

Université de Montréal

**En marge de l’histoire : le traitement du passé dans
trois romans québécois contemporains**

par Stéphanie Paradis

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté
en vue de l’obtention du grade de M. A.
en Littératures de langue française

Janvier 2018

© Stéphanie Paradis, 2018

Résumé

Ce mémoire porte sur le traitement du passé dans trois romans québécois contemporains, *La constellation du lynx* de Louis Hamelin, *Pourquoi Bologne* d'Alain Farah et *Jonas de mémoire* d'Anne Éline Cliche. Ces trois récits partagent une obsession pour le passé qui pousse les narrateurs à enquêter sur des épisodes problématiques et méconnus que les textes explorent tout en les tenant à distance. Plusieurs procédés formels contribuent à créer cet écart et à maintenir un décalage avec le passé dont l'accès est toujours indirect. L'analyse de la construction de la narration et des narrateurs montre comment ces divers degrés d'éloignement demeurent dynamiques. Les textes installent également une distance dans leurs usages du passé par le recul qu'ils prennent par rapport aux faits établis et aux idées préconçues. Les passés explorés sont interprétés, transformés par la fiction qui en propose une relecture. L'hypothèse de ce mémoire, nourrie par la sociocritique, concerne le rôle de la fiction et sa capacité à éclairer des aspects du passé qui restent inaccessibles à d'autres discours, notamment à l'Histoire qui cherche à éliminer la subjectivité.

Mots-clés : passé, histoire, sociocritique, littérature québécoise contemporaine, *La constellation du lynx*, *Pourquoi Bologne*, *Jonas de mémoire*

Abstract

This thesis focuses on the representation of the « past tense » in three contemporary Quebec novels, *La constellation du lynx* by Louis Hamelin, *Pourquoi Bologne* by Alain Farah and *Jonas de mémoire* by Anne Éline Cliche. These narratives share an obsession for the past that drives the narrators to investigate problematic and unknown episodes that the texts explore while keeping it at a distance. The structure of these texts creates and maintains this gap with the past whose access is always indirect. The analysis of narration and narrators shows how these varying degrees of distance remain dynamic. These novels install also a distance in their uses of the past with the step back they take from established facts and preconceived ideas. The explored past is interpreted and transformed by fiction that proposes a rereading of it. The hypothesis of this thesis, based on « sociocritique », questions the role of fiction and its ability to reveal aspects of the past that remain unattainable to other research fields, especially to History who seeks to eliminate subjectivity.

Keywords : past, history, « sociocritique », Quebec contemporary literature, *La constellation du lynx*, *Pourquoi Bologne*, *Jonas de mémoire*

Table des matières

RÉSUMÉ.....	I
ABSTRACT.....	II
TABLE DES MATIÈRES.....	III
LISTE DES ABRÉVIATIONS	V
REMERCIEMENTS.....	VI
INTRODUCTION.....	1
PARTIE 1 – LE PASSÉ MIS À DISTANCE.....	8
CHAPITRE I : NARRATION À DISTANCE	9
1. <i>Construction narrative des passés</i>	9
2. <i>Délégations & filiations</i>	29
CHAPITRE II : NARRATEURS À DISTANCE	41
1. <i>Qui raconte ?</i>	41
2. <i>Accès décalé au passé</i>	54
3. <i>Questions paratextuelles et génériques</i>	64
PARTIE 2 — USAGES DU PASSÉ.....	67
CHAPITRE III : QUELS PASSÉS ?.....	69
1. <i>La constellation du lynx : Une autre version de l’histoire</i>	69
2. <i>Pourquoi Bologne : L’histoire inquiétante de l’Université McGill</i>	73
3. <i>Jonas de mémoire : L’histoire d’un lieu.....</i>	78
CHAPITRE IV : QU’EN DISENT LES DISCOURS NON LITTÉRAIRES ?.....	86
1. <i>La crise d’Octobre</i>	87
2. <i>Les expériences du docteur Cameron.....</i>	99

3. <i>L'Abitibi-Témiscamingue</i>	104
CHAPITRE V : INTERPRÉTATIONS DES PASSÉS	107
1. <i>La non-fiabilité des narrateurs</i>	107
2. <i>Opérations interprétatives</i>	109
CONCLUSION	124
BIBLIOGRAPHIE	131

Liste des abréviations

(CL) : Louis Hamelin, *La constellation du lynx*, Montréal, Boréal compact, 2014 [2010].

(EP) : Pierre Vallières, *L'exécution de Pierre Laporte : Les dessous de l'opération essai*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1977.

(F) : Louis Hamelin, *Fabrications. Essai sur la fiction et l'histoire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2014.

(FLQ) : Louis Fournier, *FLQ : histoire d'un mouvement clandestin*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 1982.

(HAT) : Odette Vincent (dir.), *Histoire de l'Abitibi-Témiscamingue*, Sainte-Foy, Institut québécois de recherche sur la culture, coll. « Les régions du Québec », 1995.

(JM) : Anne Éline Cliche, *Jonas de mémoire*, Montréal, Le Quartanier, 2014.

(PB) : Alain Farah, *Pourquoi Bologne*, Montréal, Le Quartanier, 2013.

(PF) : Francis Simard, *Pour en finir avec octobre*, préface de Pierre Falardeau, Montréal, Comeau & Nadeau/Marseille, Agone, coll. « Mémoire des Amériques », 2000.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice, Élisabeth Nardout-Lafarge, pour ses conseils et ses commentaires toujours constructifs. Ils m'ont permis d'écrire la meilleure version de ce mémoire.

Je souhaite remercier mes très bons amis Félix et Fannie pour toutes ces heures de rédaction passées en leur compagnie ainsi que Gabrielle pour ses encouragements continus.

Je veux également souligner l'apport de ma famille, mes parents Josée et Louis, mon frère Alexis et ma grand-mère Monique, qui m'a soutenue pendant la rédaction de ce travail de recherche.

Merci particulièrement à Pierre-Olivier qui a partagé mes angoisses et mes incertitudes, mais aussi mes joies et mes réussites.

Introduction

Un consensus critique identifie l'inscription du passé comme l'une des caractéristiques de la littérature contemporaine. Ce commentaire s'applique surtout aux publications françaises, mais il me semble que plusieurs romans québécois récents explorent des épisodes oubliés ou controversés du passé selon des constructions narratives différentes, articulées par des remontées individuelles et collectives dans le temps. Il existe de nombreuses études sur les rapports entre passé et littérature française et plusieurs ouvrages s'accordent pour affirmer la prégnance du passé, de l'histoire, de la mémoire dans la littérature contemporaine.

Marie-Pascale Huglo, Éric Méchoulan et Walter Moser postulent une « passion contemporaine pour le passé¹ » ; leurs réflexions débordent la littérature qui représente à leur avis une façon de médiatiser le temps, la mémoire et, par conséquent, l'oubli. Les auteurs se penchent sur l'ensemble des disciplines concernées et développent une pensée autour du recyclage du passé dans les sociétés contemporaines où les remémorations et les commémorations se multiplient. En même temps, ce retour du passé dans le présent s'accompagne d'un oubli dans un double mouvement. De leur côté, Dominique Viart et Bruno Vercier affirment, dans la seconde édition de l'ouvrage *La littérature française au présent*, « le passé est [...] revisité, l'Histoire reconquise² ». Dans cette étude qui s'intéresse à la littérature française depuis les années 1980 jusqu'à aujourd'hui³, Viart et

¹ Marie-Pascale Huglo, Éric Méchoulan et Walter Moser (dir.), *Passions du passé. Recyclages de la mémoire et usages de l'oubli*, coll. « L'ouverture philosophique », Paris, L'Harmattan, 2000, p.10.

² Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage modernités, mutations*, 2^e édition augmentée, Paris, Éditions Bordas, 2008, p.8.

³ Les auteurs précisent qu'ils ne retiendront que des textes relevant du territoire de la France, c'est-à-dire qui ont été publiés et reçus pour et par des Français et que la période qui les intéresse va de 1980 à 2005

Vercier posent la relation complexe que les textes français entretiennent avec le passé d'abord en lien avec la « “postmodernité” esthétique⁴ », réflexion qu'ils estiment trop lacunaire pour saisir le travail des textes littéraires. En s'en distanciant, ils mettent de l'avant une position rétrospective de la littérature dans laquelle ils lisent surtout un mouvement du présent vers le passé provoqué par l'incertitude que cause l'actualité :

Car si la littérature française connaît aussi une dimension ludique, faite de virtuosité allusive et de raffinements « méta- » et « intertextuels » (Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Renaud Camus, Éric Chevillard...), la notion [de postmodernité] ne fait pas sa part à l'inquiétude, sensible dans un éventail très large d'œuvres françaises. Chez nous, les références au passé, le souci d'en interroger les pratiques et les usages expriment davantage un désarroi d'un présent qui cherche à se comprendre à la faveur d'un dialogue renoué avec le passé.⁵

Viart et Vercier postulent que devant l'incapacité à comprendre le présent, les textes se tournent vers le passé. Les auteurs estiment également que ce dialogue avec le passé a été interrompu puisqu'il est nécessaire de « renou[er] » les liens avec celui-ci et ils font référence à certaines pratiques modernes qui en ont fait table rase. Selon Viart et Vercier, le rapport présent-passé est complexe puisque l'héritage est incertain :

René Char écrit, dans une formule fréquemment reprise sous la plume des commentateurs du contemporain : « Notre héritage nous est livré sans testament ». Le succès même de cet aphorisme exprime avec force à la fois la conscience d'un héritage — à certains égards lourd à porter — et le besoin d'interroger le passé, non pour l'imiter (esthétique classique), ni pour en jouer (posture postmoderne), mais pour se connaître à travers lui dans une sorte de dialogue qui revitalise les curiosités qu'une certaine modernité avait défaites au profit de sa pratique de « table rase⁶ ».

(« vingt-cinq ans », [p.9]), mais les analyses qu'ils proposent peuvent être réfléchies au-delà de cette borne temporelle arbitraire.

⁴ Dominique Viart et Bruno Vercier, *op. cit.*, p.18.

⁵ *Ibid.*, p.19.

⁶ *Ibid.*, p.20.

Cet héritage sans testament exige donc un retour critique sur le passé pour éclairer et comprendre le présent. Ce n'est pas seulement avec l'Histoire que la littérature rouvre le dialogue, mais aussi avec l'histoire littéraire et son passé culturel. La littérature contemporaine s'écrit avec toute celle qui l'a précédée et avec « le dépôt culturel des siècles et des civilisations⁷ ».

Ces considérations sur le traitement du passé dans la littérature contemporaine française font écho à celles qui alimentent le corpus de ce mémoire, constitué de trois romans dans lesquels le passé constitue l'enjeu primordial. *La constellation du lynx* de Louis Hamelin, *Pourquoi Bologne* d'Alain Farah et *Jonas de mémoire* d'Anne Éline Cliche se démarquent du paysage littéraire québécois contemporain, notamment par leur intérêt pour le passé et par leur manière de l'aborder. Ils proposent des opérations de mémoire qui divergent du reste de la production. En effet, si, contrairement à la littérature française contemporaine, les publications québécoises ne semblent pas partager cette obsession pour le passé, les trois récits choisis pratiquent un regard rétrospectif et investissent autant des passés individuels que collectifs. Ceux-ci installent aussi un dialogue avec le passé et ce regard en arrière vient autant du passé incertain que du présent inquiet. Les textes cherchent à comprendre le passé, car son legs est problématique. Ils s'interrogent et enquêtent sur l'histoire mobilisée qui doit être éclairée. Je pose l'hypothèse que ces relectures par la fiction d'un passé méconnu permettent d'en révéler des aspects inaccessibles à d'autres discours.

La constellation du lynx retrace l'histoire de la crise d'Octobre (1970) et en propose une relecture qui conteste plusieurs mises en récit de l'évènement ; la fiction

⁷ *Ibid.*, p.20.

réinterprète l'histoire. *Pourquoi Bologne* investit un aspect sombre de l'histoire de l'Université McGill, les expériences de déprogrammation de la personnalité menées par le docteur Cameron entre 1957 et 1964 et commanditées par la CIA. Le narrateur Alain Farah y intègre son histoire personnelle. *Jonas de mémoire* explore la relation entre passé individuel et passé collectif par l'entremise de la narratrice « je » et du personnage de Jonas, amalgame leurs souvenirs et raconte ainsi l'histoire de l'Abitibi.

Dans ce mémoire, l'approche théorique privilégiée est la sociocritique. Elle est définie dans le *Manifeste* du Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes (CRIST) :

La sociocritique n'est ni une discipline ni une théorie. Elle n'est pas non plus une sociologie, encore moins une méthode. Elle est *une perspective*. À ce titre, elle a pour principe fondateur une proposition heuristique générale de laquelle peuvent dériver de nombreuses problématiques individuellement cohérentes et mutuellement compatibles. [...] *Analyser, comprendre, expliquer, évaluer*, ce sont bien là les quatre temps d'une herméneutique. C'est pourquoi la sociocritique peut se définir comme *une herméneutique sociale des textes*.⁸

C'est sur cette perspective critique que se base mon analyse textuelle des récits, travail qui occupe une part primordiale de ce mémoire. Il s'agit de rester proche des textes d'une part et d'interroger, d'autre part, les rapports qu'entretient la littérature avec les autres discours. Dans un article où il définit sa perspective, Pierre Popovic explique les opérations de lecture nécessaires au travail sociocritique ; ce sont celles qui sous-tendent l'ensemble de ce mémoire et des analyses qui y sont présentées :

Ce qui spécifie la sociocritique, c'est *l'ensemble du geste critique* qui vient d'être décrit. Il comprend trois étapes entre lesquelles doivent s'établir en cours de lecture des allées et venues permanentes : 1. Analyse interne de la mise en texte [...] ; 2. Éversion inductive du texte vers ses altérités langagières constitutives,

⁸ Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes, *Manifeste*, [En ligne], <http://www.site.sociocritique-crist.org/p/manifeste.html>, (Page consultée le 11 février 2017).

c'est-à-dire vers les répertoires lexicaux, les langages sociaux, les discours, les représentations, les images éventuelles qu'il mobilise et travaille en « son dedans », autrement dit : vers la *semiosis sociale*⁽³²⁾ environnante prise en partie ou saisie en sa totalité ; 3. Étude de la relation bidirectionnelle (en aller-retour) unissant le texte à la semiosis sociale ou à la partie de celle-ci considérée.⁹

Dans le même article, une réflexion de Popovic entre en dialogue avec l'hypothèse de ce mémoire :

La socialité et l'historicité du texte se lisent dans ce travail où la reprise compte moins que la rupture opérée, l'emprunt moins que sa déformation active et que le potentiel d'innovation inhérent à cette dernière. Le sociocriticien pose donc qu'il existe telle chose qu'une singularité sociosémiotique du texte. Celle-ci n'est ni un absolu ni une essence, puisqu'elle résulte d'une action, d'une intervention sur et dans la semiosis sociale qui, une fois accomplie, relance vers celle-ci de nouvelles possibilités de sens.¹⁰

En effet, l'objectif de ce travail est de saisir les réinterprétations du passé que propose la fiction. Les relectures qu'elle présente permettent des dévoilements du passé spécifiques à la littérature qui peuvent par la suite entrer en contact avec d'autres discours de différents domaines.

Ce mémoire est organisé en deux grandes parties elles-mêmes composées de deux et de trois chapitres. Dans la première partie, je m'intéresse aux opérations de mise à distance du passé qui se manifestent dans la construction de la narration et des narrateurs. Dans le premier chapitre, je me concentre sur les procédés formels qui créent un écart avec cette temporalité. L'analyse des questions de chronologie, de temps et de modes narratifs permet de comprendre, à l'aide des réflexions narratologiques de Gérard Genette développées dans *Figures III*, comment les textes élaborent la distance. Des mises en

⁹ Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, 151-152, 2011, p. 15.

Note (32) qui se trouve dans le cadre de la citation : « C'est-à-dire sur la façon dont une société se représente ce qu'elle est et son devenir par tous les dispositifs sémiotiques de nature langagière dont elle dispose. »

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

scène de délégations et de filiations, qui participent à l'éloignement du passé, montreront également comment l'accès à cette temporalité est toujours indirect. Le second chapitre permet de répondre à la question : « qui raconte » ? Les narrateurs de ces textes sont en effet des figures complexes qui problématisent le rapport au passé autant dans la relation qu'ils entretiennent avec celui-ci, que dans leur manière de l'organiser. Leur fiabilité est également remise en question et j'articule mon analyse de cet aspect grâce aux réflexions de Frances Fortier et d'Andrée Mercier sur l'autorité narrative. Je m'attarde plus rapidement sur des questions paratextuelles et génériques qui révèlent les frontières plus ou moins poreuses entre roman et autofiction, entre narrateur et auteur et qui complexifient encore davantage l'instance narrative. Je me penche aussi sur les figures qui s'installent entre les narrateurs-personnages et le passé, qu'il s'agisse d'autres personnages ou des souvenirs.

La seconde partie du mémoire porte sur les usages du passé, sur la manière dont les textes investissent cette temporalité et surtout les failles de l'histoire. Dans le troisième chapitre, je m'intéresse à la sélection des épisodes du passé. L'analyse textuelle est confrontée à diverses réflexions avec lesquelles les textes dialoguent : l'essai *Fabrications* de Louis Hamelin est particulièrement révélateur pour *La constellation du lynx* ; le rapport *Kubark* de la CIA nuance l'analyse de *Pourquoi Bologne* et *Histoire de l'Abitibi-Témiscamingue* d'Odette Vincent peut être lue en parallèle à *Jonas de mémoire*. Le quatrième chapitre porte sur quelques discours non littéraires, textes historiques, essais et articles journalistiques dont la lecture aide à mesurer en quoi la littérature diffère dans sa transcription du passé et quelles transformations elle propose. Le cinquième chapitre est consacré aux interprétations du passé proposées par les textes. Une première

partie, sur la fiabilité des narrateurs, propose une réflexion sur la réception de ces passés problématiques ; la seconde partie met en lumière le regard que posent les textes sur le passé.

Partie 1 – Le passé mis à distance

Cette première partie porte sur la construction du passé dans les textes. Les romans qui composent le corpus le revisitent, le problématisent et enquêtent sur lui. Bien qu'ils le traitent chacun à leur manière, l'analyse de la structure des textes dévoile une caractéristique commune : le passé est mis à distance. Que révèle ce choix narratif ? Comment les textes créent-ils cet effet ? Plusieurs procédés formels contribuent à cette distanciation. Dans le premier chapitre, je me pencherai sur la construction narrative des passés dans la structure des textes. Les réflexions proposées par Gérard Genette dans *Figures III* nourriront mon analyse. Je mettrai également à l'épreuve les concepts de délégation et de filiations qui constituent précisément des signes d'une distance avec le passé. Dans le second chapitre, je me consacrerai à la construction des narrateurs. Cette section montrera comment les instances organisationnelles du récit participent également à la mise à distance du passé.

Chapitre I : Narration à distance

1. Construction narrative des passés

a. Construction générale et chronologie

Dans *La constellation du lynx*, le passé s'incarne dans les événements en lien avec la crise d'Octobre. La narration maintient un écart avec le passé par la façon de raconter et de structurer le texte. Le lecteur a accès à ces temporalités à partir de deux perspectives. Le texte propose deux trames narratives distinctes qui finiront par se rejoindre. Elles se différencient temporellement plutôt que thématiquement et concernent le même nœud historique, la crise d'Octobre, mais l'abordent d'un point de vue différent.

D'une part se trouve la trame narrative de Samuel Nihilo, personnage qui porte un regard rétrospectif sur les événements. Il vit dans les années 2000 et enquête sur la crise qui s'est déroulée trente ans plus tôt pour tenter de faire la lumière sur les zones obscures. Sceptique devant le discours officiel, il cherche, fouille, enquête. D'autre part se trouve la trame narrative qui raconte les événements de la crise d'Octobre. Si elle se concentre surtout sur ce moment, elle le déborde pour suivre les personnages mis en scène. En effet, elle commence dans les années 1930 avec la naissance du personnage de Jacques Cardinal (dit Coco), se poursuit dans les années 1950 et 1960, détaille avec précision l'année 1970 et s'attarde également aux années suivantes en retraçant les conséquences des actes du Front de libération du Québec (FLQ). Elle finit par rattraper la trame de Samuel Nihilo, en 2001, lorsqu'il rencontre, au Mexique, Richard Godefroid (dit Gode), ancien felquiste et l'un des meurtriers de Paul Lavoie. Dans la narration des événements qui met en scène des témoins et des acteurs de la crise, le récit est au présent, sans regards

rétrospectifs sur le passé ni distance temporelle. Cette narration alterne entre différents individus qui appartiennent à différents groupes : politiciens, felquistes, policiers et quelques autres. Au contraire, dans la trame narrative de Samuel, la narration se concentre sur son personnage. L'adoption de cette double trame narrative aide à installer une distance avec le passé.

Le texte ne raconte pas la crise d'Octobre en ordre chronologique. Le lecteur, comme Samuel, doit faire ce travail de reconstitution historique lui-même, au fil des découvertes. Dans son enquête, Samuel repère, de manière sporadique, de nouveaux éléments qu'il doit situer et dont il doit comprendre le sens. À l'intérieur même des chapitres, de nombreuses analepses et quelques rares prolepses déplacent aussi la ligne chronologique. Les événements composant la trame de la crise sont éparés en plus d'être entrecoupée par celle de Samuel. Cette autre temporalité ponctue le roman et se distingue dans le sens où les chapitres consacrés à Samuel se suivent chronologiquement. L'histoire de Samuel est davantage ordonnée, bien qu'à l'intérieur des chapitres se trouvent de nombreuses analepses (concernant la vie du personnage) et de nombreuses références au passé (collectif et personnel). Plusieurs ellipses séparent et fragmentent les chapitres, ce qui crée un rythme saccadé. Malgré ces ruptures de la chronologie, le texte crée, pour le lecteur, une image globale, mais biaisée de l'histoire de Samuel, de l'Histoire de la crise et de l'histoire de ses participants. Le passé est donc présenté de manière non linéaire. Néanmoins, cette construction possède sa propre logique interne. La crise d'Octobre unit les passés et les trames narratives : tout converge vers cet événement. Le texte ne se concentre pas uniquement sur le mois d'octobre 1970 : *La constellation du lynx* soutient donc que la crise ne se résume pas à ce court laps de temps.

Pourquoi Bologne est divisé en quatre parties, elles-mêmes divisées en fragments d'une longueur variant de quelques lignes à trois pages. La quatrième partie se différencie du reste du roman en ce qu'il s'agit d'un monologue, une lettre de huit pages. Chaque fragment est séparé par un astérisque qui impose un temps d'arrêt entre chaque partie de texte. Si certains fragments se suivent chronologiquement, l'astérisque interrompt la lecture, marquant une pause dans le récit et une ellipse (même très brève) entre chaque bloc textuel. Le rythme est donc, là encore, saccadé. La chronologie du roman joue avec les temporalités et le passé. Le temps est instable et bouleversé, autant en ce qui concerne la structure du texte que celle de son intrigue et de ses péripéties. Les fragments narratifs peuvent se succéder sans lien, ou être reliés par un fil thématique ou temporel. Le texte passe, sans motif apparent, d'un sujet à un autre. Les fragments peuvent également être reliés entre eux de manière thématique lorsque le narrateur poursuit une réflexion : des éléments du premier fragment sont alors développés dans le second. Un exemple de ce type de structure se trouve dans la première partie¹¹. Dans le premier fragment, alors qu'Alain et Umberto assistent à l'inauguration de la place Ville-Marie, ils aperçoivent la femme qu'Alain décide de séduire. Sa beauté frappe le narrateur : elle « est superbe » (*PB*, 53) et il la décrit en s'attardant sur les détails qui l'attirent. Dans le second fragment, le narrateur réfléchit à la question de la beauté qui « [le] tracasse depuis la première fois [qu'il a trouvé] une femme de [son] goût » (*PB*, 54) Ici, c'est donc la réflexion esthétique qui justifie l'ordre des fragments. Enfin, certains fragments sont directement reliés aux précédents lorsqu'il s'agit de la suite des événements et qu'il s'établit un avant/après entre les deux parties du texte.

¹¹ Alain Farah, *Pourquoi Bologne*, Montréal, Le Quartanier, 2013, p.53-55. Désormais abrégé en *PB* suivi du numéro de page.

Également, la chronologie est désorganisée dans l'intrigue. Les dates mentionnées ne concordent pas. Une lecture très attentive est nécessaire pour repérer les marques temporelles qui permettent de discerner les années. Deux années sont particulièrement mobilisées : 1962 et 2012. Même si cinquante ans les séparent, le narrateur habite ces dernières et se meut entre elles, sans changements dans la narration. Ce sont plutôt des détails de l'histoire qui en sont les indicateurs, comme une remarque sur la nouveauté que représente le maillot de bain deux pièces (*PB*, 43). Le temps ne semble pas s'écouler du point de vue du narrateur et tout se passe comme si 1962 et 2012 partageaient le même espace-temps du présent et se répondaient dans son histoire.

La frontière qui sépare les temporalités est poreuse. Les objets, les personnages, les lieux mêmes ne sont pas associés à un espace-temps précis et varient selon les péripéties, ce que traduit « l'expérience télescopée [des] époques » (*PB*, 15) du narrateur. En effet, les intrigues se déroulant à l'université McGill semblent évoluer dans les deux temporalités. Des indices temporels permettent au lecteur de penser que l'embauche du narrateur à McGill fait référence à 2012. Le paratexte¹² et le texte appuient cette hypothèse. Un fragment en particulier la corrobore. Alors que le narrateur évoque son travail d'enseignant et d'écrivain, il fait référence à la cigarette électronique, objet récent dont la commercialisation est ultérieure à 1962 :

Souvent, des collègues cognent à la porte de mon bureau, curieux de savoir ce que je fabrique. J'essaie de garder mon calme et je réponds : « J'écris ! » [...] Si vous me croisez dans un cocktail, vous ne remarquerez pas mon inconfort. Ma bonne humeur vous surprendra, et mon aisance à bavarder, à raconter des histoires. Vous me trouverez sympathique avec ma cigarette électronique et mes cravates griffées. (*PB*, 14)

¹² Le texte se proclame autofiction. De ce fait, il est possible de relier le personnage Alain Farah et l'auteur Alain Farah ainsi que leur carrière professorale à l'Université McGill.

Si ce moment semble appartenir à 2012, le narrateur énonce pourtant dans le même fragment « Nous sommes en 1962. » (*PB*, 15). Ce passage et d'autres scènes de ce type dans le roman montrent que la narration navigue entre deux temporalités.

Comme le narrateur, les autres personnages avec lesquels il interagit se promènent dans le temps. Historiquement, le Docteur Cameron a travaillé dans les années 1950 et 1960 à l'Institut Allan Memorial et il est donc logique de penser qu'il appartient à cette époque. Or il est mentionné par Alain lorsqu'il joue à un jeu vidéo¹³ dans l'incipit. Ce jeu japonais, *Zero Wing*, est d'abord sorti en 1989, puis a été commercialisé aux États-Unis et au Canada en 1991 et en 1992. Il est connu sur Internet pour sa mauvaise traduction. Les phrases en italique dans le roman de Farah sont empruntées presque textuellement à la traduction française du jeu. Par exemple, « Comment allez-vous messieurs !! Toutes votre base sont appartiennent à nous. Vous êtes sur le chemin de destruction.¹⁴ » devient chez Farah « Messieurs, comment allez-vous ? Toutes vos bases sont appartiennent à nous ! Vous êtes en chemin de destruction. » (*PB*, 12). Cette scène devrait donc s'être déroulée en 2012 (ou après 1992). Or le docteur Cameron du roman n'est pas confiné à une seule époque. Il en va de même pour Candice, l'assistante d'Alain à l'université. Lors de l'entrevue de Candice, Alain mentionne une technologie obsolète : « Faussement nonchalant, je me tourne vers la fenêtre et pointe l'immeuble qui abrite l'ordinateur à cartes perforées acheté à grands frais, l'an dernier, par la direction, un étage à lui tout seul, imaginez. » (*PB*, 23) Les cartes perforées (ancienne méthode de stockage de

¹³ Wikipédia, *All your base are belong to us*, [En ligne], 22 avril 2016, https://fr.wikipedia.org/wiki/All_your_base_are_belong_to_us (Page consultée le 23 avril 2016).

¹⁴ *Ibid.*

mémoire, d'usage dans les ordinateurs jusqu'en 1980¹⁵) pointent vers 1962 alors que, pendant la réunion qu'ils tiennent sur les stratagèmes de la CIA, Alain utilise une cigarette électronique (*PB*, 70). Candice accompagne le narrateur dans ses voyages temporels.

D'une certaine façon, le texte abolit l'opposition passé/présent : les années sont mises au même niveau dans une histoire narrée à l'indicatif présent, qu'elle fasse référence à 1962 ou à 2012. Le passé n'existe que par rapport à l'histoire du narrateur qui évoque une enfance et l'écoulement des années, mais le temps en lui-même est à la merci du narrateur qui l'habite sans se soucier de respecter l'ordre chronologique. Par son rapport ludique et trouble avec les temporalités, le narrateur réduit la distance qui le sépare du passé. Il efface les cinquante ans qui éloignent 1962 et 2012 en ramenant les deux époques sur la même ligne chronologique. Son présent est composé d'évènements se déroulant à la fois au XX^e et au XXI^e siècle. On observe dans *Pourquoi Bologne* un mouvement contraire à *La constellation du lynx* où le texte rappelle constamment au lecteur la distance qui sépare Samuel de la crise d'Octobre.

Jonas de mémoire, quant à lui, se différencie des deux autres textes par son rythme plus continu et fluide. Si les autres romans proposent moins d'innovation au niveau de la phrase, celles de *Jonas de mémoire* participent à cette impression de continuité par leur longueur et le refus des normes de la ponctuation. Comme dans *La constellation du lynx* et dans *Pourquoi Bologne*, le texte n'établit pas une chronologie linéaire. Le récit suit la mémoire de la narratrice qui rapporte à la fois ses souvenirs et ce que lui dit Jonas. Cette temporalité antérieure s'impose dans le texte qui raconte leur

¹⁵ Wikipédia, *Mémoire (informatique)*, [En ligne], 30 mars 2016, [https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9moire_\(informatique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9moire_(informatique)) (Page consultée le 23 avril 2016).

enfance, leur adolescence et leur vie adulte depuis le présent du récit premier, c'est-à-dire le retour de Jonas dans la vie de la narratrice. Ce moment constitue donc le présent autour duquel se construit le récit. Genette définit le terme de « récit premier » comme « le niveau temporel de récit par rapport auquel une anachronie se définit comme telle¹⁶ ». Par conséquent, le texte est composé en majorité de souvenirs, d'analepses et de réflexions diverses de la narratrice. Très peu de passages se déroulent au présent, pourtant, cette temporalité est constamment rappelée par des commentaires qui relèvent d'un autre temps que celui où « l'action analeptique » se déroule. Les analepses apparaissent donc comme des pauses dans le récit premier : le temps s'arrête pour Jonas et la narratrice qui discutent avant que la narration reprenne le récit d'un souvenir.

Ces souvenirs ne suivent pas la logique chronologique. Les liens sont plus souvent thématiques. Par exemple, dans le premier chapitre « Une voix en moi », la narratrice mentionne que le père de Jonas est électricien, qu'il circule dans son camion en Abitibi et que ces fils l'accompagnent souvent. Elle se souvient ensuite d'un jour où ses parents ont fait appel à PERREAULT ÉLECTRIQUE INC. Elle reconnaît Jonas, car ce n'est pas la première fois qu'ils se voient. La narratrice indique alors que les deux enfants se connaissent depuis les cours de claquettes qu'ils suivaient ensemble le samedi. Ici, la narration ne suit pas un fil chronologique, mais thématique. Les souvenirs et le passé des différents personnages s'entrecroisent et se relient entre eux au fil des pensées de la narratrice.

Ces trois textes se caractérisent par une chronologie instable et une utilisation fréquente de l'analepse. Les chapitres, fragments, idées ne sont pas liés de manière

¹⁶ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p.90.

temporelle bien qu'on puisse déceler parfois un certain ordre, mais plutôt de manière thématique. Il arrive aussi que la narration passe à un nouveau sujet sans lien apparent avec ce qui est énoncé précédemment.

b. Le temps de la narration

Dans *La constellation du lynx*, le temps de la narration est le plus souvent ultérieur. Genette définit cette position temporelle dans *Figures III* comme la « position classique du récit au passé¹⁷ ». Entre le temps de l'histoire (les événements) et le temps de la narration (la position temporelle à partir de laquelle ils sont racontés), il y a une distance. La plus grande partie du roman est racontée au passé, ce que révèlent les temps de verbes employés bien que, Genette le précise justement, cela ne permet pas nécessairement de mesurer la distance entre le temps de l'histoire et le temps de la narration : « L'emploi d'un temps passé suffit à la désigner comme telle, sans pour autant indiquer la distance temporelle qui sépare le moment de la narration et celui de l'histoire.¹⁸ » Si certains chapitres de *La constellation du Lynx* adoptent la narration simultanée, c'est souvent parce qu'un narrateur homodiégétique y raconte ce qu'il fait au moment des événements. Genette définit la narration simultanée comme un « récit au présent contemporain de l'action¹⁹ » et précise que « la coïncidence rigoureuse de l'histoire et de la narration élimine toute espèce d'interférence et de jeu temporel²⁰ ». Le texte alterne donc entre une distance indéterminée et une adéquation qui se veut absolue.

¹⁷ *Ibid.*, p.229.

