOREST LE VILLE JACQUES-CARTIER DE LOUIS HAMELIN. INFRASTRUCTURES ET INFRAHISTOIRE DU RÉCIT AU QUÉBEC (LOUIS HAMELIN’S VILLE JACQUES-CARTIER. INFRASTRUCTURE AND INFRAHISTORY OF NARRATIVE IN QUÉBEC)

This article focuses on the representation of 1960s Ville Jacques-Cartier in *La constellation du Lynx*. Its hypothesis is that in a Louis Hamelin historical novel, the increase in factual information (what *really happened*) depends on a corresponding increase in the Quebec territorial myth (the place where *it is thought to really have happened*). The first is a work of reconstruction, the second of imagination. The result is the figure of a Québec writer who is very attached to places and presents himself as a scrupulous author of tall tales or a storyteller looking for more authenticity in geographical margins. This figure, which critics of the late 2000s have found compelling, would seem to be prefigured by Hamelin.

+

FRANÇOIS OUELLET POUR EN FINIR AVEC OCTOBRE (PUTTING AN END TO OCTOBER)

To write *La constellation du Lynx*, a novel in which Sam Nihilo investigates the October crisis, Louis Hamelin did many years’ research. This article seeks to show that the

political outline nonetheless supports the emergence of another discourse that is absolutely necessary if Sam is to be successful in his investigation. After the death of Sam's political mentor, Chevalier Branlequeue, a love quest gradually replaces the investigation as Sam's relation with Dora becomes dominant at the expense of the nationalist aspect of the plot. The end of the novel, as it finishes off the investigation, sets the *felquistes'* country aside for good.

+

JIMMY THIBEAULT L'EXPRESSION DU SUJET EN TANT QU'« ENTITÉ ». SE DÉFINIR CHEZ LOUIS HAMELIN
(EXPRESSION OF THE SELF AS AN "ENTITY": SELF-DEFINITION IN THE WORK OF LOUIS HAMELIN)

Since the early 1980s, a number of Québec writers have been interested in the American nature of Québec society, i.e., the historical experience of a French-speaking society that has been shaped by a relationship of filiation with France, but also by cultural proximity to other parallel societies that appeared in North America. Louis Hamelin is a major figure within this group of authors who have placed their work under the sign of Americanness. In Hamelin's work, this Americanness, while referring to the territory of the continent and the culture of the United States, is nonetheless shaped by a certain Francophone awareness that might participate in defining the territory, thus opening the way to a recomposition of the continental imaginary world through its Franco-Americanness. This article attempts to see how Louis Hamelin participates in thinking about Franco-Americanness, focusing essentially on the relation between Hamelin's writing and the identity discourses affecting Québec, especially in its relation to France and the United States. First, we will look at the representation of France in the construction of Québec's identity as it appears in various texts from *Le voyage en pot*; then, we will discuss the construction of the subject at the margins of a certain way of representing the American myth in *Le joueur de flûte*.

RESÚMENES

traducidos por Francine Bertrand González

+ + +

JULIEN DESROCHERS ESPACE ET POUVOIR DANS *LA RAGE* DE LOUIS HAMELIN
(ESPACIO Y PODER EN *LA RAGE* [LA RABIA], DE LOUIS HAMELIN)

Apoyándose en el concepto de espacio abstracto, tal y como lo desarrolla Henri Lefebvre, este artículo propone mostrar, en *La rage* (1989) de Louis Hamelin, la manera en que el poder, a través de figuras y configuraciones espaciales precisas, se sitúa dentro del relato. Aparato de dominación política, tecnocrática y capitalista, el complejo aeroportuario de Mirabel descrito por el narrador Édouard Malarmé está impregnado de significados simbólicos que imponen a los personajes una hegemonía física y mental. A la vez discutido y codiciado, dicho poder determina su campo de acción, fuertemente circunscrito dentro de una lógica espacial en la que se oponen una matriz de verticalidad a otra de horizontalidad. Lejos de limitarse a *La rage*, esta configuración del espacio novelesco se repite en las ficciones subsiguientes de Hamelin, lo cual demuestra la importancia del lugar que ocupa en el imaginario del autor.

+

ROBERT DION PRÉSENCES D'OCTOBRE. VARIATIONS LITTÉRAIRES AUTOUR
D'UN ÉPISODE DE L'HISTOIRE QUÉBÉCOISE (LOUIS HAMELIN, CARL LEBLANC)
(PRESENCIAS DE OCTUBRE. VARIACIONES LITERARIAS EN TORNO A UN
EPISODIO DE LA HISTORIA QUEBEQUENSE – LOUIS HAMELIN, CARL LEBLANC)

Entre las obras literarias quebequenses publicadas en estos últimos años a propósito de acontecimientos históricos relevantes, hay dos que resultan particularmente interesantes: son las que se refieren a la crisis de Octubre de 1970. La primera, *Le personnage secondaire* (El personaje secundario), de Carl Leblanc (2006), está relacionada con el ensayo-ficción, y la segunda, *La constellation du Lynx* (La constelación del Lince), de Louis Hamelin (2010), con la novela de encuesta. A través de estas dos obras que optan por estrategias discursivas eminentemente diferentes, pero que tienen en común el hecho de mostrar de nuevo, *en presente*, un episodio traumático de la historia nacional (relativamente) reciente, se trata de cómo la literatura pretende interrogar las ficciones de la historiografía para, al mismo tiempo, discutirle el

monopolio de la memoria y oponerle otras formas de discurso, tales como el testimonio y el documental, por una parte, y la ficción novelesca, por otra. Quisimos de esta forma comprobar si es verdad que, como escribió a propósito de la novela de Hamelin un crítico más bien indulgente, la crisis de Octubre “traumatizó de tal manera nuestra conciencia colectiva que tan sólo el antejo de la ficción puede hacernos descubrir la verdad oculta, la esencia que oscurecería cualquier exactitud anecdótica, cualquier sensacionalismo ligado a nombres verdaderos” (Michel Lapierre, «Louis Hamelin et les étoiles d’Octobre» [“Louis Hamelin y las estrellas de Octubre”], en el diario *Le Devoir* del 25 de septiembre de 2010).

+

LOUISE-HÉLÈNE FILION «L’ALLEMAGNE QUE J’ABHORRE. L’ALLEMAGNE QUE J’ADORE.» LA PERCEPTION POLÉMIQUE DE L’AUTRE DANS ÇA VA ALLER DE CATHERINE MAVRIKAKIS
 (“LA ALEMANIA QUE ABORREZCO. LA ALEMANIA QUE ADORO.” LA PERCEPCIÓN POLÉMICA DEL OTRO EN ÇA VA ALLER [VA A MARCHAR] DE CATHERINE MAVRIKAKIS)

La novela *Ça va aller* (2002), de Catherine Mavrikakis, entremezcla las filiaciones literarias, culturales y genealógicas al extraer a la vez de la “novela familiar” y del “relato de filiación”: y así es portadora, en particular, de un imaginario alemán con ramificaciones considerables. La novela sorprende por su manera de tratar las culturas germanófonas, al oscilar su narradora entre germanofobia y germanofilia. Ambivalente, la percepción de Alemania hace que el texto se deslice con frecuencia del lado de la conminación o de la intimación ideológica. Este artículo tiene como objetivo describir la percepción global del Otro que se propone en *Ça va aller*, a partir de análisis semiológico, sociocrítico, interdiscursivo e intertextual, los cuales desvelan, por turno, la dimensión polémica, incluso ética de la percepción de Alemania.

