



Vivre et écrire Hochelaga

MICHELINE CAMBRON

Le point où tous les temps sont présents
Dante

Le roman montréalais actuel configure souvent un espace géographique beaucoup plus vaste que la ville elle-même, celle-ci se situant au croisement de trajectoires qui étendent ses frontières imaginaires aux dimensions du monde. Pensons à *Nikolski* de Nicolas Dickner¹, par exemple, ou au dernier roman de Monique LaRue, *L'Œil de Marquise*². Mais, tout aussi bien, certains écrivains choisissent, dans un mouvement inverse, de condenser l'espace urbain, saisissant Montréal à travers l'un de ses quartiers. Je me pencherai sur deux œuvres fort différentes, le roman *20b17 rue Darling*, de Bernard Émond³, et le recueil de poèmes *L'Œil au calendrier* de Gabriel Landry⁴, afin de comprendre comment un quartier, Hochelaga, peut devenir l'incarnation intime de la ville. Je m'intéresserai à l'entrecroisement du temps et de l'espace dans le discours et aux récits qui en résultent et font d'Hochelaga un lieu changeant et immuable, habité et raconté.

Je dois d'abord préciser que j'ai choisi ces deux ouvrages parce que leur lecture m'avait émue. Hochelaga est pour moi la forme première de la ville. Le lieu du « désordre universel », que Gaston Miron place rue Sainte-Catherine dans *La Marche à l'amour*, se situe plutôt pour moi au coin des rues Lafontaine et Préfontaine, là où se tenait, il n'y a pas si longtemps, un passage à niveau bruyant qui rythmait le temps, ouvrait sur l'inconnu des ruelles et déployait son bouquet de sensations fortes — odeur de levure et de mélasse, d'asphalte mal lavée du printemps, clignotement rouge de la barrière et trouée blanche du feu des locomotives la nuit, bruits furieux et intermittents des machines folles, coups de butoir du raccrochage des wagons, cris des machinistes. Ma ville perdue, celle qui a changé pour moi « plus vite que le cœur d'un mortel », se tient là, en un point où pour moi tous les temps sont présents et

1 Nicolas Dickner, *Nikolski*, Montréal, Alto, 2005.

2 Monique LaRue, *L'Œil de marquise*, Montréal, Boréal, 2009.

3 Bernard Émond, *20b17 rue Darling*, Montréal, Lux, 2002 – Émond en tirera, en 2003, un film qui porte le même titre. Les renvois à cet ouvrage se feront simplement par le numéro de la page, placé entre parenthèses.

4 Gabriel Landry, *L'Œil au calendrier*, Montréal, Québec Amérique, 2007. Les renvois à cet ouvrage se feront simplement par le titre du poème et le numéro de la page, placés entre parenthèses.

tous les chemins ouverts. La rue Darling de Bernard Émond, l'intersection Chambly et Adam qui figure sur la couverture du recueil de Gabriel Landry⁵, me parlent de ces bruits, de ces odeurs, de ce quadrillage séminal du monde.

Pourtant, aucun de ces deux textes ne porte à proprement parler sur Hochelaga, contrairement au très beau texte de Jean Hamelin intitulé *Les Rumeurs d'Hochelaga*⁶ qui visait à donner corps au quartier en le faisant bruir de paroles et de silence, à faire d'Hochelaga un personnage. Le roman de Bernard Émond raconte plutôt, à la première personne, la quête de sens de Gerry, journaliste raté, alcoolique et chômeur qui, après avoir échappé par hasard à l'explosion de l'immeuble où il loge, rue Darling, se donne un objectif : « [Flaire, pour moi tout seul, une histoire avec l'explosion de la rue Darling; fabriquer du sens avec l'absurde; faire revivre ces morts-pour-rien. » (40) Le récit tient donc à la fois du polar et du récit de soi et configure en seul mouvement les vies des victimes qu'il faut faire revivre. Le film que Bernard Émond a tiré de son roman ne s'écarte guère du texte dont il reprend l'insistance du regard porté sur les êtres et les choses, la géographie et la temporalité.