¹⁸ *Ibid.*, p.232.

¹⁹ *Ibid.*, p.229.

²⁰ *Ibid.*, p.230.

Les passages en narration simultanée sont souvent très courts. Les chapitres où Jean-Claude prend la parole sont construits uniquement en narration simultanée. L'accent est mis sur le discours narratif plutôt que sur l'histoire (ce sont les deux directions que peut prendre le récit en narration simultanée selon Genette²¹). Ces chapitres s'apparentent au monologue intérieur. Quelques autres chapitres sont écrits entièrement au présent. La plupart des autres occurrences de narration simultanée cohabitent avec une narration ultérieure. Le temps simultané est souvent utilisé pour des descriptions et les chapitres se closent souvent sur un retour à la narration ultérieure. Ces changements s'observent au sein d'un même chapitre, d'un même paragraphe. Un extrait du chapitre « Chevalier Branlequeue (1932-1999) » illustre bien cet aller-retour :

Le fils de Chevalier se tourna et suivit un moment des yeux le cortège funèbre qui s'éloignait à pied vers le cimetière voisin. Il sourit tristement.
Tu ne vas pas l'accompagner jusqu'au...
Jusque dans le trou ?
Le fils soupira avec une sorte de soulagement.
C'est ça. Là.
À ma manière, oui, répondit Samuel.

Et me voici qui dérive au loin du parvis, sur la rivière glacée couverte de neige et de cabanes de pêche pendant que le glas funèbre ébranle le ciel d'hiver posé sur la grosse bourgade comme une cloche à fromage du bon Dieu.
Je ne vais pas vous décrire le village *glaciestre* (le néologisme est de Chevalier) de Sainte-Anne-de-la-Pérade. [...] Le village de cabanes (ou agglomération glaciestre) possède une durée de vie de six à huit semaines. Devant moi s'étendait, comme surgi du lit peu encaissé de la rivière, large d'une centaine de mètres à cet endroit, une floraison de cabanes blanches, jaunes, rouges, ardoises, vertes et bleues, chacune surmontée d'un tuyau de poêle en tôle crachant dans l'air d'un bleu intense un épais panache de fumée blanche.²² (Je souligne.)

Le passage du passé simple à l'indicatif présent et le retour à l'imparfait sont les preuves du changement des temps de narration. Dans l'ensemble du récit, les événements passés

²¹ *Ibid.*, p. 231.

²² Louis Hamelin, *La constellation du lynx*, Montréal, Boréal compact, 2014 [2010], p.52-53. Désormais abrégé en *CL* suivi du numéro de page.

comme le présent de Samuel empruntent généralement la forme ultérieure qui suppose une distance entre le temps raconté et le temps de la narration. Dans l'extrait cité, on remarque également une alternance entre divers narrateurs : hétérodiégétique dans le premier paragraphe puis homodiégétique dans le second, changement marqué par « me » et « je ». Toutefois, lorsque le temps de la narration redevient ultérieur, le texte garde la même instance narrative. On ne peut donc conclure que les phénomènes sont intrinsèquement reliés.

Le temps de la narration ultérieure apparaît comme le choix évident pour raconter le passé. Or les deux autres textes à l'étude, qui se consacrent tout autant au passé que *La constellation du lynx*, privilégient la narration simultanée dans *Pourquoi Bologne* et la narration intercalée dans *Jonas de mémoire*. Comme dans *La constellation du lynx*, le roman de Farah alterne entre la narration simultanée et la narration ultérieure. Toutefois, le dispositif narratif fonctionne très différemment. Tout d'abord, c'est la narration simultanée qui est la plus fréquente dans le texte de Farah. Le narrateur homodiégétique raconte ce qu'il vit au moment où il le vit dans une contemporanéité de l'action et de l'acte narratif. Dans *La constellation du lynx* la narration simultanée est plutôt un soubresaut descriptif ou intervient dans un monologue intérieur qui détonne dans le dispositif narratif général du roman. Hamelin utilise notamment la narration simultanée pour deux moments clés du récit : Lavoie racontant son emprisonnement et Godefroid racontant la mort de Lavoie. En choisissant la narration simultanée, le texte réduit la distance avec l'histoire. Dans ces moments spéculatifs, il postule une équivalence entre le temps de l'histoire et celui de la narration, ce que l'on pourrait interpréter comme une tentative de se rapprocher, par le récit, de moments historiques significatifs. Ces

événements sont décisifs, mais, surtout, ils sont demeurés secrets : le pacte de silence est maintenu par les membres du FLQ et par le spectre du ministre décédé. D'un point de vue narratif, le roman réduit alors la distance avec le passé.

Dans *Pourquoi Bologne*, la narration ultérieure est utilisée dans les nombreuses analepses qui ponctuent le récit. En revanche, certains souvenirs, traces du passé, sont racontés en narration simultanée. Lorsque le narrateur autodiégétique revit le passé, ses souvenirs ou son enfance, deux attitudes narratives distinctes sont possibles : l'analepse en temps ultérieur et l'immersion dans le passé en temps simultané. Ces analepses à la forme plus traditionnelle font souvent référence à un temps précédant celui de l'histoire. Genette les qualifierait d'externes puisqu'elles commencent avant le début du récit et que « toute [leur] amplitude reste extérieure à celle du récit premier²³ ». Ce type d'analepse empêche donc toute redondance ou interférence avec le récit premier et a « pour fonction de compléter en éclairant le lecteur sur tel ou tel “antécédent”²⁴ ». C'est le cas notamment lorsque le narrateur raconte son histoire avec la mannequin suisse par une narration ultérieure.

Toutefois, à plusieurs reprises, les moments et souvenirs analeptiques sont racontés en temps simultané, à l'indicatif présent. Un fragment permet de montrer cette cohabitation du passé (dans l'histoire) et du présent (dans la narration). Au début du roman, le narrateur repense à l'entrevue de son assistante. Le fragment commence au présent :

Il m'arrive de me rejouer mentalement l'entretien d'embauche de Candice. Je la revois jeter un coup d'œil amusé sur mes objets dès son entrée dans mon bureau,

²³ Gérard Genette, *op. cit.*, p.90.

²⁴ *Ibid.*, p.91.

je l'entends décréter que le buste de Poe en marbre noir donne du « caractère à ma huche », et je ressens à nouveau la honte, passagère il est vrai, de ne pas savoir ce qu'est une huche. (*PB*, 22)

Ici, le narrateur se trouve dans une position rétrospective. Il envisage ce moment comme un souvenir qu'il évoque depuis le présent. Puis, le fragment glisse dans le souvenir lui-même. La scène est rejouée, le narrateur plonge dans le passé. Le passage au souvenir lui-même est soudain et imprécis :

J'attribue mon penchant pour Candice à son défaut de prononciation subtil et si charmant, à des doigts fins, à son vernis à ongles toujours légèrement écaillé.

Ça ne fait pas cinq minutes qu'elle a passé la porte que je lui annonce que je l'embauche.

— Ce n'est pas compliqué, c'est vous qui allez écrire mon roman. Vous toucherez un salaire honnête et disposerez d'outils à la toute fine pointe de la technologie. Bien sûr, l'important, ce sera la recherche.

Faussement nonchalant, je me tourne vers la fenêtre et pointe l'immeuble qui abrite l'ordinateur à cartes perforées acheté à grands frais, l'an dernier, par la direction, un étage à lui tout seul, imaginez. (*PB*, 23)

L'adverbe « toujours » dans le premier paragraphe indique que le narrateur se trouve dans le présent, dans la même position temporelle qu'au début du fragment. Ce n'est que rétrospectivement que l'on peut dire que le vernis à ongles de Candice est « toujours écaillé ». Dès le second paragraphe de l'extrait, une ambiguïté se manifeste. À partir de quelle position narrative cette phrase est-elle écrite ? Le narrateur poursuit-il sa réflexion rétrospective ou revit-il ce moment passé ? Le temps de la narration reste le même, mais le texte donne l'impression qu'il passe dans un autre registre temporel. Le discours rapporté semble rejouer la scène passée. Ce moment n'est pas raconté comme c'était le cas précédemment, mais vécu. Le paragraphe suivant se situe dans la même strate temporelle. Le changement de temporalité est subtil puisque le temps de la narration reste identique. L'immersion dans le passé à partir du présent apparaît dans cet extrait dont la

fin semble se dérouler en 1962, comme l'indique ce détail déjà mentionné : l'ordinateur à cartes perforées.

Ce type de cohabitation est davantage perceptible dans les épisodes d'immersion littérale : en effet, à cause des capsules offertes à Alain par le Dr Cameron, le contact de l'eau favorise la résurgence des souvenirs. Dans ces passages, le narrateur est à la fois plongé dans ses souvenirs et ramené au présent par certains éléments. Passé et présent se trouvent donc côte à côte au sein d'une même phrase. Les temporalités sont coordonnées, subordonnées ou juxtaposées : « Je me laisse descendre plus profondément dans la piscine en même temps que je m'extirpe de ma mère, puis je ressens une puissante contraction musculaire. » (*PB*, 107) Cette phrase est tirée d'un fragment où le narrateur « se rappelle » sa naissance alors qu'il s'aventure pour la première fois dans la piscine de Ravenscrag. Il est intéressant de noter que ce type de cohabitation n'est utilisé que lorsque le narrateur se souvient d'événements insolites (sa naissance, un pique-nique au temps jurassique en compagnie de ses enfants, une traversée de l'Atlantique pour la Nouvelle-France). Ce double emploi des temps joue sur la distance entre passé et présent à la fois en l'abolissant et en la rappelant. L'écart est aboli par cet amalgame. Le passé est raconté par une narration qui crée une synchronie entre le temps de l'évènement et le temps de son récit. *Pourquoi Bologne* tente de réduire la distance entre les temporalités. Toutefois, comme le roman pousse le procédé jusqu'à ses limites, il la rappelle constamment puisque le jeu sur la chronologie étonne le lecteur. Farah brouille les repères.

Le temps de la narration dans *Jonas de mémoire* est variable. L'alternance entre la narration simultanée et ultérieure s'y retrouve également dans la narration intercalée. La

narratrice raconte ce qui s'est passé en insérant ses propres réflexions dans le temps de l'écriture. Genette définit ce type de narration ainsi :

[la narration intercalée] est a priori [la] plus complexe, puisqu'il s'agit d'une narration à plusieurs instances, et que l'histoire et la narration peuvent s'y enchevêtrer de telle sorte que la seconde réagisse à la première [...]. [...] [La] très grande proximité entre histoire et narration produit ici, le plus souvent, un effet très subtil de frottement, si j'ose dire, entre le léger décalage temporel du récit d'évènements (« Voici ce qui m'est arrivé aujourd'hui ») et la simultanéité absolue dans l'exposé des pensées et des sentiments (« Voici ce que j'en pense ce soir »).²⁵

Genette prend pour exemple la narration épistolaire où un personnage s'adressant à un narrataire explique parfois ses actions passées en les commentant. Dans *Jonas de mémoire*, on retrouve aussi une relation complexe entre narrateur et narrataire. Jonas raconte son histoire à la narratrice qui la retranscrit en la réorganisant. Elle intègre ses propres souvenirs au récit et commente leurs passés communs et individuels. Des expressions récurrentes qui jalonnent le récit rappellent également la situation d'énonciation ; « je vois si j'y pense », « (je cite) » sont des indices de cette présence du présent dans le récit du passé :

Jonas étudie au local de chimie de musique de physique de gymnastique à la cafétéria, où il veut quand il veut ; on le trouve souvent dans les classes désertées le midi le soir après les cours de l'après-midi assis au bord d'un pupitre, je le revois si j'y pense, les pieds dans le vide racontant ses expériences incroyables à ceux qui passent s'arrêtent pour l'écouter, des expériences qu'il a eues dans son sommeil paradoxal comme il dit, mon sommeil paradoxal ;²⁶

Dans cet extrait, le passé adolescent de la narratrice et de Jonas, élèves à la polyvalente de Val-d'Or, cohabite avec le présent de l'écriture.

²⁵ *Ibid.*, p.229.

²⁶ Anne Éline Cliche, *Jonas de mémoire*, Montréal, Le Quartanier, 2014, p.37-38. Désormais abrégé en *JM* suivi du numéro de page.

Les romans du corpus font coexister passé et présent, mais à différents degrés. *La constellation du lynx* propose une alternance, *Pourquoi Bologne* « force » une adéquation, *Jonas de mémoire* est l’accomplissement de cette cohabitation temporelle.

c. Le mode

Les trois romans possèdent certaines similarités structurelles. Sur le plan de la fréquence, c’est-à-dire du rapport entre le nombre de fois qu’une action se produit et le nombre de fois qu’elle est racontée, le mode singulatif domine dans les textes sélectionnés. Toutefois, le mode itératif (où le texte raconte une fois ce qui s’est produit plusieurs fois) se retrouve également dans *La constellation du lynx*, dans *Pourquoi Bologne* et dans *Jonas de mémoire*. Ce mode narratif est parfois accompagné d’un passage subtil au singulatif. En effet, à plusieurs reprises, le texte relate un événement s’étant produit plusieurs fois (itération) pour glisser vers la particularité d’une occurrence précise (singularité). La rencontre « octobierriste » décrite dans le roman d’Hamelin en est un bon exemple. Le chapitre « L’assemblée » s’ouvre sur la description de la taverne Lavigueur, endroit de prédilection pour les rencontres. Il s’étend ensuite au petit groupe, « la petite bande universitaire qui y [migre] une fois par semaine, après le cours du prof Branlequeue sur Hubert Aquin et la Révolution » (CL, 121), et dévoile leurs habitudes. Par un saut de paragraphe, le texte passe de la description générale des rencontres à un moment particulier :

Chevalier ouvrait la séance en frappant sur la table quelques coups d’un quelconque objet de son choix, apporté de chez lui pour l’occasion : pistolet à pétards, authentique tomahawk mohawk, et même, une fois, un fémur de coyote. L’ordre du jour était, en règle générale, bordélique à souhait, le président d’assemblée était élu selon le principe d’un plus fort la poche et les amateurs de

raffinements procéduriers devaient se contenter du Code Moron. Exemple : l'adoption de l'ordre du jour se faisait en portant un toast plutôt qu'à main levée. Ce que vous avez entre les mains, annonça, la voix un peu chevrotante, Chevalier Branlequeue tandis qu'il faisait circuler une coupure de presse photocopiée sur la Xerox du département, c'est un article du *Montreal Sun* daté du 25 novembre 1970 et que j'ai traduit à votre intention. Je vous laisse un moment pour le lire. (CL, 123)

La première partie de l'extrait est itérative. La répétition de cet événement est soulignée par des expressions comme « en règle générale » et par l'emploi de l'indicatif imparfait²⁷. Ce temps verbal privilégié pour la description permet également de marquer « un fait permanent ou habituel dans le passé²⁸ ». Si ces rencontres se répètent toutes les semaines, le discours de Chevalier et ce qui suit ne se produisent qu'une seule fois. La singularité de cet événement est évidente. Le changement du temps de verbe accompagne le changement de mode. Le passé simple, employé pour exprimer « un fait passé considéré comme depuis son début et dont le déroulement a pris fin²⁹ », remplace l'imparfait.

Un phénomène similaire s'observe dans *Pourquoi Bologne*. Les changements de modes narratifs surviennent de temps à autre. Comme dans *La constellation du lynx*, les passages de l'itératif au singulatif viennent illustrer un moment singulier dans la description générale d'événements répétitifs. C'est encore un saut de paragraphe qui délimite les deux modes narratifs :

Je me perds souvent pendant des heures dans la contemplation de cette photo ; la grande fresque qui couvre le mur du fond me captive tout particulièrement. Un sfumato y suggère l'Italie natale des Sœurs de la congrégation. Les formes et les époques se confondent, mais personne ne crie au scandale : l'art a encore un peu d'avenir devant lui.

²⁷ Maurice Grevisse, *Précis de grammaire française*, Paris, Éditions Duculot, 1993, p.183. Dans un récit, l'imparfait indique « une action en train de se dérouler dans une portion du passé, mais sans faire voir le début ni la fin de cette action ».

²⁸ *Ibid.*, p.183.

²⁹ *Ibid.*, p.184.

Aujourd'hui, je marche dans cette fresque. Les hautes montagnes, le lac paisible, les maisonnettes, tout respire le calme et l'harmonie. On se croirait en Suisse.
(PB, 24)

Le premier paragraphe est une itération, ce qu'indique l'adverbe « souvent ». Le second paragraphe relate un moment singulier, une journée particulière où le narrateur se perd dans la contemplation d'une photo, ce que suggère le déictique « aujourd'hui ». À la différence du roman d'Hamelin, dans *Pourquoi Bologne* aucun changement de temps de verbe n'accompagne le changement de mode.

Avec *Jonas de mémoire*, une particularité s'ajoute. En plus de varier entre singulatif et itératif, le roman de Cliche utilise également le troisième mode narratif repéré par Genette : le mode répétitif. Ce type de narration se trouve dans l'entièreté du texte et concerne toutes les temporalités, l'enfance partagée par la narratrice et Jonas ou le présent de leur vie adulte. Le récit premier participe à la poétique de répétition du texte. L'évènement déclencheur, l'arrivée de Jonas et l'écriture de son histoire, est en effet raconté à maintes reprises, une nuance s'ajoutant à chaque nouvel énoncé.

Extrait 1 :

Sauver les noms ; faire de l'histoire une histoire d'ordre général, une histoire à tous de tous c'est ce qu'il dit. Que j'accepte personne n'en doute ni lui ni moi ; il a sonné, monté l'escalier comme un revenant revient de l'enfance.

— Tu me reconnais ?

Maintenant on cherche d'où ça sort pour commencer, qui parle qui raconte et comment, l'écriture en avance sur l'histoire ; création du monde on connaît, création du livre on cherche. La main quitte la tempe et revient sur la table, réfléchit trouve. Le souffleur. (JM, 11)

Extrait 2 :

Jonas est de retour et notre enfance a presque quarante ans, elle franchit le seuil de la maison-havre que Sam et moi habitons à Montréal ; elle entre en coup de vent l'enfance, s'engouffre et pivote fait voler les vêtements que le corps n'emplit pas danse imperceptiblement se pose enfin sur une chaise de la salle à manger

colombe rapportant d'un monde en attente les minces documents d'une histoire en cours. Les mains l'une dans l'autre attendent que je trouve et attrape comme je peux l'étincelle du souvenir.

— Tu ne te souviens pas ? Tu ne vois toujours pas ?

L'histoire arrive ne cesse plus d'arriver, c'est une histoire d'ordre général, de lui de nous. Voici Jonas Perrault revenant fantôme qui monte l'escalier.

— Tu me reconnais ? (*JM*, 25)

Extrait 3 :

Jonas ma mémoire. La dernière fois que je l'ai vu nous étions des enfants ; aujourd'hui il entre chez nous et l'enfance n'a pas d'âge.

— Tu me reconnais ? (*JM*, 32)

Extrait 4 :

Les parents Perrault ne sont plus là pour apprendre d'où vient leur fils aîné ; les fusibles ont sauté appelle Perrault, je le vois debout dans le cadre de porte entrez entrez. Nos histoires se touchent c'est un tenu un petit choc, appelle Perrault. La danse à claquette le samedi, le Sabourin les régates où je ne le vois toujours pas dans la lumière de l'après-midi, la polyvalente de Val-d'Or flambant neuve géante tentaculaire s'ouvrant sur toutes ses faces avec lui pas grandi pas parti et moi en première tout ça jusqu'à aujourd'hui ; l'enfance monte l'escalier de la maison-havre avec les papiers le temps à rattraper, Tu me reconnais ? Les noms refont surface éclatent en feux d'artifice. Voici ma tante Gilberte sœur aînée de maman, elle entre dans l'histoire rejoint Taschereau le docteur obstétricien déjà nommé et maman qui travaille pour lui jeune fille secrétaire réceptionniste, travaille à la clinique l'année où ; 1954 à Val-d'Or. Jonas rameute les fantômes et la tante Gilberte entre dans le livre, morte à quatre-vingt-quinze ans voilà seulement quelques années. Jonas se lève monte l'escalier s'assoit à notre table résume l'histoire vite très vite c'est fait l'histoire est résumée. (*JM*, 49-50)

Extrait 5 :

Jonas est un nom pour l'enfance ; enfance de qui au juste ? elle l'a appelé Yona qui est Jonas et c'est mon enfance qui montre l'escalier de notre maison-havre, Tu me reconnais ? (*JM*, 104)

Dans ces cinq extraits, des constantes reviennent, mais d'autres éléments permettent d'accumuler des couches de sens. Dans le premier extrait, l'accent est mis sur l'écriture, sur le partage de l'histoire et sur l'importance de la préserver. Dans le second, la

narratrice introduit un nouveau personnage, Sam, qui appartient à sa propre vie. Elle s'attarde longuement sur Jonas et décrit son arrivée. La narration mentionne également « les minces documents » qui sont le point de départ de l'entreprise de Jonas et qui seront le point central du chapitre « Et le sort tomba sur Jonas » dont l'extrait 4 fait partie. Le troisième extrait rappelle brièvement au lecteur le retour de Jonas dans la vie de la narratrice et insiste sur leur enfance commune, ce qu'indique notamment la répétition des mots « enfants/enfance ». Le quatrième extrait rappelle les quatre souvenirs importants (et répétés) que la narratrice et Jonas partagent :

1. Le jour où les fusibles ont sauté chez la narratrice et où ses parents font appel à la compagnie PERRAULT ÉLECTRIQUE INC. que dirige le père de Jonas ;
2. Le cours de claquette le samedi ;
3. Le parcours à la polyvalente de Val-d'Or Le Carrefour ;
4. L'été au lac Sabourin.

Les mêmes images utilisées dans les extraits précédents reviennent ici pour décrire l'arrivée de Jonas. Il monte l'escalier et demande à la narratrice si elle le reconnaît. Ce passage introduit également le personnage de la Tante Gilberte. L'arrivée de Jonas est répétée mais l'extrait insiste cette fois sur sa parole : il « résume vite très vite » (*JM*, 9, 26, 50, 89). Le fait que Jonas résume, parle, souffle son histoire est réitéré tout au long du texte. Dans le cinquième extrait, la narratrice revient sur l'enfance qu'elle a vécue avec Jonas, un peu comme dans l'extrait trois, mais ajoute le questionnement du personnage quant à son identité et sa filiation. Le thème de l'enfance revient dans les cinq extraits et le retour de Jonas est souvent associé à la revenance d'un fantôme. L'histoire, le passé totalement ou momentanément oublié, refait surface et se manifeste, pour la narratrice, par la présence de Jonas. Il ramène les morts et les oubliés au présent, mettant à l'épreuve la mémoire de la narratrice.

L'alternance des modes narratifs dynamise les textes. Les modes singulatifs et itératifs se trouvent dans les trois œuvres analysées, tandis que *Jonas de mémoire* a recours au troisième. Le mode répétitif permet ici de voir le passé plusieurs fois et sous différents angles. Le texte de Cliche en donne ainsi une image aux multiples facettes ; jouant sur la reprise, il montre qu'un souvenir n'est jamais stable. Chaque fois qu'un souvenir est raconté, il est reformulé et déplacé. Si les modes singulatif et itératif ne participent pas pleinement à la mise à distance du passé, le mode répétitif y contribue davantage dans la mesure où il rappelle constamment le fonctionnement de la mémoire.

La construction narrative des textes montre qu'ils installent, par des procédés structurels, une certaine distance avec le passé qu'ils racontent. Leur chronologie non linéaire y contribue comme l'organisation des chapitres ou des fragments qui se succèdent selon une logique propre à chaque esthétique bien que tous proposent des liens thématiques ou temporels. Les temps de la narration mis en œuvre par les différents récits permettent d'aménager une distance avec le passé, par l'emploi de la narration ultérieure, ou de la nier, par la narration simultanée. Mais le jeu avec les limites qu'instaure *Pourquoi Bologne* a plutôt l'effet contraire de réaffirmer la distance. La narration intercalée et les alternances entre les temps de la narration révèlent également un certain éloignement en rappelant l'existence du présent. Le mode répétitif, employé dans *Jonas de mémoire*, rappelle constamment au lecteur qu'il se trouve devant un souvenir et qu'il existe un intervalle entre présent et passé.

2. Délégations & filiations

Dans les trois romans, les rapports au passé sont influencés entre autres par des questions de délégation qui font partie de la mise à distance : elles constituent une instance de plus qui éloigne le passé et elles introduisent une médiation supplémentaire. La transmission n'est pas directe. De ces questions de délégation découlent celles des filiations qui sont changeantes, mouvantes et participent aussi à la mise à distance du passé puisqu'elles ne le rendent accessible que de manière indirecte. Entre l'héritier et l'ancêtre, des détours et des coupures empêchent le développement d'un lien filial clair et précis.

La délégation apparaît évidemment dans le texte de Cliche où le personnage de Jonas mandate la narratrice d'écrire son histoire dès l'incipit : « Son histoire à l'endroit son histoire à l'envers, enfance jeunesse destin naissances ; avant après grandeurs misères devenir. Il faut l'écrire voilà ce qu'il veut, le livre de l'histoire, chronique récit roman ? » (*JM*, 9) La narratrice « je » prend en charge le récit de l'histoire de quelqu'un d'autre. Elle devient à la fois narratrice et narrataire puisqu'elle reçoit l'histoire de Jonas puis l'organise en un texte. Il lui raconte ses souvenirs ; son histoire lui est d'abord adressée. Elle reprend son exposé et le narre. C'est la mission que lui donne Jonas : « Pas venu pour ça mais pour l'histoire toute l'histoire ; passée qui passe qui vient ; moi le souffleur toi le scribe. Les phrases les voix comme tu voudras ; ton métier écrire. Non ? » (*JM*, 12) Le passé de Jonas n'est donc pas saisi dans l'immédiateté, puisque la narratrice agit comme un filtre. Elle ajoute ses souvenirs et sa propre subjectivité au récit. Une double mise en forme de l'histoire se met en place, d'abord par Jonas, puis par la narratrice « je ».

Le processus de délégation est double dans *Jonas de mémoire*. Il se situe à la fois au niveau de l'intrigue avec ce mandat que Jonas confie à la narratrice, mais aussi au niveau narratif et linguistique. La transmission est problématisée au sein même du processus de transcription. À plusieurs reprises, la narratrice délègue la parole à d'autres personnages. Elle leur laisse un espace textuel pour raconter. Deux moyens linguistiques significatifs permettent aux autres d'exprimer leur voix : le discours direct libre ainsi que les dialogues et les monologues théâtraux. La narratrice s'efface derrière la forme théâtrale adoptée. Le nom du personnage est suivi de son énoncé. Elle endosse alors son rôle de scribe et recopie les paroles qu'échangent les personnages. Cependant on ne peut réellement savoir si ce sont les propos exacts rapportés par Jonas ou si ce sont ceux imaginés par la narratrice d'après le résumé de Jonas :

Ainsi commencerait le dialogue inachevé entre l'oncle Aaron et son neveu Yona alias Jonas Perrault. Dialogue **rapporté mimé** joué condensé surtout résumé à toute vitesse par le neveu assis à la table de notre salle à manger ; on avance. Voici les noms les circonstances et les questions ; je jette là les paroles j'imagine **j'entends**. Qu'est-ce qu'être et ne pas être juif ? (*JM*, 135)³⁰

Dans cet extrait précédant l'échange entre Jonas et Aaron, on note plusieurs éléments contradictoires : certains indiquent que le dialogue est rapporté ; d'autres, qu'il est imaginé. Tout d'abord, le doute s'installe avec l'emploi du conditionnel présent « commencerait ». Ensuite, les mots « condensé » et « résumé » soulèvent le même problème. Ils impliquent que l'histoire est abrégée, réduite à l'essentiel et donc, logiquement, que les longues envolées seraient imaginées par la narratrice. Elle comblerait ainsi les trous laissés par un récit écourté. Finalement, l'expression « j'imagine » indique clairement que les paroles sont inventées par la narratrice. Ainsi,

³⁰ Les mots soulignés sont ceux qui permettent de penser que le dialogue est imaginé par la narratrice. Les mots en **gras** sont ceux qui permettent de penser que le dialogue est rapporté exactement.

cette délégation de la parole s'avère retorse puisque finalement la narratrice ne s'efface pas complètement. Elle ne délègue pas toute son autorité narrative aux autres personnages. En revanche, les mots « rapporté » et « mimé » pointent vers une reprise fidèle de l'échange. C'est également le cas de l'expression « j'entends » qui présuppose que les paroles sont dites et puis recopiées. Cet extrait, à l'image de la gradation « j'imagine j'entends », suggère les deux possibilités, sans que cette tension soit résolue dans le texte. Plusieurs situations fort différentes rendent difficile l'énonciation d'une loi générale qui régirait ces dialogues et permettraient de déterminer qui raconte véritablement et le degré de distance avec ce qui est raconté.

Toutefois, la narratrice ne disparaît pas totalement lors des dialogues. Cette seconde délégation n'est pas complète puisque la narratrice garde le pouvoir de commenter l'histoire. Cet extrait montre bien cette reprise de l'autorité narrative :

AARON FRIEDMAN

Je ressemble aux rêves de ton enfance ?

JONAS PERRAULT

Tu ressembles à la ressemblance.

AARON FRIEDMAN

Ah ! Et toi tu ressembles à Yona.

Le neveu on commence à le connaître ; ses dons sa parole inspirée. Ne bavarde pas ne babille pas ne converse pas. Les phrases viennent s'en vont, on attend la suite. L'oncle Aaron parle, il parle *vers* Jonas et la parole cerne Jonas longtemps bien longtemps après avoir résonné elle passe au-dessus de la table où Jonas est assis maintenant les mains posées l'un dans l'autre. [...]

AARON FRIEDMAN

Te voilà de retour Yona, et moi je reste en ce monde pour t'accueillir ; joue pour moi vas-y fais chanter ton violon que je danse et m'étourdisse pour te parler plus sagement ; toi Yona déjà petit tu étais prophète non ? (*JM*, 139-140)

La narratrice interrompt le dialogue entre Jonas et Aaron pour décrypter l'attitude de Jonas et la décrire.

La narration prête également momentanément la parole aux personnages par l'entremise du discours direct et du discours direct libre. Ces deux types de discours rapportés vont s'exprimer de la même manière, mais se différencient par l'usage de marques typographiques : « On parle de “discours direct *libre*” parce qu'il n'y a pas de subordination syntaxique (comme ce serait le cas dans le DI [discours indirect]), et de “discours *direct libre*” parce que les repérages déictiques restent ceux du discours cité.³¹ » En effet, le discours direct libre se manifeste dans le cadre narratif sans y être introduit et en reproduisant les paroles citées telles qu'elles auraient été énoncées. Dans le texte de Cliche, le discours direct libre vient interrompre la narration : « Jonas est un nom pour l'enfance ; enfance de qui au juste ? elle l'a appelé Yona qui est Jonas et c'est mon enfance qui montre l'escalier de notre maison-havre, **Tu me reconnais ?** ramenant de très loin cette fièvre d'autrefois et ma mère inquiète. » (*JM*, 104)³² Ici, la narratrice intègre les paroles de Jonas à son propre discours narratif.

Le procédé inverse s'observe également dans le dernier chapitre « Taquiner le Léviathan ». Pour la première fois dans le récit, le texte s'ouvre sur les paroles de Jonas, non isolées par des marqueurs typographiques. Le lecteur peut deviner que l'identité du « je » a changé grâce à la parenthèse « (je cite) » qui révèle la présence d'un autre « je », la narratrice. Ce tic narratif caractérise son écriture ; dès le début du roman et tout au long du récit, le lecteur retrouve ces répétitions : « L'histoire passe s'accomplit et **je vais je**

³¹ Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, p.189.

³² Je mets en caractère **gras** le discours direct libre.

vais (je cite) **je vais justement vers la suite des choses**, paroles du souffleur. » (*JM*, 15)³³ La parenthèse entrecoupe les paroles rapportées en discours direct libre de Jonas. Pour marquer que le locuteur est différent, la narration utilise cette stratégie narrative dès le début du chapitre : « Toc toc toc... Qui est là ? Le joyeux troubadour ! Ça les faisait bien rire autrefois mes histoires (je cite) tous autant qu'ils sont et personne pour me croire sauf maman papa [...]. » (*JM*, 209) À cela, la narratrice ajoute d'autres indications de sa présence dans le discours de Jonas : « Lire toujours su jamais appris toujours su ; déjà petit si petit que même pas moi, imagine ! me voilà à six ans six pour des siècles et des siècles (à moi qu'il parle très vite j'attrape ce que je peux je cite). » (*JM*, 211)

Comme le montrent ces exemples, les différentes manières de jouer avec l'acte énonciatif subvertissent la notion de délégation. Les dialogues, à première vue, ne semblent pas investis par la narratrice. Toutefois, il demeure impossible de déterminer si elle reproduit les paroles échangées ou si elles les inventent. En les interrompant pour les commenter, elle garde le contrôle sur le cadre narratif. Sa présence est moins discrète dans les discours directs libres où ses intrusions ne passent pas inaperçues. Dans *Jonas de mémoire*, le passé est donc doublement mis à distance puisque ces délégations sont une médiation de plus entre le passé et le présent. La narratrice a pour premier mandat de raconter ce que Jonas lui dit, ainsi que les paroles d'Aaron et de Roselyne adressées à Jonas. Ce double processus ajoute un niveau supplémentaire, un nouvel écart, une distance de plus avec le passé.

Les questions de filiation sont l'élément déclencheur du roman. Jonas a été adopté par les Perrault, mais l'arrivée d'une lettre lui apprend que sa mère biologique est Malka

³³ Je mets en caractère **gras** le discours direct libre.