+

DANIEL LAFOREST LE VILLE JACQUES-CARTIER DE LOUIS HAMELIN. INFRASTRUCTURES ET INFRAHISTOIRE DU RÉCIT AU QUÉBEC (VILLA JACQUES-CARTIER, DE LOUIS HAMELIN. INFRAESTRUCTURAS E INFRAHISTORIA DEL RELATO EN QUEBEC)

Este artículo se refiere a la representación de la ciudad Ville Jacques-Cartier de los años 1960 en *La constellation du Lynx*. La hipótesis es que, en la novela histórica de Louis Hamelin, el incremento de documentación fáctica (lo que sucedió *realmente*) depende de un aumento proporcional del mito territorial quebequense (el lugar en que *habría sucedido de verdad*). El primero es un trabajo de reconstrucción, y el segundo de imaginación. De ello se desprende una figura del escritor quebequense muy vinculado a los lugares y que se presenta como un fabulador escrupuloso o como un narrador que busca un aumento de autenticidad en las márgenes geográficas. Es una figura de la cual se prendó la crítica de finales de los años 2000 y cuyo prefigurador sería Hamelin.

+

FRANÇOIS OUELLET POUR EN FINIR AVEC OCTOBRE
(PARA ACABAR DE UNA VEZ CON OCTUBRE)

Para escribir *La constellation du Lynx*, novela en la cual Sam Nihilo investiga sobre la crisis de Octubre, Louis Hamelin dedicó muchos años a esta investigación. Este artículo pretende mostrar cómo el esquema político sirve, no obstante, para que surja otro discurso del cual no podría prescindir para que Sam lleve a cabo su investigación, pues aquí, a raíz de la muerte de Chevalier Branlequeue, el mentor político de Sam, una búsqueda amorosa sustituye progresivamente a la investigación, la relación de Sam con Dora, imponiéndose en detrimento de la intriga nacionalista. El final de la novela, al concluir la encuesta, aparta definitivamente al país de los felquistas (miembros del Frente de Liberación de Québec - FLQ).

+

JIMMY THIBEAULT L'EXPRESSION DU SUJET EN TANT QU'« ENTITÉ ». SE DÉFINIR
CHEZ LOUIS HAMELIN
(LA EXPRESIÓN DE UNO MISMO EN "ENTIDAD". DEFINIRSE EN LOUIS
HAMELIN)

Desde principios de los años 1980, varios escritores quebequenses se han interesado por el carácter estadounidense de la sociedad quebequense, es decir, por la experiencia histórica de esta sociedad francófona que, por cierto, tomó forma en una relación de filiación con Francia, pero también en una proximidad cultural con otras sociedades que se fueron formando en paralelo en el continente. Louis Hamelin ocupa un lugar importante en este linaje de autores que han inscrito su obra bajo el signo de la americanidad. En Hamelin, dicha americanidad, si bien se remite al territorio continental y a la cultura estadounidense, está no obstante impregnada de cierta conciencia francófona que contribuiría a definir el territorio, abriendo así la vía para una recomposición del imaginario continental por su francoamericanidad. El presente artículo propone estudiar cómo Louis Hamelin participa de la reflexión sobre la francoamericanidad, interesándose esencialmente por la relación que mantiene su escritura con los discursos identitarios que caracterizan a Quebec, sobre todo en su relación con Francia y con Estados Unidos. Se tratará, en una primera fase, de la representación de Francia en la construcción identitaria de Quebec tal y como aparece en algunos textos del libro *Le voyage en pot* (El viaje en bote) y, en una segunda fase, en la construcción del tema al margen de cierta representación del mito americano en *Le joueur de flûte* (El flautista).

BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +

ANDRÉ BROCHU est né à Saint-Eustache (Québec), en 1942. En 1963, il est nommé professeur de littératures française et québécoise à l'Université de Montréal, et il occupera ce poste jusqu'à sa retraite, en 1997. Poète, romancier, essayiste et critique, il a publié près de quarante ouvrages et remporté plusieurs prix, dont le Prix du Gouverneur général deux fois, pour un roman (*La Croix du Nord*, 1991) et un recueil de poèmes (*Les jours à vif*, 2004). Il est un membre fondateur de la revue *Parti pris* et il collabore assidûment à *Lettres québécoises* (chronique du roman) et à *Voix et Images* (chronique de poésie). Il est membre de l'Académie des lettres du Québec.

+

JULIEN DESROCHERS étudie à l'Université de Moncton et travaille sur une thèse doctorale portant sur l'œuvre romanesque de Louis Hamelin, pour laquelle il a obtenu une bourse d'étude supérieure du Canada Joseph-Armand-Bombardier. Durant ses études de maîtrise à l'Université Laval, il a fait partie de l'équipe du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (tome VIII), projet de recherche pour lequel il a agi en tant que secrétaire et assistant pour la section « Romans, contes et nouvelles ».

+

ROBERT DION, professeur de littératures française et québécoise à l'Université du Québec à Montréal, poursuit des recherches sur les fictions contemporaines et la biographie littéraire. À titre de coéditeur scientifique, il a fait paraître en 2007, aux éditions Nota bene, un collectif ayant pour titre *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*. Plus récemment, il a publié une monographie intitulée *Une distance critique* (Nota bene, 2011) et, avec sa collègue Frances Fortier, un ouvrage ayant pour titre *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur* (Presses de l'Université de Montréal, 2010). En 2013, ENS Éditions a lancé, sous la direction conjointe de Robert Dion et de Frédéric Regard, un ouvrage intitulé *Les nouvelles écritures biographiques. La biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines*.

+

LOUISE-HÉLÈNE FILION, à l'Université du Québec à Montréal et à l'Universität des Saarlandes, rédige une thèse sur l'appropriation productive de Thomas Bernhard et de Peter Handke chez des romanciers, nouvellistes et poètes québécois dont les œuvres sont parues depuis le début des années 1980. Ses recherches s'attachent donc aux relations littéraires Québec-Allemagne et Québec-Autriche, ainsi qu'aux champs théoriques de l'intertextualité et de l'interculturalité : elle a publié quelques articles sur ces questions au Québec et en Allemagne. Elle est membre de l'Association canadienne de littérature comparée (ACLC), du Centre de recherche inter-universitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) et de la Société allemande de Montréal.