L'Œil au calendrier est d'une tout autre facture. Il s'agit d'un recueil de cent quatre-vingt-seize poèmes composés chacun de trois stances irrégulières, comportant majoritairement un nombre impair de vers : chacun des poèmes a donc une dimension composite qui lui donne une relative instabilité. Les poèmes sont regroupés en quatorze séquences dont les titres donnent la règle formelle — nombre de stances, de vers, ordonnancement, thème et, éventuellement genre poétique — et les titres de chacun des poèmes en précisent la portée. Les poèmes sont disposés de part et d'autre du poème « 19 » de la séquence « Cinq-neuf-huit » (119), lequel sépare le premier mouvement, ascendant, dont la tonalité générale est explicitée dans la séquence « Reverdie », du second mouvement, descendant, explicité dans la séquence « Contre-reverdie ». Aussi l'enchaînement complexe des stances raconte-t-il, au long d'une année, le temps et les saisons qui passent, au fil de déambulations ayant pour centre une chambre dans Hochelaga — précisément décrite dans le poème « 19 » de la séquence « Cinq-neuf-huit » (119) —, et pour rayons les rues que le poète monte ou descend, comme autant de chemins dans un cadre cosmique fait de nuages, de soleil et de vents qui changent au gré des heures et des saisons. La durée épouse ici la forme même du livre. L'ensemble donne une forte impression de mouvement dans lequel les stances ne sont jamais tout à fait fixées et elles échappent à la stase à laquelle elles semblent aspirer, comme nous en avertit la première strophe du premier poème :

UN (1-3)

Au premier angle qui t'a plu,
celui d'Adam et de Chambly,
angle adamique,
dis-tu,
ton pas désormais marque presque un arrêt. (9)

5 Il s'agit d'une estampe photo-numérique de Pierre Fortin, intitulée *42 stances*, Un (2006).

6 Jean Hamelin, *Les Rumeurs d'Hochelaga. Récits*, Montréal, Hurtubise HMH, 1971.

Cartographies d'Hochelaga

À sa façon, chacun des deux textes dessine une cartographie du quartier. Dans *20h17 rue Darling*, le quartier Hochelaga, nommément désigné comme tel à plusieurs reprises, est d'abord présenté par son envers, le reste de la ville, non-lieu qui est à l'origine du hasard de la survie du personnage-narrateur, puisqu'au moment de l'explosion, Gerry est ailleurs, entre la rue l'Esplanade et Hochelaga, retardé d'abord par un lacet défait, puis par un accident de voiture survenu sur le Plateau. Convaincu qu'il aurait dû être là, « 20h17 rue Darling », que le lacet défait a changé le cours de sa vie, le narrateur proclame son attachement à Hochelaga, où il a échoué après des pérégrinations partout en ville et où il est revenu comme à son lieu propre :

J'ai fait le tour de la ville avant de revenir ici échouer ici, sur Darling, à deux cents pieds de ma cour et de mon prunier. [...] Je suis d'ici et je n'y peux rien. Ce que je cherchais ailleurs, je ne pourrais pas le dire, mais je sais en tous cas que je ne l'ai pas trouvé. (27)

Le reste du récit contribue à désigner Hochelaga comme le seul espace possible de vie urbaine pour le personnage-narrateur : ses incursions hors d'Hochelaga constituent autant de sorties de sa propre vie, le conduisant à rater sa mort, à s'abrutir dans l'alcool hors de lui-même, à entrer par effraction dans la vie des autres, au mépris de la sienne, voire à plonger dans le hors-temps indifférencié que constituent les séances interchangeable des Alcooliques Anonymes. On apprendra au long du roman son mépris pour les autres quartiers, par exemple pour Outremont :

Laurier-à-Outremont c'est, ramassé sur un quart de mille, tout ce que je hais le plus dans l'existence. Oh ! délices de la haine de classe ! Je commence à les haïr quand ils stationnent leur auto en double [...]. (69)

Les pérégrinations du narrateur dessinent une carte du quartier présenté comme un espace de pauvreté, qui possède une porte d'entrée qui le sépare du reste de la ville, à l'ouest :

Si on prend la rue Ontario vers l'est, passé le tunnel de la rue Moreau, on arrive dans Hochelaga. Chez nous. (26)

Son point extrême, à l'est, est le magasin des Glaneuses, lequel malgré son excentricité constitue la mémoire du quartier dont il est le microcosme :

Venir aux Glaneuses, c'est un peu faire l'archéologie du quartier et prendre la mesure de tout ce qui ne sera plus. (51)