Friedman. L'identité de son père biologique est dévoilée par Roselyne bien qu'un doute plane : Avrum Singer, le père biologique potentiel, est mort de la malaria en 1956 en Israël. Une lettre envoyée par Gilberte, la tante de la narratrice et l'infirmière qui accouche les femmes d'Abitibi, permet à Jonas de découvrir son héritage juif et une famille élargie (son oncle Aaron et sa tante Roselyne entre autres). Dès lors, il tente de comprendre d'où il vient et s'intéresse au passé de ses ancêtres en questionnant notamment son oncle sur leur arrivée en sol canadien, leur fuite du régime nazi, leur ville d'origine.

Cette double filiation, d'une mère à une deuxième mère, n'est pas aisée pour Jonas. En choisissant de le faire adopter à Val-d'Or par une famille catholique, sa mère a coupé son fils de ses origines juive et transylvanienne. La lignée filiale se brise pour Jonas. Bien qu'il parvienne à renouer avec la famille de sa mère, ce retour aux origines n'efface pas sa famille d'adoption. Jonas dédouble sa place dans la lignée généalogique : il est le fils adoptif des Perrault et le fils de Malka. Jonas insiste sur cette relation étrange qu'il ressent pour ses mères et la place qu'elles occupent dans sa vie. Il oppose la première, qui est en fait la seconde, à l'originelle, qui arrive ensuite :

Que racontait Jonas les mains l'une dans l'autre à propos de cette période dont il veut ou croit retrouver la mémoire et qu'il dit rejoindre rattraper ayant depuis la réception de la lettre différée fait la connaissance des membres de la famille de sa mère, je parle de la première l'originale celle qui arrive en second lieu dans sa vie et qui est la cause la matrice d'une sorte d'anéantissement et de résurrection ; que racontait-il concernant justement les membres de cette famille découverte sur le tard si ce n'est *justement* comme il dit *justement* que cette famille l'a accueilli comme un des siens alors qu'il cherchait à rejoindre cette place qui est *aussi* la sienne, il dit *aussi* insiste sur *aussi*, cette place qui est la sienne mais qui double l'autre place en la transformant en une place délibérément signifiante (JM, 78-79)

Jonas se positionne donc comme héritier de deux généalogies. Il est le fils d'une famille catholique et abitibienne et le fils d'une famille juive ayant fui l'Europe après la Seconde Guerre mondiale pour Montréal. Son lien avec sa famille adoptive est légal, choisi, celui qui l'unit à sa famille biologique est naturel, interrompu puis renoué, reconstruit, quoiqu'incomplet. En effet, l'identité du père demeure incertaine. Une coupure apparaît également chez la mère qui a choisi de fuir sa famille et de rejeter ses ancêtres. Dans les deux lignées, on trouve une césure et une tentative de réparation. La lignée n'est ni intacte ni directe. Fabriquée pour les Perrault, elle est décalée pour les Friedman puisque Jonas doit passer par son oncle et sa tante pour retrouver son ascendance originelle.

La délégation s'exprime autrement dans *Pourquoi Bologne*. Si le narrateur ne se défait pas de son autorité, il mandate tout de même son assistante Candice pour écrire son prochain livre à sa place puisqu'il craint que les services secrets américains ne prennent le contrôle de son esprit. Justement, le roman qu'il souhaite écrire rappelle au lecteur sa situation : « J'écris un roman dans lequel un homme mandate une femme pour écrire un roman à sa place, lui ne pouvant bien sûr pas, son esprit étant contrôlé par les services secrets. » (*PB*, 32) L'aspect humoristique et ironique est évident. Le narrateur aborde également son passé familial et problématise la filiation en évoquant sa mère étouffante qui le perd au jeu et l'orphelinat où il est élevé après cet événement traumatisant. La généalogie se brise à ce moment-là puisqu'il se retrouve sans parent. Son père n'est jamais mentionné et sa mère n'est plus celle qui s'occupe de lui. Cette coupure se prépare déjà alors qu'Alain émet également un doute sur l'identité de sa mère. Il craint qu'on l'ait remplacée :

Tenir dans mes mains le seul livre de ma mère m'a ramené à notre premier traumatisme. Quelque chose s'était alors brisé entre nous. Je devais avoir quatre ans, elle était sortie faire une course en me laissant avec Sita, ma nourrice haïtienne. Lorsqu'elle est revenue, je savais qu'un homme malfaisant avait pris les traits de ma mère, pour me faire du mal. À partir de ce jour-là, je me suis méfié d'elle. On l'avait remplacée. (PB, 149)

Il se trouve donc à distance de sa propre famille. Bien qu'il retrouve sa mère plus tard, leur relation n'est plus la même. Après l'évènement, le seul contact raconté entre la mère et le fils est provoqué par la mort de Nab, oncle d'Alain et frère de la mère. Cet évènement tragique rappelle à la mère la mort de son père, survenue le même jour cinquante ans plus tôt. L'arbre généalogique comporte, là encore, plusieurs cassures.

Dans le roman d'Hamelin, les questions de délégation et de filiation sont également problématisées dans l'intrigue. Samuel est présenté comme l'héritier de Chevalier Branlequeue. Au début du roman, dans le chapitre « Chevalier Branlequeue (1932-1999) » consacré aux funérailles de l'écrivain, Samuel déplore la récupération dont Chevalier est l'objet par les médias :

C'était ouvrir la porte à la grosse Éléonore et aux charognards en costume trois pièces. La machine politico-catholique s'était alors mise en mode récupération, à commencer par ce sous-chef du protocole du gouvernement du Québec qui, marchant sur la corde raide tendue entre l'importance indéniable de l'œuvre et le potentiel de controverse lié au personnage avait lâché la formule délibérément sibylline *funérailles pas nationales mais presque*, reprise ensuite par le chroniqueur littéraire et rédacteur de nécro-notices du *Nouvelliste* de Trois-Rivières — mieux réputé, au demeurant, pour sa rubrique des décès que pour ses critiques de livres. (CL, 47)

Aux lamentations hypocrites s'oppose la rancœur de Samuel devant ceux qui ont abandonné Chevalier, mort dans une grande solitude, ce que fait remarquer Emma, une ancienne collègue de Chevalier : « Il est mort dans une grande solitude intellectuelle... Tous ces jeunes dont il aimait s'entourer, tu sais, son côté socratique... ils étaient passés

où, quand il a perdu la santé ? » (CL, 59) De plus, Samuel constate que son mentor est « désormais renié par femme et enfants et lorgné avec une suspicion grandissante pour cause d'hérésie nationalo-historique et de crime conspirationniste, tant par la confrérie universitaire que par ses deux seules vraies familles, littéraire et politique » (CL, 292).

Composée de sa femme Éléonore et de ses trois enfants, la famille de Chevalier semble en rupture avec le défunt. Dépeint négativement, le personnage d'Éléonore est particulièrement malmené ; surnommée « Boulottedogues » (CL, 51), elle célèbre la mort de son mari dont elle est « débarrassée » (CL, 51) :

Sur le parvis, maîtresse du terrain à la fin, sous le chapeau à voilette et le casque de cheveux blanc-bleu, la grosse Éléonore récoltait les lauriers de sa tiède patience. L'air bête et la silhouette carrée, cette vestale frappée de virilisme, à la bouche de raie manta, avait répété à qui voulait l'entendre sa seule et unique critique de l'œuvre immortelle de son pitoyable époux et encore plus pusillanime chef de famille : *Perdez pas votre temps à lire ça...* Aujourd'hui, elle passait à la caisse et faisait tope là ! avec la postérité. (CL, 51)

De même, le lien du fils au père est altéré et celui-ci, se jugeant inapte à s'occuper de l'héritage intellectuel de Chevalier, le transmet à Samuel. Le dialogue entre le fils réel et le fils intellectuel assure la transmission :

Tu sais que mon père venait juste de partir à la retraite quand...

Oui.

Mais après, il est resté, comme professeur invité. Il avait encore un bureau. Ses archives étaient là qui l'attendaient. Personne n'a touché à rien. Ma mère m'a demandé de trouver quelqu'un pour faire le ménage de ses affaires, tu sais, comme un premier tri avant que l'évaluateur de la Bibliothèque nationale se pointe. J'avais trouvé... intéressant, disons... ce que t'as écrit sur mon père dans la revue *Statut particulier*.

Ah. Oui.

Tu connais bien son œuvre. T'étais au courant de ses recherches. J'ai pensé que ça pourrait t'intéresser.

Oui.

Le fils de Chevalier se tourna et suivit un moment des yeux le cortège funèbre qui s'éloignait à pied vers le cimetière voisin. Il sourit tristement.

Tu ne vas pas l'accompagner jusqu'au...
Jusque dans le trou ?
Le fils soupira avec une sorte de soulagement.
C'est ça. Là.
À ma manière, oui, répondit Samuel. (*CL*, 52)

Le fils de Chevalier reconnaît un lien testamentaire entre Samuel et Chevalier, mais une distance demeure puisque le legs se transmet au prix d'un détour.

C'est cependant bien avant que Samuel hérite du projet de Chevalier Branlequeue. Comme son mentor, il veut mettre en lumière les zones d'ombre autour de la crise d'Octobre. La première mission, donnée par le professeur lors d'une rencontre « octobierriste », est de découvrir des informations au sujet de Pierre Chevrier :

Je crois que je vais charger l'un d'entre vous de nous revenir la semaine prochaine avec un dossier complet sur le zèbre en question... Sam ?
OK, je m'en occupe. (*CL*, 126)

Ce premier mandat sera réitéré lorsque Branlequeue, à l'hôpital, affaibli par la maladie, transmet à Samuel l'entièreté du projet en lui en révélant les éléments clés selon lui : les quatre P. C'est en démystifiant ce qui se trouve autour de ces quatre mots (poulet, procès, Pierre, perquisition) que l'affaire pourrait se résoudre selon Chevalier : « Oublie pas... Les quatre P. [...] Prends la feuille, dit Chevalier. Prends-la... Il [Samuel] obéit. Chevalier n'était plus qu'une voix, qu'un souffle. » (*CL*, 301) Samuel incarne bien la figure de l'héritier. Il accepte le testament intellectuel de Chevalier et poursuit son projet qui consiste à l'analyse et à la compréhension de la crise d'Octobre. Cette filiation ajoute un niveau personnel à l'entreprise d'enquête. La relation qu'entretient Samuel avec le passé se rapproche, sur certains points, des réflexions développées par Laurent Demanze sur la représentation d'un héritier hanté par ses ancêtres, incapable de faire son deuil,

mélancolique, dont le corps devient le tombeau des revenants et qui cherche à briser le silence des générations précédentes³⁴.

En effet, Samuel est hanté par le projet dont il a hérité, hantise qui se manifeste notamment par des apparitions spectrales, rappel du passé dans le présent. Paul Lavoie, le ministre assassiné, révèle sa présence fantomatique et « [semble] réclamer [son] dû et parasiter l'existence des héritiers³⁵ ». Le fantôme encombre l'existence de Samuel. Le spectre a besoin de l'écrivain pour rectifier l'histoire et Samuel est « [son] dernier espoir » (*CL*, 415) s'il veut quitter le purgatoire de l'Histoire (*CL*, 415). La raison de l'apparition spectrale est clairement expliquée par Samuel : « Et vous, vous êtes là pour me rappeler à mes devoirs devant l'Histoire et m'empêcher de me suicider. » (*CL*, 416) Samuel est non seulement redevable à son père intellectuel de qui il hérite du projet octobierriste, mais il se sent également redevable envers l'Histoire, incarné par le fantôme de Lavoie. La question de la filiation prend donc, dans *La constellation du lynx*, une ampleur collective. Samuel cherche à briser le silence du passé et à faire entendre les voix de ceux qui se sont tus.

Un fort contraste s'observe donc entre *Jonas de mémoire* et *La constellation du lynx*. Alors que le roman de Cliche se concentre davantage sur une délégation interne, au niveau des individus, le roman d'Hamelin donne une dimension collective à la question. Si la délégation est traitée avec ironie dans *Pourquoi Bologne*, la filiation n'en demeure pas moins problématique pour le narrateur. Les relations familiales sont complexes dans les romans de Cliche et de Farah. *Jonas de mémoire* ajoute une seconde famille à la première rencontrée par Jonas. Au contraire, *Pourquoi Bologne* la fait disparaître par la

³⁴ Laurent Demanze, « Les possédés et les dépossédés », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p.11-23.

³⁵ *Ibid.*, p.13.

mort ou par des évènements traumatiques. Le roman de Farah joue également sur la filiation littéraire en proposant « une réécriture ludique du roman *Prochain épisode* tout en entretenant des liens intertextuels avec plusieurs autres œuvres d'Aquin, *Trou de mémoire*, *L'invention de la mort*, et *Neige noire*³⁶ ». De son côté, *La constellation du lynx* amalgame filiation et délégation à partir d'un lien intellectuel plutôt que familial.

³⁶ Thara Charland, *Hors Champs* Suivi de *Aquin demeure*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2015, p.106.

Chapitre II : Narrateurs à distance

1. Qui raconte ?

L'instance organisationnelle du récit est très différente d'un roman à l'autre. Elle peut varier à l'intérieur d'un même texte, comme c'est le cas pour *La constellation du lynx*. Trois types de narrateurs peuvent prendre en charge l'organisation du texte : le narrateur hétérodiégétique, le narrateur homodiégétique et le narrateur autodiégétique, variante du second type. Genette élabore ces distinctions dans *Figures III* dans l'objectif de préciser les termes qualifiant l'organisation du texte : « Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique) : faire raconter l'histoire par l'un de ses "personnages", ou par un narrateur étranger à cette histoire.³⁷ » La narration homodiégétique se divise en deux sous-catégories, car le personnage peut être plus ou moins impliqué dans l'histoire : « L'absence est absolue, mais la présence a ses degrés.³⁸ » La narration a donc deux grandes possibilités : narrateur-héros et narrateur-témoin, le narrateur autodiégétique étant « le degré fort du narrateur homodiégétique³⁹ », le héros.

Le narrateur, détenteur de l'autorité narrative, a une influence indéniable sur le texte. Or, dans les romans étudiés, son identité n'est pas toujours précise. Qui est le narrateur ? Qui raconte ? Est-il fiable ? Frances Fortier et Andrée Mercier analysent le

³⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, p.252.

³⁸ *Ibid.*, p.253.

³⁹ *Ibid.*, p.253.

narrateur et interrogent sa compétence, sa crédibilité, son identité. Un article cosigné par Andrée Mercier et Marion Kühn introduit brièvement les trois qualificatifs suivants :

La narration *ambiguë* renvoie à la crédibilité du narrateur et à la fiabilité de son récit. Elle se présente lorsque des incongruités ou des divergences entre les énoncés du narrateur et le monde fictif construit suscitent des doutes quant à la version fournie de l'histoire. [...] La narration *impossible* renvoie plutôt à la compétence du narrateur. Dans ce cas, les données textuelles mènent à se demander si l'instance de narration est en mesure de prendre en charge le récit. [...] La troisième configuration, la narration *indécidable*, renvoie quant à elle à l'identité du narrateur. L'indécidabilité implique que la détermination de l'origine de l'énonciation est problématisée [...]. Cette incertitude amène le lecteur à se demander « qui parle ? », question qui peut être résolue au cours du récit ou aboutir à un flou identitaire persistant [...].⁴⁰

Ces trois perspectives seront prises en compte dans l'analyse des narrateurs.

La constellation du lynx intègre un narrateur hétérodiégétique et des narrateurs homodiégétiques, voire un narrateur autodiégétique si on considère Samuel Nihilo comme personnage principal de l'histoire. Le narrateur hétérodiégétique prend en charge la plupart des chapitres. Cette instance organisationnelle supérieure encadre l'histoire. Elle se manifeste dès le début du livre, entre l'exergue et la première partie, dans une présentation des personnages ainsi que dans une brève chronologie des événements. Cette présentation correspond à celle de la pièce de théâtre qui permet de nommer les personnages et d'indiquer leur rôle. En choisissant de commencer ainsi le roman, Hamelin met l'accent sur le rôle des personnages, réduits à cette fonction particulière. Cette catégorisation rappelle l'emploi au théâtre qui est « l'ensemble des rôles d'une même catégorie requérant, du point de vue de l'apparence physique, de la voix, du tempérament, de la sensibilité, des caractéristiques analogues et donc susceptibles d'être

⁴⁰ Andrée Mercier et Marion Kühn, « Liminaire », *Tangence*, n° 105, 2014, p.7.

joués par un même acteur⁴¹ ». Les personnages de *La constellation du lynx* perdent leur individualité et adoptent le rôle qui leur est attribué par l'Histoire et le discours officiel. La catégorisation des personnages est significative : « Les terroristes » (subdivisé en *Cellule Libération*, *Cellule Chevalier* et *La délégation étrangère*), « Les littéraires », « Et les autres ». Ces trois catégories définissent les trois emplois possibles pour chaque acteur qui prend part au théâtre de la crise d'Octobre. Ce nombre restreint d'emplois peut se lire comme une façon de mettre en évidence les rôles plus importants, sur lesquels l'attention sera portée. C'est le cas des terroristes et des littéraires qui ont leur propre catégorie alors que les politiciens, les autorités, les militaires, les indépendantistes, etc. sont rassemblés sous l'intitulé « les autres ».

Dans la plupart des chapitres racontés par le narrateur hétérodiégétique, quelques marques d'ironie mettent à distance l'histoire relatée. Ce type de narrateur se trouve dans les deux trames narratives et raconte surtout depuis une focalisation zéro, c'est-à-dire à partir d'un point de vue ouvert et sans restriction. Dans un récit non focalisé, « le narrateur en sait plus que les personnages, ou plus précisément, il en *dit* plus que n'en sait aucun des personnages⁴² ». Cette instance narrative implique une distance avec ce qui est raconté.

Toutefois, des chapitres adoptent une focalisation interne sur certains personnages, souvent témoins ignorants, qui se refusent à dévoiler les pensées de certains acteurs dont les connaissances révéleraient le fin mot de l'histoire et pour garder une aura

⁴¹ Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, coll. « In extenso », 1998, vol. 1, p.569.

⁴² Gérard Genette, *op. cit.*, p.206.

mystérieuse autour d'eux. Jean-Paul Lafleur en est un exemple. Dans le chapitre « La Saint-Jean, 1968 », la manifestation est relatée de son point de vue :

Trudeau, ayant ignoré l'avertissement, Bourgault était donc venu aussi, et c'était maintenant comme si les deux hommes, le libéral extravagant, jouqué sur son estrade officielle, et l'éloquent agitateur hissé sur son pavois humain, aussi flamboyant l'un que l'autre, s'étaient défiés de part et d'autre de la rue Sherbrooke.

À peine ces réflexions avaient-elles traversé l'esprit de Jean-Paul qu'un remous creusa la foule et se propagea en ondes nerveuses autour de lui. (*CL*, 203)

C'est l'expérience telle que l'a vécue Lafleur qui parvient au lecteur, le texte lui donnant la parole. Au contraire, dans le chapitre « Petit tour » (*CL*, 323), un renversement s'observe. Il raconte l'aller-retour de Jean-Paul Lafleur avec Justin Francoeur en Gaspésie pour rencontrer Maître Brien qui, comme le lecteur l'apprendra plus tard, remet à Jean-Paul l'argent du vol à main armée de l'Université de Montréal. C'est du point de vue de Justin que l'évènement est raconté : le lecteur n'a pas accès aux pensées de Jean-Paul qui, lui, sait d'où vient cet argent. Toutefois, une note ironique sur Justin, « un authentique fils à papa révolté » (*CL*, 323), manifeste la présence d'un narrateur hétérodiégétique surplombant qui ne s'est donc pas totalement effacé de l'entreprise narrative.

À d'autres moments, des narrateurs homodiégétiques prennent en charge la narration à la première personne du singulier : Samuel Nihilo (11 occurrences), Gode (5), Jean-Claude (3), Bobby (1), Marcel (1). Ces narrateurs sont associés à des groupes différents : Jean-Claude est du côté du Parti libéral et du pouvoir politique, Bobby, agent de la Combined Anti-Terrorist Squad (CATS), est membre du corps policier. Marcel est lié aux felquistes, Gode est un des ravisseurs et meurtriers de Lavoie, Samuel, un peu à part, est l'enquêteur littéraire au regard rétrospectif. Ainsi le texte permet à plusieurs points de vue différents, voire opposés, de s'exprimer et donne voix aux oubliés et aux

muets. Le mutisme collectif est contrebalancé par des paroles individuelles, chaque fois différentes.

L'alternance des narrateurs joue également au sein d'un même chapitre. Le narrateur hétérodiégétique laisse sa place au narrateur homodiégétique ou *vice versa*. Cette substitution s'observe dans la métamorphose du « je » en « il » et inversement. À titre d'exemple, le chapitre « Dora de justesse » (*CL*, 132) montre bien le passage d'une voix à l'autre. Il s'ouvre sur le récit, par un narrateur hétérodiégétique, de la rencontre entre Samuel et Marie-Québec : « Samuel attendait Marie-Québec chez Lavigueur, assis à une table près de la fenêtre. » (*CL*, 132) Quelques pages plus loin, Samuel prend en charge la narration lorsqu'*il* devient « je ». Une ellipse indéterminée (une nuit) ainsi qu'un saut de paragraphe séparent les deux voix narratives :

Lorsqu'il jaillit dans la rue, il parcourut à peine une trentaine de mètres avant de tomber, au coin de la rue suivante, sur Marie-Québec qui semblait attendre quelqu'un. Elle leva son visage vers lui.
Est-ce que tu veux que je vienne avec toi ?

C'est moi. [...] Dans quelques instants, la cafetière posée sur le rond de la cuisinière va éjaculer. Par la porte ouverte de la chambre, je la vois s'étirer sur le lit au pied duquel les draps emmêlés forment un tas allongé et je songe : un chat.
(*CL*, 137)

Le passage du « il » au « je » est accompagné d'un changement dans le temps de la narration. Le retour à la narration hétérodiégétique se fait aussi subitement que le passage au « je » dans un nouveau paragraphe, une nouvelle ellipse indéterminée et un retour à la narration ultérieure : « Elle avait une petite chatte serrée qui feulait quand il s'ouvrait un chemin en elle jusqu'au bout de lui-même et qu'il la soulevait comme une plume une fontaine une pleine lune et qu'elle devenait sa gravité, sa rose arrosée. » (*CL*, 138) Le lecteur note le retour du « il » et devine qu'il fait référence au personnage de Samuel.

Toutefois, cet extrait et le paragraphe raconté par le je de Samuel sont séparés par une scène, un dialogue sans marque indiquant les énonciateurs. Les personnages parlent à tour de rôle, en discours direct, sans incise ni marques typographiques. L'organisation des dialogues et des discours rapportés rappelle ici (et cela se retrouve aussi ailleurs dans le texte) la forme théâtrale.

Cette transgression, comme la nomme Genette, lorsqu'il y a un « changement de personne grammaticale pour désigner le même personnage⁴³ », influence le lien entre le narrateur et le personnage. Genette ajoute : « mais on sait que le roman contemporain a franchi cette limite comme bien d'autres, et n'hésite pas à établir entre narrateur et personnage(s) une relation variable ou flottante, vertige pronominal accordé à une logique plus libre⁴⁴ ». Cette relation « variable ou flottante » rapproche le narrateur hétérodiégétique et les personnages-narrateurs qui changent de fonction. Les narrateurs sont changeants et instables et ce rapprochement creuse l'écart entre le texte et le lecteur puisque l'identification du narrateur se complexifie. Qui est-il ? Qui sont-ils ?

Ces narrateurs sont-ils fiables, crédibles, compétents ? Les narrateurs homodiégétiques sont identifiés et représentatifs d'un groupe, d'un rôle, d'un emploi. À première vue, rien ne semble remettre en question leur crédibilité. Or une étude approfondie révèle le contraire. L'autorité narrative principale demeure l'attribut de ce narrateur hétérodiégétique non identifiable. Cependant sa compétence est légèrement remise en doute avec l'alternance des narrateurs homodiégétiques auxquels il cède momentanément la direction du récit. De plus, la présence fantomatique de Paul Lavoie mine la crédibilité du narrateur hétérodiégétique. Le spectre apparaît en narration

⁴³ *Ibid.*, p.253.

⁴⁴ *Ibid.*, p.254.

hétérodiégétique et en narration homodiégétique focalisée sur Samuel. Paradoxalement, cette présence spectrale qui légitime l'entreprise de Samuel, fait aussi douter du sérieux du récit dont l'objectif est de remettre en question la version officielle par une fiction proposant une alternative potentiellement crédible⁴⁵, ce que souligne Hamelin dans son essai *Fabrications* où il revient sur l'écriture de *La constellation du lynx*. Le spectre contrebalance l'effet documentaire. Tandis que le roman appartient au registre réaliste, la présence d'un fantôme relève davantage du genre fantastique où le pacte romanesque implique de croire à des événements surnaturels. En empruntant des éléments à la fois au document historique et au roman fantastique, et par une narration ambiguë où la crédibilité du narrateur est incertaine, le texte installe un doute sur cette nouvelle version des faits.

La narration de *Pourquoi Bologne* est assurée par le même narrateur tout au long du récit. Avec ce narrateur autodiégétique en focalisation interne fixe, le lecteur ne quitte jamais le personnage principal Alain. Le texte joue pourtant avec l'identité du narrateur. Le qualificatif « autofiction » et l'indicatif générique « roman » brouillent le pacte de lecture et l'adéquation auteur-narrateur-personnage. L'identité du narrateur n'est pas remise en doute que dans le paratexte ; elle l'est aussi au cœur même du texte. Celui-ci est incertain, et, dans sa paranoïa, craint que, comme sa mère, il ait été remplacé :

Apprenant pour Nab et Cameron, j'ai pris l'habitude de me scruter dans le miroir, pour essayer de voir si on ne m'avait pas fait le même coup. Qu'est-ce qui me dit qu'on ne m'avait pas remplacé comme ma mère ? Qu'est-ce qui m'assure que, pendant mes courtes siestes, on n'avait pas substitué quelqu'un qui me ressemble à ma propre personne, au point où il me serait impossible de déceler la tromperie, même en m'arrachant le visage ? (*PB*, 149)

⁴⁵ Louis Hamelin, *Fabrications. Essai sur la fiction et l'histoire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2014, p.54. Désormais abrégé en *F* suivi du numéro de la page.

Si des questions identitaires troublent le narrateur, il demeure tout de même possible de l'identifier. « L'origine de l'énonciation⁴⁶ », pour reprendre les termes de Mercier et de Kühn, n'est pas mise en doute.

C'est la crédibilité du narrateur qui est problématique dans le texte de Farah, autant dans la construction du monde fictif que dans les discours du narrateur. En effet, comment se fier à ce narrateur qui doute de son identité, voyage dans le temps, tient pour réelles les aventures invraisemblables qu'il raconte et donne des informations fausses. Le monde du récit semble d'abord être une représentation du réel. Or plus le texte avance, plus les aventures incroyables se multiplient. On peut lire cette expansion en lien avec la paranoïa grandissante du narrateur, ce qui vient également mettre en doute sa compétence. Cet écrivain et professeur de littérature, de prime abord narrateur compétent, inquiète rapidement. Comme il en a été question précédemment, les temporalités du récit ne sont pas organisées par la chronologie, mais traversent les frontières poreuses des époques. Cette confusion temporelle fait écho à la confusion identitaire, provoquée par le trouble du narrateur. Le mal-être d'Alain se traduit dans son rapport au temps : « Je brouille la chronologie, Candice m'en voudrait, mais le temps est malade et il n'est pas le seul. » (*PB*, 35) Maladie et paranoïa influencent à la fois la perception qu'il a de lui-même et sa conception du temps.

Dans le discours du narrateur, le lecteur remarquera également que des faussetés, des contradictions se glissent dans le texte, notamment lorsqu'il est question de fragments composés de capsules de type informatives et réflexives. Le jeu et le brouillage des frontières qu'installe Farah avec le passé se poursuivent dans son utilisation de l'histoire.

⁴⁶ Andrée Mercier et Marion Kühn, *op. cit.*, p.8.

Un exemple de contradiction s'incarne dans un personnage secondaire évoqué à deux reprises : Christian Loubaki, dit *Enfant Mystère*. S'il est d'abord présenté comme un ancien domestique parisien du XVI^e arrondissement et inventeur du style vestimentaire de la SAPE (la Société des *ambianceurs* et des personnes élégantes) dans les années 1960, il devient, quelques pages plus loin, le domestique de Hugh Allan, un riche Écossais vivant à Montréal dans les années 1860. Le roman modifie l'histoire en changeant le nom de sa première boutique ainsi que le nom de l'ami avec lequel il ouvre le commerce : La Saperie à Bacongo devient « La Saperie du prince Loubaki » (PB, 22) et Koffino Massamba⁴⁷ devient « Hamadou Diop » (PB, 22). Comme le fait remarquer Thara Charland, l'érudition de *Pourquoi Bologne* est « subvertie⁴⁸ » : « Les capsules historiques qui entrecoupent l'action du roman sont la plupart du temps truquées et l'information brouillée.⁴⁹ » Le cas de Christian Loubaki n'est qu'un exemple parmi de nombreuses falsifications. Ces incertitudes historiques s'inscrivent dans la logique d'un narrateur non fiable et contribuent à semer le doute quant à sa compétence et sa crédibilité.

En ouvrant un roman, le lecteur accepte de se plier au pacte d'illusion consentie, la *captatio illusionis*, comme le souligne Fortier et Mercier : « L'activité romanesque repose de fait sur un contrat tacite selon lequel la relation des faits est présentée de manière à ce que le lecteur adhère à l'histoire racontée.⁵⁰ » Par cela, le lecteur accepte les règles de l'univers fictif qu'il découvre. Si Farah joue bel et bien avec les concepts de

⁴⁷ Wikipédia, *Société des *ambianceurs* et des personnes élégantes*, [En ligne], 4 avril 2016, https://fr.wikipedia.org/wiki/Soci%C3%A9t%C3%A9_des_ambianceurs_et_des_personnes_%C3%A9l%C3%A9gantes (Page consultée le 23 avril 2016).

⁴⁸ Thara Charland, *op. cit.*, p. 110.

⁴⁹ *Ibid.*, p.110.

⁵⁰ Frances Fortier et Andrée Mercier, « L'autorité narrative dans le roman contemporain : exploitations et redéfinitions », *Protée*, vol. 34, n°2-3, 2006, p. 139.

réalité, d'autofiction, de vraisemblance, il n'empêche que, dans le monde fictif qu'il crée, les voyages temporels, les gadgets et les remontées de réservoirs sont présentés comme possibles. Si *Pourquoi Bologne* brise le pacte d'illusion consentie, la dernière partie du roman « Plus jamais » vient contrebalancer les épisodes farfelus et assurer la vraisemblance de ce qui a été raconté. En effet, dans ces dernières pages, le lecteur se trouve face à un objet littéraire totalement différent. Un nouveau narrateur, Marion Blouin, prend la parole dans une lettre adressée à Alain Farah (au personnage ou à l'auteur, la question reste ouverte). Elle dit répondre à l'appel de l'écrivain lu dans le *Devoir* où il dévoile les grandes lignes de son prochain roman (celui que le lecteur termine) portant sur les expériences de déprogrammation de la mémoire menées par le Dr Cameron à l'Université McGill et financées par la CIA. Cette lettre finale semble jouer le rôle du témoignage prouvant l'authenticité du récit. Marion Blouin assure avoir été une victime de Cameron et dévoile certains événements : « Je serais d'accord pour que vous vous inspiriez de ma vie pour écrire une histoire fictive. » (PB, 199) Une lecture attentive du texte permet de retrouver dans la biographie de Marion Blouin des éléments relevant de celle du personnage d'Alain. L'enfance à Cartierville, la mère « contrôlante » (PB, 200), la présence du Dr Cameroun/Cameron, les traumatismes dans l'enfance, etc. sont des expériences partagées, en plus de ce sentiment pour Marion, de cette crainte pour Alain, d'avoir été remplacé. Marion réalise que sa mémoire a été modifiée et en quelque sorte remplacée : « On m'a imposé une histoire fausse, une histoire que je n'avais pas vécue, on a remplacé mon histoire par d'autres histoires. » (PB, 204) Les deux narrateurs ont également en commun leur capacité à vivre dans deux époques : « Cette technique m'a plongée dans la confusion, et j'aimerais que vous compreniez comment il est

inconfortable de vivre dans deux époques en même temps. » (*PB*, 205) Ces liens semblent indiquer que Farah s'est bel et bien inspiré de l'histoire de Marion Blouin pour écrire son roman et qu'il dévoile ici son origine dans la réalité. N'est-ce pas reprendre, en quelque sorte, l'archétype du manuscrit trouvé ? Il est certes détourné puisque la lettre vient à la fin du texte et non au début, mais le procédé cherche à produire le même effet. Cependant, cette lettre finale peut être aussi un simulacre destiné à tromper le lecteur. Fortier et Mercier notent justement au sujet de ce type de justification : « Par la figure de l'auteur et l'autorité dont elle est investie, la note qui précède le début du roman oriente donc fortement le pacte de lecture, assujettissant apparemment la *captatio illusionis* à un principe d'authenticité. L'auteur sert ici de caution à l'histoire.⁵¹ » Or, comme le texte joue avec plusieurs sources, le lecteur peut interroger l'authenticité de cette lettre, car dans *Pourquoi Bologne*, tout ce qui fait conventionnellement autorité (genre, auteur, lettre justificative) est subverti. Quelques nuances importantes différencient le roman de Farah de l'exemple traité par Fortier et Mercier⁵². La pièce justificative arrive à la fin, présentée comme une lettre de lectrice, dont aucune indication ne précise qu'elle sort de la diégèse. Le texte ne raconte pas l'histoire de Marion Blouin, mais s'en inspire et reprend à la fois des éléments biographiques de Marion Blouin et de l'auteur fictif, poursuivant le jeu avec l'autofiction. C'est pourquoi il est possible pour le narrateur de rencontrer Marion Blouin dans le récit. Dans la troisième partie, elle est déjà évoquée du point de vue d'Alain : madame Blouin « appelons-là comme ça » (*PB*, 173) veut le contacter dans les mêmes circonstances que celles rapportées dans la lettre. Cette anecdote semble réintroduire de la vraisemblance, mais Madame Blouin appartient au

⁵¹ *Ibid.*, p.144.