+

KRZYSZTOF JAROSZ est professeur de littératures française et québécoise, ainsi que de traduction littéraire à l'Université de Silésie (à Katowice, en Pologne), où il dirige la Chaire d'études canadiennes et de traduction littéraire. Il a notamment publié l'ouvrage *L'immanence et la transtextualité dans l'œuvre romanesque de Robert Lalonde* (Katowice, 2011). En 2009, il a dirigé le collectif *De la fondation de Québec au Canada d'aujourd'hui (1608-2008). Rétrospectives, parcours et défis*. Il est fondateur et directeur de la revue littéraire et traductologique *Romanica Silesiana* à l'Université de Silésie depuis 2006 et également corédacteur de la revue *TransCanadiana* de l'Association polonaise d'études canadiennes, dont il est le président depuis avril 2007. Enfin, il est membre du Comité consultatif de la *Revue internationale d'études canadiennes* et traducteur en polonais des ouvrages de Barthes, Bataille, de Certeau, Cioran, Dali, Deleuze, Derrida, Kokis, LaRue et Sartre.

+

DANIEL LAFOREST est professeur associé d'études françaises et culturelles à l'Université de l'Alberta. Il mène des recherches sur les villes, les classes moyennes, et la santé dans les littératures québécoise et canadienne. Il s'intéresse également à l'histoire des traditions du réalisme dans la théorie, la littérature et les médias visuels. Son ouvrage *L'archipel de Caïn. Pierre Perrault et l'écriture du territoire* (XYZ, 2010) a reçu le prix Jean-Éthier-Blais 2011. Il a été directeur intérimaire du Centre de littérature canadienne à l'Université de l'Alberta, ainsi que titulaire invité de la Chaire en études canadiennes à l'Université de Limoges. En 2014-2015, il est professeur en visite au Center for Biomedical Ethics de l'Université Stanford.

+

JONATHAN LIVERNOIS est professeur adjoint au Département des littératures de l'Université Laval. Il est également rattaché au Centre de recherche sur la littérature et la culture québécoises du site Laval. Il a récemment fait paraître *Papineau. Erreur sur la*

personne (Boréal, 2012, en collaboration avec Yvan Lamonde), *Un moderne à rebours. Biographie intellectuelle et artistique de Pierre Vadeboncoeur* (PUL, 2012) et *Remettre à demain. Essai sur la permanence tranquille au Québec* (Boréal, 2014). Il prépare actuellement une étude sur le maillage patrimoine/littérature au Québec pendant les années 1970.

+

MICHEL NAREAU est professeur associé à Figura-UQAM et chargé de cours au Collège militaire royal du Canada à Kingston et à l'Université Concordia. Ses recherches actuelles portent sur la mise en récit de l'Amérique latine au Québec. Il a fait paraître en 2012 au Quartanier l'essai *Double jeu. Baseball et littératures américaines* pour lequel il a reçu le Prix du Canada en sciences humaines. En plus du présent numéro, il a codirigé dans *Voix et Images* un dossier sur l'œuvre de Michael Delisle et a été directeur des *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu* de 2011 à 2015. Il est aussi critique littéraire depuis 2006 pour la revue *Nuit blanche*.

+

FRANÇOIS OUELLET est professeur titulaire de littérature à l'Université du Québec à Chicoutimi. Il est aussi directeur de la collection «Sillage» aux éditions Nota bene, membre du conseil d'administration du CIEF et membre régulier du centre de recherche Figura. Ses publications récentes comprennent : *Contre l'oubli. Vingt écrivains français du xx^e siècle à redécouvrir* (direction, Nota bene, 2015), *Grandeurs et misères de l'écrivain national. Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Ferron* (Nota bene, 2014), *Romans exhumés (1910-1960). Contribution à l'histoire littéraire du vingtième siècle* (codirection avec Bruno Curatolo et Paul Renard, Éditions universitaires de Dijon, 2014), *Journalisme et littérature dans la gauche des années 1930* (codirection avec Anne Mathieu, Presses universitaires de Rennes, 2014).

+

JACQUES PELLETIER est professeur associé au Département d'études littéraires de l'UQAM. Essayiste, auteur de plusieurs ouvrages sur les littératures québécoise (*Le roman national, Le poids de l'histoire, Victor-Lévy Beaulieu. L'homme-écriture*) et internationale (*Le testament de Zola, Que faire de la littérature? L'exemple d'Hermann Broch*) ainsi que de livres polémiques sur les enjeux culturels et idéologiques qui interpellent nos sociétés (*Les habits neufs de la droite culturelle, Au-delà du ressentiment. Réplique à Marc Angenot, La gauche a-t-elle un avenir?*), il fait partie des comités de rédaction des revues *À Bâbord!* et *Nouveaux cahiers du socialisme*. Il dirige les collections «Essais critiques» et «Interventions» aux éditions Nota bene.

+

LAURENCE PERRON entame un mémoire de maîtrise à l'Université du Québec à Montréal en études littéraires, sous la direction de Jean-François Chassay. Elle y étudie les intertextes pessoaiens et la reprise romanesque du motif hétéronymique. Elle a été assistante de recherche pour le projet « Mise en récit de l'Amérique latine au Québec: transferts de sens d'une autochtonie continentale, 1940-2010 » dirigé par Maurice Demers et Michel Nareau et l'est désormais pour le projet « Romans d'anticipation scientifique au tournant du XIX^e siècle (1860-1940) » mené par l'Agence nationale de la recherche (ANR).

+

PASCAL RIENDEAU est professeur à l'Université de Toronto, où il enseigne les littératures française et québécoise. Avec Barbara Havercroft et Pascal Michelucci, il a dirigé un collectif, *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations* (Nota bene, 2010). Il a été le coordonnateur de la section « Essai » du huitième tome du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (Fides, 2011), et son livre *Méditation et vision de l'essai. Roland Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault* a paru chez Nota bene dans la collection « Littérature(s) ». Ses recherches actuelles portent sur les discours de l'éthique dans la littérature contemporaine.

+

LUCIE ROBERT est membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) et enseigne la littérature québécoise à l'Université du Québec à Montréal. Codirectrice de *La vie littéraire au Québec, 1764-1947* (Presses de l'Université Laval, 6 vol. parus depuis 1991), elle dirige l'équipe de recherche « Interdisciplinarité, multidisciplinarité et transdiscursivité dans la vie artistique au Québec (1895-1948) ». Son plus récent ouvrage, *Apprivoiser la modernité théâtrale. La pièce en un acte. De la Belle Époque à la Crise*, est paru chez Nota bene en 2012.