Hochelaga dispose d'une artère principale, la rue Ontario, sur laquelle se trouvent les snack-bars et les restaurants où se rencontrent les personnages. La carte du quartier de Gerry comporte deux autres rues, Darling et Lafontaine, réduites à des points plutôt qu'à des lignes, à des coordonnées qui correspondent à des adresses précises : le 2068 et la maison en vis-à-vis pour la rue Darling, le 3465 et la maison en vis-à-vis pour la rue Lafontaine. Le reste du quartier nous est restitué de manière

impressionniste à travers le contraste initialement éprouvé et décrit par le narrateur tout le long du trajet parcouru d'une seule traite sur la rue Sainte-Catherine depuis l'ouest jusque dans l'est :

Faire la Catherine d'ouest en est, c'est faire un cours accéléré d'économie politique. Ça devrait être obligatoire pour tous les frais chiés qui usent leurs fonds de culottes aux HEC. (25)

La rue Sainte-Catherine traverse le quartier, mais, par là, ne lui appartient pas tout à fait, microcosme d'un Montréal plus vaste. L'opposition entre les classes sociales alors esquissée colore les autres promenades, brèves, qui sont autant d'occasion de raconter la vie du quartier Hochelaga, sa misère actuelle, sa dignité antérieure, son tissu humain⁷. Les circuits esquissés par les déambulations et les réflexions de Gerry tirent le quartier vers le sud et l'ouest, vers la rue Darling, sorte d'aimant vers lequel reflue le sens de la vie des personnages comme vers un centre. La limite sud est le fleuve, figuré par le quai de la rue Dézéry où « mon oncle Jos avait une chaloupe [...], et il allait pêcher en s'amarrant au pont Jacques-Cartier, pouvez-vous imaginer ça ? » (26)⁸. Il n'y a pas de nord, le flux de la rue Ontario dessinant en quelque sorte un autre fleuve, qui charrie les habitants du quartier d'un lieu à un autre.

Certes, Montréal existe en dehors d'Hochelaga, les personnages y vont et en viennent, Gerry lui-même y a eu « des logements à mille cinq cents et des coquerons sordides ». Pourtant, le destin de Gerry, la ville qu'il raconte en reconstituant les récits de chacune des personnes affectées par l'explosion, trouvent dans cet Hochelaga étroitement esquissé leur source et leur soif originelles : « [C'est dans Hochelaga que le goût de l'eau m'est revenu. » (27)

Curieusement, la carte du quartier ainsi dessinée n'a rien à voir avec la carte politique et touristique d'Hochelaga-Maisonneuve, orientée plutôt vers le nord-est et les lieux urbains de la riche ville de Maisonneuve, avalée par Montréal en 1918 pour cause de faillite due à d'ambitieux projets d'urbanisme dont on espérait à l'époque qu'ils culmineraient dans l'organisation d'une exposition universelle pour le 50^e anniversaire de la Confédération canadienne, en 1917⁹. Néanmoins la carte

7 Cette idée de dignité perdue se lit aussi dans plusieurs chroniques de Jean-Pierre Issenhuth parues dans *Liberté*.

8 Le quai Dézéry est à l'origine du noyau villageois d'Hochelaga puisque c'est dans son prolongement que sera érigée la chapelle autour de laquelle se construira le village d'Hochelaga, qui deviendra une ville annexée à Montréal en 1883 (cf. Réjean Charbonneau, « Circuit D », dans Soraya Bassil, Michel Allard et René Binette [dir.], *Sur les traces de Joseph Venne, architecte, 1858-1925*, Montréal, Septentrion, 2013, p. 188). Le quai demeurera un lieu fréquenté du quartier jusqu'à l'installation de barrières interdisant l'accès au port, vers la fin des années 1950. On y trouvait alors des bancs sur lesquels on pouvait s'asseoir pour regarder le fleuve et les navires.