⁵² Yann Martel, *L'Histoire de Pi*, trad. par Nicole et Émile Martel, Montréal, Éditions XYZ, 2012 [2001].

monde fictif. La lettre apparaît plutôt comme un artifice et la question de la crédibilité narrative ne se résout pas.

Jonas de mémoire est narré par une narratrice homodiégétique, voire autodiégétique, « je ». Son nom demeure inconnu, mais son prénom rime avec « baleine » dans un renvoi manifeste au prénom de l'auteure, Anne Élane :

Mon prénom rime avec baleine. Mon prénom crié dans la cour ; les enfants crient mon prénom suivi de comme comme comme une baleine. Enfance des rimes qui jettent des sorts transforment le nommé en chose animal odeur. Parfois on crie comme comme comme comme la laine la mauvaise haleine comme une grosse bédaine. (*JM*, 34)

Si l'histoire est centrée sur Jonas qui semble en être le « héros », la narratrice prend une place importante bien qu'elle cède parfois la parole à d'autres personnages : Jonas Perreault, Aaron Friedman ou Nagy Rose (Roselyne Friedman) ont leur propre voix, leurs propres discours. Ce procédé permet d'avoir accès à des pans d'histoire inaccessibles autrement, comme la traversée de l'Atlantique à bord du *ss Marine Falcon*. La narratrice reste le point focal du récit : ce qui est raconté dans le texte est ce qu'elle entend. Malka en est le parfait exemple. Elle a disparu ; on ne sait pas où elle est allée après son accouchement, comment elle s'est rendue à Val-d'Or ni même si elle est toujours vivante. Ces questions demeurent sans réponse : la narratrice ne peut que déduire ou inventer, ce qu'elle fait lorsqu'elle imagine le voyage en train de Malka, de Montréal à Val-d'Or. La fiction permet de remplir les trous de l'histoire.

L'identité de la narratrice n'est pas remise en doute. Les nombreuses délégations de la parole sont soit indiquées clairement par le nom du personnage soit déduites du contexte. Comme Alain et Samuel, la narratrice « je » de *Jonas de mémoire* est une

écrivaine. Sa compétence de narrateur n'est pas questionnée ni sa crédibilité, sauf peut-être lorsqu'elle ne se souvient pas des anecdotes racontées par Jonas :

— Et l'été de cette année-là tu ne vois rien ?

On parle de l'année des équations, on parle de l'été qui a suivi l'année des équations, Jonas au lac Sabourin où ma famille a un chalet, je cherche mais ne vois pas Jonas invité par les Taschereau à la fête des régates, toujours pas si j'y pense. [...] Jonas chez les Taschereau l'été qui a suivi les équations. De mémoire rien. Mais les régates oui de juillet oui chaque année de mon enfance oui comment oublier la fête annuelle des membres de ce club privé appelé faussement lac Crémazie ! (*JM*, 22)

Sa mémoire faillible mine sa compétence de narrateur, mais elle lui fournit aussi le rythme de son récit qui imite celui des surgissements de la mémoire.

Par ailleurs, un jeu subtil avec la vraisemblance est perceptible. Fortier et Mercier réfléchissent sur les figures du narrateur et leur impact sur la vraisemblance : « Cette redéfinition de l'autorité narrative par le jeu des codes de vraisemblance représenterait ainsi une inflexion majeure du paradigme narratif contemporain, qui permet de penser autrement la relation entre vraisemblance, réalisme et illusion romanesque.⁵³ » Elles proposent plusieurs figures de narrateurs qui obligent à repenser ces concepts. Parmi ceux qui jouent plus subtilement avec les codes, on retrouve la narratrice de *Jonas de mémoire*. Le narrateur mandaté et le narrataire narrateur sont deux figures qu'incarne la narratrice « je ». Au sujet du narrateur mandaté, Fortier et Mercier précisent : « Ce mandat de narration laisse souvent affleurer des impossibilités liées au vraisemblable pragmatique

⁵³ Frances Fortier et Andrée Mercier, « Ces romans qui racontent : formes et enjeux de l'autorité narrative contemporaine », dans René Audet (dir.), *Enjeux du contemporain*, Québec, Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2009, p.180.

(et empirique), soit par la reconstitution de dialogue auquel le narrateur n'a pas assisté, soit par le témoignage de seconde main, qui troue le tissu diégétique.⁵⁴ »

En somme, les textes proposent différents narrateurs qui, à leur manière, problématisent des figures complexes. Leur autorité narrative est questionnée à différents niveaux. Leur rapport au passé est différent bien qu'une distance semble être commune aux trois textes. *La constellation du lynx* alterne entre plusieurs narrateurs et surtout entre deux types de voix. *Pourquoi Bologne* est raconté par un narrateur dont la crédibilité et la compétence posent problème. Dans *Jonas de mémoire*, la compétence de la narratrice est interrogée mais justifiée. Sa crédibilité est également mise en doute par la figure du narrateur mandaté.

2. Accès décalé au passé

Dans les trois textes, une médiation et une distance s'installent entre le passé et celui qui le raconte. Dans *La constellation du lynx*, la médiation se manifeste particulièrement dans la trame narrative de Samuel. Son accès au passé n'est pas direct. Alors qu'il recueille toutes les informations susceptibles d'alimenter ses recherches sur la crise d'Octobre, il trouve plusieurs documents. C'est notamment d'une relecture et d'une analyse quasi littéraire d'anciens articles journalistiques que Samuel tire de nouvelles hypothèses. Deux articles découverts par Samuel sont particulièrement révélateurs et sont même cités dans le texte. Il est intéressant de noter que le passé est d'abord accessible par les documents : la narration présente les articles dans la trame narrative de Samuel où ce qui était actualité devient rétrospection, archive. Puis, plus loin dans le roman, par la

⁵⁴ *Ibid.*, p.183.

seconde trame narrative, la narration redonne accès au passé, mais en racontant les évènements. Par déduction, le lecteur finit par relier le moment de la crise à l'article qui y fait référence, même si ce qui est raconté dans l'article et le moment vécu ont peu de points communs. La subjectivité du journaliste, son interprétation, la quantité d'informations qu'il détient et qu'il veut transmettre, tout cela influence l'écriture de l'article et sa lecture.

Deux articles clés montrent l'enchevêtrement des trames et des évènements ainsi que la distance entre le moment vécu et son récit : « Un témoin clé est détenu : Rencontre secrète du FLQ dans la nuit du 3 au 4 novembre » publié le 25 novembre 1970 dans le *Montreal Sun* et rédigé par Paul Charlebois (traduit par Chevalier) et « Un membre du FLQ se pend à Londres » publié le 24 novembre 1970 dans le *Montréal-Matin* et rédigé anonymement. Le premier article, d'abord évoqué dans la première partie, au chapitre « L'assemblée », parvient à Samuel grâce à Chevalier. Présenté par le professeur au cours d'une séance octobierriste, il semble contenir des informations cachées d'une importance capitale. L'analyse littéraire du texte journalistique propose plusieurs pistes, mais ne répond pas à toutes les questions qu'il soulève. L'article, composé en grande partie de citations de deux sources anonymes, informe :

1. Qu'il y a eu une rencontre entre les deux cellules du FLQ dans la nuit du 3 au 4 novembre ;
2. Que l'homme qui a fait la jonction entre les deux groupes est détenu et questionné par les forces de l'ordre ;
3. Qu'il existerait un lien entre l'homme et deux felquistes en Jordanie ;
4. Que l'identité des felquistes jordaniens est connue du Canada.

Dès la présentation de l'article, Fred Falardeau révèle que le « liaison man », l'homme qui a opéré la jonction, est François Langlais alias Pierre Chevrier. La rencontre dont il

est question, entre les deux cellules felquistes dans la nuit du 3 au 4 novembre, est narrée dans la troisième partie du roman, au chapitre « Chevreuil », et réunit Jean-Paul Lafleur (cellule Chevalier) et Chevrier (cellule Rébellion). À la suite de cette rencontre, alors que Chevrier se rend dans l'appartement de Montréal-Nord qui cache l'otage de la cellule Rébellion, il est filé par la police. Différentes informations sont données sur ce même moment dont le dénouement est expliqué par la théorie conspirationniste de Fred Falardeau, ancien octobierriste et rival de Samuel, dans le chapitre « Le parc aux cerfs ». Son explication se base également sur le second article.

Celui-ci est mentionné pour la première fois dans la seconde partie du roman, au chapitre « Enquête ». Le texte est découvert par Samuel aux Archives nationales où il lit des périodiques microfilmés. Son investigation archivistique ouvre également une autre piste, une autre partie du puzzle (mais dont l'importance est inconnue à ce moment du roman) avec l'article portant sur le suicide de Luc Goupil, sympathisant felquiste, dans une prison à Londres. L'article raconte que Goupil s'est pendu dans sa cellule dans la nuit précédant un interrogatoire. Dans le chapitre consacré à Fred Falardeau, ce suicide est évoqué dans une pause analeptique qui laisse place à un résumé de l'assassinat-suicide de Goupil. Comme Fred reprend la parole par la suite, on peut penser que l'épisode raconté est le fruit de son interprétation. La différence entre l'article et l'évènement réel est donc évidente puisque la vérité a été maquillée. Le passé est ainsi accessible par l'entremise des mots des autres. Même si Samuel veut conserver un regard critique sur les lectures qu'il fait, elles le maintiennent doublement à distance puisque ces articles ne transposent pas les évènements tels qu'ils se sont produits. Samuel ne peut lire que l'interprétation médiatique qu'il doit à son tour interpréter, en tenant compte des objectifs politiques de

ces textes. La manipulation politique des faits qu'il tente de mettre au jour contribue également à compliquer la saisie du passé.

Cela est également vrai pour les informations transmises à Samuel par Chevalier. De nouveau, Samuel ne peut avoir accès au passé de Chevalier, et au passé du Québec, que par des documents et des interprétations déjà filtrés ; Chevalier s'attarde à certains éléments plutôt qu'à d'autres et oriente ainsi le regard de Samuel, l'enquêteur-héritier. En revanche, les impressions de Chevalier sont celles d'un témoin direct de la crise. Une distance similaire, mais non identique à celle des articles de journaux, se crée entre Samuel et le passé qui n'est jamais directement accessible : il doit prendre plusieurs détours pour y arriver. De même, les témoins interrogés fournissent des renseignements qui ne lui sont pas d'une grande aide et amènent de nouvelles questions. Aucun ne rompt le pacte de silence, ni Gilbert Massicotte, ancien lieutenant-détective de la CATS, ni Justin Francœur, ancien membre de la Cellule Rébellion du FLQ, ni Lancelot, ancien membre de la Cellule Rébellion, ni Jean-Paul Lafleur, ancien membre de la Cellule Chevalier du FLQ.

Gilbert Massicotte représente les forces de l'ordre et les autorités. Il annonce à Samuel qui veut en apprendre plus sur son cousin, Rénaud Massicotte, le fameux livreur de poulet de la compagnie Baby Barbecue qui se rendit au 140 rue Collins quelques jours avant la mort du ministre pour effectuer une livraison, dès que l'évènement est mentionné, qu'il est « fatigué de parler de ça [la crise d'Octobre] » (*CL*, 93). Il répond aux questions de Samuel avec réticence et l'entretien tourne court, sur le départ rapide de Massicotte qui ne compte pas « remettre ça » (*CL*, 95). Justin Francœur confirme

l'existence de la compagnie James Engineering⁵⁵, mais refuse de commenter sa présence dans l'histoire ou les liens qu'elle aurait eus avec le FLQ. Ce qui ressort de l'entretien qu'il accorde à Samuel est surtout la paranoïa de Justin. La crédibilité de la source en est menacée. Samuel conclut : « J'ai l'impression que vous vous moquez de moi. » (CL, 304) De son côté, Lancelot est plutôt agressif. Ses réponses n'apportent pas de nouvelles perspectives lorsque Samuel le questionne. La mention de Luc Goupil le fait réagir plus fortement, laissant croire qu'il y a un mystère autour de ce personnage, mystère sur lequel il ne veut pas s'étendre :

Luc Goupil, j'ai dit, sans le regarder.

Quoi ?

Il s'était arrêté à mi-chemin entre la porte et attendait. Il ne bougeait plus du tout. T'as connu Luc Goupil, j'ai continué. Quand t'étais sérieux à dix-sept ans et que tu lançais des cocktails Molotov sur les murs des casernes. Vous avez été arrêtés en même temps. Vous avez comparu ensemble. Et des années plus tard, pendant que tu gardais un gentleman anglais en otage à Montréal, lui, dans des circonstances un peu nébuleuses, faisait des nœuds dans sa chemise et réussissait à se pendre dans une prison britannique. Tu parles d'un hasard...

Lancelot ne disait rien. Puis il a tourné la tête et m'a regardé.

J'ai un bon conseil à te donner, mais tu le connais déjà...

Pas grave. J'aimerais l'entendre. Venant de toi...

Arrête-là. Touche pas à ça. C'est pas pour toi.

Il a esquissé un geste vague de la main. Puis il a effectué une sortie un rien nonchalante et m'a filé entre les doigts. (CL, 309)

Dans cet extrait, le lecteur voit immédiatement l'inconfort de Lancelot. Son immobilité, son silence signalent un intérêt et une écoute qu'il n'a pas montrés dans le reste de l'entretien. Les paroles de Samuel ne sont pas anodines et possèdent quelques connotations littéraires. Il reprend notamment un vers de Rimbaud⁵⁶ et en transforme le

⁵⁵ Au fil du roman, des liens entre Jean-Paul Lafleur et cette compagnie de façade installée à Houston au Texas se dessinent. La compagnie ne s'occupe pas d'ingénierie comme le suggère son nom, mais travaille plutôt dans le domaine de la vente (illégal) d'armes.

⁵⁶ « On n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans. » est un vers d'Arthur Rimbaud qui ouvre le poème « Roman » écrit en 1870. Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Flammarion, 2016.

sens en retirant la négation. Cette note littéraire renvoie au pseudonyme de l'ancien felquiste qui évoque Lancelot le preux chevalier du *Lancelot ou le Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes. Comme le vers de Rimbaud est subverti, l'allusion littéraire à la bravoure l'est également. En effet, si le Lancelot de *La constellation du lynx* se prend pour un héros révolutionnaire, il a trahi le personnage qu'il incarnait et les idéaux de sa jeunesse : « idéaliste à dix-sept ans, sybarite à cinquante-cinq » (CL, 306). La rencontre avec Jean-Paul Lafleur est un peu particulière : Samuel assiste à une conférence de Lafleur et, pendant la période de questions, l'interroge sur la compagnie James Engeneering. Son insistance provoque son expulsion de la salle. En fait, personne ne veut vraiment parler à Samuel ni dévoiler les parts d'ombre du discours officiel (celui des autorités ou celui des felquistes). Samuel est maintenu à distance du passé. Ces témoignages, ces rencontres, liés davantage au présent qu'au passé, confirment sans le clarifier le flou qui entoure la crise et soulignent l'existence des zones d'ombres.

Si les témoins ne sont généralement pas coopératifs, deux exceptions permettent à Samuel de récupérer des informations significatives. Tout d'abord, Mme Corps, aussi connue sous le nom de Ginette Dufour-Cardinal, accepte de recevoir Samuel et de lui répondre. Leur seule et unique rencontre est découpée de façon à s'échelonner sur tout le roman. Même si Mme Corps ne comprend pas l'intérêt que Samuel porte à certains détails, elle lui répond de son mieux. Si elle n'est pas un témoin clé, elle donne tout de même une perspective à Samuel et une information capitale : elle lui confirme l'existence d'un lien entre Coco, son ex-mari qui fournissait le FLQ en armes et en faux papiers, et le général Bédard, chef militaire canadien impliqué dans la réponse antiterroriste. Ce renseignement, révélé dans les derniers chapitres consacrés à leur entretien, confirme à

Samuel que la version officielle est fausse. D'un point de vue narratif, la rencontre avec Mme Corps s'apparente aux précédentes, c'est la voix du personnage qui fait remonter au présent le passé et Samuel n'a accès qu'à un unique point de vue.

La seconde exception est plus significative encore : dans le roman, elle brise le silence et révèle le nœud de la crise. La rencontre avec Richard Godefroid, ancien membre de la Cellule Chevalier, se déroule à la fin du roman et permet à Samuel d'apprendre ce qui s'est vraiment passé le 17 octobre 1970 au 140, rue Collins. Celle-ci fait le lien avec l'autre trame narrative, celle de la crise. D'un point de vue narratif, leur échange diffère des autres. Gode n'est pas « interviewé » par Samuel qui a recours à une ruse pour le faire parler : une fois en état d'ébriété très avancé, Gode s'exprime. Or, si le lecteur sait qu'il a partagé son histoire, c'est parce que dans le chapitre consacré au lendemain matin de leur soirée, Gode le confirme : « Je peux pas croire que je t'ai vraiment raconté tout ça... » (*CL*, 551). Entre les chapitres racontant la rencontre entre Gode et Samuel au Mexique se trouve celui qui est consacré à la mort de Lavoie, « Ecce Lynx ». Ce chapitre appartient à la seconde trame narrative. Ce moment est raconté du point de vue de Gode qui le confirme après, en reconnaissant avoir parlé et brisé le pacte de silence. Or, même à ce moment, une distance demeure avec le passé. Il est intéressant de noter que Gode ne raconte pas directement les événements, le lecteur devine que son récit se retrouve dans le chapitre « Ecce Lynx ». La narration met donc le passé à distance, il n'est pas immédiat, on le trouve, interprété, vraisemblablement trafiqué dans de vieux articles de journaux, dans les paroles de témoins, dans les notes éparses de Chevalier. Samuel ne peut que l'approcher de manière seconde, indirecte.

Dans *Pourquoi Bologne*, l'accès au passé est dicté par le narrateur et sa capacité de remémoration. La remontée des souvenirs est favorisée par le contact de l'eau, effet des capsules du Dr Cameron. Cette aptitude mémorielle permet au narrateur de revivre des moments comme sa naissance et d'autres qui ne lui appartiennent pas, mais dans lesquels il s'intègre. Des impressions lui reviennent parfois, un après-midi au soleil (*PB*, 86-87), sa rencontre avec la Huguenote (*PB*, 92-94), son enfance (*PB*, 15-16), etc. Le narrateur a conscience de se trouver dans son passé : « à l'intérieur d'un souvenir, je me regarde regarder l'agitation de la rue, sous le soleil qui plombe. » (*PB*, 86) Ses commentaires dévoilent sa position rétrospective. Alors qu'il s'immerge dans la piscine de Ravenscrag, « les souvenirs affluent » (*PB*, 106). Le premier est celui de sa naissance bien que certaines phrases rappellent la position rétrospective du narrateur :

L'obstétricien dit à ma mère de pousser. J'ai la tête bien engagée dans son vagin, mais vous essaieriez, c'est plus facile d'y entrer que d'en sortir. Je tente de me repositionner, je pousse de tout mon crâne les glaires et le sang, et mon front, dans sa progression, écrase les intestins de ma mère.
J'ai peur de me retrouver le nez dans les excréments, ça me ferait un drôle de début, parmi un milliard de bactéries. À la décharge du personnel médical, j'ai vu dans un reportage que les préposés sont très bien formés pour affronter ce genre de situation. (*PB*, p.107)

La dernière phrase de l'extrait crée un décalage temporel. Ce « je », celui qui a vu un reportage, appartient à une autre temporalité, à un futur par rapport à l'instant raconté. C'est comme si le Alain du souvenir avait accès aux connaissances du Alain de la piscine alors qu'il revit le moment passé.

Le narrateur présente aussi comme des souvenirs des événements précédant sa naissance. Activité familiale au temps jurassique et traversée de l'Atlantique avec James McGill, fondateur de l'université du même nom, en sont deux exemples. Ces souvenirs

impossibles font également apparaître des commentaires relevant du présent, émis par le narrateur adulte. Ainsi, une réflexion permet aux avions et à la découverte du Nouveau Monde de coexister. La capacité du narrateur à habiter plusieurs époques et donc à en posséder les connaissances se manifeste ici : « Devant James, car c'est comme ça que mon interlocuteur se prénomme, j'adopte l'attitude détendue et intéressée qu'on prend dans l'avion lorsqu'on bavarde avec la personne que le hasard a placée près de nous. James me confie son intention de se lancer dans le commerce des fourrures, une fois qu'il débarquera dans la colonie. » (*PB*, 175) Cet extrait fait référence à la fois à une technologie contemporaine et à un commerce ancien.

Plusieurs procédés permettent d'avoir accès au passé dans le roman de Cliche où la narratrice écrit ce que les autres lui racontent. À leurs histoires, elle ajoute la sienne et c'est donc également ses propres souvenirs qui sont narrés. Plusieurs médiations se glissent entre le passé et le présent de l'écriture. L'écriture en différé du résumé de sa vie qu'en fait Jonas et la mémoire faillible de la narratrice installent une distance. Elle a pour mandat de raconter Jonas mais sa présence et ses souvenirs s'incrument dans le récit. Il lui arrive également de ne pas se souvenir, sa mémoire lui fait défaut et elle se retrouve dans l'incapacité de raconter. L'épisode du lac Sabourin en est un exemple. La narratrice ne se souvient pas de la présence de Jonas cet été-là au lac Sabourin. Ce détail est rappelé plusieurs fois, mais la perte de mémoire persiste : « L'été de ses dix-huit ans, l'été qui a suivi l'année de l'inauguration de la polyvalente flambant neuve, Jonas est au lac Sabourin, paroles du souffleur. Pas de mémoire ça non, lui qui dit Tu ne vois toujours pas ? non. » (*JM*, 40)

Les troubles de la mémoire apparaissent également dans l'écriture du texte. La narratrice veut recopier les paroles de Jonas, mais le temps qui sépare la rencontre et l'écriture l'empêche de tout citer avec exactitude. Les incertitudes sont récurrentes :

Je cite de mémoire, Tu changeras certains noms, les autres on ne peut pas, les noms de l'histoire on ne peut pas les changer et tu les écriras. C'était un commandement ? Mon nom tu vas l'écrire. Je cite de mémoire mais je doute qu'il ait dit ça j'oublie déjà. Il s'appelle Jonas, tout part de là. Jonas. Tu vas l'écrire (je cite) pour le reste tu verras, paroles du souffleur. (*JM*, 14)

Toutefois, Jonas est également celui qui permet à la narratrice de se remémorer son enfance. Sans lui, certains souvenirs d'enfance seraient restés enfouis. Dans une adresse à Jonas, la narration amalgame une réflexion sur l'écriture et l'acte mémoriel :

Je rame et peine à lier toutes ces bribes attrapées rassemblées ordonnées en fragments qui peu à peu rappellent une mémoire que je croyais pâlie effacée. La charge dont tu me charges est lourde difficile et contraire à la voie que j'aurais tracée pour raconter l'enfance que pourtant je ne trouve qu'avec toi Jonas et donc je n'avais presque rien conservé, pas d'images pas de mots. (*JM*, 134)

La distance avec le passé de Jonas est certes incarnée par la narratrice, mais on observe aussi le mouvement contraire. Jonas permet à la narratrice de réduire la distance qui la sépare de son passé. Assumant sa position d'écrivaine, rappelant que le texte est écrit et organisé par elle, insistant sur le fait que l'écriture transforme l'histoire, la narratrice ne cesse de rappeler la distance entre le passé et le récit qu'elle en fait :

L'histoire ne fait pas le livre, ne se passe pas deux fois, vécue d'abord et puis écrite, ne tombe pas telle quelle dans le livre, est-ce qu'il comprend ? Les phrases viennent s'emballer vont défaire l'histoire l'oublier la remplacer. Un seul évènement, l'écriture. (*JM*, 9)

Il apparaît clairement que l'accès au passé n'est jamais direct, immédiat. Les textes installent un décalage, des intermédiaires entre le présent et le passé, selon divers procédés, et le passé reste à distance.

3. Questions paratextuelles et génériques

Le paratexte et les genres qu'ils signalent interviennent sur la construction du narrateur. En effet, le jeu avec les genres (autofiction, roman, roman d'espionnage, roman historique) modifie la réception des textes et la figure de l'auteur puisque les récits étudiés mettent en scène des personnages-écrivains qui font écho à leur auteur réel. Cela apparaît clairement dans *Pourquoi Bologne* qui joue avec le genre de l'autofiction et interroge le rapport auteur-narrateur-personnage. Bien que le texte emprunte la forme générique « roman » (indiqué sur la couverture), la quatrième de couverture, l'auteur⁵⁷ et la plupart des commentaires critiques⁵⁸ et commerciaux⁵⁹ le qualifient d'autofiction : « À la fois roman de S.F. rétro et autofiction⁶⁰ ». En effet, le narrateur et personnage « je » se nomme Alain Farah comme l'auteur du roman. Il est possible d'établir plusieurs parallèles entre les deux : ils sont professeurs de littérature à l'Université McGill, ils sont l'auteur de *Matamore no 29*. Néanmoins, le texte déjoue et subvertit trop le concept d'autofiction pour que l'on puisse associer simplement l'écrivain à son personnage. De son côté, *Jonas de mémoire* met également en scène une narratrice « je » écrivaine. Outre l'allusion au prénom, auteure et personnage ont le même métier et ont écrit les mêmes textes : « Il a lu mes livres *Pisseuse Messie* il connaît le terrain sait à quoi s'attendre. »

⁵⁷ Farah le mentionne dans une entrevue donnée à *Plus on est de fou, plus on lit!* : Pourquoi Bologne : *dualité et résilience*, Animatrice Marie-Louise Arsenault, Radio-Canada, 19 août 2013, [En ligne], http://ici.radio-canada.ca/emissions/plus_on_est_de_fous_plus_on_lit/2012-2013/chronique.asp?idChronique=308471 (Page consultée le 21 avril 2016).

⁵⁸ Les articles suivants en sont des exemples : Julien Lefort-Favreau, « La vérité de soi », *Liberté*, n° 303, 2014, p. 50-51; Martine-Emmanuelle Lapointe, « Des nouvelles du printemps », *Voix et Images*, vol. 39, n° 2, (116) 2014, p. 138-144.

⁵⁹ Cet article en est un exemple : Christian Desmeules, « Alain Farah, pilote d'ovni », *Le Devoir*, Montréal, [En ligne], 24 août 2013, <http://www.ledevoir.com/culture/livres/385865/alain-farah-pilote-d-ovni> (Page consultée le 21 avril 2016).

⁶⁰ Cette description se trouve sur la quatrième de couverture du roman et sur le site Internet de la maison d'édition Le Quartanier (<http://www.lequartanier.com/catalogue/bologne.htm>).

(JM, 12) Anne Éline Cliche a écrit en 1992 le roman *La pisseuse* et en 2007 l'essai *Poétiques du Messie : l'origine juive en souffrance*. Enfin, *La constellation du lynx* met en scène un personnage écrivain, Samuel Nihilo, anagramme du nom de l'auteur déjà utilisé dans le recueil de nouvelles *Sauvages*. L'essai *Fabrications*, écrit par Hamelin en complément à son roman sur la crise d'Octobre, associe le personnage et l'écrivain. Samuel est notamment qualifié « [d'alter] ego fictif de l'auteur » sur la quatrième de couverture. Le personnage apparaît dans le roman suivant *Autour d'Éva*. Les trois auteurs instaurent un jeu entre leur narrateur-personnage et leur propre personne. Toutefois, ils conservent le mot « roman » sur la couverture, ce qui assure la fictionnalité du texte comme le prescrit le pacte romanesque.

L'analyse de la construction des textes et des narrateurs révèle plusieurs dispositifs narratifs et formels qui introduisent une distance avec le passé. Malgré leur différence évidente, les textes partagent certaines similarités structurelles : la chronologie non linéaire, l'alternance des temps de la narration, les délégations et les filiations brisées, les narrateurs à la fiabilité incertaine, l'accès au passé indirect et médié. Les trois romans racontent un récit qui ne suit pas un ordre chronologique, mais plutôt une logique qui leur est propre. Ainsi, les textes retardent la révélation de certains moments particuliers, comme c'est le cas dans *La constellation du lynx* avec la mort du ministre ou dans *Jonas de mémoire* avec l'annonce de la lettre qui révèle qui est la mère biologique du personnage, ce qui crée un écart avec le passé, attendu et reporté dans le récit. L'alternance des temps de la narration tente de faire cohabiter deux temporalités. Ce rappel du présent maintient le passé à distance. La construction des narrateurs crée aussi

un écart avec le passé puisque l'instance qui organise le récit est instable et sa fiabilité non assurée.

Ces délégations, ces filiations et ces intermédiaires entre le récit et le passé, entre les personnages et le passé, maintiennent et réaffirment une distance. Les trois textes installent à leur manière un jeu avec l'héritage. Les filiations ne sont jamais directes et toujours tributaires de cassures et de collages. Elles sont recomposées et l'accès aux ancêtres est décalé. De plus, les narrateurs sont mandatés, ironiquement dans le cas de *Pourquoi Bologne* et plus sérieusement dans le cas de *La constellation du lynx* et de *Jonas de mémoire*, et ils doivent écrire ou poursuivre des recherches dont ils n'ont pas pris l'initiative. Dans les récits d'Hamelin et de Cliche, les narrateurs reçoivent un passé qui a déjà été mis en forme, interprété (Jonas, Chevalier, les journaux, les témoins premiers de la crise). *Pourquoi Bologne* traite les questions de délégation plus humoristiquement. Toutefois, il est intéressant de s'attarder à ce processus parfois retors. Alain demande à Candice de faire des recherches à sa place au sujet de la CIA, du projet Bologne, de Cameron. Le narrateur et le lecteur reçoivent les mêmes informations organisées par Candice. Il faut aussi noter que ces événements sont à la fois le passé et le présent du narrateur. L'accès au passé de McGill est indirect quand Candice partage ses découvertes ; il est direct quand Alain l'expérimente. Toutefois, cette plongée dans le passé qui permet à Alain d'y vivre n'efface pas complètement la présence du présent comme je l'ai montré. La distance avec le passé est toujours affirmée.

Partie 2 — Usages du passé

Les textes du corpus s'intéressent à des passés révolus, mais problématiques, qui concernent des pans méconnus de l'histoire, plus ou moins réécrits dans les versions historiques officielles ou passés sous silence. Depuis le présent de la narration, les récits se tournent vers trois aspects et périodes du passé québécois du XX^e siècle, situés entre les années 1930 et 2012. Le dénouement des textes sur ces épisodes controversés ne permet pas une résolution des énigmes qu'ils comportent, mais transforment et déplacent les visions généralement admises. Les romans proposent un retour sur un passé collectif méconnu à partir de visions individuelles et collectives. Ainsi, la fiction trouve place dans les trous, les silences et les dysfonctionnements de l'histoire. Elle cherche à les combler, sans pour autant résoudre les énigmes. À ce sujet, Dominique Viart et Bruno Vercier précisent :

L'artiste, l'écrivain, découvrent à cette occasion combien les discours déjà constitués falsifient le monde. Il doit alors en imaginer d'autres. La littérature ne se donne certes pas pour tâche de résoudre ces questions, mais ne se résigne pas à les laisser silencieuses. Elle écrit là où le savoir défaille, là où les formes manquent, là où il n'y a pas de mots — ou pas encore. C'est pourquoi il y faut d'autres mots, combinés selon des syntaxes improbables. *Inédites*, dans tous les sens du terme.⁶¹

Il me semble que *La constellation du lynx*, *Pourquoi Bologne* et *Jonas de mémoire* se situent justement « là où le savoir défaille ». La fiction peut creuser d'une manière fort différente le passé et s'aventurer là où la discipline historique et sa méthodologie ne peuvent se rendre. Le roman de Louis Hamelin propose un retour sur la crise d'Octobre et ambitionne de réécrire l'histoire de l'événement en contradiction avec les discours

⁶¹ Dominique Viart et Bruno Vercier, *op.cit.*, p.13.

officiels. *Pourquoi Bologne* inclut dans sa trame narrative les expériences menées par le docteur Cameron à l'université McGill en collaboration avec la CIA pendant les années 1960. Ce passé sombre et peu connu de l'institution est, dans le récit, à la fois secondaire et prédominant, et accompagne la logique paranoïaque du narrateur. Le récit d'Anne Élane Cliche met en évidence une autre image de l'Abitibi qui se manifeste notamment par la présence de différentes communautés depuis le développement de la région. Le texte insiste surtout sur l'apport de familles juives, principalement dans les années 1950 et les décennies subséquentes. Si la présence du passé est une évidence dans le corpus, ce chapitre interrogera les usages que les textes en font. À quoi sert le passé dans les romans ? Qu'apportent-ils en le racontant ? En quoi leur façon spécifique de le reconstruire permet-elle une nouvelle opération de mémoire et laquelle ? Pour répondre à ces questions, je me pencherai sur la sélection des passés effectuée par les textes (Chapitre III), sur la place de l'histoire (Chapitre IV) et sur l'interprétation du passé (Chapitre V).