+

JIMMY THIBEAULT est professeur adjoint au Département des études françaises de l'Université Sainte-Anne où il est titulaire de la Chaire de recherche du Canada en études acadiennes et francophones. Il enseigne les littératures acadienne, québécoise, franco-ontarienne et francophone de l'Ouest. Ses travaux portent sur la représentation des enjeux identitaires, individuels et collectifs, dans les espaces culturels francophones du Canada. Il s'intéresse également aux transferts culturels en contexte de migration, de continentalité et de mondialisation. Il a récemment fait paraître *Des identités mouvantes: Se définir dans le contexte de la mondialisation* (Nota bene, 2015), un ouvrage qui aborde ces problématiques. Il a aussi publié de nombreux articles savants et chapitres d'ouvrages collectifs sur les littératures francophones du Canada. Il a codirigé des dossiers de revue dans *Voix et Images* (2011, avec Jean Morency), *@analyses* (2011, avec Emir Delic et Lucie Hotte), et *Québec Studies* (2012, avec Jean Morency).

INDEX DU VOLUME XL

+ + +

- AUGER**, Manon et Robert **DION**, «L'engagement et l'écriture (de fiction) à l'épreuve de l'autobiographique chez André Major», 3, p. 87-102.
- BÉLANGER**, David, «L'autofiction contestée. Le romancier fictif et l'autarcie littéraire», 3, p. 115-130.
- BÉRUBÉ**, Renald, «*Le Cid* et *Hamlet* : Corneille et Shakespeare lus par Ducharme et Gurik», 1, p. 204-226.
- BIRON**, Michel, «Le réalisme inactuel d'André Major», 3, p. 41-52.
- BRASSARD**, Denise, «Les noms entiers de l'amour», 1, p. 184-193.
- BRASSARD**, Denise, «La nuit sauvée», 2, p. 134-141.
- BRISSETTE**, Pascal, «Fête urbaine et poésie en voix. Des soirées de l'École littéraire de Montréal aux Nuits de la poésie», 2, p. 23-43.
- BRISSETTE**, Pascal et Will **STRAW**, «Poètes et poésies en voix au Québec (xx^e-xxi^e siècles)», 2, p. 7-13.
- BROCHU**, André, «Mystification et mystère», 1, p. 194-199.
- BROCHU**, André, «Beautés à découvrir», 2, p. 142-147.
- BROCHU**, André, «Second degré du langage», 3, p. 139-145.
- BROUSSEAU RIVET**, Geneviève et Gilbert **DAVID**, «L'infléchissement parabolique dans *Le chant du Dire-Dire* de Daniel Danis», 1, p. 57-70.
- CAMBRON**, Micheline, «La poésie sur les ondes radiophoniques. "Irradier" les poètes dans l'espace public québécois des années 1930», 2, p. 45-57.
- CAMLOT**, Jason, «Le Foster Poetry Conference (1963)», 2, p. 59-75.
- CAMUS**, Audrey, «Le corps du roman. e. *Roman-dit* de Daniel Danis», 1, p. 71-80.
- CHASSAING**, Irène, «Nostalgie et utopie dans l'œuvre de Lise Tremblay. De *La pêche blanche* à *La héronnière*», 2, p. 107-120.
- DANAN**, Joseph, «*Kiwi* de Daniel Danis ou le vacillement des frontières», 1, p. 93-101.
- DANIS**, Daniel, «Inédit. Dernier demain», 1, p. 37-44.
- DAVID**, Gilbert, «Daniel Danis. Imaginer des mondes, réinventer le drame», 1, p. 9-14.
- DAVID**, Gilbert, «Entretien avec Daniel Danis», 1, p. 15-26.
- DAVID**, Gilbert, «Images de la production scénique des écritures de Daniel Danis», 1, p. 27-35.
- DION**, Robert et Élisabeth **NARDOUT-LAFARGE**, «André Major: l'interrogation des formes», 3, p. 7-11.
- DUPRÉ**, Louise, «D'abord l'intime. Entretien avec Denise Desautels», 2, p. 158-172.
- GUAY**, Hervé, «Aux origines du théâtre de Daniel Danis. Mythes de destruction et de création, rites et magie», 1, p. 45-55.

INKEL, Stéphane, « Le père, le dictateur et l'écrivain », 1, p. 167-173.

JAROSZ, Krzysztof, « Des provinciaux et des procrastinateurs », 2, p. 123-128.

JOUBERT, Lucie, « (Re)prendre racine? », 2, p. 148-153.

JUBINVILLE, Yves, « Un désir de refondation. Formes de socialité dans l'œuvre dramatique de Daniel Danis », 1, p. 113-123.

LAMBERT, Vincent, « Témoignages », 2, p. 15-21.

LAMONTAGNE, André, « La médiation intertextuelle : lecture et altérité dans *La vie provisoire* et *À quoi ça rime?* », 3, p. 53-67.

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, « Ailleurs », 1, p. 174-177.

LESAGE, Marie-Christine, « Dans le "liquide du récit". Daniel Danis, écrivain scénique », 1, p. 103-112.

LIVERNOIS, Jonathan, « Écrire dans le "Salon de la race" », 2, p. 129-133.

MAJOR, André, « Inédit. L'œil du hibou. Carnets 2001-2005 », 3, p. 29-39.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « Entretien avec André Major », 3, p. 13-27

NEPVEU, Pierre, « Pédagogies de la voix. Comprendre et dire la poésie », 2, p. 77-87.

PARÉ, François, « Esthétique du slam et de la poésie orale dans la région frontalière de Gatineau-Ottawa », 2, p. 89-103.

PELLETIER, Jacques, « André Major, écrivain et Québécois », 3, p. 156-192.

RIENDEAU, Pascal, « Variation, fragmentation, répétition », 1, p. 178-183.

RIENDEAU, Pascal, « Retours sur l'identité et la liberté », 3, p. 133-138.

ROBERT, Lucie, « L'art de la conversation », 3, p. 146-145.

ROBIDOUX-DAIGNEAULT, Camille, « Bibliographie de Daniel Danis », 1, p. 125-146.

RONDEAU, Frédéric, « Une forme supérieure d'intimité. Fragments de la correspondance d'André Major avec Pierre Vadeboncoeur », 3, p. 69-85.

RYNGAERT, Jean-Pierre, « La validation du récit par la poétique de la parole dans le théâtre de Daniel Danis », 1, p. 81-91.

SELAO, Ching, « Oiseaux migrants. L'expérience exilique chez Kim Thúy et Linda Lê », 1, p. 149-164.

THÉRIAULT, Jean-François, « Bibliographie d'André Major. Mise à jour 1985-2015 », 3, p. 103-111.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

APPEL D'ARTICLES

La revue *Voix et Images* publie des articles sur tout aspect de la littérature québécoise (analyse d'une œuvre, d'un auteur, d'une époque, d'un genre, d'une problématique). Les articles (16 à 20 pages) doivent respecter le protocole de rédaction de la revue (consulter notre site Web ou écrire à la rédaction) et être accompagnés d'un résumé d'environ 800 caractères, espaces comprises, et d'une notice biobibliographique de 7 à 9 lignes. Le tout doit nous parvenir par courriel, en pièces jointes, à l'adresse voix.images@uqam.ca. Tous les textes sont évalués par trois spécialistes. Ce processus est anonyme et exige six mois en moyenne. La revue contacte les auteurs dès que les résultats de l'évaluation sont disponibles.