9 Ce rêve est rendu impossible à cause du ralentissement économique provoqué par la Grande Guerre (cf. Bruno Lajeunesse, « L'est de Montréal » [en ligne], *Montréalités* [http://www.oocities.org/thetropics/lagoon/5270/hoch.html], et Alexandre Shields, « Quand Maisonneuve rêvait de devenir la cité idéale » [en ligne], *Le Devoir*, 22 juillet 2008 [http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/198766/quand-maisonneuve-revait-de-devenir-la-cite-ideale]).

d'Hochelaga, dont le centre se trouve au sud-ouest, correspond aussi à celle des déambulations du poète de *L'Œil au calendrier*. Là aussi Ontario est la grande rue, « le fil » que l'on suit, sorte de fleuve qui porte les marcheurs. Là aussi la frontière ouest est réduite à une porte d'entrée/de sortie, passage infernal qui coupe le quartier du reste de Montréal :

C'est comme si l'on empruntait
un trop long tunnel, comme si
l'on prenait un mois à traverser
le viaduc de la rue Ontario, qui passe
sous les rails du CN — qui passerait
sous *les rails du temps*, rails
continus, lumière devant,
lumière derrière,
mais trop long chemin de suie. (« Cinq-neuf-huit : 15 », 115)

À l'ouest du viaduc, le poète s'avoue « *désorientalisé* » (« Cinq-zéro-huit-trois : 1 », 125). Dans cet Hochelaga, il y a des coordonnées sur une carte, des intersections, nombreuses, des arrêts d'autobus, et des repères visuels — château d'eau, cheminées et silos de Sucre Lantic, clochers d'églises, restaurants et snacks, édifices dont on peut observer la transformation au long des heures ou du temps. Le quartier est ainsi plus vaste que chez Bernard Émond, ouvert vers le nord — le collège de Maisonneuve, le parc du même nom —, même si un poème dit « *je partirais/mais le nord/ne serait nulle part* » (« Cinq-zéro-huit-trois : 1 », 125), et vers l'ouest — la Grande Bibliothèque (par exemple dans « 4. », 72) —, même si son centre est toujours planté au sud-ouest. La densité du lacin des rues et des ruelles se trouve là où sont les rues, traversées, parcourues, dont les noms reviennent, dessinant le centre d'un faisceau de lignes : rues Rouville, Omer Ravary, Préfontaine, Lafontaine, Adam, ruelle Béliveau. Là aussi se trouve le logis, la chambre habitée (autre signification du mot « stance », de *stanza* en italien), d'abord coin Lafontaine et Chambly, puis coin Adam et Chambly.

Le centre-ville de Montréal existe pourtant :

Du balcon arrière on peut voir
les buildings du centre-ville,
immobiles, permanents,
totems que la distance
ramène à notre hauteur.

Les nuages les couronnent, ce n'est pas une figure. (« 2. Un », 42)

Les nuages et les vents peuvent y passer, les avions le survoler. Mais ce n'est pas le lieu de « la marche » du poète, toujours ramené vers l'adamique désordre du sud-ouest d'Hochelaga.

Tandis que les mouvements dans l'espace de Gerry et des personnages du roman de Bernard Émond étaient placés sous le signe de la nécessité, ceux du poète semblent plus libres. Flâne-t-il, lui qui capte les changements minuscules des jours ?

Parfois accompagné de l'aimée, il n'est jamais seul : il se parle à lui-même, passant du « je » au « tu ». Plutôt que de soliloquer ce qui correspond à une autre définition du mot *stance*, propre au théâtre cette fois, il dialogue avec lui-même, se met en scène, dans un dispositif scopique où les coins de rue sont des théâtres. Son trajet n'est pas hasardé, il possède un dessein : ce qui n'est pas « *dans ta marche* » est presque perdu, comme à jamais (« Cinq-zéro-huit-trois : 5 », 129).

Le temps de l'espace

Ces deux cartographies urbaines se déploient dans le temps, y prennent appui pour que le récit soit possible. Dans le récit de Bernard Émond le temps est, comme le lieu, tout au centre : « 20h17 rue Darling ». Les interrogations, les raisonnements, les supputations dont l'ex-journaliste, aussi ex-poète, tente de tirer un récit font de ce point passé du temps un pivot, qui se révèle indissociable de la mémoire. Celle des témoins, comme l'écornifleuse d'en face, ou le fils du voisin d'en bas, ado défoncé qui a perdu sa mère et sa sœur dans l'explosion ; celle du narrateur, qui cherche à ranimer images et savoirs à propos de ses voisins. Mais la mémoire s'invite aussi autour d'autres objets, d'adresses, de visages, de vies antérieures, au fil de la quête. Ainsi, à la recherche d'un nouvel appartement où s'installer, le narrateur se fait offrir un logis au 3465 Lafontaine :