Chapitre III : Quels passés ?

1. *La constellation du lynx* : Une autre version de l'histoire

Le point central de *La constellation du lynx* est la crise d'Octobre. Tout est ramené à cet événement et tout converge vers ce nœud historique. Toutefois, le texte en refuse la version historique officielle, adoptée et présentée comme vraie par les autorités (canadiennes, québécoises, policières, etc.). En effet, les mystères, les incertitudes, les incohérences, les contradictions et les secrets qui planent encore aujourd'hui autour des événements ont motivé l'écriture du texte. Le roman propose une nouvelle version qu'il oppose à la version officielle, considérée par Hamelin comme une fabrication, une fiction. Dans *Fabrications*, il ajoute à ce sujet : « la véritable fiction demeure à mes yeux la version officielle des événements d'Octobre. » (F, 204) et poursuit : « la fiction officielle devait être combattue par la fiction. » (F, 68). Si Hamelin cherche à la « combattre », son roman apparaît davantage comme une façon de nuancer et d'interroger l'Histoire.

Bien que le texte soit en désaccord avec la version officielle, Hamelin n'adhère pas pour autant aux théories du complot. Dans son ouvrage *Conspiracy Theories in American History : An Encyclopedia*, Peter Knight s'intéresse aux théories du complot qui alimentent l'Histoire des États-Unis et les définit ainsi :

At first sight it should be fairly easy to define the terms “conspiracy” and “conspiracy theory.” A straightforward definition of a conspiracy is when a small

group of powerful people combine together in secret to plan and carry out an illegal or improper action, particularly one that alters the course of events.⁶²

Cette première définition souligne l'importance de l'action individuelle, l'aspect secret des actions menées, l'intention et la planification des actes et la capacité d'influencer l'Histoire. Dans son essai, Hamelin s'interroge également sur ce qui distingue sa démarche des théories du complot et propose une définition similaire :

En général, les suppositions des *théoriciens du complot* [...] portent sur un pouvoir confisqué au profit d'une poignée d'individus (la synarchie, la CIA, les francs-maçons, l'Opus Dei, les chevaliers de l'ordre de Malte) apparemment capables, à eux seuls, d'infléchir le sens des événements et le cours de l'histoire. (F, 31)

La conception conspirationniste postule une histoire secrète influencée par quelques individus. Si *La constellation du lynx* présente les autorités pourvues d'un certain contrôle de la crise, par exemple avec l'explication des faits entourant la maison voisine de celle où était séquestré Paul Lavoie ou encore avec la scène où le général Bédard annonce en 1966 que l'armée canadienne doit se préparer à réagir à des « problèmes d'agitation révolutionnaire, de terrorisme et de guérilla urbaine » (CL, 356), le texte ne conclut pas que toute la crise a été orchestrée par des forces occultes et mystérieuses. L'importance de l'individu n'est pas niée, mais tout n'est pas ramené à lui.

La constellation du lynx tente donc de se distancier à la fois de la version officielle, des versions conspirationnistes de la crise et de la notion même de complot. Hamelin situe son travail quelque part entre la version officielle et les théories conspirationnistes pour les refuser ; les explications qu'elles fournissent aux questions

⁶² Peter Knight, *Conspiracy Theories in American History : An Encyclopedia*, Santa-Barbara / Denver / Oxford, ABC-CLIO, 2003, 2 volumes, p.15. Je traduis : « De prime abord, il devrait être plutôt simple de définir les termes de "conspiration" et de "théorie du complot". Une définition simple d'une conspiration est lorsqu'un petit groupe d'individus influents se rencontre en secret pour préparer et accomplir des actions illégales ou inconvenantes, particulièrement celles qui peuvent changer le cours d'évènements. »

que soulèvent les évènements ne constituent pas, pour lui, des réponses acceptables. Dans *Fabrications*, Hamelin élabore la conception de l'Histoire qui soutient le roman. Dans un dialogue fictif avec Samuel Nihilo, il s'explique :

Hamelin. [...] Mais l'important, c'est que chez les théoriciens du complot, comme tout le monde les appelle, il y a des gens sérieux, et il y a tous les autres... La paranoïa ? Ça fait partie du travail [...].

Nihilo. Mais vos routes ont divergé. Toi, tu te dirigeais vers la fiction...

Hamelin. Non ! Ou oui, mais eux aussi ! Tout le monde nage dans la fiction et tout le monde cherche la vérité. La différence, elle est dans ma manière 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 des hasards qui s'additionnent, s'annulent, finissent par s'équilibrer, c'est le mouvement de l'histoire. Et à l'autre bout, t'as les théoriciens du complot, qui croient au pouvoir individuel de la volonté sur l'évènement, à une histoire déterminée par le petit nombre, par une poignée d'occultes, maîtresse du destin du monde.

La première est dominée par l'aléatoire et les coïncidences (exemple : la présence du livreur de poulet en cour), la seconde par les puissances occultes qui forment le gouvernement invisible, autrement dit ces individus et entités (Trudeau, Lalonde, « mononcle Paul », l'escouade antiterroriste, la CIA) qui paraissent tirer les ficelles de l'actualité, et ultimement de l'histoire.

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. (*F*, 215-216)

Dans ce long passage, Hamelin met en parallèle deux conceptions de l'histoire. S'il n'adhère à aucune des deux, il en tire certains éléments pour forger sa propre manière de voir l'Histoire. Les hasards et les individus ont le pouvoir d'influencer le cours des évènements, mais aucun n'en a le monopole ; cette conception historique se trouve dans *La constellation du lynx*. L'importance de l'individu est marquée dans le roman par l'alternance des points de vue ; différents personnages, appartenant à différents groupes, racontent les évènements et leurs actions individuelles influencent, dans une certaine mesure, leur vision. Il est plus difficile de mesurer la part du hasard, mais on peut lire une

tentative de le figurer dans la construction du texte et dans quelques procédés formels. En effet, la temporalité éclatée du récit, sa non-linéarité et ses ruptures contribuent à créer un effet de désordre. Ce hasard construit apparaît également dans la multitude des narrateurs qui prennent la parole.

Si le rejet de la version officielle apparaît clairement dans le récit, celui des théories du complot est plus discret. Il se manifesterait dans le dévoilement du meurtre. Ce moment reste inconnu de l'histoire : ceux qui savent ce qui s'est passé, Francis Simard, les frères Rose et Bernard Lortie (qui sont incarnés dans le roman respectivement par Richard Godefroid, les frères Lafleur et Ben Desrosiers), ont respecté un pacte de silence absolu. Aucun n'a jamais raconté le meurtre de Pierre Laporte (transposé en Paul Lavoie). Hamelin émet l'hypothèse, qui passe pour réalité dans l'univers romanesque de *La constellation du lynx*, que le meurtre de Paul Lavoie est un accident et non une exécution de sang-froid. C'est bel et bien Richard Godefroid et René Lafleur qui ont tué Paul Lavoie, mais ce n'était pas leur intention. Samuel conclut que Paul Lavoie a été sacrifié par les gouvernements fédéraux et provinciaux, mais qu'ils ne sont pas non plus *directement* responsables de sa mort. De même, dans la scène du meurtre, la conception de l'histoire que propose Hamelin se profile. Le hasard et l'action individuelle sont tous deux impliqués. Le hasard se manifeste dans la « vie quotidienne » qui se crée sur la rue Collins. Godefroid laisse l'otage seul pour aller préparer du thé : le hasard veut qu'à ce moment, une sirène se fasse entendre. Même si cette sirène n'est pas un hasard pour la police (comme le suppose Samuel), c'en est un que Lavoie ait été seul à ce moment-là et qu'il ait tenté de fuir, provoquant la perte de contrôle de la situation. Toutefois, ce sont bien les actions individuelles de Godefroid et René qui conduisent à la mort de Lavoie.

Celle-ci, point central de la crise d'Octobre, est racontée dans *La constellation du lynx* qui retarde la narration du meurtre et sa place au cœur du récit.

La constellation du lynx ne se range donc ni du côté de la version officielle ni du côté des conspirations, mais se situe ailleurs, entre les deux. C'est une autre fiction, un autre récit de la crise. Le passé qui est sélectionné est incertain et son interprétation controversée, il faut enquêter pour le démystifier. Or il reste des zones obscures à la fin du roman. Le texte permet de les mettre en relief plus que de les expliquer.

2. Pourquoi Bologne : L'histoire inquiétante de l'Université McGill

Pourquoi Bologne touche au passé ténébreux de l'Université McGill. Le texte investit les lieux qui composent son campus et ses environs et les événements qui s'y sont déroulés dans les années 1960 sont au cœur du récit et servent de point de repères temporels. Le roman se base sur des faits réels. Il est avéré qu'entre 1957 et 1964, la CIA finance des expériences scientifiques sur la manipulation mentale. Le psychiatre Donald Ewen Cameron, chargé des opérations, dirige le projet MK-Ultra qui se déroule à l'Institut Allan Memorial, au département de psychiatrie de l'Université McGill. Le scientifique cherche à déconstruire la psyché humaine pour la reconstruire : prise de LSD, de psychotropes et d'autres drogues, électrochocs, immersions aquatiques, diverses privations sensorielles et bouleversements artificiels du sommeil sont pratiqués. Le travail de Cameron s'inscrit dans un projet plus vaste de la CIA qui consiste à développer des techniques d'interrogatoires efficaces comme le révèle le document *KUBARK Counterintelligence Interrogation*, premier manuel de la CIA portant sur les

interrogatoires. Écrit en 1963 et rendu public en 1997⁶³, il s'agit d'un guide pour interroger des sources, particulièrement celles qui sont résistantes et soupçonnées d'espionnage pour l'étranger. Ces techniques, à l'éthique douteuse, s'apparentent davantage à de la torture, bien que le manuel précise en première page qu'elles se basent sur des recherches scientifiques : « Designed as an aid for interrogator and others immediately concerned, it is based largely upon the published results of extensive research, including scientific inquiries conducted by specialists in closely related subjects.⁶⁴ » Le texte fait notamment référence aux recherches menées à l'Université McGill dans un chapitre sur les privations de stimulus sensoriels. Il s'agit de celles que dirigeait le Dr Cameron.

Farah se concentre sur les événements qui se sont déroulés à McGill. Il récupère ce pan peu connu de l'histoire de cette université et l'adapte dans une autofiction/science-fiction. L'intrigue reste ancrée dans la ville et dans l'institution et focalise sur un cas particulier, celui du narrateur. Elle n'aborde pas directement les conséquences internationales ou collectives de ces événements. Le texte écarte la conscience collective qui habite *La constellation du lynx*. Il semble que les travaux de Cameron n'interviennent que dans la mesure où ils s'accordent avec les réflexions et les crises du narrateur qui entretient un rapport très personnel aux événements. Outre Marion Blouin dont le statut de témoin est incertain, les autres victimes du psychiatre ne sont pas mentionnées et les traitements aux allures de tortures ne sont pas décrits avec précision. Ceux que subit le

⁶³ À la demande du *Baltimore Sun* et grâce à la loi américaine Freedom of Information Act (loi de la liberté d'information).

⁶⁴ CIA, *KUBARK Counterintelligence Interrogation*, États-Unis, 1963, p.1. Je traduis : « Créer pour aider les agents aux interrogatoires et d'autres individus concernés, c'est largement basé sur les résultats de recherches exhaustives et publiées, incluant des enquêtes scientifiques conduites par des spécialistes dans des sujets connexes. »

personnage principal paraissent plutôt doux, si on les compare à ceux qui sont énumérés par les différents documents sur le sujet, même si leurs conséquences sont comparables. Historiquement, ceux qui venaient consulter Cameron au Allan Memorial, même pour des dépressions, étaient contraints de subir ses traitements-chocs et de participer aux expériences. Alain vit la même situation lorsqu’il consulte un psychiatre sur les recommandations de Candice et devient une victime de Cameron.

Grâce à ses recherches, Candice fournit plusieurs informations sur les expériences, mais elles demeurent d’ordre général. Le parcours du Dr Cameron est mentionné dans un fragment, mais hormis ceux qui touchent directement Alain, les détails historiques manquent. Toutefois, en évoquant l’existence de ces événements, le texte les rappelle à la mémoire collective. Les expériences du Dr Cameron commanditées par la CIA sortent de l’ombre. Si dans *La constellation du lynx* tout converge vers la crise, dans *Pourquoi Bologne* c’est vers le narrateur Alain Farah que tout est ramené. Si le lien entre le personnage et les expériences de Cameron est évident, il est possible d’en voir avec les autres éléments du passé raconté. Bien que cette enquête et cette obsession pour le Dr Cameron soient un aspect essentiel à l’analyse du passé, une grande partie du récit touche également d’autres événements. En effet, certains fragments de type historique ponctuent le récit et forment des capsules renvoyant particulièrement à la ville de Montréal, à ses infrastructures et surtout à l’université. Le roman raconte l’histoire du réservoir McTavish, de l’Institut Allan Memorial (anciennement appelé Ravenscrag), de son fondateur Hugh Allan et d’Ewen Cameron. Si le passé sombre des années 1960 et 1970 occupe une place importante, le texte intègre également, dans une certaine mesure, l’histoire de l’université, histoire récente (la manifestation « Occupons McGill » du 10

novembre 2011) et histoire lointaine (l'arrivée par bateau de son fondateur, James McGill). La présence du narrateur est affirmée dans ces deux temporalités séparées de plus d'un siècle : Alain est le compagnon de voyage de James McGill et il participe activement à la manifestation. Il s'inclut dans l'histoire de l'université et de son environnement de ses débuts jusqu'aux années 2011 et 2012. C'est le narrateur qui fait le lien : il est nommé professeur à l'Université McGill, se rend à l'Institut Allan Memorial pour traiter sa paranoïa, traverse et remonte le réservoir McTavish. À sa manière, le roman raconte McGill, il choisit des éléments qui ne sont pas nécessairement associés d'emblée à cette institution qui occupe une place importante dans l'imaginaire collectif, comme université prestigieuse internationalement reconnue. *Pourquoi Bologne* choisit de rappeler ses liens avec la CIA et sa participation à un projet de torture.

Cette nouvelle version de l'histoire de l'université est interprétée depuis le regard du narrateur qui est influencé par celui qu'il porte sur le monde : sa vision paranoïaque explique pourquoi les lieux qu'il fréquente sont souvent associés à la maladie, comme l'avait déjà souligné Thara Charland : « les lieux urbains du roman sont presque tous rattachés à la maladie ou à une blessure⁶⁵ ». Le narrateur raconte la transformation de Ravenscrag⁶⁶ en hôpital psychiatrique, car l'établissement est un lieu important pour sa famille. Enfant, il s'y rendait trois fois par semaine pour rencontrer un thérapeute, son oncle y a travaillé puis y a été traité pour dépression. On note également qu'en parlant du réservoir McTavish, il précise que le lac est recouvert d'une dalle « de peur que les malades du Royal Victoria n'en contaminent l'eau et vice-versa » (*PB*, 48). Un inconfort

⁶⁵ Thara Charland, *op. cit.*, p. 114.

⁶⁶ Rebaptisé l'Institut Allan Memorial, donné par la femme d'Hugh Allan à l'Hôpital Royal Victoria (Centre universitaire de santé McGill) et à l'Université McGill.

se retrouve aussi chez le narrateur lorsqu'il raconte sa traversée de l'Atlantique en compagnie de James McGill, au cours de laquelle il est victime du mal de mer :

et j'ai toujours la nausée en haute mer. Ce n'était pas une bonne idée de sortir traîner sur le pont. [...] C'est l'homme assis près de moi, dans le mess, qui m'a fait penser à ça. Il y a environ une heure que nous discutons, j'arrive presque à en oublier le tangage du bâtiment et l'odeur d'iode et de chou bouilli. [...] il a très hâte de rejoindre le Nouveau Monde. Mais je préfère ne pas trop y penser : nous en avons encore pour trois semaines avant d'atteindre Montréal. Je déglutis et tente désespérément de voir à travers l'eau noire de la deuxième citerne, si l'écouille du prochain canal d'interconnexion approche, mais en vain. (*PB*, 174)

Le malaise du narrateur est constant et présent dans toutes les sphères historiques qu'il ramène à lui. C'est également le cas pour l'histoire contemporaine de l'université, caractérisée dans le roman par une manifestation qui se termine dans la violence entre policiers (et autorités universitaires) et manifestants. Le narrateur, qui est maintenant professeur, arrive par hasard dans le rassemblement. Il se rallie à la cause étudiante en s'intégrant au « nous » collectif qui inclut tous les manifestants. Par conséquent, il est associé aux insurgés par le corps policier et également victime de leur technique de dispersion de foule :

Nous dévalons les escaliers vers le rez-de-chaussée, mais c'est une erreur. Une centaine de policiers casqués nous attendent dans le square devant le Pavillon James. Les agents frappent à répétition leur bouclier avec leur matraque, vacarme assourdissant qui rythme la progression de l'escouade.

Un hélicoptère tourne lentement au-dessus de la scène. Depuis la cabine, un commandant lance, au moyen d'un mégaphone, ces mots : « *Cette manifestation est illégale. Dispersez-vous.* » Il a à peine terminé sa phrase que des agents au sol nous vaporisent de poivre de Cayenne. Certains camarades sont refoulés vers le bas de la pente, je lève pour ma part les mains dans les airs et je crie que je me rends.

Des grenades assourdissantes retentissent à trois reprises, et le gaz irritant commence à disperser la foule, le continuum de recours à la force nécessaire pour libérer le campus des manifestants évolue : communication, contrôle physique modéré, contrôle physique intense, armes intermédiaires. Nous en sommes là.

La dernière étape avant « usage de force mortelle », c'est les balles en caoutchouc. Comme je n'ai pas envie de perdre un œil, je me mets à courir sur

Milton jusqu'à l'avenue du Parc. La cavalerie bloque tous les carrefours au nord comme au sud.

Je m'échappe donc par le dernier canal d'interconnexion. (*PB*, 178)

Ici, l'université apparaît sous un jour violent. Elle fait subir à ces manifestants un traitement-choc. La référence au printemps 2012 et à la grève étudiante est évidente et se lit notamment dans l'allusion à la perte d'un œil⁶⁷ : ce malheureux incident est entré dans l'imaginaire collectif de la grève et surtout de la violence dont peuvent faire preuve les forces policières et les escouades anti-émeutes. Peut-on lire un parallèle entre ce moment et les expériences de Cameron ? Les deux présentent un moment où le système d'autorité (un psychiatre réputé, le corps policier) maltraite les citoyens (patients, manifestants). Le récit de la manifestation intervient alors que le personnage remonte la citerne du réservoir McTavish afin d'infiltrer l'Institut Allan Memorial et de tuer Cameron. À ce moment, le narrateur est en plein délire paranoïaque. Le fait que le récit de la manifestation ait lieu au même moment est significatif d'une image particulièrement négative de l'université. Le texte choisit donc d'évoquer, à travers les affects d'un narrateur malade, l'histoire sombre de l'université.

3. *Jonas de mémoire* : L'histoire d'un lieu

Jonas de mémoire s'intéresse à un territoire plutôt qu'à un évènement précis. Le roman se déroule en bonne partie en Abitibi et ce lieu s'y trouve toujours en filigrane même lorsqu'il n'est pas au premier plan. Le récit que propose le texte de cette région

⁶⁷ En mai 2012, à Victoriaville, pendant une manifestation s'inscrivant dans le mouvement de contestation de la hausse des frais de scolarité et de la grève étudiante, au dénouement violent, un manifestant est blessé et perd l'usage d'un œil à cause d'un projectile qui a atteint et perforé sa boîte crânienne.

Radio-Canada, *Une victime de la manifestation de Victoriaville en 2012 poursuit la SQ*, [En ligne], 24 mars 2015, <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/712840/valade-maxence-poursuite-sq-manifestation-perde-oeil-victoriaville>, (Page consultée le 6 novembre 2017).

québécoise s'écarte de celui que retient l'imaginaire social. À ce sujet, la chercheuse Odette Vincent précise dans son ouvrage *Histoire de l'Abitibi-Témiscamingue* :

L'Abitibi-Témiscamingue, aux portes du Nord et de l'Ontario, a longtemps été considérée comme la dernière frontière du Québec habité. La représentation caricaturale que l'on s'en faisait en tant que pays de ressources et d'aventuriers n'a pas totalement disparu, malgré les assauts du cinéma démystificateur des années 1970.⁶⁸

Dans le roman, le lieu s'apparente à la terre promise et la ville de Val-d'Or est moderne et ouverte sur le monde. Le texte évoque le développement de la région grâce à l'industrie minière et donne une vision très animée de la vie abitibienne dans les débuts de son peuplement. Même si le récit déborde de ce lieu précis, il y revient puisqu'il raconte comment les personnages s'y rendent. Tous les chemins mènent à l'Abitibi. Plusieurs personnages habitent et parcourent le territoire. Ils évoluent également à des époques différentes, ce qui permet au roman de retracer le développement de la région. C'est là que se déroule l'enfance commune de Jonas et de la narratrice dans les années 1950-1960, en pleine Révolution tranquille au Québec. Or la région présentée dans le texte fait preuve d'une modernité avant l'heure. *Jonas de mémoire* se tient à distance de la doxa historique de la Révolution tranquille qui tend à affirmer que les changements sociaux sont arrivés rapidement et d'un seul coup. Il se rapprocherait davantage des discours qui soutiennent plutôt que ces idées ont commencé à germer avant 1960 et se sont implantées progressivement. Dans *Brève histoire socio-économique du Québec*, John A. Dickson et Brian Young soulignent justement l'existence d'un désir de changement plus ancien : « Cette frustration latente est la preuve que les changements dramatiques des années 1960 trouvaient leurs racines dans les décennies qui les avaient

⁶⁸ Odette Vincent (dir.), *Histoire de l'Abitibi-Témiscamingue*, Sainte-Foy, Institut québécois de recherche sur la culture, coll. « Les régions du Québec », 1995, p.13.

précédés.⁶⁹ » Dans le roman, cette impression se manifeste lorsque la narratrice raconte l'histoire de ses parents qui ont quitté la ville de Québec pour venir s'installer à Val-d'Or. La description de la ville illustre une certaine modernité urbaine même si l'aspect sauvage de la région se fait également sentir. La région qui incarne une rigueur, une ardeur et la ville qui témoigne de la modernité cohabitent et forment un territoire idéal :

Mille neuf cent cinquante-quatre. Mes parents ont migré de Québec à Val-d'Or et ne se connaissent pas encore les voici ils sont venus par la route de terre et sont arrivés couverts de poussière de fatigue ils tracent sur la terre encore vierge les premières lettres de ma genèse il y eut un soir il y eut un matin la ville jeune chargée d'avenir asphalté ses rues coule le ciment de ses trottoirs où mes parents se croisent sans se voir (*JM*, 121)

Dans cet extrait, le texte montre à la fois l'urbanisation de la ville avec ses trottoirs, son asphalté, ses rues et la nature indomptable de la région avec ses routes de terre couvertes de poussières ou de neige : « en mai la route du chalet disparaît encore sous la neige et défoncé à certains endroits personne pour s'y aventurer avant un bon mois » (*JM*, 121) Déjà en 1954, Val-d'Or est une ville « jeune chargée d'avenir », avec des boîtes de nuit et des commerces à grande surface qui accueillent des gens de toutes les contrées :

mes père et mère qui ont quitté ville et famille pour venir s'établir à Val-d'Or cité des promesses où ça danse la nuit dans les boîtes à chansons et où soixante-dix nations débarquent pour enfanter des générations qui grandiront sur la 3^e Avenue là où tout commence par exemple le Kresge rappelons-nous le plus grand magasin à rayons d'Amérique (*JM*, p.122)

Dans l'imaginaire social de la ville au Québec, cette description se rapproche de celles de grandes villes comme Montréal à la même époque. « Le Kresge » rappelle notamment *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, emblématique de l'urbanité dans la littérature québécoise. *Jonas de mémoire* montre une Abitibi urbaine et également ouverte aux

⁶⁹ John A. Dickson et Brian Young, *Brève histoire socio-économique du Québec*, traduction d'Hélène Filion, Nouvelle édition mise à jour, Québec, Septentrion, 2003, p.329.

autres communautés. Un passage est particulièrement intéressant à cet égard. La narratrice adulte se rend en Abitibi avec son conjoint Sam, « historien du Québec des années trente quarante cinquante dont les livres font entendre des voix oubliées devenues inaudibles qu'il ramène à nos oreilles, sorties de la nuit du temps » (*JM*, 26). Ce choix n'est pas anodin : Sam réinterprète le passé et en propose une vision nouvelle. Cette allusion incite à lire la même volonté dans le roman.

La lecture par la narratrice de l'annuaire téléphonique de 1954 permet d'évoquer la ville, avant sa naissance, au moment où ses parents et Malka migrent à Val-d'Or. Les mêmes impressions de modernité et d'ouverture sur le monde apparaissent dans ces quelques extraits :

Extrait 1

Nous roulons vite sur la 117 Nord remontant les heures les années le temps ; la géographie la route l'espace pourraient nous ramener là dans les années où tout commence et que je vois dans mon annuaire téléphonique de la Vallée-de-l'Or daté de 1954 ouvert sur mes genoux l'année où le destin de Jonas et le mien se nouent ensemble au-dessus des eaux froides de l'Harricana des vastes champs de Senneville récemment dessouchés ; je tourne les pages et recense les noms les adresses Barraute Belcourt Bourlamaque Dubuisson Malartic Perron Senneterre Sullivan Val-d'Or Vassan ils sont là les Korman Cartman Leckner Rottenberg Bailis Dalfen qui auraient pu lui [Malka] dire que et lui ont peut-être dit, quoi au juste ? que peut-être il ne fallait pas, pas quoi ? abandonner arracher l'enfant comment dire ce qu'ils auraient pu lui faire entendre et qu'ils ont peut-être tenté de lui faire entendre qu'elle n'a de toute façon pas entendu et lui d'Aragon qui l'accueille et la princesse Sherbatoff épouse de Koulomzine ils sont tous là dans l'annuaire avec ma mère fille et mon père garçon ; nous roulons vite le temps se contracte et tout à l'heure je ne serai pas née toute la ville sera d'avant moi (*JM*, 127)

Extrait 2

Je relis inlassablement mon annuaire jauni recollé restauré sauvé des eaux et des bourrasques, vais-je retrouver ma future mère sur la 3^e Avenue ? Elle vient d'emménager dans une chambrette se sent libre boit sa limonade au Café Windsor avec sa sœur Gilberte [...] ; ma ville natale pourra me dire où les pas de Malka

sont passés, car voici mon père en jeune homme qui vient de s'associer au bureau d'avocats de son frère aîné, constatons-le mes deux parents sont cadets de frère et sœur exilés avant eux qui les appellent et les retiennent en cette contrée amérindienne où s'installent toutes les nations de l'univers ; la 3^e Avenue n'a pas tellement changé depuis le temps où je n'étais ni engendrée ni conçue ni même imaginée tandis que je passe devant le Château Inn Jaymore Self Hardware-Ferronnerie générale Papeterie Commerciale Esquire Menswear Sawyer's News où arrivent les journaux de Montréal Toronto New York Moscou Munich Jérusalem Paris tous datés de 1954, je rêve. (*JM*, 128)

Extrait 3

Ma mère fille habite au 917 de la rue Abitibi et tout lui plaît dans cette ville Babel ; les Canadiens français tiennent des hôtels voici les noms, Moose Château-Louis hôtel Sigma, les Juifs ouvrent des cinémas-théâtres voyez le Strand le Palace le Princess et voyez les magasins à rayons dont le Kresge s.s. & Co Ltd, les Chinois servent des mets chinois les Italiens des mets italiens les Finlandais Ukrainiens Polonais Russes s'installent et prospèrent. (*JM*, 129)

À travers ces pages, une image inédite de la région apparaît. Le texte recense à la fois les nombreux commerces de la ville (extrait 2) ainsi que leur cosmopolitisme en énumérant quelles communautés s'occupent de quels types d'entreprises (extrait 3). Le décompte des noms des habitants de la ville permet de mettre en évidence la diversité de leurs origines (extrait 1 et 3). Le texte montre une région urbanisée qui offre les mêmes opportunités que la grande ville. Les femmes possèdent une certaine liberté ; les habitants ont des possibilités professionnelles (extrait 2). La ville est tournée vers le monde comme l'indique l'allusion aux journaux internationaux (extrait 2). La comparaison entre Val-d'Or et la « ville Babel » (extrait 3) appuie également cette idée de cosmopolitisme, par la multitude des langues. Plus loin, la comparaison avec Babylone, réintroduit le mythe de Babel : « jusqu'en ville à Rouyn à Val-d'Or que les mines transforment en nouvelles Babylones. » (*JM*, 133) Dans ces quelques pages sur l'année 1954, le texte choisit de montrer l'histoire d'un lieu en insistant sur une modernité rarement signalée. Une citation résume bien la représentation de la région :

Malka est sortie pour toujours de la chambre de sa mère elle file à grande vitesse vers Val-d'Or ville de neuf mille habitants au mois de décembre 1953 vers la ville entourée sur plusieurs kilomètres d'agglomérations dont les noms Val-Senneville Lac-Sisco Vassan Rivière-Héra La Corne Senneterre Malartic La Motte dansent sur la carte du territoire et frappent ma mémoire ; une ville aux mœurs libres. On peut y boire y danser y trafiquer s'y prostituer spéculer s'enrichir. Dans les années cinquante une fille-mère y passera les mois de sa grossesse sans être importunée. Les mines d'or attirent les immigrants des soixante-dix nations les prospecteurs de cinémas la tourbe et la lie de l'espèce assoiffée de réussite la jeunesse saine et forte l'espérance et l'amour, on y parle anglais yiddish chinois italien polonais hongrois ukrainien tchèque et quoi encore en plus du français parlé par les colons de souche et par ceux de plus vieilles souches encore qui les rejoignent. (*JM*, 113)

La modernité de la ville se traduit également par la façon dont est traitée Malka, enceinte à 17 ans et célibataire. Contrairement à l'idée reçue d'une société dominée par la religion catholique, Malka est accueillie à Val-d'Or pendant sa grossesse, et on lui donne du travail, alors qu'à Montréal, elle est ostracisée et reniée par sa mère.

Val-d'Or est la ville de « toutes les nations » (*JM*, 128), mais le texte s'intéresse particulièrement à la communauté juive. Dès le début du roman, il met en lumière cet aspect en mentionnant la présence d'une famille juive établie à Val-d'Or en 1966. La famille Cartman, que madame Lucienne va aider toutes les fins de semaine, fait partie du quotidien de la narratrice et d'une routine pour les habitants. Ce souvenir met l'accent sur la présence juive dans la ville et sur son intégration :

vite le dire ici madame Lucienne qui venait tous les jours aider maman à la maison sauf les samedis et les dimanches de ma naissance jusqu'à ce que je quitte Val-d'Or pour toujours, madame Lucienne racontait aussi une histoire un mystère celui de la maison juive des Cartman où elle allait le samedi sa vie parallèle (*JM*, 18)

Comme il en a déjà été question, l'Abitibi est présentée comme une terre promise (« cité des promesses » [*JM*, 122]) qui offre opportunités et libertés, comme le prouvent les nombreuses migrations, celles des soixante-dix nations qui s'installent et prospèrent

puis celles, individuelles, des parents de la narratrice et de la mère de Jonas. Le trajet de Malka Friedman, la mère biologique de Jonas, est intéressant. Si elle choisit de fuir Montréal pour l'Abitibi, c'est qu'elle en a entendu parler sur le bateau, le *ss Marine Falcon*, à bord duquel elle a traversé l'Atlantique, fuyant la Seconde Guerre mondiale avec sa famille qu'elle a retrouvée après un voyage solitaire de quatre ans pour échapper à la menace nazie. Juive originaire de Transylvanie, Malka a vécu les horreurs de la Shoah. Si le génocide est abordé, le texte se concentre davantage sur l'expérience de Malka, sa peur, sa fuite, et l'immigration subséquente racontée du point de vue des membres de la famille Friedman. Leur fuite ressemble aux nombreux autres témoignages des survivants, ce que le roman souligne : « pas la peine d'inventer on trouvera tous les possibles dans les archives les films les témoignages. » (*JM*, 110) Le roman fait appel à la référence historique (témoignages, livres d'histoire, archives, films et autres discours abordant la question) :

ils [Malka et un autre enfant inconnu] avancent vers l'Ouest le corps la tête dans les couvertures humides des caves on les voit on les a vus dans les films d'archives ils sont là sur les routes pieds nus en galoches ou en sabots couvertures sur le dos et la tête ils sont là comme des fantômes et on a peur de les apercevoir ! Ouvrez les livres d'histoires vous les verrez ils sont là et marchent la nuit marchent le jour (*JM*, 111)

Si la première occurrence de « ils » dans l'extrait précédent réfère aux deux enfants, la narration adopte rapidement la généralité et renvoie à tous ceux qui ont dû avancer ainsi. Le texte souligne également le caractère indicible de l'expérience individuelle dans le personnage de Malka qui ne dira rien des quatre années où elle se retrouve seule :

Le silence intense l'absence de nourriture Malka sort de sa cache et que voit-elle ? Rien. Voici sa phrase la seule connue toujours citée, Rien il n'y avait que la neige. Elle répète et répète sans ajouter quoi que ce soit Rien. Personne ne pourrait lui faire raconter personne ne pourra et chaque fois ce sera Rien. (*JM*, 110)

Le roman s'intéresse davantage à l'immigration au Canada puis vers l'Abitibi. S'il décrit la traversée de l'Atlantique, c'est pour mettre en place le destin de Malka et souligner la perception de l'Abitibi comme terre de migration. Le territoire est décrit positivement et s'apparente à un paradis :

Malka sur sa banquette regarde la nuit ; au bout des rails se trouve une ville prospère où vivent soixante-dix nations. Qui le lui a dit ? personne ne lui a dit quoi que ce soit elle a entendu c'est tout on ne dort pas beaucoup sur le *ss Marine Falcon* et elle écoute quand on parle ; de quoi ? de l'Abitibi terre de roches de minerais refuge pour les peuples du monde elle n'a qu'à se souvenir. [...] il n'y a qu'à écouter les descriptions retenir mémoriser les noms et les images une terre de lait de miel d'or de cuivre et de bois. Malka entend la voix du compatriote embarqué sur le *ss Marine Falcon* qu'est-ce qu'il dit ? qu'il renonce au Brésil pour s'établir à Val-d'Or ville ouverte à tous les entrepreneurs de bonne volonté mais il dit autre chose encore et c'est que le sous-sol de cette terre est à qui peut l'acheter un ventre fécond à vendre un Klondike sauvage peuplé de mineurs venus des quatre coins de l'univers [...]. Malka répète les noms dans le train qui l'emmène vers le nord des noms que le père n'a jamais plus prononcés et elle voit peut-être au bout de la voie les gisements d'or où les soixante-dix nations en rangs au bord d'un abîme de lait et de miel. Malka répète les noms sésames de l'avenir. (JM, 114)

L'Abitibi est un endroit idéal et rempli d'opportunités pour le voyageur roumain qui présente la région ; c'est un avenir possible pour Malka. Toutefois, le texte n'en propose pas une idéalisation totale et le roman nuance la perception du passager par une allusion négative : cette terre « de lait, de miel, d'or, de cuivre et de bois » est également un « abîme ». Cette représentation de l'Abitibi permet de raconter l'histoire d'un territoire qui diffère des récits attendus.

