

Université de Montréal

L'Inscription du littéraire dans *Vamp* de Christian
Mistral et *La Rage* de Louis Hamelin

par

Maude Laparé

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études françaises

Août 2001

© Maude Laparé, 2001



PQ
35
U54
2002
V.001

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
L'Inscription du littéraire dans *Vamp* de Christian
Mistral et *La Rage* de Louis Hamelin

présenté par
Maude Laparé

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur : Pierre Popovic

Directrice de recherche : Élisabeth Nardout-Lafarge

Membre du jury : Gilles Dupuis

Mémoire accepté le :

Sommaire

Dès la première lecture des romans *Vamp* de Christian Mistral, publié en 1988, et *La Rage* de Louis Hamelin, publié en 1989, on se rend compte que ceux-ci manifestent leur statut littéraire, d'une part, par la présence d'un personnage de jeune marginal écrivain et, d'autre part, par le recours à une langue qui affiche une abondance de procédés stylistiques. L'objet de ce mémoire est d'étudier les stratégies d'inscription du littéraire dans ces romans.

D'abord, l'analyse des personnages principaux de ces romans permet de constater qu'en plus d'être des écrivains, ceux-ci portent les principaux traits caractéristiques des figures du poète maudit, de Nelligan et du « clochard céleste », avant tout par leur marginalité et leur jeunesse. Ils représentent donc l'homme de lettres par excellence, un cliché du grand écrivain. Dans un deuxième temps, la recherche de l'écriture et l'apparent excès qu'elle affiche dans le recours aux figures, aux jeux phonétiques, aux mots rares et aux références intertextuelles constitue un langage qui se veut littéraire de façon ostentatoire et révèle une intention de prendre la parole comme un écrivain. Enfin, la mise en scène d'une figure des romanciers dans le récit, associée au regroupement volontaire des auteurs sous le titre de « Romanciers de la nouvelle génération », permet de constater que tous ces procédés mettent en fiction l'écrivain dans son activité d'écriture. Mistral et Hamelin jouent les grands écrivains, en adoptent la posture.

Ceci nous amène à conclure à la présence d'une nouvelle forme de « romancier fictif », selon le mot de Belleau, qui dépasse les limites immédiates de

l'œuvre romanesque et à nous demander si cette posture d'écrivain est pour Mistral et Hamelin une stratégie d'entrée en littérature.

Abstract

From the very first pages of the novels *Vamp* from Christian Mistral, 1988, and *La Rage* from Louis Hamelin, 1989, we can observe that they manifest their literary status, not only by the presence of a character which is a young marginal writer but also by the abundant usage of stylistic figures. The object of this thesis is therefore to study the literary inscription strategies in those two specific novels.

First of all, the analysis of the main characters of each novel allows us to see that beyond being writers, they display the main traits of the character of the “poète maudit”, of Nelligan, and of the “desolation angels”, mainly by their marginality and their youth. Thus they represent the emblematic author, a cliché of the great writer. Secondly, the research in the writing and the apparent excess in the use of figures of speech, of puns, of rare words and of intertextual references constitute a language which intends to be absolutely and demonstratively literary. It reveals a will to adopt a writer’s words. Finally, the figure of the novelists in the story, associated with the voluntarily regrouping of the authors under the title “Writers of the New Generation” makes us realize that all these processes fictionalise the writer in his writing activity.

All of this brings us to conclude to the presence of a new form of fictive writer which would go beyond the boundaries of the novel and to wonder if this does not constitute for Mistral et Hamelin a strategy to enter into literature.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES	VI
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 – DES PERSONNAGES LITTÉRAIRES.....	7
A - Figure mythique de l'écrivain.....	7
B - Christian et Édouard, Écrivains mythiques?.....	15
1) <i>Christian et Édouard, personnages-écrivains</i>	17
2) <i>Christian et Édouard, héros littéraires</i>	23
3) <i>Christian et Édouard, personnages-marginaux</i>	31
CHAPITRE 2 – UNE ÉCRITURE LITTÉRAIRE.....	47
A - Une esthétique de l'excès.....	47
B - <i>Vamp</i> et <i>La Rage</i> , une écriture littéraire?	52
1) <i>Les figures</i>	52
2) <i>La rime et les jeux sonores</i>	60
3) <i>Le lexique</i>	64
4) <i>L'intertextualité</i>	71
CHAPITRE 3 – LA POSTURE DE L'ÉCRIVAIN	91
A - Une mise en scène de soi.....	92
1) <i>Le personnage de l'écrivain</i>	92
2) <i>L'auteur en train d'écrire</i>	96
B - Une nouvelle génération littéraire	100
CONCLUSION	112
BIBLIOGRAPHIE.....	117