Si on m'avait dit que la simple mention d'une adresse pouvait déclencher une décharge d'adrénaline, je ne l'aurais pas cru. Pourtant, c'est ce qui s'est passé. Le 3465, je voyais exactement où c'était : juste en face de la maison de mes parents, de ma cour et de mon prunier. (49)

La vie de ses parents, de son quartier, la dignité perdue de ses habitants reviennent à sa mémoire, mémoire de ce qui est disparu et que les lieux donnent à voir. Mais la mémoire est également mémoire de la répétition, mémoire de ce qui ne change pas. La vue de la bouteille au petit bateau, le Cutty Sack, amène le souvenir de la soif, de la vie organisée autour de la soif. La gentillesse d'Angéla, la serveuse du snack-bar qui va le soutenir dans sa quête tout en le mettant en garde — « vous mettez votre nez où il a pas d'affaire » (68) —, ramène le souvenir d'autres complicités et d'autres chutes. Dans cette mémoire, le temps passe en ne passant pas : il se répète, une heure à la fois, un jour à la fois :

Quand on est alcoolique [...] on essaie de pratiquer les Douze étapes [...]. Un jour à la fois, tous les jours, 24 heures par jour, 7 jours par semaines, 365 jours par année. (39)

Le temps épouse le régime de l'imparfait de l'indicatif, en attente d'un événement, d'une explication qui achèverait le récit dans une séquence d'aoristes ou de présents de l'indicatif. Pour chacun des personnages, Gerry finira par connaître l'enchaînement de hasards qui a conduit à la fin de l'histoire, à la mort. Il apprendra aussi quels fils enchevêtrés du destin ont fait la rédemption de ceux qui ont échappé à la mort, par un hasard tout aussi grand. Mais il ne saura rien, non plus que l'enquêteur des incendies avec lequel il échange, de la cause de l'explosion. Contrairement à ce qu'il espérait, le fait de pouvoir mettre de « l'ordre dans le chaos » en configurant

un récit ne le rendra pas plus heureux (Angéla avait raison) mais lui redonnera le pouvoir d'écrire au conditionnel et au futur, de sortir de l'imparfait par le parfait, l'achèvement. Si « on meurt à la fin de l'histoire » (124), dans le récit que Gerry est parvenu à écrire, c'est que Gerry est hors de ce récit, qu'il y a pour lui une vie après le récit raconté. Gerry tient dans ses mains, dans ses mots, le début, le milieu et la fin, ce qui est une forme de pouvoir sur le monde¹⁰. Devant la mer, au Nouveau-Brunswick, loin d'Hochelaga, dans le récit enchâssant qui ouvre et ferme le roman, Gerry se situe en un point où tous les temps sont présents, selon le mot de Dante, celui du raconter. L'écriture met de l'ordre même si le début et la fin, la cause et les conséquences finales de l'explosion demeurent hors-champ : le refus de raconter l'épilogue que constituerait « ce qui s'est passé après », lors de sa conversation avec le lieutenant Geoffrion, sert ainsi d'embrayeur à un changement de temporalité qui déborde vers un futur possible.

L'immeuble va être démoli. Gerry, après la descente aux enfers qu'a constitué la fin de sa quête « [va] prendre soin d'elle » ([126]), d'Angéla, rencontrée dans la mouvance de la quête de récit. Hochelaga a déployé des vertus scopiques, quartier donnant à voir et à entendre, servant de scène à Gerry se regardant voir et entendre, au hasard des déambulations réelles ou imaginées des uns et des autres, entrecroisées en un seul point de l'espace-temps : 20h17 rue Darling, à l'intersection du social et de l'intime.