PROPOSITION DE DOSSIER

Toute proposition de dossier consacré à un auteur québécois ou à une problématique doit nous parvenir par courriel (voix.images@uqam.ca) et comprendre toutes les informations suivantes : le nom des responsables du dossier et de leurs institutions d'attache ; le titre (même provisoire) du dossier, la liste des collaborateurs (participation confirmée ou non), une table des matières ainsi qu'une description brève mais précise du contenu : corpus, problématique ou thématique, enjeux, etc. Un dossier d'auteur doit aussi comprendre un entretien, un court inédit et une bibliographie (de l'œuvre et de la production critique). Le dossier compte un maximum de 100-125 pages (double interligne). La proposition sera soumise au comité de rédaction de la revue qui l'évaluera à l'occasion de l'une de ses trois réunions annuelles.

Prière d'envoyer toute correspondance à la revue par courrier ou par courriel à : **ANNE ÉLAINE CLICHE**, directrice, *Voix et Images*, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, C.P. 8888, succursale Centre-ville, Montréal (Québec), H3C 3P8 ou voix.images@uqam.ca.



COLLECTION DE VIVES VOIX

Publiée par les Presses de l'Université du Québec et la revue *Voix et Images*, la collection « De vives voix » réunit en un volume une sélection critique d'articles sur un auteur ou une problématique parus dans la revue *Voix et Images*. En redonnant accès à des textes marquants, elle révèle l'évolution du discours critique sur les écrivains et les courants majeurs de la littérature québécoise.



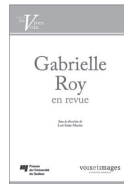
LE THÉÂTRE QUÉBÉCOIS EN REVUE

Sous la direction de Shawn Huffman* et Lucie Robert

L'ouvrage offre un portrait historique et critique des pratiques d'écriture destinées au théâtre, telles qu'elles ont été traitées par les collaborateurs de la revue *Voix et Images*. Les 15 études qui le composent, parues entre 1974 et 2009, permettent de saisir le caractère singulier de cette écriture, appréhendée dans son rapport à la littérature aussi bien que dans son rapport à la scène, autour de quelques auteurs majeurs.

201 PAPIER

2014 | 248 pages | 978-2-7605-4091-0



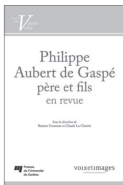
GABRIELLE ROY EN REVUE

Sous la direction de Lori Saint-Martin

Auteure d'une douzaine de romans et de recueils de nouvelles, ainsi que d'une vaste autobiographie, Gabrielle Roy (1909-1983) a marqué la littérature québécoise. Son œuvre a fait l'objet de très nombreuses études critiques, tant au Québec qu'au Manitoba, au Canada anglais et à l'étranger. Les études réunies ici portent sur ses grands romans comme sur ses textes plus intimistes, sur ses contes pour enfants et sur ses nombreux inédits, qui éclairent d'une lumière singulière les livres publiés. Diverses perspectives critiques – entre autres psychanalytique, sociocritique, féministe, formelle – donnent à voir les multiples facettes de sa production littéraire. À ce recueil d'articles présentés chronologiquement s'ajoute une bibliographie des principaux travaux sur Roy publiés en d'autres lieux.

201 PAPIER

2011 | 220 pages | ISBN 978-2-7605-3324-0



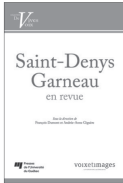
PHILIPPE AUBERT DE GASPÉ PÈRE ET FILS EN REVUE

Sous la direction de Rainier Gnutman* et Claude La Charité

Philippe Aubert de Gaspé, le père comme le fils, sont assurément les premiers auteurs classiques de la littérature québécoise. Les neuf études reproduites dans ce recueil, parues entre 1972 et 2010 dans la revue *Voix et Images*, abordent l'œuvre de ces auteurs selon des approches et des perspectives fort variées, allant de la narratologie à la psychanalyse et de l'analyse du discours à la génétique littéraire.

201 PAPIER

2013 | 176 pages | 978-2-7605-3682-1



20^e PAPIER

SAINT-DENYS GARNEAU EN REVUE

Sous la direction de François Dumont et André-Anne Giguère

Auteur de poèmes, d'un journal, de quelques articles et de plusieurs lettres, Hector de Saint-Denys Garneau (1912-1943) est reconnu comme l'un des principaux écrivains de la littérature québécoise. Son œuvre a suscité un grand nombre de commentaires, des plus élogieux aux plus critiques, et une multitude d'interprétations. Si plusieurs critiques se sont attachés au personnage mythique que Garneau est rapidement devenu, d'autres se sont davantage penchés sur les textes eux-mêmes, comme on l'observe dans la plupart des articles parus dans la revue *Voix et Images*. Les études rassemblées dans le présent volume explorent diverses perspectives, qui vont du comparatisme à la sociocritique. À ce recueil d'articles présentés chronologiquement s'ajoute une bibliographie des principaux travaux sur Garneau publiés en d'autres lieux.

2010 | 194 pages | ISBN 978-2-7605-2684-6



20^e PAPIER

ANNE HÉBERT EN REVUE

Sous la direction de Janet M. Paterson et Lori Saint-Martin

Le présent recueil d'articles témoigne des multiples facettes de l'œuvre d'Anne Hébert (1916-2003) auxquelles se sont intéressés, entre 1975 et 2002, les collaborateurs de la revue *Voix et Images*. Ces derniers ont proposé des lectures très différentes des articles, selon une approche narrative, psychanalytique ou féministe. Parmi les constantes, la captivité intérieure et le désir de libération constituent une dualité thématique importante de la production d'Anne Hébert. Les études que l'on trouvera réunies ici conservent toute leur pertinence et forment une excellente introduction à cette œuvre majeure des lettres québécoises, laquelle ne cesse de fasciner les lecteurs et les critiques du monde entier.

2006 | 244 pages | ISBN 2-7605-1371-8



20^e PAPIER

RÉJEAN DUCHARME EN REVUE

Sous la direction d'Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge

Réjean Ducharme, né en 1941, a créé une œuvre inépuisable qui, tour à tour, enchante ou inquiète, exprime quelque chose d'essentiel sur la société et l'époque, mais qui résiste à l'analyse. Elle constitue presque un passage obligé de la critique au Québec. Les études réunies ici, choisies parmi une production abondante, portent surtout sur les romans de Ducharme. Outre la dimension ludique du langage, l'une des principales caractéristiques de son écriture, elles font ressortir la complexité de sa création littéraire.