La constellation du lynx se concentre sur un événement et le révèle depuis plusieurs points de vue, nuanciant et inquiétant une « doxa » historique connue, mais encore controversée. *Pourquoi Bologne* éclaire un passé peu connu, rarement abordé. La principale différence du roman tient au point de vue unique de ce narrateur dont le lecteur

ne peut être certain de la fiabilité. Le texte se concentre sur un événement également, mais met davantage l'accent sur le personnage-narrateur que sur le cadre spatio-temporel. Ce choix narratif est à l'opposé de celui de *La constellation du lynx* où l'événement est plus important que les personnages. *Jonas de mémoire* s'intéresse à un territoire et à des personnages. En évoquant l'histoire d'un lieu et le développement d'une région éloignée, le roman propose, comme *La constellation du lynx*, une représentation différente d'un pan de l'histoire québécoise. Les trois textes sélectionnent un passé différent, mais ils ont en commun un intérêt pour les marges méconnues de l'histoire.

Chapitre IV : Qu'en disent les discours non littéraires ?

L'Histoire occupe une place importante dans les trois romans. Il est donc intéressant, du point de vue sociocritique, d'observer ce que chacun des textes littéraires a retenu, transformé et éliminé des discours historiques sur la crise d'Octobre, sur les expériences de la CIA à McGill ou sur le développement de l'Abitibi, et quels sont les écarts qu'ils effectuent par rapport à eux. Dans la mesure où de nombreux discours et thèses circulent autour de l'événement, la section consacrée à la crise d'Octobre sera plus longue.

1. La crise d'Octobre

Pour écrire son roman, Hamelin a fait de nombreuses recherches et interrogé plusieurs témoins. Son texte répond également à certains discours précis sur l'événement. Je m'intéresserai donc à trois ouvrages mentionnés dans la bibliographie placée à la fin de *La constellation du lynx* afin de déterminer quelles transformations la fiction a apportées. Appartenant à des genres distincts, *L'exécution de Pierre Laporte : les dessous de l'Opération Essai* de Pierre Vallières (1977), *Pour en finir avec octobre* de Francis Simard (1982) et *FLQ. Histoire d'un mouvement clandestin* de Louis Fournier ([1982, 1998) apportent des points de vue différents sur la crise.

L'essai de Pierre Vallières (écrivain, journaliste, syndicaliste et militant politique) paraît en 1977, sept ans après la crise. L'écriture du livre coïncide avec les élections provinciales de 1976 où le Parti libéral de Robert Bourassa, premier ministre pendant la crise d'Octobre, est défait par le Parti Québécois de René Lévesque qui prône l'indépendance du Québec. Dans son texte, Vallières revient sur les événements d'octobre et sur le récit qui a été adopté et proposé par les autorités. Il suggère que les événements ont été organisés, préparés et voulus par le gouvernement fédéral de Pierre Elliott Trudeau dans le but, notamment, d'éliminer le séparatisme québécois. Vallières propose une version de la crise qui s'apparente aux théories du complot, ce que rejette Hamelin. En effet, Vallières soutient dès le début de son texte que « cette "crise", qui venait d'atteindre son paroxysme avec la proclamation de la Loi des mesures de guerre par le gouvernement Trudeau, avait été soigneusement planifiée à l'avance par le

Strategic Operation Center d'Ottawa [(S.O.C.)]⁷⁰ ». Cette phrase évoque la définition des théories du complot élaborée par Knight. Pour Vallières, l'armée canadienne et, par conséquent, le gouvernement fédéral contrôlait la situation. La crise d'Octobre est le point culminant d'une longue préparation. Vallières montre les préparatifs du pouvoir fédéral et son influence sur le cours des événements, souligne les incohérences de la version officielle et présente des conclusions qui s'apparentent au registre conspirationniste. Hamelin reprend certains éléments présentés par Vallières, mais propose une conclusion différente et interprète les trous de l'histoire d'une autre façon.

La chronologie des événements que présente Vallières entre en contradiction avec la version officielle qu'il réfute. Selon lui, depuis les années 1960, les militaires se préparaient à réagir à des insurrections indépendantistes au Québec, notamment en infiltrant différents milieux : regroupements pour l'indépendance du Québec, dont le FLQ, syndicats, universités et même partis politiques traditionnels. Pour l'auteur, en 1970, le FLQ est déjà « infiltré depuis un certain temps » (*EP*, 20). Il ajoute, au sujet des infiltrations : « Non seulement l'armée contrôlait l'agitation, mais elle la *provoquait*. Elle mêlait certains de ses agents aux manifestations et à certains conflits ouvriers. » (*EP*, 29) Le contrôle des autorités ne fait aucun doute pour Vallières. Tout a été orchestré et préparé, depuis un certain temps, dans le but d'arriver à un idéal du gouvernement fédéral, celui de « l'unité canadienne » (*EP*, 11). Le pouvoir, selon Vallières, veut produire un électrochoc social qui va éloigner la société québécoise de l'idée séparatiste. La crise d'Octobre est cet électrochoc recherché et provoqué, selon une planification qui

⁷⁰ Pierre Vallières, *L'exécution de Pierre Laporte : Les dessous de l'opération essai*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1977, p.18. Désormais abrégé en *EP* suivi du numéro de page.

va des agissements du FLQ aux rôles des médias qui sont alors devenus des instruments de choix pour la manipulation politique de la population :

Sans trop se poser de questions, les médias jouèrent le rôle « déterminé à l'avance » qui leur avait été assigné par les autorités fédérales. D'abord, brancher solidement la population du Québec sur « les exploits du F.L.Q. », puis, dans un deuxième temps, une fois la tension parvenue à son maximum, transmettre le choc décisif dans chaque foyer : l'imposition des Mesures de guerre et, le lendemain, « l'exécution » de Pierre Laporte. Cela fait et bien fait, c'était un jeu d'enfants pour les autorités d'imposer leur « version officielle » de la crise. (*EP*, 8)

L'essai suppose que la manipulation politique a mené à une certaine trame narrative de la crise développée par l'état : la version officielle. C'est cette histoire des événements que Vallières rejette, ce que fait également Hamelin. La version officielle selon laquelle les policiers ont été pris de court par les actions du FLQ se répand et finira par intégrer certains livres d'histoire. Ainsi *Histoire générale du Canada* dirigé par Craig Brown, précise que les fouilles policières sont « lentes et plus ou moins bien menées⁷¹ ». L'inefficacité du corps policier est affirmée comme une évidence : « Manifestement, les autorités étaient mal préparées et ont agi à la hâte, faisant preuve d'improvisation et d'incompétence.⁷² » Cet ouvrage de Brown adopte le récit établi par les autorités. Vallières renchérit sur l'opinion public :

Les felquistes furent comparés à des assassins inaptes au statut de citoyens. Les jurés qui, plus tard, auront à décider du sort des membres de la cellule Chénier seront convaincus d'avoir affaire à une espèce particulière de « barbares ». Leur opinion, comme celle de la majorité, aura été forgée par la version officielle des faits, version qui, profitant de l'épuisement rapide des oppositions, aura été diffusée à l'exclusion de toute autre. (*EP*, 70)

⁷¹ Craig Brown (dir.), *Histoire générale du Canada*, traduction dirigée par Paul-André Linteau, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Boréal Compact », 1990 [1987], p.642.

⁷² *Ibid.*, p.642.

Selon la thèse de Vallières, l'opinion public ainsi manipulé, il est plus facile pour le gouvernement de faire accepter la présence de l'armée. La mise en place de la Loi des mesures de guerre, mesure extrême, doit tout de même être justifiée⁷³ : la mort de l'un des otages fournira cette justification. Vallières suppose donc que le pouvoir fédéral souhaitait la mort de Laporte :

Pourtant, le F.L.Q. n'avait aucun intérêt à ce que l'un des otages soit tué ou même meure accidentellement. [...] Pour le F.L.Q., tuer Laporte équivalait à un suicide politique, sans compter qu'un tel geste mettait en grave danger de répression massive l'ensemble des forces progressistes au Québec. [...] Ni le F.L.Q. ni la population n'avaient donc intérêt à ce que Pierre Laporte soit exécuté ; par contre, le pouvoir central pouvait profiter d'une mort survenant en un aussi bon moment psychologique. (*EP*, 71)

Si Hamelin se tient à distance de certaines affirmations de Vallières, *La constellation du lynx* affirme aussi qu'il y a eu manipulation de la crise par le gouvernement Trudeau et les médias et que les autorités militaires étaient prêtes à réagir, dans une certaine mesure, à une insurrection et à la provoquer si cela devenait nécessaire⁷⁴. Toutefois, dans le roman, certains événements échappent au contrôle humain. Le hasard occupe une place importante dans le déroulement de la crise. Au contraire, Vallières va encore plus loin en relevant plusieurs incohérences dans la version officielle qui vont jusqu'à lui faire douter que le FLQ ait été derrière l'enlèvement, la séquestration et la mort du ministre. Il interroge le rôle et l'implication de la cellule Chénier dans les événements tragiques et centraux de la crise, le meurtre de sang-froid d'un homme politique :

Les faits qui précèdent ne démontrent pas que les membres de la cellule Chénier n'auraient eu aucun rôle à jouer dans l'affaire Laporte. Mais s'ils y ont joué un

⁷³ Les droits et libertés fondamentaux sont suspendus.

⁷⁴ Une scène du roman avec le général Bédard soutient cette hypothèse.

rôle, on ignore lequel exactement. Et il n'est pas impossible que ce rôle ait été secondaire par rapport à celui des « autorités en place ». La participation des membres de la cellule Chénier à l'enlèvement, à la séquestration et à « l'exécution » de Pierre Laporte reste donc à prouver. (*EP*, 126)

Vallières cherche qui sont les « véritables » responsables de l'enlèvement et de la mort du ministre ou, du moins, ceux qui ont, selon lui, « aidé » le FLQ. Refusant, après l'avoir considérée, la thèse de la participation du crime organisé, il impute plutôt la responsabilité de la mort de Laporte à l'armée et à Trudeau :

La seule force capable de faire, en toute impunité et avec le minimum de risque, un coup d'éclat aussi brutal n'était-elle pas celle du pouvoir ? Ni le F.L.Q. ni aucun autre groupe n'aurait osé en 1970 envisager de sang froid « l'exécution » de l'un des personnages les plus importants du gouvernement du Québec. Mais de cela une armée, une police politique, un service de renseignements, « couverts » par l'autorité politique légitime, n'en n'étaient-ils pas capables, ici comme ailleurs dans le monde ? La question se pose, aussi énorme qu'elle puisse paraître. (*EP*, 142)

Le pouvoir fédéral aurait donc prévu les événements de la crise et n'aurait jamais réellement perdu le contrôle de la situation, malgré les apparences. Chaque décision aurait été calculée et aurait servi un objectif déterminé avant même les premiers actes terroristes. C'est la conclusion que propose *L'exécution de Pierre Laporte* : « La crise d'Octobre ne fut pas “un accident historique” mais, au contraire, l'exécution préméditée d'un plan qui n'avait d'autres objectifs que de compromettre toutes nos chances d'avenir. » (*EP*, 155)

Si *La constellation du lynx* réfute la version officielle, le roman marque une distance nette avec les théories du complot comme celles que développe Vallières. Plusieurs éléments de l'essai de Vallières se retrouvent cependant dans le roman d'Hamelin, telle la manipulation médiatique de la crise, bien qu'elle soit présentée différemment. Samuel Nihilo est persuadé qu'il y a eu manipulation politique par la

presse. Il découvre un système de communication influencé par toute autre chose qu'une éthique journalistique. Un autre élément où se rapprochent Vallières et Hamelin tient à la question « À qui profite la mort du ministre ? ». Les deux textes s'interrogent sur le sujet.

Dans le roman, Chevalier Branlequeue réfléchit à cette question :

Pour Chevalier Branlequeue, le FLQ ne pouvait pas avoir assassiné Paul Lavoie, car il n'avait aucun intérêt à le faire. D'après la version officielle, la réponse des terroristes au refus des autorités à accéder à leurs revendications et de libérer les prisonniers politiques avait été d'exécuter un des otages de sang-froid. D'aucuns soutenaient une autre thèse voulant que la mort de Lavoie ait été le résultat d'un accident. Chevalier était d'avis, pour sa part, qu'étrangler un homme requérait à tout le moins une forme de préméditation. *À qui profite le crime ?* demandait-il souvent. (CL, 85)

Le roman comme l'essai concluent que c'est au gouvernement et non au FLQ que « profite » la mort du ministre, mais dans *La constellation du lynx*, Samuel croit que Lavoie a été sacrifié par Trudeau et Vézina : « À un échelon ou l'autre de la hiérarchie, la décision de sacrifier Lavoie a été prise à un moment donné. » (CL, 556) Il arrive à cette conclusion à la fin du roman après que Godefroid a raconté la mort de Lavoie.

L'exécution de Pierre Laporte présente la situation différemment :

Mais Robert Bourassa avait déjà vendu son âme au diable et, d'accord avec le fédéral, il pouvait croire, contrairement à ce que pensait Pierre Laporte, que le « sacrifice » de son ministre sur l'autel de la raison d'État était inévitable pour préserver l'ordre public.

« Le maintien de l'ordre public » par l'imposition des Mesures de guerre condamnait Pierre Laporte à un « destin tragique » dont, « de jour en jour, d'heure en heure », du 10 au 17 octobre 1970, les autorités en place orchestrèrent la mise en scène, comme le soutiennent les amis du défunt.

Et comme l'affirmait six ans plus tard Roger Lemelin : le 17 octobre, à minuit, quand la nouvelle de « l'exécution » du ministre québécois parvint à Ottawa, ce fut « presque un cri de triomphe » qui imposa le silence à l'opposition (*La Presse*, 2 octobre 1976). Le plus rentable politiquement des scénarios imaginés par le S.O.C. venait de se réaliser. (EP, 76)

La même question revient dans les deux textes, mais les réponses varient. Chevalier cherche à les comprendre, il a une opinion, mais ne donne pas de réponse précise. Le roman, cependant, en propose une : pour Samuel, Lavoie a été sacrifié et le crime profite au gouvernement qui comptait sur les ravisseurs ou sur l'otage pour « craquer » et faire une erreur : « La sale besogne, ils vous l'ont pratiquement sous-contractée. L'otage allait craquer, les ravisseurs allaient capoter, ou les deux... » (*CL*, 556). Au Mexique, Samuel explique à Godefroid : « Vous aviez publiquement menacé de le tuer, alors la suite était logique, la fin déjà écrite. » (*CL*, 556) Si, selon le roman, les autorités ont profité des actions du FLQ et ont sacrifié l'otage, elles n'ont pas orchestré son enlèvement. Une gradation et une distance existent entre les deux textes. Il apparaît donc clairement que le roman n'adhère pas aux théories conspirationnistes de Vallières ; les deux textes se distinguent dans l'interprétation des incohérences et des lacunes du récit de l'histoire.

Pour en finir avec Octobre est un essai autobiographique de Francis Simard, un des ravisseurs et meurtriers de Pierre Laporte. Publié en 1982 et révisé⁷⁵ en 2000, l'ouvrage de Simard raconte sa version des faits, faisant la lumière sur certains éléments tout en maintenant de nombreux silences. Hamelin se tient également à distance de certains propos de Simard. Dans *La constellation du lynx*, le rôle de Francis Simard est tenu par Richard Godefroid comme l'indiquent des détails biographiques : enfance en Abitibi puis adolescence à Ville Jacques-Cartier, mère institutrice et père ouvrier, l'un et

⁷⁵ Francis Simard, *Pour en finir avec octobre*, préface de Pierre Falardeau, Montréal, Comeau & Nadeau / Marseille, Agone, coll. « Mémoire des Amériques », 2000. L'édition utilisée indique sur la page des crédits que « mises à part quelques corrections mineures, ce livre n'a pas été retouché par rapport à l'édition originale ». Désormais abrégé en *PF* suivi du numéro de la page.

l'autre ont été enfants de cœur à l'église⁷⁶ et se sont vus retirer leur salaire au cours de leur courte carrière religieuse. *La constellation du lynx* diverge de l'essai de Simard sur un sujet essentiel, voire le plus important : le meurtre. Dans les deux cas, tuer un être humain représente une abjection. Ni Godefroid ni Simard n'ont voulu tuer. Toutefois, Simard reconnaît que, dès l'enlèvement, tuer l'otage était envisageable. Il énonce clairement qu'aucun des membres de la Cellule Chénier ne voulait tuer le (futur) otage Pierre Laporte, mais ajoute qu'ils savaient tous, d'un commun accord tacite, que, s'il le fallait, ils allaient l'exécuter. Face à la ligne dure des gouvernements fédéral et provincial, ils voulaient poser une action forte, au risque d'une vie humaine et au risque que cette action meurtrière « brise » (*PF*, 35) celui qui l'accomplit. Dans le roman, Godefroid ne veut pas tuer et cela arrive accidentellement. La nuance se trouve ici. Simard affirme que le meurtre n'est pas un accident alors que c'est la conclusion du texte d'Hamelin. Cette affirmation revient à quelques reprises dans l'essai. « Pierre Laporte a été tué. Sa mort n'a pas été accidentelle. Dire cela, ça ne veut pas dire que sa mort a été voulue » (*PF*, 195), écrit Simard qui ajoute : « Pour comprendre la décision que nous avons prise, il faut tenir compte de deux choses : l'attitude du gouvernement et la répression. » (*PF*, 197) Le meurtre est une décision causée par un acte délibéré, mais non désiré. Cette décision précédée d'hésitations ne fut pas aisée. Revenir sur ce moment est toujours aussi difficile pour Simard :

Je ne sais pas comment m'exprimer. C'est la première fois que je dis ça. La décision que nous avons prise, c'est que nous l'avons tué. Ce n'est pas du tout un accident. Ça n'a rien à voir avec ce qu'on a raconté... Ça s'est fait très vite. Ça se fait très vite. C'est fragile une vie humaine. C'est fragile. Ne me demandez pas comment nous avons fait ça. Je ne sais pas. Je ne sais plus. Je ne veux plus me

⁷⁶ Les enfants de cœur assistent le curé et reçoivent un salaire qui varie selon le service religieux (grand-messe, mariage, petite messe) auquel ils participent.

souvenir. Je ne veux plus du tout y penser. Tout ce que je peux dire c'est que je ne peux pas croire que j'étais là. Je suis incapable de croire que nous avons fait ça. Je ne sais pas comment. (PF, 68)

Le texte est catégorique. La mort de Laporte est une décision et non un accident. Pour être conséquent avec leurs actions, pour refuser de céder au pouvoir, il fallait que les menaces soient mises à exécution. Les membres de la cellule Chénier en acceptent la responsabilité. *La constellation du lynx* se distancie des affirmations de Simard, témoin premier de la crise d'Octobre, sur cet élément essentiel : la mort de Lavoie est un accident. Par ce choix, *La constellation du lynx* se positionne certes contre la version officielle, mais présente aussi les membres de la cellule Chevalier sous un angle positif. Ils ne sont pas des assassins sanguinaires et immoraux qui ont tué un homme de sang-froid, comme voudrait le laisser croire la propagande médiatique de l'époque. Le roman transforme également le discours de Simard et attribue la même humanité aux quatre personnages que celle qui transparaît dans l'essai. Cependant, en soulignant la manipulation politique, le roman s'écarte de l'essai qui réfute catégoriquement cette thèse : les théories du complot sont des « idioties » (PF, 193). Ici, Simard vise directement Vallières : « On a inventé des histoires à partir de rien, sinon de peurs, d'illusions, de préjugés. On va nous dire que nous avons permis tout ça par notre silence. En ne parlant pas, en ne racontant pas ce qui s'est passé, nous aurions entretenu toutes ces histoires. » (PF, 194) Simard écrit aussi : « S'il y a eu manipulation, c'est après. Pas avant, ni pendant ! » (PF, 194). Sur ce point également, *La constellation du lynx* nuance les explications de Simard et l'accuse explicitement d'avoir gardé un silence ambigu. Le roman se situe, en quelque sorte, entre les deux perspectives de Vallières et de Simard, s'inspirant des deux textes, mais proposant sa propre fiction de ce moment historique.

Enfin, le roman d'Hamelin dialogue avec *FLQ. Histoire d'un mouvement clandestin*, écrit en 1982 et révisé en 1998 par le journaliste Louis Fournier, considéré comme l'un des principaux spécialistes de la crise. Comme le roman, le travail de Fournier s'attache à l'« avant » et à l'« après » de la crise, et remet en question la version officielle. Les interprétations d'Hamelin et de Fournier sont assez convergentes. Fournier s'écarte des théories du complot, ce qui ne l'empêche pas, comme Hamelin à travers son roman, d'émettre des hypothèses sur la participation du gouvernement à l'affaire Laporte. Il faut quand même noter quelques différences pour mesurer ce que Hamelin a transformé. Par exemple, le rôle et l'implication du Parti Québécois et de René Lévesque dans la crise ne sont pas abordés dans le roman. Le parti politique concurrent des Libéraux d'Albert Vézina n'est mentionné que lors de la rencontre entre Jean-Claude et Tonton Bob. De son côté, Fournier accorde une grande importance au PQ qui, selon lui, ressort renforcé après la crise : « il apparaît comme la seule solution de rechange crédible à la violence du FLQ⁷⁷ ». Dans sa conclusion, Fournier cite notamment René Levesque qui « a toujours condamné la violence » et insiste : « le terrorisme est le symptôme vivant d'une maladie, il n'en est pas la cause. » (*FLQ*, 473) Fournier conclut également son essai :

Tout compte fait, si la violence a pu parfois provoquer une prise de conscience, « ouvrir les yeux et faire découvrir le poids de la dépendance » selon les mots du grand Félix Leclerc, elle n'est pas un raccourci sur le chemin de la liberté. Elle ne remplace jamais le long et patient travail de persuasion démocratique, d'organisation et de mobilisation en vue de convaincre les Québécois de la nécessité du changement. C'est à ce prix que nous pourrons enfin nous donner un pays. Un pays souverain, moderne, pluraliste et ouvert sur le monde. (*FLQ*, 474)

⁷⁷ Louis Fournier, *FLQ : histoire d'un mouvement clandestin*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 1982, p.381. Désormais abrégé en *FLQ* suivi du numéro de la page.

La conclusion de Fournier est donc fort différente de celle de *La constellation du lynx* par l'importance qu'elle accorde à une alternative politique et à l'indépendance du Québec. Le roman, pour sa part, ne cherche pas à promouvoir un parti ou une avenue politiques. Il veut plutôt comprendre les silences qui perdurent autour de la crise et souligner leur existence.

Il faut noter également que le roman accorde moins d'importance à la seconde cellule et à ses membres dont le point de vue est peu retenu. Ainsi l'enlèvement et la libération de Travers et l'exil à Cuba de ses ravisseurs sont abordés depuis un point de vue neutre. Par exemple, la prise d'otage est racontée par le narrateur hétérodiégétique qui adopte un ton plutôt humoristique pour décrire la situation. Le quotidien typiquement anglais du personnage est bousculé par son entrée dans l'histoire de la crise :

À l'étage, l'attaché commercial de Sa Majesté, John Travers, se préparait à entrer dans l'histoire en chemise, sous-vêtement et chaussettes. Émergeant frais rasé de la salle de bain, il était aussi ridicule qu'on peut l'être, et sauvé de ce même ridicule par un quart de siècle d'intimité conjugale. [...] Travers ressortit de la chambre sans avoir passé son pantalon ni cessé de parler à sa femme et trouva devant lui un jeune homme qui tenait une paire de menottes et pointait vers son visage un pistolet calibre .22 Long Rifle, muni d'un chargeur de huit balles. *Get down on the floor or you'll be fucking dead!* s'écria le jeune homme, et dans l'instant, ses paroles devinrent de l'histoire. (CL, 371)

L'acte criminel est perçu par une narration surplombante plutôt que par sa victime ou ses auteurs. La libération de l'otage est cependant relatée du point de vue de Gode, Jean-Paul et René qui n'ont pas encore été arrêtés et qui regardent la scène à la télévision. Malgré ces quelques moments consacrés à des personnages de la cellule Rébellion, l'attention est davantage portée sur la cellule Chevalier.

Dans son chapitre sur la mort de Laporte, Fournier mentionne l'existence de plusieurs versions des faits. Il ne précise pas laquelle est la plus probable selon lui. Il est intéressant de noter qu'il les nomme justement « versions », donc possibilités différentes de l'histoire et non « réalité » :

Selon une version répandue dans l'opinion publique, peu avant sa mort, M. Laporte était en proie à une crise d'agitation très violente et ses gardiens étaient de plus en plus incapables de le maîtriser. D'après cette version, sa mort aurait été « accidentelle ». [...] Selon ses ravisseurs, le ministre était, au contraire, dans un état de prostration totale. Sa mort n'aurait donc pas été « accidentelle », mais préméditée. Elle aurait été, en quelque sorte, la réponse du FLQ au refus de négocier des autorités. Dans son livre *Pour en finir avec Octobre*, Francis Simard écrit : « La décision que nous avons prise, c'est que nous l'avons tué. Ce n'est pas du tout un accident. » Ainsi donc, Pierre Laporte a bel et bien été « exécuté » par le FLQ. Les quatre membres de la cellule Chénier en ont, en tout cas, assumé la responsabilité collective (*FLQ*, 346).

La constellation du lynx choisit ainsi la version du meurtre la plus « répandue » pour briser le silence et imaginer la scène de la mort de l'otage. Si *La constellation du lynx* se rapproche à plusieurs égards des conclusions de Fournier, Hamelin juge son travail incomplet, infléchi par son regard journalistique et non historique⁷⁸. Fournier a également contesté la version du roman, écrivant « [qu'il] est heureux que M. Hamelin ait décidé d'écrire un roman plutôt qu'un essai sur la Crise d'octobre, comme [il] le lui [avait] d'ailleurs gentiment suggéré dans une correspondance avec lui en 2003⁷⁹ ».

⁷⁸ Hamelin l'affirme dans la note de l'auteur qui se trouve à la fin du roman et dans un entretien avec *Voix et Images* (Michel Nareau et Jacques Pelletier, « Entretien avec Louis Hamelin », *Voix et Images*, vol. 41, n°1, (121) 2015, p. 13-26).

⁷⁹ Louis Fournier, « La vraie histoire de la Crise d'octobre », *Le Devoir*, Québec, [En ligne], 30 septembre 2010, <http://www.ledevoir.com/politique/quebec/297130/la-vraie-histoire-de-la-crise-d-octobre>, (Page consultée le 9 novembre 2017).

2. Les expériences du docteur Cameron

Il existe peu de monographies traitant précisément des liens sombres entre l'Université McGill et la CIA auxquels s'intéresse *Pourquoi Bologne*. La question est abordée dans une encyclopédie déjà citée sur les théories du complot dans l'Histoire américaine, *Conspiracy Theories in American History* de Peter Knight, qui recense diverses théories du complot ainsi que les discours qui les documentent. Dans sa paranoïa, le narrateur de *Pourquoi Bologne* intègre certaines hypothèses développées par Knight. Malgré les doutes qu'inspire le narrateur du roman, les expériences sont des faits avérés, confirmés par des documents confidentiels de la CIA. Pour cette raison, il est intéressant de voir ce que *Pourquoi Bologne* retient de ces discours et comment il les complexifie. Dans l'ouvrage de Knight une section porte sur le projet MK-ULTRA et les expériences de contrôle mental. L'apport de Cameron et de ses recherches menées à l'Université McGill au projet de la CIA sont mentionnés à trois reprises :

At McGill University in Montreal patients were subjected to extensive “depatterning”—a technique the CIA saw as a possible prelude to mind control—that involved extensive use of LSD, electroshock therapy, and sensory deprivation.⁸⁰ (Je souligne.)

Le texte souligne l'objectif de Cameron et le complot se trouve dans la parenthèse qui implique la CIA ; c'est précisément ce que reprend le narrateur du roman inquiet que la CIA puisse déjà lire ses pensées.

It has an omnipotent controller in the Svengali mould, in the figure of Rottwang, whose representation as a “mad scientist” has been applied in conspiracy theory to historical figures such as Sidney Gottlieb and Ewen Cameron of the MK-ULTRA

⁸⁰ Peter Knight, *op. cit.*, p. 448. « À l'Université McGill à Montréal, les patients étaient soumis à un intensif “depatterning” — une technique que la CIA voyait déjà comme un prélude au contrôle mental — qui impliquait un usage intensif de LSD, d'électrochoc et de privations sensorielles. »

program and to John B. Watson, who attempted to apply Pavlov's experiments to humans.⁸¹ (Je souligne.)

Dans cet extrait, sont mentionnés à la fois Cameron et le nom du programme de la CIA.

Marks's book is predominantly an account of the LSD experiments of MK-ULTRA, but includes many oftquoted chapters toward the end on the work of Dr. Ewen Cameron in Montreal and on CIA hypnosis programs that apparently dealt with the question of whether it would be possible to program a human being in the first instance and then whether an individual could be programmed to be a mindcontrolled assassin.⁸² (Je souligne.)

Cameron, le programme de la CIA et Montréal sont donc associés dans un complot où les services secrets américains chercheraient à créer des assassins qu'ils pourraient contrôler à distance. Cette peur anime également Alain dans *Pourquoi Bologne* qui craint « qu'on [lui veuille] du mal » (PB, 13) et même qu'un assassin soit contractuellement chargé de l'abattre. L'implication de l'université avec la CIA est donnée pour évidente dans le roman, bien que *Pourquoi Bologne* ne s'étend pas en détails sur les expériences dirigées par le psychiatre ni sur les conséquences plus larges qu'impliquent ces recherches. En effet, l'encyclopédie précise que les expériences du projet MK-ULTRA avaient pour objectif secret de développer à la fois des techniques d'interrogatoire efficaces, de préparer ses propres officiers à résister aux interrogatoires de l'ennemi et même de créer des techniques pour contrôler la population américaine. Le roman de Farah se concentre sur les effets des expériences sur un individu, le narrateur. Il retient de ces implications le sentiment de paranoïa que ressentiraient les victimes. Peut-on être contrôlé à distance ?

⁸¹ *Ibid.*, p.484. « Cela avait un puissant contrôle dans le moule de Svengali, dans la figure de Rottwang dont la représentation du "scientifique fou" a été appliquée dans les théories du complot à des figures historiques comme Sidney Gottlieb et Ewen Cameron du programme MK-ULTRA et à John B. Watson qui a tenté d'appliquer les expériences de Pavlov à des humains. »

⁸² *Ibid.*, p.486. « Le livre de Marks est surtout un compte rendu des expériences du MK-ULTRA avec du LSD, mais qui inclut, vers la fin, de nombreux chapitres souvent cités sur le travail du Dr. Ewen Cameron à Montréal et sur les programmes d'hypnose de la CIA qui apparemment s'interrogeaient sur la possibilité de programmer un humain et ensuite, s'il était possible de programmer un humain pour en faire un assassin dont l'esprit est contrôlé. »

Peut-on perdre le contrôle de son corps, de son esprit ? Peut-on être reprogrammé par une force extérieure pour penser d'une autre façon ? Ces inquiétudes que partagent Alain et les conspirationnistes sont mentionnées par le roman et l'encyclopédie. Knight précise que ces craintes sont alimentées par des problématiques autour des questions d'identité, du corps, de réalité et de savoirs. Il ajoute :

Mind-control conspiracies can be understood in terms of six key anxieties or cultural concerns:

- The death of the self
- The death of reality
- The "soulless" body
- The death of the human
- Technophobia
- The end of "knowledge"⁸³

Le narrateur de *Pourquoi Bologne* vit certainement des troubles identitaires (mentaux et corporels) et ressent de l'anxiété par rapport à la mort de sa personne (le premier point de la liste). Tout au long du roman, ses inquiétudes se traduisent par des questionnements sur le contrôle, tant physique que mental, qu'il a sur lui-même.