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice de recherche, Madame Élisabeth Nardout-Lafarge, pour sa disponibilité, ses relectures attentives et ses conseils éclairants. Je remercie également tous ceux et celles qui ont pris le temps de lire mon travail pour me donner leurs commentaires. Je tiens finalement à remercier le Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) pour son appui financier dans la réalisation de mes travaux.

*« Parce qu'il faut bien écrire, quand on a fait la
gaffe de se déclarer, d'entrée de jeu, écrivain »*

Louis Hamelin, *Le Voyage en pot*

INTRODUCTION

Dès ses débuts, le roman québécois s'est construit autour d'un étrange paradoxe, celui de refuser de se reconnaître en tant que roman. En effet, comme le souligne Réjean Beaudoin dans un article de la revue *Liberté*¹, notre roman est né en refusant de s'avouer être un roman, en niant la tradition romanesque européenne ou tout au moins en développant une relation conflictuelle et ambiguë avec elle. Dès les premiers romans du XIX^e siècle au Québec, sans doute en partie en raison de l'influence qu'exerce l'Église, les auteurs refusent d'affirmer qu'ils écrivent des romans. C'est le cas entre autres d'Antoine Gérin-Lajoie qui, en 1862, écrit en avant-propos à *Jean Rivard, le défricheur* : « Ce n'est pas un roman que j'écris, et si quelqu'un est à la recherche d'aventures merveilleuses, duels, meurtres, suicides, ou d'intrigues d'amour tant soit peu compliquées, je lui conseille amicalement de s'adresser ailleurs.² » Même aveu de la part de Philippe Aubert de Gaspé qui précise dans sa préface aux *Anciens Canadiens* : « Je n'ai nullement l'intention [...] de me poser en auteur classique³ » ajoutant un peu plus loin :

J'entends bien, aussi, avoir mes coudées franches, et ne m'assujettir à aucunes règles prescrites – que je connais d'ailleurs – dans un ouvrage comme celui que je publie. Que les puristes, les littérateurs émérites, choqués de ces défauts, l'appellent roman, mémoire, chronique, salmigondis, pot-pourri : peu importe!⁴

¹ BEAUDOIN, Réjean, « Le Prix de la langue la plus ampoulée », *Liberté*, vol. 33, no 6, décembre 1991, p. 90-95.

² GÉRIN-LAJOIE, Antoine, *Jean Rivard, le défricheur*, Montréal, Hurtubise, 1977, p.1.

³ AUBERT DE GASPÉ (père), Philippe, *Les Anciens Canadiens*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994, p. 25.

⁴ *Ibid.*, p. 27.

Ce n'est d'ailleurs pas qu'au Québec que l'on retrouve une telle méfiance à l'égard de ce genre littéraire. Honoré de Balzac tenait des propos semblables au tout début du *Père Goriot* :

Après avoir lu les secrètes infortunes du père Goriot, vous dînez avec appétit en mettant votre insensibilité sur le compte de l'auteur, en le taxant d'exagération, en l'accusant de poésie. Ah! Sachez-le : ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. *All is true*, il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être. ⁵