Le temps prend dans les stances de Gabriel Landry une forme très différente, en partie « dénarrativisée ». En effet, le temps dont il est d'abord question, dans tous les textes, est le temps monumental dont parle Paul Ricœur : temps calendaire du titre, temps cyclique des saisons évoquées dans les séquences des stances, temps des grandes forces cosmiques, vent, pluie, neige, glace¹¹. Les marqueurs temporels sont nombreux, depuis la lune et le soleil dont les couleurs scandent les rythmes diurnes et nocturnes jusqu'au son des cloches et des diverses sonneries. Ici le vent et la pluie modèlent les petits tableaux croqués sur le vif dans le quartier, les colorent, leur confèrent odeurs et bruits. Ces tableaux, Gabriel Landry y voit même parfois des œuvres d'art : « Tu imagines De Chirico reprenant cet espace à demi désert, / le transformant en tableau métaphysique » (« 3. », 27) ou « les silos de Sucre Lanctic ont l'air de ces bouteilles mates / des tableaux de Morandi » [« Trois (7-9) », 87], ou encore « la Venus de Willendorf traverse la rue Ontario » [« Six (16-18) », 90]. Le temps qu'il fait donne le ton, indique une clé de lecture (en mineur ou en majeur serais-je tentée de dire), il confirme le régime général des stances d'être

10 Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, t. 1, p. 66. Ricœur emprunte cette notion à Aristote, il en fait l'un des traits définitoires de l'intrigue et donc du récit.

11 Paul Ricœur considère que le temps chronologique n'est que l'expression d'un « temps monumental », qu'il oppose au « temps-vif », même si les diverses médiations qui en ressortent humanisent le temps (« La configuration du récit de fiction », *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, t. 2, p. 200). Le calendrier du titre, *L'Œil au calendrier*, appartient de plein droit à ce temps monumental quoique modalisé par l'œil qui le regarde et le figure ; aussi les poèmes m'apparaissent-ils comme autant de médiations entre le temps monumental et le temps-vif. Je propose donc de considérer les forces cosmiques, qui dans les poèmes se présentent aussi comme des lieux externes d'inscription de la durée et du *kairos*, comme relevant du temps monumental qui appelle la médiation du récit.

au présent de l'indicatif, ce qui correspond à l'accomplissement de la citation de Boileau répétée à la suite des titres de chacune des sections intitulées « 42 stances » : « Les stances avec grâce apprirent à tomber ». Les stances, donc, tombent désormais dans un présent qui se répète, qui se décline en variations. Deux séquences portent d'ailleurs dans leur titre, après une suite de chiffres « cinq-un-quatre », la précision : (Poèmes au présent de l'indicatif régional) (39 et 191). C'est l'imprévisible rencontre du temps et de l'espace au point de sonnerie (le téléphone sonne souvent dans les stances). Pourtant hors ce temps monumental les poèmes rendent aussi compte d'un temps intime, dévoilé dans le regard posé sur le temps qui passe, les images de la « maison de coin » par exemple, saisie à toute heure du jour, ou encore le mouvement de la saison :

Te voilà loin de ton chemin d'asphalte, de ta ruelle
 en pente, loin du parc, tous lieux où, pourtant,
 tu le sais — *tu te le répètes* —, ta saison se laisse observer
 ta saison poreuse qui bouge, se retourne,
 à toute heure se pose, à toute heure s'envole. [« Quatorze (40-42) », 190]

Il y a aussi des signaux temporels plus macroscopiques : l'usure des repères urbains — le château d'eau est le plus souvent « rouillé » —, les changements signalés de noms des restaurants et des bars. Parfois, les mots donnent une profondeur temporelle là où on n'en attend pas :

Il n'y a ni mer ni eau,
 Ni Homère ni homard,
 ni navire, ni ramée, ni armée
 ni avarie ; pas de havre ou de mairie,
 pas non plus d'homme qui rit ;

pas une âme, pas un chat,
 rue Omer-Ravary — rien
 qu'un paysage ingrat,
 avare, amer, ravagé.

Ce n'est pas la fin du monde.
 Tout juste le bout du monde, rue
 Omer-Ravary, où perdre un peu de ses pas
 — vu qu'on n'ira pas à Rome —,
 sans une âme, sans un chat. [« Huit (22-24) », 92]

Le passé est ainsi dit au présent, malgré la conscience du délitement que le temps entraîne dans son sillage :

Oui, la forme d'une ville
 change vite, ça, tu le vois,
 le long de ton chemin d'asphalte,
 chemin que polit — le printemps est venu —
 l'eau de la semaine en pluie. [« Six (16-18) », 182]

Le temps de la littérature

Entre le temps monumental et le temps intime, le poème, cité ou écrit, instaure une harmonie. La littérature constitue un horizon second. Les lieux, devenus tableaux, saisis dans le temps, nous sont souvent donnés comme des lieux où l'on peut lire — le poète se regarde souvent « livre en main » [« Douze (34-36) », 188] — et lisant sa vie :