2006 | 216 pages | ISBN 2-7605-1401-3



20^e PAPIER

HUBERT AQUIN EN REVUE

Sous la direction de Jacinthe Martel et Jean-Christian Pleau

Acclamée par la critique, l'œuvre de l'écrivain et intellectuel Hubert Aquin (1929-1977) figure parmi les plus commentées de la littérature québécoise. Tant sa richesse formelle que sa valeur symbolique le justifient. Le présent ouvrage propose une sélection de textes critiques publiés sur une période de trente années, en privilégiant les études récentes. Le premier numéro de *Voix et Images*, justement consacré à Hubert Aquin, contenait une de ses rares entrevues, ici reproduite aux côtés de documents inédits.

2006 | 200 pages | ISBN 2-7605-1402-1

voixetimages

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

Distribution

Canada : Prologue inc.
Belgique : Patrimoine SPRL

France : SODIS / AFPU-Diffusion
Suisse : Servidis SA

Les Presses de l'Université du Québec reconnaissent l'aide financière du gouvernement du Canada et du Conseil des Arts du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada pour leurs activités d'édition. Elles remercient également la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) pour son soutien financier.



418 657-4399 | puq@puq.ca

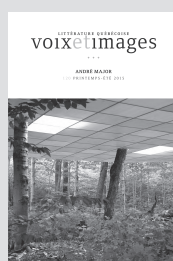
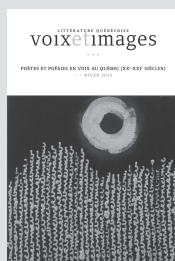
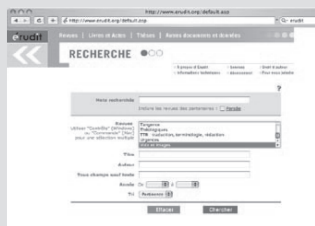
Plus de
1 300 livres
à feuilleter

PUQ.CA



Presses
de l'Université
du Québec

L'étude de la littérature québécoise en accès numérique libre



Tous les articles publiés dans la revue depuis la création de *Voix et Images du pays* en 1967 sont maintenant **librement accessibles** en format numérique.

Ainsi, tout en poursuivant la publication imprimée de ses trois numéros par année, la revue assure la diffusion de plus de **20000** pages d'articles sur les œuvres et les auteurs québécois.



Visitez le site www.erudit.org/revue/vi



érudit VOIXetimages

UQÀM
Université du Québec à Montréal

KIOSQUE NUMÉRIQUE

ARTS VISUELS CINÉMA CRÉATION LITTÉRAIRE CULTURE ET SOCIÉTÉ HISTOIRE ET PATRIMOINE LITTÉRATURE THÉÂTRE ET MUSIQUE THÉORIES ET ANALYSES

**Vous pouvez ajouter les revues culturelles québécoises
à votre bibliothèque virtuelle en visitant le site Web
de la SODEP.**

LA CULTURE
EN REVUES

SODEP.QC.CA

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Patrimoine
canadien

Canadian
Heritage

Canada

GLOBE

REVUE INTERNATIONALE D'ÉTUDES QUÉBÉCOISES

École des médias
Université du Québec à Montréal
Case postale 8888
Succursale Centre-ville
Montréal (Québec)
Canada H3C 3P8
courriel : contact@revueglobe.ca
<http://www.revueglobe.ca>

PRÉSENTE DANS PLUS DE 20 PAYS

Volume 17

2014

Numéro 1

L'ACTUALITÉ DE L'ART AU QUÉBEC

Introduction. L'actualité de l'art au Québec • Marie-Ève Charron et Thérèse St-Gelais

L'autochtonie dans l'art actuel québécois. Une question partagée • Jean-Philippe Uzel

L'art actuel au Québec vu de la francophonie canadienne. Réseaux et influences • Anne Robineau

Critères et processus d'évaluation en art contemporain. Les concours d'aide à la création du CALQ • Marcel Fournier et Marian Misrahi

Le corail, la dynamite et autres objets hétéroclites. Originalité et nouveauté par l'image • Maxime Coulombe

Documentaire et jeux de fiction. Le cas du cinéma québécois • Mélissa Thériault

Des formes de vie à la restitution du présent. De l'artiste anthropologue à l'archéologue • Marie Fraser

NOTE CRITIQUE

Penser l'histoire du mouvement étudiant au Québec : sous les lieux communs, un chantier • Daniel Poitras

ÉTUDE LIBRE

Le fédéralisme canadien peut-il encore être réformé? • Hugo Tremblay

RECENSIONS

PARUTIONS RÉCENTES EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

Directeur : Pierre Barrette

Coordonnatrice à l'édition : Marie Fortin

Comité de rédaction : Micheline Cambron, Linda Cardinal, Daniel Chartier, Karine Collette, Guy Lachapelle

Responsable des comptes rendus : Maxime Raymond-Dufour

On peut se procurer la revue
en s'adressant au secrétariat : contact@revueglobe.ca

CiNéMAS

Cinemas est une revue universitaire essentiellement consacrée aux études cinématographiques. Elle entend diffuser des travaux théoriques ou analytiques visant à stimuler une réflexion pluridisciplinaire sur un objet protéiforme en croisant différentes approches, méthodes et disciplines (esthétique, sémiotique, histoire, communications, sciences humaines, histoire de l'art, etc.). Une attention particulière est accordée aux recherches visant à analyser les mutations en cours, tant au sein des pratiques créatrices que des discours théoriques.

L'acteur entre les arts et les médias

Volume 25, numéro 1, automne 2014

Présentation

Serge Cardinal

La déploration, de Sarah Bernhardt à Al Pacino.
Permanence et migration d'une posture codifiée
(arts visuels, théâtre, cinéma)

Christophe Damour

Le chagrin d'Achille et la colère de Brad :
réflexion sur une médiation oubliée
dans la représentation des affects extrêmes

Johanne Lamoureux

Pantomime, danse et stylisation
(Cary Grant, James Cagney, Fred Astaire)

Christian Viviani

Charles Kœchlin et l'amour des stars.
L'acteur et son jeu comme moteur expressif
d'une musique de cinéma idéale

Michel Duchesneau

Stage Actors and Modern Acting Methods
Move to Hollywood in the 1930s

Cynthia Baron

Abonnement annuel:

Canada : individuel 40 \$; étudiant 25 \$; institutionnel 75 \$;
Autres pays : individuel 50 \$; étudiant 35 \$; institutionnel 90 \$

Chaque numéro simple :

Canada : 18 \$; autres pays : 22 \$

Chaque numéro double :

Canada : 25 \$; autres pays : 30 \$

Abonnez-vous en ligne : www.revue-cinemas.info

Revue Cinémas

Université de Montréal, Pavillon Lionel-Groulx,

C.P. 6128, succursale Centre-ville,

Montréal (Québec), Canada H3C 3J7.

Tél. : 514 343-6111 (poste 3684) et téléc. : 514 343-2393.