« Lorsque je me regarde dans le miroir, mes yeux, mon nez, ma bouche sont à moi. Mais les choses peuvent-elles être aussi simples ? Qui me dit que mon visage n'est pas tout à fait différent, n'est pas tout à fait autre, qu'à me croiser dans la rue je réussirais à me reconnaître ? » (*PB*, 15)

« Ce matin, par exemple, devant le miroir, pour essayer d'arrêter de penser à mes yeux, à mon nez, à ma bouche, pour arrêter les voix dans ma tête qui me disaient que ce n'était peut-être pas mon visage après tout, j'ai tenté de me concentrer sur la confection de mon nœud de cravate » (*PB*, 17)

« une obsession me hante plus que les autres : si les services secrets accédaient à mes pensées, m'en rendrais-je compte ? » (*PB*, 17)

⁸³ *Ibid.*, p.481. « Les théories du complot sur le contrôle mental peuvent être comprises selon six anxiétés clés ou de préoccupations culturelles : la mort de soi, la mort de la réalité, le corps sans âme, la mort de l'humain, la technophobie, la fin du "savoir". »

« Quelque chose cloche, mais quoi ?
Quelqu'un, quelque part, nous contrôle. » (*PB*, 18)

« Qu'est-ce qui me dit qu'on ne m'avait pas remplacé comme ma mère ? Qu'est-ce qui m'assure que, pendant mes courtes siestes, on n'avait pas substitué quelqu'un qui me ressemble à ma propre personne, au point où il me serait impossible de déceler la tromperie, même en m'arrachant le visage ? » (*PB*, 149)

Dans ces cinq extraits, Alain craint qu'une autre personne soit capable de le contrôler ou puisse le remplacer. La paranoïa, sentiment qui habite à la fois les conspirationnistes et le narrateur, est reprise dans le roman comme l'idée du complot des services secrets américains bien que le texte ne mette pas l'accent sur leurs objectifs. Le narrateur s'interroge : « Les voix qu'on a dans la tête sont-elles les premières à nous avertir quand il y a un problème ? Un poète pastoral qui se convertit à l'avant-garde est-il nécessairement victime d'un complot ? » (*PB*, 14) L'idée du complot prend graduellement de l'ampleur dans le texte, mais est surtout assujettie à la paranoïa du narrateur qui s'aggrave au fur et à mesure que le récit avance. La mort de Nab, l'oncle du narrateur, d'abord tragédie personnelle, est imputée à Cameron qui a préféré éliminer ce docteur rival menaçant de l'exposer à la justice. Ici encore, on voit l'effort du narrateur pour s'approprier l'histoire collective et s'y inclure : il n'est plus seulement une victime des expériences de Cameron, ce dernier est également le meurtrier de son oncle. Dans *Pourquoi Bologne*, le discours conspirationniste se traduit dans la narration paranoïaque du personnage homodiégétique. Le lecteur n'a accès qu'à son point de vue biaisé et, par conséquent, ne peut le croire complètement. La quatrième partie qui adopte un autre point de vue, celui de Marion Blouin, vient nuancer cette impression. Elle confirme que d'autres ont vécu ces mauvais traitements prodigués par Cameron. *A posteriori*, doit-on croire le narrateur ? La lettre de Marion Blouin permet de soulever la question.

Comme *La constellation du lynx*, *Pourquoi Bologne* souligne l'existence d'un passé secret et maintenu dans l'ombre par diverses instances au pouvoir. En effet, la CIA n'a divulgué sa contribution à ce type de recherches que de nombreuses années après la fin des programmes et uniquement sous la pression d'une obligation légale. De son côté, l'Université McGill n'a pas reconnu son implication ni formulé d'excuses à l'égard des victimes des expériences, comme le soulignent quelques articles⁸⁴ sur le sujet, publiés dans des quotidiens étudiants de l'université. Ces articles abordent divers aspects de l'histoire dont quelques-uns seulement sont repris dans le roman ; les articles évoquent les événements qui ont entouré les expériences alors que le roman se concentre sur le moment en particulier. Il aborde rapidement les prémices du projet sans mentionner les recherches préalables menées par Donald Hebb, psychiatre et professeur à McGill, qui travaillait sur la privation sensorielle et ses effets sur un individu à l'intérieur de paramètres éthiques beaucoup plus acceptables⁸⁵. Les poursuites judiciaires intentées par les victimes dans les années 1980 ne sont que vaguement suggérées par Marion Blouin. Ce passé sombre de l'université demeure mystérieux.

⁸⁴ Sébastien Oudin-Filipecki, « MK-Ultra : McGill au service de la CIA », *Le délit*, Montréal, [En ligne], 15 novembre 2016, <http://www.delitfrancais.com/2016/11/15/mk-ultra-mcgill-au-service-de-la-cia/>, (Page consultée le 18 août 2018).

« MK-ULTRAViolence : Or, how McGill pioneered psychological torture », *The McGill Daily*, Montréal, [En ligne], 6 septembre 2012, <http://www.mcgilldaily.com/2012/09/mk-ultraviolence/>, (Page consultée le 18 août 2018).

⁸⁵ Les deux articles précédemment cités mentionnent que le docteur Hebb procédait à ces expériences avec des patients consentants (ses étudiants) et que ces derniers pouvaient quitter leur isolement sensoriel à tout moment.

3. L’Abitibi-Témiscamingue

L’Abitibi-Témiscamingue, intégrée à la province du Québec en 1898⁸⁶, reste un lieu isolé et difficile d’accès jusqu’à la création de voies ferroviaires. Plusieurs travaux historiques s’intéressent au développement de ce territoire où *Jonas de mémoire* place son intrigue. Dirigée par Odette Vincent et publiée en 1995, *l’Histoire de l’Abitibi-Témiscamingue* retrace le développement et le peuplement de la région par les nations amérindiennes qui y habitent jusqu’à l’époque contemporaine. Le texte soulève plusieurs éléments qui font écho au portrait que *Jonas de mémoire* dresse de l’Abitibi et, plus particulièrement, de Val-d’Or. En effet, le cosmopolitisme de la ville minière est mis de l’avant dans les deux textes. Dans *Histoire de l’Abitibi-Témiscamingue*, Vincent précise que beaucoup d’immigrants contribuent au peuplement des villes minières ; venus principalement de l’Europe centrale et de l’Europe orientale, ils arrivent en deux vagues, entrecoupées par celle de Canadiens français. La fin de la Seconde Guerre mondiale marque une affluence accrue qui crée une diversité ethnique manifeste :

Puis, à la fin des années 1940, plusieurs milliers d’immigrants arrivent d’Europe [...] consolidant les différents groupes ethniques déjà implantés dans les villes minières. La population de la zone minière est donc très cosmopolite, contrairement à celle de l’Abitibi-Témiscamingue où les Canadiens français sont très fortement majoritaires. Les Canadiens anglais et les immigrants européens sont en effet très nombreux dans les villes minières.⁸⁷

L’ouvrage insiste sur « un paysage extrêmement diversifié, formé de petites communautés divisées par les allégeances idéologiques, religieuses et linguistiques » (*HAT*, 323) et mentionne la présence de familles juives sans entrer dans les détails. Selon

⁸⁶ Paul-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain : De la Confédération à la crise (1867-1929)*, Sillery, Boréal express, 1979, p.18.

⁸⁷ Odette Vincent (dir.), *op.cit.*, p.312. Abrégé dans cette partie du mémoire en *HAT* suivi du numéro de page.

Vincent, la religion catholique reste dominante dans la région. L'auteure rappelle que les juifs, communauté active mais restreinte, sont majoritairement installés dans les villes minières et propriétaires de commerces. Les premières familles arrivées en 1924 et 1925 s'installent à Rouyn et sont suivies par « l'arrivée du rabbin Katz, au début des années 1930 et [par] la construction d'une première synagogue » (*HAT*, 339). Vincent souligne le parallèle socioculturel entre les villes de Rouyn et de Val-d'Or qui se sont développées de manière similaire, mais il paraît manifeste que le roman de Cliche éclaire un aspect moins connu de l'histoire et du lieu. Val-d'Or, qui obtient son statut de ville en 1937, ressemble à Rouyn. Son peuplement est rapide et sa croissance désordonnée. C'est une grande ville commerciale animée et peuplée. Cette description de la ville n'est pas étrangère au roman de Cliche.

Les ouvrages historiques plus généraux, comme celui de Pierre-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain*, n'abordent pas la présence de communautés ethniques diversifiées en Abitibi-Témiscamingue. Les deux volumes mentionnent la région isolée, mais n'insistent pas sur sa modernité comme le fait *Jonas de mémoire* ou l'ouvrage de Vincent. *Histoire du Québec contemporain* s'intéresse plutôt à ses industries minières, agricoles et forestières. En ce qui concerne la communauté juive, l'ouvrage évoque son immigration, mais seulement sur l'île de Montréal où se trouvent quatre cinquièmes de la population en 1931⁸⁸ : « La communauté juive québécoise, concentrée à Montréal, connaît une légère baisse de ses effectifs entre

⁸⁸ Paul-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain : De la Confédération à la crise (1867-1929)*, op. cit., p.61.

1961 et 1981. Cette situation [...] résulte du vieillissement général, accentué par le départ des plus jeunes.⁸⁹ » Le texte précise :

Les Québécois d'origine juive. Même s'ils se définissent d'abord par une religion commune, les Juifs forment, aux yeux des recenseurs canadiens, un groupe ethnique, malgré la diversité de leurs pays d'origine. Présents depuis longtemps au Québec mais arrivés en nombre significatif au tournant du siècle, ils étaient jusqu'en 1960 le principal groupe d'origine autre que française ou britannique. Par leurs hommes d'affaires, leurs syndicalistes, leurs savants et leurs intellectuels, les Juifs ont joué et jouent encore un rôle important dans l'histoire du Québec. Leur concentration à Montréal leur permet d'être présents sur la scène politique, tant municipale que provinciale ou fédérale.⁹⁰

Canada-Québec : Synthèse historique 1534-2010 de Jacques Lacoursière, Jean Provencher et Denis Vaugeois ainsi que *Brève histoire socio-économique du Québec* de John A. Dickinson et Brian Young relèvent tous deux que Montréal accueille cette collectivité aux alentours de 1760. Le premier ouvrage précise que la première synagogue du Canada est construite en 1768 à Montréal⁹¹; le second livre, que beaucoup de Juifs ont immigré au début du XX^e siècle dans la ville⁹². *Jonas de mémoire* révèle donc le passé moins connu d'un territoire, les ouvrages historiques faisant peu ou pas état de la diversité culturelle, sociale, religieuse, ethnique et linguistique de l'Abitibi-Témiscamingue.

⁸⁹ Paul-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain : Le Québec depuis 1930*, Sillery, Boréal express, 1986, p.590.

⁹⁰ *Ibid.*, p.539.

⁹¹ Jacques Lacoursière, Jean Provencher et Denis Vaugeois, *Canada-Québec : Synthèse historique 1534-2010*, Québec, Septentrion, 2011, p.269.

⁹² John A. Dickson et Brian Young, *Brève histoire socio-économique du Québec*, *op.cit.*, p.238.

Chapitre V : Interprétations des passés

1. La non-fiabilité des narrateurs

Les trois romans mettent en scène des narrateurs non fiables dont j'ai montré la construction dans la première partie de ce mémoire. Je m'attarderai maintenant à d'autres considérations. Que révèle ce choix narratif sur l'interprétation du passé ? Pourquoi croire ces narrateurs et leurs versions du passé qui s'éloignent de ce qui est communément admis ? *La constellation du lynx* adopte un ton carnavalesque qui incite à une lecture ironique. La non-fiabilité des narrateurs fait naître des doutes sur le récit ; le ton du texte et l'impression globale qui s'en dégage y participent, ce que souligne Nardout-Lafarge dans un article sur le roman :

Malgré l'ampleur de la recherche et les 595 pages qu'y consacre le roman, la crise d'Octobre conserve, dans *La Constellation du lynx*, quelque chose de limité, de petit, de brouillon. Paradoxalement, alors même que le roman corrobore et documente la thèse du complot, avec participation des services secrets internationaux et accorde ainsi aux événements un poids historique accru, il reprend à son compte, par sa tonalité farcesque, la désinvolture atténuante qui caractérise, dans le discours social, de nombreux jugements sur la crise d'Octobre.⁹³

La fiction propose une nouvelle interprétation de l'Histoire qui s'oppose à la version officielle dont le texte montre les failles. Or plusieurs interrogations demeurent dans cette nouvelle version. La tension entre la part de réalité et la part d'imagination, entre vérité et mensonge, ne se résout pas puisque le mystère continue de planer sur l'évènement. D'un côté, comme il le mentionne dans *Fabrications* (F, 55), Hamelin affirme que son roman pourrait être un jour considéré comme un document historique, signe qu'il considère sa

⁹³ Élisabeth Nardout-Lafarge, « La mémoire de Ferron dans *La Constellation du lynx* de Louis Hamelin », dans Isabelle Daunais (dir.), *La mémoire du roman*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2013, p. 185.

version plus apte à révéler la vérité que la version officielle. L'entreprise est donc sérieuse, exposant plusieurs points de vue et se basant sur un authentique travail de recherche. D'un autre côté, l'organisation du récit et la construction des narrateurs nuancent cette lecture : *La constellation du lynx* met en place un univers où les paroles ne sont pas fiables. Dès lors, comment lire le texte quand autant de doutes persistent ?

Pourquoi Bologne utilise les expériences de déprogrammation de la mémoire menées par le docteur Cameron en lien avec l'univers paranoïaque du narrateur. Le roman met en scène la légitimité du discours du fou. Le narrateur raconte les secrets de McGill, l'histoire, paranoïaque elle aussi, de l'université. Malgré des documents et des témoignages qui en prouvent l'existence, le sérieux côtoie ici le non-sérieux. Les expériences de Cameron, commanditée par la CIA, ont réellement eu lieu à McGill, mais leur entrée dans la fiction se fait du point de vue d'un personnage qui leur donne un aspect farfelu. Le ton adopté est parfois ironique et la narration a volontiers recours à l'humour. Il est donc difficile de prendre au sérieux ce qui s'énonce, en contraste avec la gravité du sujet abordé.

Dans *Jonas de mémoire*, la question de la fiabilité du narrateur doit être davantage nuancée. Si la narratrice semble crédible de prime abord, son interprétation très personnelle du lieu ramène le lecteur vers la fiction. Par ce point de vue subjectif, l'Abitibi devient un lieu biblique.

Ces transformations nous apprennent cependant quelque chose sur le passé, d'une manière qui est inaccessible à l'histoire. En effet, même si *La constellation du lynx* modifie certaines données historiques et les amalgame dans une chronologie déconstruite, le texte parvient à mettre en évidence plusieurs éléments restés dans l'obscurité et surtout,

montre le silence qui entoure toujours la crise d'Octobre. C'est également le cas avec *Pourquoi Bologne*, où des événements mystérieux, secrets, sont tout de même révélés. Dans *Jonas de mémoire*, le lecteur découvre le passé méconnu d'une région.

2. Opérations interprétatives

a. La constellation du lynx : Points de vue multiples

La constellation du lynx propose une multitude de points de vue. Grâce aux outils narratifs et romanesques, le texte peut entrer dans l'intériorité des acteurs de la crise et ainsi complexifier la représentation. Bien que le roman s'attarde aux perspectives de plusieurs, il conclut implicitement que la crise d'Octobre est celle des felquistes de la cellule Chevalier, de Paul Lavoie, et du milieu littéraire de l'époque. Le texte se concentre particulièrement sur Richard Godefroid. Parmi les felquistes, il est celui que le lecteur découvre de façon plus approfondie. Les autres personnages n'interviennent que parce qu'ils sont reliés à Gode, comme c'est le cas de François Langlais alias Pierre Chevrier. Parmi les acteurs de la crise, c'est également celui dont le point de vue est le plus sollicité. Non seulement certains chapitres en narration homodiégétique sont narrés par lui, mais d'autres, en narration hétérodiégétique, se concentrent aussi sur lui comme dans le chapitre « La chasse » qui raconte sa fuite avec les frères Lafleur. Ils ont quitté Montréal et l'appartement de la rue Queen-Mary pour l'Estrie. Le chapitre s'ouvre sur le réveil de Godefroid et le lecteur a accès à son intériorité : « [Gode] se revoyait à quatre ou cinq ans, marchant derrière son père dans l'immense forêt qui s'étendait jusqu'aux grandes baies de la mer froide. [...] La prudence lui recommandait de rester à couvert, mais il préféra écouter la petite voix qui lui disait de continuer. » (*CL*, 42) Le narrateur

hétérodiégétique évoque le ressenti du jeune homme : « Elles [les gélinottes] filèrent en ordre dispersé au-dessus du champ voisin, le laissant les nerfs à vif, le cœur serré dans le poing de la nostalgie, au bord des larmes. » (*CL*, 42) Tout cet épisode, imaginé par la fiction, est centré sur Godefroid. L'histoire individuelle d'un personnage « historique » alimente *La constellation du lynx*. À ce moment, Gode est déjà entré dans l'histoire de la crise, mais le roman ménage une place pour une intrusion dans son intimité. Le texte n'omet pas davantage le point de vue des autorités, bien qu'il soit moins présent. Bobby (un policier), Jean-Claude (un député libéral) et Jean-B. Bédard (général de l'armée canadienne) permettent de représenter l'autorité de chaque palier du pouvoir sous un jour qui ne leur est pas particulièrement favorable. Les propos vulgaires et violents de l'agent de la CATS sur les membres du FLQ le rendent antipathique. Cette représentation des forces policières se trouve à d'autres moments du récit :

Quand est-ce qu'on va les arrêter, les crottés ?

La question se posait, vous pouvez me croire. Parce que, ils nous passaient littéralement dans la face, les pouilleux, quand ils sortaient du chalet. Et depuis la veille, on avait même bogué le campe et on pouvait entendre tout ce qu'ils faisaient, même fourrer, parce que, c'est comme rien, y avait une ou deux plottes dans le lot. (*CL*, 173)

La représentation négative des forces de l'ordre caractérise les épisodes qui les décrivent (manifestation du 24 juin 1968 ou arrestations arbitraires sous la loi des mesures de guerre) ; elle est encore accentuée puisque ces moments sont racontés du point de vue des « victimes » (Jean-Paul Lafleur est violenté et arrêté, Chevalier Branlequeue est arrêté, amené en prison sans mandat, sans procès et son bureau est saccagé). Jean-Claude, député libéral et bras droit de Paul Lavoie, dévoile dans son monologue les dessous peu reluisants du Parti libéral et la corruption qui y règne. Il révèle aussi que ni lui ni Paul Lavoie n'ont de réel pouvoir, c'est plutôt « Tonton Bob » qui influence la politique

québécoise. Le général Bédard confirme que les forces canadiennes étaient préparées à intervenir au Québec dès 1966. Dans une allocution, il explique comment l'armée canadienne devrait agir pour contrer la guérilla urbaine que prépare, selon lui, le FLQ qui est, à ses yeux, une organisation paramilitaire :

Permettez-moi, en terminant, de vous exposer ma *théorie du voyou*. La meilleure façon de venir à bout d'un voyou, voyez-vous, n'est pas de sortir un couteau et de l'affronter à armes égales. C'est de le coincer au fond d'une ruelle, de braquer une douzaine de mitraillettes dans sa direction et de lui dire de lâcher son couteau. Et c'est exactement ce que nous allons faire avec ces jeunes gens messieurs. Le moment venu, nous saurons bien provoquer l'occasion. Nous allons les emmener exactement là où nous les voulons, et ensuite les défier et les regarder sortir leurs couteaux pendant que nous déploierons l'escadron. Et alors, alors seulement, nous les mettrons en joue... (CL, 358)

Le mot « provoquer » est ici particulièrement intéressant. En effet, il implique que les forces de l'ordre auront un rôle actif. Le plan d'action est offensif et quelque peu sournois. Il prépare les autorités à contrôler la situation malgré les débordements qui doivent se produire pour justifier leur intervention. Bien que ce discours fasse écho à certaines hypothèses conspirationnistes et rappelle l'essai de Vallières, il ne faut pas lire dans ce chapitre du roman une façon pour Hamelin d'appuyer de telles théories ; le roman ne dit pas que la crise est créée par un noyau d'individus, mais seulement que les forces de l'ordre avaient conscience des idées qui se propageaient dans la province. Conforme à la conception de l'histoire qu'il défend dans *Fabrications*, le texte montre ici le pouvoir de l'individu (les autorités se préparent), mais ne reconnaît pas à ces individus la primauté d'influencer le cours de l'histoire et la part de hasard n'est pas pour autant niée.

Il est intéressant de noter que Pierre-Elliot Trudeau, au sommet du pouvoir, n'est mentionné qu'une fois au cours du récit, par son seul patronyme, lors de l'évocation de la manifestation de la Saint-Jean, le 24 juin 1968, donc avant la crise. Peu de personnages

conservent leur véritable nom, or c'est le cas de Trudeau qui joue un rôle majeur dans la crise : il contrôle l'armée et c'est lui qui a décrété la Loi des mesures de guerre. Fournier et Vallières s'intéressent au rôle qu'a joué le premier ministre, mais ce n'est pas le cas dans *La constellation du lynx*. Hamelin écarte Trudeau de la trame narrative, de ce fait même, il écarte son implication dans la crise et s'éloigne encore une fois de Vallières, ce qui est une nouvelle manière de rejeter les théories du complot. Toutefois, il est intéressant de noter que la seule apparition du politicien se fait dans une atmosphère violente et dans un chapitre où les autorités ne sont pas dépeintes positivement. Dans l'imaginaire du roman, le vrai nom de Trudeau est désormais associé à la violence des autorités. Dans son interprétation de l'histoire, *La constellation du lynx* souligne la violence qui est présente à tous les paliers d'autorité.

Une autre singularité de l'interprétation du passé dans le roman tient aux transformations onomastiques par lesquelles le roman revendique son statut de fiction sans empêcher l'identification, selon le principe du roman à clés. Ainsi, Pierre Laporte, le défunt ministre, devient Paul Lavoie ; Robert Bourassa, premier ministre du Québec pendant la crise, Albert Vézina ; James Richard Cross, otage britannique, John Travers. La cellule Chénier, responsable de la mort de Laporte, devient la cellule Chevalier. Ses membres subissent également une transformation : les frères Paul et Jacques Rose deviennent les frères Jean-Paul et René Lafleur ; Francis Simard, Richard Godefroid et Bernard Lortie, Ben Desrosiers. Certains pseudonymes instaurent un jeu avec l'original, d'autres sont chargés de sens. Sur une note humoristique, le lecteur remarquera par exemple la transformation des frères Rose en Lafleur. Sur une note plus sérieuse, il relèvera l'ironie du patronyme Lavoie, dans lequel s'entend « la voix », alors que le

ministre meurt étranglé par René Lafleur et Richard Godefroid qui tentent de faire taire la voix, le cri du ministre. Lavoie, son cri, l'étranglement, sa mort sont aussi à l'origine du pacte de silence. La scène du meurtre décrite du point de vue de Richard Godefroid met justement l'accent sur la tension entre cri et silence :

je voyais René entrer dans mon champ de vision par la droite et basculer en même temps et venir tomber en pleine course par-dessus Lavoie et moi, qui le tenais plaqué au sol pas capable de bouger et moi non plus mais sans réussir à l'empêcher de crier de crier comme s'il voulait enterrer la sirène de l'autopatrouille rendue dans la rue, quelque part au-dessus de moi René l'a empoigné par le chandail et lui a tordu le collet et j'ai entendu la voix de Lavoie s'étrangler, se réduire à presque rien, un râle, René serrait, je serrais aussi, ta gueule, ta gueule, gémissait René et j'ai tenu bon pendant que Lavoie, son corps se débattait sous moi, sous nous ça a donné un bon coup à un moment donné, un tremblement de terre de taire qui nous soulevés tous les trois comme si une vague lui traversait le sang à Lavoie, dans mes bras, je le tiens, la vie s'échappe mais pas lui, mais plus la voix après sous ma poitrine écrasée ça bougeait encore, mais comme un poisson, un filet de vie à n'en plus finir, le corps continue, tu le sens partir, son eau salée, sa lancée, son air allé, erre de rien, à vouloir sans vouloir, c'est les nerfs, les nerfs, ta gueule, tu vas arrêter. Silence j'ai dit tu m'entends. (CL, 550)

Dans les jeux de mots permis par le champ lexical de la parole, le syntagme « la voix de Lavoie » met en évidence le parallèle avec le patronyme. Le « tremblement de terre de taire » joue aussi avec l'homophonie.

Le cas de Chevalier Branlequeue est particulier puisqu'il reprend certaines caractéristiques de plusieurs auteurs et intellectuels québécois. Il incarne à la fois Jacques Ferron, pour son rôle de médiateur auprès des felquistes arrêtés et pour son adhésion à la théorie du complot sur les événements d'octobre, et Gaston Miron, pour l'œuvre poétique unique et monumentale, pour le travail d'éditeur et pour la consécration du poète à sa mort avec les « *funérailles pas nationales mais presque* » (CL, 47). À ce duo littéraire, Martine-Emmanuelle Lapointe ajoute André Belleau à qui Hamelin

emprunte « l'enseignement universitaire à l'UQAM et l'intérêt pour des questions polémiques, à mi-chemin entre la sociologie et la littérature⁹⁴ ». Elle soulève également dans une note en bas de page que le patronyme « Chevalier Branlequeue » rappelle celui d'un personnage de *L'amélanchier* de Ferron, Léon de Portanqueu. À cette liste de figures, Élisabeth Nardout-Lafarge ajoute celle d'Hubert Aquin pour son enseignement à l'UQAM et pour son roman *Prochain épisode*. Dans cet unique personnage, Hamelin réunit plusieurs auteurs importants des années 1960-1970. Il retient de chacun ce qui les caractérise au plan collectif et propose ainsi, comme le suggère Nardout-Lafarge, une sorte de résumé de la génération des écrivains de l'époque :

Branlequeue est un amalgame construit à partir de nœuds biographiques et sociaux (compromis entre l'enseignement et l'écriture, tension voire contradiction entre les contraintes de la vie personnelle et l'apparente liberté de la vie littéraire, sentiment d'empêchement et de rétrécissement de l'univers social, engagement politique déchirant, crainte de l'échec) qui condensent, dans une sorte de vulgate où elle s'est figée, l'expérience de toute une génération d'écrivains québécois, acteurs et parfois victimes des changements sociaux et culturels de la Révolution tranquille, des soubresauts des années 1960 et 1970 qui culminent dans la crise d'Octobre, de la déflation du projet indépendantiste après 1980, de la transformation de la littérature.⁹⁵

Ainsi, Hamelin parvient à raconter une partie de l'histoire littéraire du Québec des années 1960 aux années 2000 par la création de ce personnage qui lui permet, en même temps, de reprendre les figures importantes du paysage culturel. Comme je l'ai déjà mentionné dans le chapitre précédent, la littérature occupe une place importante dans le roman, encore renforcée du fait que la démarche de Samuel est fortement influencée par son parcours académique et par le rôle que jouent « Les littéraires » qui forment une catégorie dans la présentation des personnages au début du roman. Le texte replace ainsi

⁹⁴ Martine-Emmanuelle Lapointe, « Le sens de l'histoire », *Voix et Images*, vol. 36, n° 2, 2011, p.142.

⁹⁵ Élisabeth Nardout-Lafarge, « La mémoire de Ferron dans *La Constellation du lynx* de Louis Hamelin », *op. cit.*, p.182.

la crise d'Octobre dans l'histoire du paysage littéraire et intellectuel québécois. L'interprétation du passé que propose *La constellation du lynx* inscrit la littérature au cœur du récit.

b. *Pourquoi Bologne* : Réappropriation de l'histoire sous le signe de la paranoïa

Pourquoi Bologne propose une interprétation de l'histoire assez particulière. Elle est perçue depuis le point de vue unique du fou, du paranoïaque qui révèle les secrets de la prestigieuse institution universitaire. Comme dans *La constellation du lynx*, il y a une enquête à résoudre, mais la portée et les conséquences de la résolution de l'affaire sont traitées fort différemment. Alain, le narrateur de *Pourquoi Bologne*, cherche à se renseigner sur des expériences de la CIA, mais ses motivations restent personnelles, son obsession pour le passé collectif est moins grande que celle de Samuel. *Pourquoi Bologne* s'inspire de l'Histoire pour créer une fiction dans laquelle il ancre des personnages. L'utilisation que Farah fait du contexte historique est très différente du travail d'Hamelin par sa concentration sur un seul point de vue. Les transformations historiques que propose Farah servent son histoire personnelle. À quelques reprises, le narrateur modifie certains éléments afin de se rapprocher de l'Histoire, de s'inclure dans celle-ci. C'est de cette manière qu'il s'approprie un passé collectif. C'est le cas lorsqu'il explique les prémices du projet de Cameron. La CIA a commencé à commanditer des expériences sur le contrôle mental en réponse à celles qu'auraient subies des soldats américains détenus par l'ennemi pendant la guerre de Corée (1950-1953). Peter Knight précise dans son ouvrage *Conspiracy Theories in American History : An Encyclopedia* : « Both MK-ULTRA and Chatter expanded substantially during the Korean War because

of the belief that Soviet forces had successfully used truth drugs and brainwashing techniques on prisoners of war.⁹⁶ » *Pourquoi Bologne* propose une autre diégèse où des détails sont ajustés pour l'inclusion du narrateur dans la trame historique. Ainsi, la guerre de Corée laisse place à la Seconde Guerre mondiale et la Corée du Nord, à l'Italie. Les éléments clés demeurent les mêmes : la guerre, le pays étranger qui, en premier, fait subir à ses prisonniers des expériences mentales, la réponse de la CIA, la paranoïa qui suit. La même justification des services secrets est reprise : il faut se protéger des attaques ennemies et donc développer aussi des techniques pour contrôler les pensées. Dans le roman, Candice, mandatée par le narrateur, propose une autre chronologie où c'est le bataillon canadien de Giuseppe Nozze, en mission de reconnaissance près de Bologne, qui se fait enlever par les forces italiennes. Ses soldats sont donc les premiers cobayes de ce type d'expérience. Au fur et à mesure qu'il s'approche de la conclusion, le lecteur peut établir des liens entre Nozze et Alain :

Quant au destin de [Giuseppe Nozze], on peut dire qu'il fut difficile : convaincu par son hypnotiseur qu'il passe ses dernières années à enseigner la littérature contemporaine dans une université, Nozze, maintenu plutôt en maison de convalescence, est cocufié plusieurs fois par un arnaqueur qui, dans un ultime geste de sadisme, lui enverra des lettres anonymes lui demandant une rançon pour revoir ses enfants, qui sont en fait ceux de l'arnaqueur. (*PB*, 76)

Plusieurs similarités rapprochent les deux personnages, leur emploi, leur famille et leur état d'esprit paranoïaque. Nozze pense enseigner la littérature contemporaine à l'université : le narrateur est professeur de littérature à McGill. Une incertitude plane également autour de leur filiation. Nozze et Alain sont persuadés d'être pères. Si le lecteur n'a pas plus d'information au sujet de Nozze, ce questionnement revient à

⁹⁶ Peter Knight, *op. cit.*, p.490. « Les deux projets MK-ULTRA et Chatter ont pris de l'ampleur durant la guerre de Corée par crainte que les forces soviétiques aient réussi à utiliser des sérums de vérité et à développer des techniques de lavage de cerveau sur ses prisonniers de guerre. »

quelques reprises pour le narrateur lorsqu'il mentionne l'existence de sa fille. Toutefois, certains passages démentent cette possibilité. Un échange entre Candice et Alain en est un exemple :

- Imaginez si les gens que nous venons de repérer décident de remonter jusqu'à nous, de faire le ménage, d'effacer les traces ? Imaginez s'ils décident de faire du mal à mes enfants...
- Mais, professeur, vous n'avez pas d'enfants.
- Ah, je n'ai pas d'enfants, moi ? Elle est bien bonne. Et c'était qui, cette gamine blonde, si merveilleuse et si turbulente, que j'ai emmenée à la garderie hier matin ?
- Mais, hier matin à l'aube, on vous a trouvé les deux pieds dans la neige devant Ravenscrag, pétrifié par l'énigme de Bologne.
Mmm, elle marque un point. (*PB*, 77)

L'incertitude est alimentée par l'état paranoïaque du narrateur, état qu'il partage avec Nozze. Ce dernier se trouve à la fin de sa vie dans une maison de convalescence où, victime d'expérience de déprogrammation de la mémoire, il lui manque certains souvenirs :

Nozze, un soir, éméché, se vide le cœur :

- Comment ai-je mérité cette médaille ? Je me rappelle le récit de l'opération, mais pas l'opération en tant que telle. C'est comme si cette histoire avait été fabriquée de toutes pièces et insérée dans mon cerveau. (*PB*, 73)

Si plusieurs détails rapprochent les deux personnages et permettent au narrateur de s'inclure dans l'Histoire collective des expériences de sujétion psychologique, une discussion entre Alain, Édouard et Umberto Eco établit un lien fort entre les deux. En effet, Umberto surnomme Alain du nom du sergent canadien :

Umberto est sur la défensive :

- Bello, come vai ? Oh ! Tu débarques avec ton cousin... J'ai droit à la visite des Nozze, vous allez me parler d'argent.
- Ne recommencez pas, vous deux, avec vos histoires d'argent. Je suis prêt à le payer moi-même, mon cousin, si tu me donnes un coup de main.