Ton printemps se déplace,
de ta vie aux livres,
du livre que tu vis
à ta vie que tu lis,
à celle que tu livres [« Douze (34-36) », 188]

Les cieux, comme la lune, sont reçus comme morceaux de poème, fragments remémorés comme « [l]a lune aussi, /ronde au-dessus des toits, des abribus » (« 4. », 28), ou encore « [q]ui chanterait — rechanterait — l'épiphanie / de ce motif tyrannique, / *la lune au-dessus des toits*, / motif si pauvre » [« Onze (31-33) », 231], voire comme une stance complète :

Au-dessus-des maisons, des clochers, des buildings,
ce ciel de nuages plats, étagés comme au petit bonheur,
te rappelle — tant pis pour l'analogie trop volontiers littéraire —
la typographie en créneaux des poèmes de Reverdy. (« 5. », 29)

Certes, l'architecture poétique choisie engendre la répétition, la reprise du même, « variation sur un thème » ou encore reprise d'un motif, d'une partie à l'autre du recueil. Mais la répétition n'a pas ici le sens d'enfermement dans un présent éternel qu'elle revêt chez Bernard Émond. Le présent de l'écriture faisant place à son propre mouvement dans le temps, la répétition n'est jamais exactement pareille : elle est décalée, marquée par « ce métronome infatigable / *d'avant*, *d'après* » (190 et 221). Aussi, plus loin dans le recueil, les buildings du centre-ville évoqués tout à l'heure font-ils retour, transformés :

Marchant rue Hochelaga vers l'ouest,
tu trouves ramenés à ta hauteur,
en raison de leur éloignement,
les buildings du centre-ville, petits totems
au fond d'un corridor à murs et toit de vent,

un corridor que tu parcours en pressant à peine
la cadence, déclinant à ton pas les nombres obligatoires
d'un texte ancien qui te revient,
édifice de phonèmes venus de loin

et dont le plan fut arrêté bien avant cette marche,
bien avant les constructions vers
lesquelles tu t'en vas, avec, en bouche,

des mots dont tu voudrais pouvoir
dire qu'ils sont à *ta hauteur*. [« Dix (28-30) », 230]

C'est le mouvement du marcheur qui crée le tableau. C'est le calcul du poème qui crée la marche.

La littérature est aussi présente dans le roman de Bernard Émond. Gerry, faisant le bilan de ce qu'il a perdu dans l'explosion, conclut : « *Les Rougon-Macquart*, dans la Pléiade, mon seul regret. » Bien sûr, l'enquête de Gerry sur les habitants de l'immeuble tient de Pot-Bouille (cité, comme d'autres titres du cycle des *Rougon-Macquart*) et la réaction que Gerry manifeste à l'endroit des inégalités sociales, donnent au cycle de Zola une dimension métonymique. Mais il ne faut pas oublier les deux poèmes publiés jadis dans *Liberté* par Gerry, son passé de mauvais journaliste — c'est lui qui le dit, la dame d'en face le trouvait bon : « Le jeune qui vous a remplacé est moins bon ». (44) Son goût de la description archéologique, sa curiosité pour le kitsch, son désir de faire un récit pour échapper enfin à la médiocrité des faits divers, tout en se faisant passer pour un journaliste et en repassant sur ses traces anciennes (contacts, prise de note, interview, etc.) indiquent bien que la quête de Gerry est aussi littéraire. D'ailleurs, les traces littéraires laissées par les victimes lui parlent. Aussi relit-il *Trente arpents* après avoir découvert que la vieille dame du rez-de-chaussée en avait loué la cassette à la Magnétothèque. Et la scène la plus poignante, la dernière pièce du récit refigurée par Gerry, tire son sens de ce rapport à la littérature. Un jeune homme manque à l'appel, il n'est pas mort dans l'explosion mais on ne sait où il est, sinon que la voisine d'en face croit avoir vu un homme nu courir sur les toits. Gerry le retrouve à l'hôpital. Calmé par sa dose de lithium après une violente crise de psychose qui l'a fait fuir de chez lui dans son délire peu avant l'explosion, il explique difficilement :

— Mon-sieur.

[...]

— Le... li-thium... m'em-pê-che... de... li-re. Je... ne... peux... pas... lire...