Si cette relation conflictuelle s'atténue avec la pratique de la littérature au Québec, elle prend une ampleur nouvelle avec l'avènement des techniques romanesques modernes qui, en France comme ici, minent la conception du roman classique. On peut donc dire qu'à partir du milieu du vingtième siècle, le « refus » du roman se réaffirme sous un nouveau jour, soit dans la structure très peu conventionnelle des œuvres, soit dans le recours au récit spéculaire ou à la métafiction, procédé qui va permettre de souligner de manière exemplaire le refus du roman. Jean-Charles Falardeau souligne d'ailleurs le succès qu'a eu ce procédé en écrivant qu'« avec une fréquence plus que normale [au Québec], le héros a été écrivain. ⁶» André Belleau, dans son ouvrage sur le romancier fictif, émet l'hypothèse que cette abondance de personnages-écrivains met en évidence le rapport conflictuel que la société québécoise entretient avec le statut de la littérature :

⁵ BALZAC, Honoré de, *Le Père Goriot*, dans *La Comédie humaine, Études de mœurs : Scènes de la vie privée II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 848.

⁶ FALARDEAU, Jean-Charles, *Imaginaire social et littérature*, Montréal, HMH, 1974, p. 53.

Un trait textuel aussi constant ne peut manquer de nous faire nous interroger sur le contexte social. À vrai dire, le seul fait pour la littérature de se représenter elle-même en redoublant l'auteur, sujet de l'énonciation, par un auteur, sujet de l'énoncé, n'est pas sans conséquence car les modalités mêmes de cette représentation, ce qu'elle souligne et ce qu'elle estompe, ce qu'elle avoue et ce qu'elle occulte, peuvent nourrir des rapports avec le statut effectif de la littérature et du langage dans la société réelle.⁷

Chez les « jeunes » auteurs québécois, ceux qui font partie des « nouvelles générations littéraires ⁸ » ou du moins ceux qui se sont mis à l'écriture dans le courant des années 1980, cette relation conflictuelle semble demeurer puisque bien des romanciers choisissent de faire de leur protagoniste un personnage-écrivain. Si, en 1974, Falardeau soulignait le nombre important de ces personnages-écrivains, celui-ci ne semble pas avoir diminué si l'on se fie aux propos de Jean-François Chassay qui, d'exaspération, propose en 1996 « que pendant deux ans aucun écrivain québécois n'ait le droit [...] de présenter un personnage d'écrivain. ⁹ » Chez les romanciers de la nouvelle génération, et de façon étonnamment fréquente, la plupart de ces personnages sont également des jeunes marginaux qui semblent refuser l'ordre établi par la génération qui les a précédés, travaillent peu ou pas, vivent dans des quartiers défavorisés et sont de grands consommateurs d'alcool et de tabac.

⁷ BELLEAU, André, *Le Romancier fictif, Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Montréal, Éditions Nota Bene, 1999, p. 9-10.

⁸ « Les nouvelles générations littéraires au Québec », titre donné au dixième colloque de l'Académie des lettres du Québec, en 1992.

⁹ CHASSAY, Jean-François, « Marges », *Voix et Images*, vol. 22, no 1, automne 1996, p. 156.

Parmi les romans publiés par les auteurs de cette génération, deux ont, à leur parution, particulièrement attiré l'attention de la critique. Il s'agit de *Vamp*¹⁰ de Christian Mistral, publié en 1988, et de *La Rage*¹¹ de Louis Hamelin, publié l'année suivante. Il n'est pas surprenant, dès lors, de constater que, dans chacun de ces premiers romans, le personnage principal est l'un de ces jeunes marginaux qui s'adonnent à l'écriture. Simple effet de mode? Peut-être en partie, mais il nous semble en réalité que la présence du jeune marginal écrivain relève, dans ces deux romans, d'un dessein plus ambitieux. En effet, à côté de l'univers démuné et révolté des personnages, les auteurs insèrent une langue délibérément complexe et savante, ce qui vient, somme toute, affecter la vraisemblance d'Édouard et de Christian, héros de *La Rage* et de *Vamp*. Cette incohérence relative nous permet donc de penser que ces deux éléments importants des romans relèveraient d'une construction plus profonde qui les engloberait tous deux.