Adresse électronique : cinemas@histart.umontreal.ca



Littérature *canadienne*

Un périodique de critique et d'analyse

Appel de textes rédigés en français

La revue publie des poèmes ainsi que des comptes rendus et des articles critiques en français portant sur des oeuvres littéraires canadiennes. Cependant nous ne publions pas de fiction narrative.

Pour soumettre des textes en français à
Littérature canadienne, visitez notre site :
www.canlit.ca/submit

Pour annoncer dans *littérature canadienne*

Aux éditeurs et aux périodiques désireux de réserver une annonce publicitaire dans nos pages, nous signalons qu'il reste de l'espace disponible dans notre numéro sur Gabrielle Roy, à paraître prochainement.

Veillez contacter nos services de vente :
Matthew Gruman
www.canlit.ca/mediakit
cl.info@ubc.ca

*Littérature
canadienne*
Université de la
Colombie-Britannique
Buchanan E1 58
1866 Main Mall
Vancouver, BC
V6T 1Z1
Tél: 604.822.2780
Fax: 604.822.5504
can.lit@ubc.ca
www.canlit.ca



Littérature canadienne tient à remercier vivement le Fonds du Canada pour les magazines (FCM) pour son aide financière.

LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE VOUS PASSIONNE ?

ABONNEZ-VOUS À *lettres québécoises*

Entrevues, portraits d'auteurs, critiques
et comptes rendus de romans, de recueils
de nouvelles et de poésie, d'essais et plus !



Conseil des arts
et des lettres
Québec

Canada



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



1 AN / 4 NUMÉROS

INDIVIDU	INSTITUTION
Canada 30\$	Canada 40\$
États-Unis 45\$	États-Unis 60\$
Étranger 60\$	Étranger 80\$

2 ANS / 8 NUMÉROS

INDIVIDU	INSTITUTION
Canada 50\$	Canada 70\$
États-Unis 75\$	États-Unis 100\$
Étranger 100\$	Étranger 135\$

3 ANS / 12 NUMÉROS

INDIVIDU	INSTITUTION
Canada 72\$	Canada 95\$
États-Unis 108\$	États-Unis 144\$
Étranger 144\$	Étranger 192\$

Les prix sont toutes taxes comprises
et sont sujets à changement sans préavis.

Nom _____

Adresse _____

Ville _____

Code postal _____ Tél. _____

Courriel _____

Ci-joint Chèque Visa Mastercard

N° _____ Exp. _____

Signature _____ Date _____

Voix & Images

ATTENTION : SVP libeller votre chèque à : SODEP / Lettres québécoises

RETOURNER À : SODEP • Service d'abonnement • Lettres québécoises
C.P. 160, succ. Place d'Armes, Montréal (Québec) H2Y 3E9
tél. : 514-397-8670 • téléc. : 514-397-6887 • abonnement@sodep.qc.ca

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

Des analyses approfondies et variées sur la production ancienne et contemporaine;
des entrevues avec des écrivains du Québec et des inédits; des chroniques sur l'actualité.

Direction

Anne Élane Cliche

Comité de rédaction

Luc Bonenfant, Jane Everett, Dominique Garand,
Michel Lacroix, Andrée Mercier et Jean Morency

NUMÉROS DISPONIBLES: Raoul DUGUAY (I, 2); Gérard BESSETTE (I, 3); Fernand LEDUC (II, 1); Jean ÉTHIER-BLAIS (II, 3); Pierre PERRAULT (III, 3); Rina LASNIER (IV, 1); Louis-Philippe HÉBERT (IV, 3); Yves THÉRIAULT (V, 2); Jean-Claude GERMAIN (VI, 2); Philippe HAECK (VI, 3); Adrien THÉRIO (VII, 1); Jacques FERRON (VIII, 3); Guy DUFRESNE (IX, 1); Roland GIGUÈRE (IX, 2); Monique BOSCO (IX, 3); Yolande VILLEMAIRE (XI, 3; 33); Yves BEAUCHEMIN (XII, 3; 36); Suzanne LAMY (XIII, 1; 37); Roger DES ROCHES (XIII, 2; 38); PRATIQUES ILLICITES (XV, 2; 44); Gilbert LA ROCQUE (XV, 3; 45); LES CORRESPONDANTS LITTÉRAIRES D'ALFRED DESROCHERS (XVI, 1; 46); Jovette MARCHESSAULT (XVI, 2; 47); François CHARRON (XVI, 3; 48); Louky BERSIANIK (XVII, 1; 49); L'ÂGE DE LA CRITIQUE, 1920-1940 (XVII, 2; 50); Paul-Marie LAPOINTE (XVII, 3; 51); LES ÉCRITURES MASCULINES (XVIII, 1; 52); Francine NOËL (XVIII, 2; 53); LIONEL GROULX ÉCRIVAIN (XIX, 1; 55); SCIENCE ET FICTION AU QUÉBEC: l'émergence d'un savoir (XIX, 3; 57); ARCHÉOLOGIE DU LITTÉRAIRE AU QUÉBEC (XX, 2; 59); André BROCHU (XX, 3; 60); Gilles HÉNAULT (XXI, 1; 61); Suzanne JACOB (XXI, 2; 62); LE BAVARDAGE DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE (XXI, 3; 63); Henri-Raymond CASGRAIN (XXII, 2; 65); Gilbert LANGEVIN (XXII, 3; 66); Madeleine OUELLETTE-MICHALSKA (XXIII, 1; 67); LA CENSURE 1920-1960 (XXIII, 2; 68); LE RÉCIT LITTÉRAIRE DES ANNÉES QUATRE-VINGT ET QUATRE-VINGT-DIX (XXIII, 3; 69); Yves PRÉFONTAINE (XXIV, 1; 70); POÉSIE QUÉBÉCOISE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE (XXIV, 2; 71); LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE SOUS LE REGARD DE L'AUTRE (XXIV, 3; 72); RÊVER L'ENFANCE. LITTÉRATURE ET PSYCHANALYSE (XXV, 1; 73); LE CHAMP LITTÉRAIRE DE LA JEUNESSE AU CARREFOUR DE LA RECHERCHE UNIVERSITAIRE (XXV, 2; 74); Normand CHAURETTE (XXV, 3; 75); Denise DESAUTELS (XXVI, 2; 77); GÉNÉALOGIES DU PATRIOTE 1837-1838 (XXVI, 3; 78); Fernand DUMONT (XXVII, 1; 79); LA SOCIABILITÉ LITTÉRAIRE (XXVII, 2; 80); Daniel POLIQUIN (XXVII, 3; 81); Noël AUDET (XXVIII, 1; 82); Monique LARUE (XXVIII, 2; 83); Gilles CYR (XXVIII, 3; 84); Claire MARTIN (XXIX, 1; 85); LE LABORATOIRE DE L'ÉCRITURE: MANUSCRITS ET VARIANTES (XXIX, 2; 86); France DAIGLE (XXIX, 3; 87); LE PSEUDONYME AU QUÉBEC (XXX, 1; 88); LES AVATARS DU BIOGRAPHIQUE (XXX, 2; 89); LA LITTÉRATURE ANGLO-QUÉBÉCOISE (XXX, 3; 90); FIGURES ET CONTRE-FIGURES DE L'ORIENTALISME (XXXI, 1; 91); Gilles ARCHAMBAULT (XXXI, 2; 92); Élise TURCOTTE (XXXI, 3; 93); Denis VANIER (XXXII, 1; 94); FÉMININ/MASCULIN. JEUX ET TRANSFORMATIONS (XXXII, 2; 95); LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE QUÉBÉCOIS ET SES MODÈLES EUROPÉENS (XXXII, 3; 96); Michel Marc BOUCHARD (XXXIII, 1; 97); Michel BEAULIEU (XXXIII, 2; 98); GERMAINE GUÈVREMONT. NOUVELLES SURVENANCES (XXXIII, 3; 99); Pierre NEPVEU (XXXIV, 1; 100); Louise DUPRÉ (XXXIV, 2; 101); TRAJECTOIRES DE L'AUTEUR DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN (XXXIV, 3; 102); Herménégilde CHIASSON (XXXV, 1; 103); DE L'ANTHOLOGIE (XXXV, 2; 104); LES MÉMORIALISTES QUÉBÉCOIS DU XIX^e SIÈCLE (XXXV, 3; 105); NARRATIONS CONTEMPORAINES AU QUÉBEC ET EN FRANCE: REGARDS CROISÉS (XXXVI, 1; 106); Dany LAFERRIÈRE (XXXVI, 2; 107); ROMANCIERS « FRANÇAIS » AU QUÉBEC, « CANADIENS » EN FRANCE (XXXVI, 3; 108); Marie-Claire BLAIS (XXXVII, 1; 109); LA GUERRE DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE (XXXVII, 2; 110); Nicole BROSSARD (XXXVII, 3; 111); RELECTURES D'HUBERT AQUIN (XXXVIII, 1; 112); Louis DANTIN (XXXVIII, 2; 113); Michael DELISLE (XXXVIII, 3; 114); THÉÂTRE ET MÉDIAS (XXXIX, 1; 115); VOIX DE FEMMES DES ANNÉES 1930 (XXXIX, 2; 116); LES ESSAIS QUÉBÉCOIS CONTEMPORAINS AU CONFLUENT DES DISCOURS (XXXIX, 3; 117); Daniel DANIS (LX, 1; 118); POÈTES ET POÉSIES EN VOIX AU QUÉBEC (XX^e-XXI^e SIÈCLES) (LX, 2; 119); André MAJOR (LX, 3; 120); Louis HAMELIN (LXI, 1; 121).