Toute la douleur du monde. (121)

Cette absence pour cause de délire est à l'origine du décès d'une jeune femme, venue, inquiète, le visiter. Il y a plus à perdre que *Les Rougon-Macquart*.

Que dire de ces deux œuvres, inscrites, voire écrites dans la foulée de la citation de Baudelaire ? D'abord que la ville y est avant tout une expérience intime, existentielle qui se vit dans un quartier. Hochelaga est, pourrait-on dire, un monde suffisant pour exprimer la rencontre en un point du temps et de l'espace qui caractérise la vie humaine. Cet Hochelaga dans lequel nous entrons dans le recueil de Gabriel Landry par la rue Adam, par *l'adamique*, est aussi le premier nom de Montréal. Landry rappelle aussi que la rue Adam s'appela d'abord Stadacona (140), nom amérindien de Québec. Hochelaga se trouve ainsi posé dans le recueil comme

lieu originel, inscrit toponymiquement sur « La Terra de Hochelaga nella Nova Francia », première carte de Montréal¹².

Hochelaga est aussi lieu originel dans le roman de Bernard Émond, mais il est habité par des veuves, des adolescents mort-nés et paré de vieilles fripes. Le temps s'y est arrêté *20h17 rue Darling*. Aussi l'avenir se découvre-t-il ailleurs, au Nouveau-Brunswick, pour Gerry. L'avenir se sépare pour lui de l'origine dont il tire la leçon.

Le poète, dans son théâtre de coins de rue, de sons, de lumières et d'odeurs, décrit plutôt l'origine comme couvant le futur, « le meilleur » :

Quatorze (40-42)

Un son clair de cristal heurté
casse l'hiver ;
l'heure se lit
comme un livre
aux éclats de la lumière.

Aux damiers asymétriques
de la terre et
de la neige,
c'est une autre partie qu'on joue.

Quelque chose
de rare
et d'ancien
se prépare
— qu'on dit meilleur. (234)

Les deux œuvres manifestent, par-delà leurs différences, un véritable amour du lieu originel qu'est Hochelaga. Les voix qui portent la narration y sont nées et y renaissent, même si la vie qui suit est peut-être ailleurs. Elles nous offrent ainsi un éloge d'Hochelaga, en faisant une incarnation intime de la ville, lieu de rencontre avec l'autre mais surtout avec soi-même.

12 Archives de Montréal, « La Terra de Hochelaga nella Nova Francia (P002-1535-2) » [en ligne], *Archives de Montréal* [<http://archivesdemontreal.ica-atom.org/1535-2-la-terra-de-hochelaga-nella-nova-francia-copie-le-19-decembre-1949-original-paru-en-1556;rad>].

Références

- ARCHIVES DE MONTRÉAL, « La Terra de Hochelaga nella Nova Francia (P002-1535-2) » [en ligne], *Archives de Montréal* [<http://archivesdemontreal.ica-atom.org/1535-2-la-terra-de-hochelaga-nella-nova-francia-copie-le-19-decembre-1949-original-paru-en-1556;rad>].
- CHARBONNEAU, Réjean, « Circuit D », dans Soraya BASSIL, Michel ALLARD et René BINETTE (dir.), *Sur les traces de Joseph Venne, architecte, 1858-1925*, Montréal, Septentrion, 2013, p. 186-201.
- DICKNER, Nicolas, *Nikolski*, Montréal, Alto, 2005.
- ÉMOND, Bernard, *20b17 rue Darling*, Montréal, Lux, 2002.
- HAMELIN, Jean, *Les Rumeurs d'Hochelaga. Récits*, Montréal, Hurtubise HMH, 1971.
- LAJEUNESSE, Bruno, « L'est de Montréal » [en ligne], *Montréalités* [<http://www.oocities.org/thetropics/lagoon/5270/hoch.html>].
- LANDRY, Gabriel, *L'Œil au calendrier*, Montréal, Québec Amérique, 2007.
- LARUE, Monique, *L'Œil de marquise*, Montréal, Boréal, 2009.
- RICCEUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983-1984, t. 1 et 2.
- SHIELDS, Alexandre, « Quand Maisonneuve rêvait de devenir la cité idéale » [en ligne], *Le Devoir*, 22 juillet 2008 [<http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/198766/quand-maisonneuve-revait-de-devenir-la-cite-ideale>].