- Pourquoi tu paieras sa dette ? Il en fait plein, d'argent, avec sa chaire d'études, lui, en Italie. En plus, ça fait des mois que je lui envoie des avis de paiement.
 - Laisse-moi finir Édouard, tu permets ? Umberto, si tu arrives à me donner un piston pour un truc pas très catholique, je vais la payer, ta foutue réparation.
 - Qu'est-ce que je disais : les Nozze débarquent, c'est l'agence de collection.
- Édouard, d'ordinaire assez calme, n'a pas trop envie de rire.
- Pourquoi tu nous appelles les Nozze ?
 - Votre patronyme, c'est Farah, non ?
 - Je suis un Safi, moi, tu le saurais si tu avais ouvert les putains de factures.
 - Je joue avec les mots, calme-toi, Dodi. Je vais t'expliquer : *farah*, en arabe, c'est *mariage*, et *mariage*, en italien, c'est *nozze*... (PB, 156-157)

Le rapprochement qu'établit Umberto offre au narrateur un moyen de se comparer à Giuseppe Nozze, première victime connue des expériences de sujétion psychologique. Il est intéressant de noter que cette scène se trouve à la fin du roman alors que le narrateur s'enfonce de plus en plus dans son délire paranoïaque. Il se réapproprie l'histoire (fictive et modifiée) de Nozze, mais aussi l'histoire de ceux qui ont été cobayés à l'Université McGill. Le travail qu'effectue *Pourquoi Bologne* sur ces événements historiques sert d'abord à y relier le narrateur qui s'approprie tous les passés, qu'ils soient personnels ou collectifs.

Par conséquent, l'opération interprétative du passé que propose *Pourquoi Bologne* est fort intéressante. Malgré les transformations, le côté farfelu, le narrateur paranoïaque, voire fou, le passé présenté dans le roman ne semble pas si éloigné de l'histoire qu'il pourrait y sembler à première vue. S'il s'en distancie par les changements historiques, il souligne un épisode sombre de l'histoire de l'Université McGill et met de l'avant un point de vue incertain et inquiet en donnant voix à un narrateur trouble et troublé.

c. *Jonas de Mémoire* : Un passé partagé

Jonas de mémoire raconte le passé de deux personnages, celui de la narratrice et celui de Jonas, et remonte leur filiation individuelle. La narratrice retrouve son enfance à travers celle de Jonas dans sa vie adulte. Ses souvenirs vagues se précisent et d'autres qu'elle croyait avoir oubliés refont surface :

Je rame et peine à lier toutes ces bribes attrapées rassemblées ordonnées en fragments qui peu à peu rappellent une mémoire que je croyais pâlie effacée. La charge dont tu me charges est lourde difficile et contraire à la voie que j'aurais tracée pour raconter l'enfance que pourtant je ne trouve qu'avec toi Jonas et dont je n'avais presque rien conservé, pas d'images pas de mots. Voilà que tu me charges de dire à ta place ce que je ne croyais pas pouvoir écrire et que pourtant j'écris retrouvant mot à mot la pâte d'une existence collée à la tienne qu'il me faut faire lever cuire et manger pour connaître le goût la saveur de mon corps oublié.
(*JM*, 134)

L'association que la narratrice fait entre son histoire individuelle et celle de Jonas est très forte et dépasse la simple camaraderie enfantine ou adolescente, les souvenirs communs qu'ils partagent de l'école, des cours de danse, des fusibles qui sautent, etc. : leur destin est lié. Le terme « destin », qui présuppose un lien puissant et irrévocable entre les personnages concernés, est repris à quelques reprises : « voici le destin de Jonas et le mien qui se scellent » (*JM*, 124) ; « le destin de Jonas et le mien se nouent ensemble au-dessus des eaux froides de l'Harricana » (*JM*, 127) Ce rapprochement se manifeste dans l'écriture alors que la narratrice s'associe aussi à la famille de Jonas. Par exemple, un épisode qui peut paraître banal permet à la narratrice d'établir un lien entre elle et Malka. Les deux femmes ont souffert d'une amygdalite dans leur jeunesse. Elles ont quatre ans et vivent la même douleur. Le passage qui raconte ce moment est intéressant :

La petite est dans la chambre de ses parents couchée dans le grand lit avec de la fièvre, toute petite Malka Friedman de Transylvanie. Dans la quatrième année de son âge on la soigne on lui donne de la glace elle voit des choses Malka tourner

au-dessus du lit elle voit aussi de grands trous dans le plancher de la chambre et crie pour prévenir sa mère, Mère mère les trous les trous ! la mère tombe dedans boum la mère dans le trou boum encore la mère debout à côté du lit ne cesse pas de tomber dans les trous boum la mère tombe et c'est la nuit sans fond. Le docteur Wolf apparaît il est rouge il souffle vieux docteur, scrute la gorge aaahhh aaahhh fais aaahhh appuie sur la langue avec le bâtonnet de bois les grosses mains tâtent tâtent le petit corps qui ne voit plus qu'une grosse loupe un œil entre dans la bouche aaahhh aaahhh sort de la bouche se tourne vers la mère à côté du lit, amygdalite. [...]

Jonas est un nom pour l'enfance ; enfance de qui au juste ? elle l'a appelé Yona qui est Jonas et c'est mon enfance qui remonte l'escalier de notre maison-havre, Tu me reconnais ? ramenant de très loin cette fièvre d'autrefois et ma mère inquiète. Le docteur Taschereau a recommandé et ma tante Gilberte est venue annoncer qu'on doit m'arracher les amygdales elle a bien dit arracher et que cela aurait lieu entre les murs de la clinique Providence où je suis née il y a quatre ans à Val-d'Or dans la 6^e rue. La chambre avec les trous qui s'ouvrent dans le plancher c'est la mienne et la mère qui tombe boum ma mère dans les trous qui s'ouvrent sous ses pieds. (*JM*, 103-104)

Malka et la narratrice vivent le même moment à quelques détails près. Les deux enfants sont affligées par l'inflammation de leurs amygdales bien que Jonas demeure le personnage avec lequel la narratrice est le plus liée. Un premier lien se crée avec l'arrivée des parents respectifs en Abitibi. Les similitudes sont nombreuses dans l'écriture de ce moment et l'une d'elles se trouve dans la répétition de la même construction narrative :

Mille neuf cent cinquante-quatre. Mes parents ont migré de Québec à Val-d'Or et ne se connaissent pas encore [...]. (*JM*, 121)

Mille neuf cent cinquante-quatre. On a placé Malka chez la veuve Blouin qui lui apprend la diction française [...]. (*JM*, 123)

Un lien plus étroit se tisse entre les deux personnages ; Malka a également été assistée par la garde Vauban, comme l'ont été la mère de la narratrice et celle des frères Perrault. Cette information répétée à plusieurs reprises souligne une filiation commune établie par l'accouchement des mères par la même infirmière. Les destins de Jonas et de la narratrice se nouent et ils partagent leur mise au monde :

c'est elle qui nous a mis au monde Jonas et moi sans déchirure sans césure ni coupure sur le corps de la mère. (*JM*, 51)

[Jonas] aussi est sorti du ventre de sa mère fille par les mains de Gilberte Vauban qui a donc on l'apprend maintenant accouché sa mère *ses deux mères* la première comme la seconde (*JM*, 52)

[Gilberte] nous a mis au monde ma sœur aînée moi la puînée et notre petit frère dernier-né de la famille comme elle a mis au monde Jonas et ses frères. Un carrefour Gilberte l'accoucheuse fée, l'a mis au monde une première fois et mis au monde une deuxième fois, parole du souffleur, l'a mis au monde une deuxième fois en lui envoyant la lettre (*JM*, 53)

Garde Gilberte Vauban écrit qu'elle l'a mis au monde lui Jonas et non pas les Filles de la Sagesse comme on le croyait, pas les Filles de la Sagesse qui ont accouché sa mère fille mais ma tante Gilberte aînée de maman ; l'a mis au monde comme elle a mis au monde les deux autres enfants de la mère Perrault et les enfants de ma mère et un grand nombre d'enfants de Val-d'Or nés dans les années cinquante soixante, c'est elle Gilberte ma tante infirmière de brousse sage-femme à pied en canot à cheval en voiture, forte comme un homme, habile comme une fée, solide comme savante comme rien à son épreuve, c'est elle qui nous a mis au monde Jonas et moi sans déchirure sans césure ni coupure sur le corps de la mère selon l'histoire racontée cent fois de la mise au monde des enfants par cette infirmière sage-femme nommée garde Vauban dont la technique d'accouchement ne déchire par la mère mais l'ouvre sans couper ni blesser ; tourne et tire le bébé avec un doigté admirable. (*JM*, 62)

Gilberte Vauban n'est pas seulement l'accoucheuse de Jonas et de la narratrice. Elle a mis au monde le futur de l'Abitibi. Toutes les femmes ont été accouchées par elle, sa réputation et son travail sont inclus dans l'Histoire collective de la région :

Je lui dis à Jonas comme ma mère me l'a dit cent fois je redis à Jonas ce qu'il a déjà entendu lui aussi cent fois de la bouche de sa mère, l'histoire inoubliable de la mise au monde des enfants par cette infirmière sage-femme nommée garde Vauban, je répète pour Jonas le récit connu archi connu conservé dans la mémoire des femmes d'Abitibi qui pendant des décennies ont accouché en clinique ou à la maison ou à l'hôpital par les mains et sous la vigilance de garde Vauban (*JM*, 51)

Gilberte permet de relier le destin des deux personnages à celui des habitants et à la mémoire du territoire.

Ce territoire est également transformé en un lieu sacré. Plusieurs indices permettent au lecteur d'établir des parallèles. La répétition de l'expression « soixante-dix nations » en est un. Dans la tradition juive, les soixante-dix nations représentent les soixante-dix descendants de Noé et les soixante-dix langues qu'ils parlent. Ainsi, descendants de Noé, l'ancêtre de tous puisque ceux qui ne l'ont pas suivi ont été éradiqués par le déluge, les soixante-dix nations représentent tous les humains, toutes les cultures, toutes les langues, représentation cristallisée dans Val-d'Or, ville ouverte, cosmopolite, moderne, qui les accueille.

La Bible détermine aussi le personnage de Jonas Perrault. Au-delà de son prénom, le destin de Jonas de Perrault est relu à travers celui du Jonas biblique :

Une voix en lui, il n'est pas le premier. L'autre aussi il en entendait une. Lève-toi va à Ninive ! Il s'est levé Jonas se met en marche et c'est pour fuir Ninive. Fuir Ninive ? Qu'est-ce que ça veut dire ? Jonas se lève il est debout marche, il sait que Ninive est partout où qu'on aille et que tous les chemins détournés mènent à Ninive mais justement il n'est pas question d'y aller directement ! l'histoire est le détour pour arriver à Ninive, Ninive le nom de tout ce qui depuis toujours veut abattre Jonas détruire ce drôle d'inspiré, comme les bourreaux de la cour d'école autrefois ; des voix il en faut pour dire l'histoire détournée qui est aussi la mienne la nôtre, s'attache à moi nous lie à elle. (*JM*, 25)

Le prénom employé se réfère tantôt à l'un, tantôt à l'autre, peut-être aussi aux deux en même temps. Le texte les place côte à côte. « L'autre » représente le personnage biblique qui a reçu de Dieu la mission de se rendre à Ninive pour prévenir ses habitants qu'ils seront détruits s'ils ne se repentent pas. Cette mission, Jonas ne veut pas la remplir et il fuit la ville barbare. Jonas Perrault a également son Ninive et lorsque le texte écrit le prénom pour la seconde fois (« Jonas se lève il est debout marche »), il pourrait se référer aux deux personnages. Le glissement d'un personnage à l'autre est marqué à la fin du

passage lorsque Jonas Perrault est qualifié de « drôle d'inspiré⁹⁷ » et que le texte évoque « les bourreaux de la cour d'école ». L'histoire de Ninive, des Jonas, de l'Abitibi et de la narratrice se trouve liée dans la dernière phrase qui les imbrique : ils partagent un passé.

Le personnage de Jonas Perrault semble également incarner le fils prodigue, parabole du Nouveau Testament qui raconte l'histoire d'un fils cadet qui quitte sa famille, dilapide ses richesses puis revient auprès des siens. Son retour est célébré plutôt que fustigé. Dans le roman, l'arrivée ou le retour de Jonas est toujours célébré et l'adoption par les Perrault⁹⁸ est positive comme le sont aussi ses retrouvailles avec sa famille biologique où il est accueilli à bras ouverts. La parabole est certes interprétée et nuancée puisque Jonas n'a pas quitté volontairement les Friedman, mais l'intertexte biblique est rejoué dans le personnage. Le passé de Jonas est fortement relié à l'Abitibi et à cette perception biblique. C'est l'interprétation que propose le texte : le passé est soumis à un regard subjectif qui propose d'inscrire le collectif dans une vision biblique.

À des degrés différents, les textes du corpus se penchent sur des épisodes moins connus du passé et aux zones d'ombres de l'histoire. Comme on l'a vu, en confrontant les travaux historiques qui portent sur les mêmes événements, la fiction effectue des transformations. Ainsi, *La constellation du lynx* propose une nouvelle version de la crise d'Octobre, *Pourquoi Bologne* rappelle les expériences menées à McGill qui s'apparentent à la torture et *Jonas de mémoire* évoque le cosmopolitisme de la ville de Val-d'Or. La littérature permet donc d'exhumer une histoire collective oubliée ou négligée.

⁹⁷ Ce n'est pas la première fois que le texte utilise ces termes pour se référer à Jonas Perrault.

⁹⁸ Ils ne parvenaient pas à procréer avant l'arrivée de Jonas et ils y arrivent ensuite.

Conclusion

La constellation du lynx, *Pourquoi Bologne* et *Jonas de mémoire* revisitent l'Histoire et l'intègrent à leur récit en jouant de leur position rétrospective. Une relation dynamique entre passé et présent s'établit et permet des allers-retours entre les deux temporalités. De plusieurs manières, ces romans investissent la marge et se tiennent à distance des discours admis. L'analyse des textes littéraires a en effet montré un travail continu de mise à distance du passé, manifesté, de manière variable, à la fois dans la construction des textes et dans les usages du passé.

Dans la première partie du mémoire, je me suis concentrée sur les procédés formels utilisés par les textes pour créer cette distance en étudiant les structures de la narration, dans le chapitre I, et les narrateurs, dans le chapitre II. Cette analyse m'a surtout permis de la mettre en évidence et, par effet de contraste, de faire ressortir les moments où cet écart est réduit. Ce jeu de proximité et d'éloignement est donc révélateur du sens que l'on peut donner aux événements rapportés. Écrits de manière non linéaire, les trois romans proposent une chronologie déconstruite, fragmentée et brouillée, trouée par de nombreuses analepses. Ces structures installent une distance avec le passé, comme l'ont montré les exemples analysés. Des délégations et des filiations complexes et bouleversées compliquent encore l'accès, toujours indirect et décalé, au passé. Les trois textes mettent en scène des personnages dont la relation avec le passé est toujours médiée et altérée, dont les lignées sont brisées par des coupures. Le deuxième chapitre est consacré à la construction des narrateurs qui sont, dans *La constellation du lynx*, *Pourquoi Bologne* et *Jonas de mémoire*, des figures complexes et problématiques. Les

trois textes se définissent comme romans, mais un brouillage dans la relation auteur-narrateur-personnage permet de lire des similarités entre Louis Hamelin et Samuel Nihilo, Alain Farah et « Alain Farah » et Anne Éline Cliche et la narratrice « je ». Ces narrateurs à la fiabilité incertaine complexifient encore le rapport au passé qui est constamment décalé dans l'intrigue. C'est toujours par les mots des autres que Samuel Nihilo, Alain Farah ou la narratrice y ont accès.

Dans la seconde partie du mémoire, j'ai montré comment les textes du corpus investissent les marges de l'histoire et installe la fiction « là où le savoir défaille⁹⁹ ». Par conséquent, ils se tiennent à distance de la doxa dans la sélection des épisodes explorés (chapitre III), le dialogue avec les autres discours (chapitre IV) ou l'interprétation du passé (chapitre V). Les romans s'intéressent à des moments historiques controversés ou moins connus, la crise d'Octobre, les expériences du Dr Cameron à l'Université McGill de 1957 à 1964 et le développement de l'Abitibi dans la décennie 1950-1960. Toutefois, les approches privilégiées par chacun diffèrent. Le roman d'Hamelin veut réécrire un événement dont aucun récit ne semble juste ; celui de Farah se consacre à un personnage malade qui transforme l'histoire peu connue de l'Université McGill pour s'y inclure ; celui de Cliche raconte l'histoire d'un lieu en infléchissant l'imaginaire social rattaché à la région. Cet écart par rapport à la doxa s'est manifesté encore davantage dans la confrontation entre les textes et le discours historique dans le chapitre IV. L'analyse comparative de *La constellation du Lynx* et de certains textes de la bibliographie qui se trouve à la fin du roman montre la distance du roman sur le plan des faits (mort de l'otage) et de la conception de l'histoire. Les consultations de l'encyclopédie de Knight et

⁹⁹ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent, op. cit.*, p.13.

du guide de la CIA (*KUBARK*) confirment la vraisemblance des événements évoqués dans *Pourquoi Bologne* et montrent comment ils s'insèrent dans la logique paranoïaque du roman. *Jonas de mémoire* reprend à son compte l'histoire de l'Abitibi mais, en insistant sur la présence juive, la mythifie par les métaphores bibliques.

Dans le dernier chapitre du mémoire, j'ai analysé les interprétations du passé que proposaient les textes. J'en suis venue à la conclusion que même si les narrateurs s'écartent du sérieux des ouvrages d'histoire, ils informent le lecteur sur les marges investiguées dans la fiction. Les opérations interprétatives, analysées en seconde partie, montrent que les trois textes portent un regard singulier et personnel sur le passé. En privilégiant certains points de vue, *La constellation du lynx* révèle une version littéraire de l'histoire de la crise d'Octobre. Dans *Pourquoi Bologne* la paranoïa du narrateur s'approprie l'histoire collective afin d'y inscrire sa propre histoire. *Jonas de mémoire* propose sa propre version de la région en accordant à l'Abitibi un caractère biblique qui s'exprime dans la présence des soixante-dix nations et dans le personnage de Jonas. Les interprétations proposées par les trois romans du corpus permettent donc d'interroger le passé à une certaine distance de la doxa historique. L'hypothèse selon laquelle la fiction permet de révéler des aspects inaccessibles à d'autres discours se trouve ainsi confirmée. Dans ces interprétations fictives, le lecteur découvre une version du passé que l'histoire a tue.

Les romans tentent également de déchiffrer ce passé trouble. La fiction, en s'emparant du passé, devient un instrument de compréhension. Cette volonté est très présente dans *La constellation du lynx*, à la fois dans le récit et dans le paratexte, et justifie l'écriture du roman. Louis Hamelin a défendu son œuvre dans son essai,

Fabrications, et justifié son approche en y ajoutant une volonté heuristique, l'ambition de contribuer à l'histoire par la fiction. Dans le roman, l'écriture est d'ailleurs présentée comme une résistance. À deux reprises, l'impossibilité d'écrire est associée à une défaite :

Le bloc de papier posé devant lui, sur la tablette métallique qui lui servait de table, le stylo coincé entre le pouce, l'index et le majeur, tandis que, avec une intensité rêveuse et légèrement ébahie, il fixait le vide de la page blanche reflétant celui, insensé, de la vie en cellule, maintenant il savait. Rien, absolument rien ne sortait. [...] Dans l'après-midi, Chevalier essaya à nouveau d'écrire. Toujours rien. Et c'était comme s'ils avaient gagné. (*CL*, 412-413)

Samedi matin. La base militaire semble bien tranquille, au loin. Gode est assis devant la vieille Underwood posée sur la table à cartes. Une feuille de papier vierge est engagée dans le rouleau. Il a eu une idée d'un nouveau communiqué adressé directement au peuple. Ils pourraient y joindre les premières pages de la confession de Lavoie. Mais il regarde le clavier et rien ne sort. Blocage total. Et c'est comme s'ils avaient gagné. (*CL*, 548)

Le texte propose ici une réflexion sur la littérature, car si ne pas écrire est une défaite, y parvenir est une victoire.

Le désir de comprendre le passé n'est pas absent de *Pourquoi Bologne* bien qu'il s'exprime différemment. Le narrateur enquête sur l'Université McGill et tente de comprendre comment cet établissement prestigieux a pu abriter des expériences liées à la torture. Il veut élucider les machinations du psychiatre et se retrouve entraîné dans ce passé, il sombre dans la folie et c'est par sa paranoïa qu'il parvient à se rapprocher de Cameron. Tout se passe alors comme s'il était nécessaire de vivre ce trouble pour comprendre les expériences commanditées par la CIA en adoptant l'état d'esprit de l'organisation elle-même : sans cesse se méfier, douter de tout, tout investiguer de crainte d'un complot à déjouer. *Jonas de mémoire* se concentre sur l'Abitibi, région éloignée géographiquement, mais aussi dans l'imaginaire social. Le roman de Cliche transforme

notre perception du territoire. La mise en récit du passé permet à la narratrice de le saisir et de livrer au lecteur une nouvelle vision du territoire. La narratrice, dont la conscience de l'écriture est très forte, le répète, ce travail transforme le passé :

Maintenant l'histoire a eu lieu s'accomplit passe, est en train de passé ; on va l'écrire. L'écrit va prendre avaler ça qui a été vécu supposé l'avoir été. On entend bien une voix, la sienne pas la sienne ? elle va dire l'histoire et la perdre la rendre au désert. L'histoire écrite aura été vécue et l'enfant de l'histoire sera l'enfant du livre, de la vérité du livre. [...] L'écrit remplace déjà la mémoire, même la mémoire, et l'histoire est dépeuplée. (*JM*, 14)

Cette hypothèse de la transformation par l'écriture rejoint les réflexions de Paul Ricœur dans *Temps et récit* : « Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle.¹⁰⁰ » Ce travail poétique, où l'agencement des faits crée un récit, répond à une logique interne de causalité plutôt qu'à la chronologie :

L'une après l'autre, c'est la suite épisodique et donc l'invraisemblable ; l'une à cause de l'autre, c'est l'enchaînement causal et donc le vraisemblable. Le doute n'est plus permis : la sorte d'universalité que comporte l'intrigue dérive de son ordonnance, laquelle fait sa complétude et sa totalité. [...] Composer l'intrigue, c'est déjà faire surgir l'intelligible de l'accidentel, l'universel du singulier, le nécessaire ou le vraisemblable de l'épisodique.¹⁰¹

Dans ce mémoire, j'ai tenté de répondre à diverses questions liées à la représentation de passés problématiques. Pourquoi mettre en fiction ces événements ? Qu'apportent ces romans à notre compréhension du passé ? L'aventure est douloureuse à plusieurs égards. Le trajet parcouru dans le passé est risqué et les personnages ne s'en sortent pas indemnes. Il me semble qu'un début de réponse se trouve dans les notions de

¹⁰⁰ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1983, p. 17.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 85.

réparation et de consolation qui s'expriment fortement dans *Pourquoi Bologne*, particulièrement avec la lettre de Marion Blouin :

Cette histoire n'est pas finie. Au contraire, il faut maintenant tout reprendre du début, dire non, non à la manipulation du passé non à la manipulation du présent, et c'est seulement ainsi qu'on pourra dire que nous n'avons pas souffert pour rien. En attendant, il faut dire non, je dis non, il n'y a rien d'autre à faire que de dire Non. (PB, 207)

Selon Marion Blouin, en transformant son histoire en roman, le personnage d'Alain Farah dénonce ceux qui ont permis ces expériences. Le roman comporte aussi des réflexions sur les fonctions et les limites de l'écriture :

Duras, dans *Écrire*, reproche à trop de livres de ne pas être libres. Elle reproche aux écrivains d'agir en flics, alors que l'écriture forme des voyous. À force de se satisfaire de petits livres conformes, les plumitifs jouissent de leur propre neutralisation, font des livres sans nuit, des livres de passe-temps, de voyage, pas des livres qui s'incrument dans la pensée, pas des livres qui disent le deuil noir de toute vie. (PB, 50)

Toutefois, le narrateur souligne également que ce projet est imparfait. La littérature ne peut qu'essayer de dire le « deuil noir » :

Je coupe avant la réaction de ma mère. On pourrait dire que je la laisse hors champ, mais c'est plutôt un effet de montage, à interpréter non pas comme un geste de pudeur, mais comme le constat d'échec que je fais chaque fois que j'écris. La littérature n'arrive pas à la cheville de la vie. (PB, 40)

La littérature est souvent présentée comme un remède dans *Pourquoi Bologne*, mais son efficacité n'est pas assurée.

Le désir de réparation et de consolation peut aussi se lire dans les autres textes du corpus. L'aventure littéraire de Samuel Nihilo se termine sur une note ambiguë, d'autant plus qu'elle est objet d'ironie dans *Fabrications* lors d'un dialogue entre Hamelin et son double (F, 56). La fiction n'a pas toutes les réponses, mais elle soulève les questions, les

investit, les creuse. *Jonas de mémoire* tente de modifier la vision de l'Abitibi et Val-d'Or en montrant une autre facette de cette région. Le désir de réparation se fait moins sentir que le besoin de raconter le passé pour le redécouvrir, pour se le réapproprier. L'écriture est l'outil pour renouer avec le passé, mais il ne propose pas un parcours sans embûche :

L'histoire tient en quelques phrases quelques noms vite dits. C'est tout. Pour la raconter l'écrire c'est autre chose on tâtonne on s'égare dans les phrases les noms les dates on laisse venir les corps les voix les paroles des objets un décor un escalier. La langue cherche efface ajoute transpose déforme. (*JM*, 63)

Les textes se sont surtout aventurés dans les marges, les silences et les incertitudes. S'ils ne prétendent pas résoudre toutes les questions posées par le passé, ils permettent au lecteur de s'interroger autrement.

Bibliographie

I. Corpus principal

CLICHE, Anne Élaïne, *Jonas de mémoire*, Montréal, Le Quartanier, 2014.

FARAH, Alain, *Pourquoi Bologne*, Montréal, Le Quartanier, 2013.

HAMELIN, Louis, *La constellation du lynx*, Montréal, Boréal compact, 2014 [2010].

II. Corpus critique

A. Articles et essais sur les romans

Sur *Pourquoi Bologne*

CHARLAND, Thara, *Hors Champs* Suivi de *Aquin demeure*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2015.

DESMEULES, Christian, « Alain Farah, pilote d'ovni », *Le Devoir*, Montréal, [En ligne], 24 août 2013, <http://www.ledouvoir.com/culture/livres/385865/alain-farah-pilote-d-ovni> (Page consultée le 21 avril 2016).

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, « Des nouvelles du printemps », *Voix et Images*, vol. 39, n° 2, (116) 2014, p. 138-144.

LEFORT-FAVREAU, Julien, « La vérité de soi », *Liberté*, n° 303, 2014, p. 50-51.

Plus on est de fou, plus on lit ! : Pourquoi Bologne : dualité et résilience, Animatrice Marie-Louise Arsenault, Radio-Canada, 19 août 2013, [En ligne], http://ici.radio-canada.ca/emissions/plus_on_est_de_fous_plus_on_lit/2012-2013/chronique.asp?idChronique=308471 (Page consultée le 21 avril 2016).

Sur *La constellation du lynx*

HAMELIN, Louis, *Fabrications. Essai sur la fiction et l'histoire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2014.

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, « Le sens de l'histoire », *Voix et Images*, vol. 36, n° 2, 2011, p. 141-145.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « La mémoire de Ferron dans *La Constellation du lynx* de Louis Hamelin », dans Isabelle Daunais (dir.), *La mémoire du roman*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2013, p. 177-190.

NAREAU, Michel et Jacques Pelletier, « Entretien avec Louis Hamelin », *Voix et Images*, vol. 41, n° 1, (121) 2015, p. 13-26.

B. Théorie générale

Sur la narration

FORTIER, Frances et Andrée Mercier, « L'autorité narrative dans le roman contemporain : exploitations et redéfinitions », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p.139-152.

FORTIER, Frances et Andrée Mercier, « Ces romans qui racontent : formes et enjeux de l'autorité narrative contemporaine », dans Audet, René (dir.), *Enjeux du contemporain*, Québec, Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2009, p.177-197.

FORTIER, Frances et Andrée Mercier, « La narration impossible. Conventions réalistes, catégories narratologiques et enjeux esthétiques », dans Fortier, Frances et Andrée Mercier (dir.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2011, p. 333-355.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972.

MERCIER, Andrée et Marion Kühn, « Liminaire », *Tangence*, n° 105, 2014, p.5-13.

Sur la littérature, le passé et les filiations

DEMANZE, Laurent, « Les possédés et les dépossédés », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p.11-23.

HUGLO, Marie-Pascale, Éric Méchoulan et Walter Moser (dir.), *Passions du passé. Recyclages de la mémoire et usages de l'oubli*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'ouverture philosophique », 2000.

RICCEUR, Paul, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1983.

VIART, Dominique et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage modernités, mutations*, 2^e édition augmentée, Paris, Éditions Bordas, 2008.

Sur la sociocritique

Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes, *Manifeste*, [En ligne], <http://www.site.sociocritique-crist.org/p/manifeste.html>, (Page consultée le 11 février 2017).

POPOVIC, Pierre, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, 151-152, 2011, p. 7-38.

Sur la linguistique

GREVISSE, Maurice, *Précis de grammaire française*, Paris, Éditions Duculot, 1993.

MAINGUENEAU, Dominique, *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010.

C. Ouvrages historiques

Histoire générale

BROWN, Craig (dir.), *Histoire générale du Canada*, traduction dirigée par Paul-André Linteau, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Boréal Compact », 1990 [1987].

DICKINSON, John A. et Brian Young, *Brève histoire socio-économique du Québec*, traduction d'Hélène Filion, Nouvelle édition mise à jour, Québec, Septentrion, 2003.

KNIGHT, Peter, *Conspiracy Theories in American History : An Encyclopedia*, Santa-Barbara/Denver/Oxford, ABC-CLIO, 2003, 2 volumes.

LACOURSIÈRE, Jacques, Jean Provencher et Denis Vaugeois, *Canada-Québec : Synthèse historique 1534-2010*, Québec, Septentrion, 2011.

LINTEAU, Paul-André, René Durocher et Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain : De la Confédération à la crise (1867-1929)*, Sillery, Boréal express, 1979.

LINTEAU, Paul-André, René Durocher et Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain : Le Québec depuis 1930*, Sillery, Boréal express, 1986.

VINCENT, Odette (dir.), *Histoire de l'Abitibi-Témiscamingue*, Sainte-Foy, Institut québécois de recherche sur la culture, coll. « Les régions du Québec », 1995.

Sur la crise d'Octobre

FOURNIER, Louis, *FLQ : histoire d'un mouvement clandestin*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 1982.

FOURNIER, Louis, « La vraie histoire de la Crise d'octobre », *Le Devoir*, Québec, [En ligne], 30 septembre 2010, <http://www.ledevoir.com/politique/quebec/297130/la-vraie-histoire-de-la-crise-d-octobre>, (Page consultée le 9 novembre 2017).

SIMARD, Francis, *Pour en finir avec octobre*, préface de Pierre Falardeau, Montréal, Comeau & Nadeau/Marseille, Agone, coll. « Mémoire des Amériques », 2000.

VALLIÈRES, Pierre, *L'exécution de Pierre Laporte : Les dessous de l'opération essai*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1977.

Sur l'université McGill et les expériences de Cameron

CIA, *KUBARK Counterintelligence Interrogation*, États-Unis, 1963.

LOUDIN-FILIPPECKI, Sébastien, « MK-Ultra : McGill au service de la CIA », *Le délit*, Montréal, [En ligne], 15 novembre 2016, <http://www.delitfrancais.com/2016/11/15/mk-ultra-mcgill-au-service-de-la-cia/>, (Page consultée le 18 août 2018).

« MK-ULTRAViolence : Or, how McGill pioneered psychological torture », *The McGill Daily*, Montréal, [En ligne], 6 septembre 2012, <http://www.mcgilldaily.com/2012/09/mk-ultraviolence/>, (Page consultée le 18 août 2018).

D. Références diverses

CORVIN, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, coll. « In extenso », 1998, vol. 1.

MARTEL, Yann, *L'histoire de Pi*, trad. par Nicole et Émile Martel, Montréal, Éditions XYZ, 2012 [2001].

Radio-Canada, *Une victime de la manifestation de Victoriaville en 2012 poursuit la SQ*, [En ligne], 24 mars 2015, <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/712840/valade-maxence-poursuite-sq-manifestation-perde-oeil-victoriaville>, (Page consultée le 6 novembre 2017).

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Flammarion, 2016.

Wikipédia, *All your base are belong to us*, [En ligne], 22 avril 2016, https://fr.wikipedia.org/wiki/All_your_base_are_belong_to_us (Page consultée le 23 avril 2016).

Wikipédia, *Mémoire (informatique)*, [En ligne], 30 mars 2016, [https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9moire_\(informatique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9moire_(informatique)) (Page consultée le 23 avril 2016).

Wikipédia, *Société des ambianceurs et des personnes élégantes*, [En ligne], 4 avril 2016, https://fr.wikipedia.org/wiki/Soci%C3%A9t%C3%A9_des_ambianceurs_et_des_personnes_%C3%A9l%C3%A9gantes (Page consultée le 23 avril 2016).