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

(INCLUANT LES TAXES ET/OU LES FRAIS DE PORT ET DE MANUTENTION)

QUÉBEC/CANADA

1 AN (3 NUMÉROS): étudiant **30 \$** _____
individu **50 \$** _____
institution **125 \$** _____

ÉTRANGER

1 AN (3 NUMÉROS): étudiant **45 \$** _____
individu **70 \$** _____
institution **150 \$** _____

ABONNEMENT

(taxes et/ou frais de poste inclus)

Je désire m'abonner (me réabonner) à partir du vol. _____
OU DU VOLUME COURANT _____

1 TOTAL POUR L'ABONNEMENT = _____ \$

ACHAT DE NUMÉROS

(19 \$, taxes incluses)

Je désire recevoir les numéros suivants:

Frais de port et de manutention = 6,00 \$

SOUS-TOTAL = _____ \$

2 TOTAL POUR L'ACHAT DE NUMÉROS = _____ \$

1 + 2 GRAND TOTAL = _____ \$

JE PAIE PAR :

chèque*

mandat postal*

Visa

N° _____ exp. ____/____

Mastercard

N° _____ exp. ____/____

NOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PROVINCE/ÉTAT _____

PAYS _____ CODE POSTAL _____

COURRIEL _____

* LES CHÈQUES OU MANDATS DOIVENT ÊTRE FAITS À L'ORDRE DE: SODEP (VOIX ET IMAGES) ET TRANSMIS À L'ADRESSE: SODEP (SERVICE DES ABONNEMENTS), C.P. 160, SUCCURSALE PLACE D'ARMES, MONTRÉAL (QUÉBEC), H2Y 3E9. TÉLÉPHONE: 514.397.8670, COURRIEL: ABONNEMENT@SODEP.QC.CA, SITE INTERNET: WWW.SODEP.QC.CA

UQÀM

Achévé d'imprimer en octobre deux mille quinze
sur les presses de



MARQUIS
(Québec), Canada.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
voixetimages

+ + +

121 AUTOMNE 2015

DOSSIER

L'écriture comme appropriation de soi et du monde ¶ MICHEL NAREAU et JACQUES PELLETIER

Entretien avec Louis Hamelin ¶ MICHEL NAREAU et JACQUES PELLETIER

Inédit. Crash ¶ LOUIS HAMELIN

Espace et pouvoir dans *La rage* de Louis Hamelin ¶ JULIEN DESROCHERS

L'expression du sujet en tant qu'«entité». Se définir chez Louis Hamelin

¶ JIMMY THIBEAULT

Le Ville Jacques-Cartier de Louis Hamelin. Infrastructures et infrahistoire du récit
au Québec ¶ DANIEL LAFOREST

Pour en finir avec Octobre ¶ FRANÇOIS OUELLET

Présences d'Octobre. Variations littéraires autour d'un épisode de l'histoire
québécoise (Louis Hamelin, Carl Leblanc) ¶ ROBERT DION

Bibliographie de Louis Hamelin ¶ LAURENCE PERRON

ÉTUDE

«L'Allemagne que j'abhorre. L'Allemagne que j'adore.» La perception polémique
de l'Autre dans *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis ¶ LOUISE-HÉLÈNE FILION

CHRONIQUES

Essais/Études *Roman d'Arcadie, roman d'Histoire* ¶ KRZYSZTOF JAROSZ

Essais/Études *Ça fait longtemps que c'est comme ça* ¶ JONATHAN LIVERNOIS

Roman *Lieux, espaces et voyages* ¶ PASCAL RIENDEAU

Poésie *Du côté de l'Hexagone* ¶ ANDRÉ BROCHU

Dramaturgie *Aux marges de la fiction* ¶ LUCIE ROBERT

LIVRES REÇUS

RÉSUMÉS

ABSTRACTS

RESÚMENES

BIOBIBLIOGRAPHIES

INDEX DU VOLUME XL

La revue *Voix et Images* est entièrement
publiée sur du papier recyclé 100 %
post-consommation.



19 \$ TTC

ISSN 0318-9201



9 770318 920000

2 1