À la lecture de *La Rage* et de *Vamp*, on se rend compte qu'il y a, de la part des auteurs et d'une façon similaire, tentative d'opacifier le texte, de briser la transparence qui permet d'accéder à l'intrigue. L'opacité du texte est aussi accentuée par un réseau de références très dense. À n'en pas douter, c'est dans une langue qui se veut explicitement littéraire que *La Rage* et *Vamp* sont écrits. Cette ambition littéraire touche aussi la mise en scène du personnage du jeune marginal écrivain. En effet, les personnages d'Édouard et de Christian empruntent beaucoup à la figure du poète maudit ou à celle du « clochard céleste » d'un Kerouac. On

¹⁰ MISTRAL, Christian, *Vamp*, Montréal, Typo, 1995 [1988], 312 p. Désormais *V*.

¹¹ HAMELIN, Louis, *La Rage*, Montréal, Typo, 1995 [1989], 516 p. Désormais *R*.

peut alors se demander dans quelle mesure les personnages Christian Mistral et Édouard Malarmé reflètent une figure d'écrivain fin de siècle un peu mythifiée.

On constate alors que ce qui, au départ, pouvait sembler problématique, soit la mise en relation d'une langue riche et délibérément littéraire avec des personnages marginaux, pourrait être en fait les deux composantes d'une même stratégie d'inscription du littéraire dans le texte. Celle-ci toucherait non seulement au personnage de marginal écrivain et à la langue, mais également à la posture d'écrivain inscrite dans le texte.

Le premier chapitre tentera de brosser un portrait de ce que serait un écrivain emblématique. Partant des figures canoniques du poète maudit, de Nelligan et des écrivains de la génération Beat, une image de l'homme de lettres par excellence sera esquissée pour voir comment les personnages de Christian et d'Édouard, comme écrivains et marginaux, s'y conforment.

Le deuxième chapitre sera plutôt attentif aux procédés d'écriture qui tentent, eux aussi, d'inscrire le roman dans sa dimension littéraire. Si la notion de langue littéraire ou de littérarité s'avère problématique et difficile à définir, il semble possible d'affirmer que l'écriture de Mistral et de Hamelin, par son usage des figures, des jeux sonores, des termes rares et des allusions intertextuelles s'inscrit dans une esthétique de l'excès. Celle-ci, justement par son caractère excessif, souligne l'exercice d'écriture et participe dès lors d'une certaine littérarité. C'est l'abondance qui est ici la marque d'une écriture volontairement littéraire, faute de pouvoir l'être absolument. Cette écriture présuppose ainsi une prise de parole d'écrivain.

Enfin, l'inscription du littéraire ayant été dégagée de l'analyse des personnages et de l'écriture, le troisième chapitre montrera comment cette projection dépasse la frontière des romans pour s'appliquer à la posture d'écrivain des auteurs. En effet, Mistral et Hamelin mettent en fiction leur rôle d'écrivain. Ils se forgent un personnage d'écrivain, d'une part, par leur autoreprésentation romanesque et, d'autre part, par la création du groupe « Écrivains de la nouvelle génération » qui leur assure une place dans l'institution littéraire.

CHAPITRE 1 – DES PERSONNAGES LITTÉRAIRES

A - FIGURE MYTHIQUE DE L'ÉCRIVAIN

Si notre hypothèse stipule que Christian et Édouard, protagonistes des romans *Vamp* et *La Rage*, ne sont pas que des jeunes marginaux désœuvrés, mais sont des figures emblématiques d'artistes ou d'écrivains, il convient d'abord de définir ce qu'aurait été, dans les dernières années du vingtième siècle, une figure d'artiste mythifiée. Il semble toutefois que les voies théoriques ou méthodologiques pour aboutir à cette idée-type soient mal définies. En fait, pour la cerner, il nous faudrait nous baser sur une forme de sociologie du littéraire qui, plutôt que d'analyser la société dans la littérature, tenterait d'étudier la littérature dans la société. Une telle branche de la sociologie chercherait à comprendre comment la société perçoit la littérature pour dégager des clichés de littéraire ou des idées-types de ce qu'est la littérature. Robert Escarpit, qui s'est intéressé aux diverses formes de sociologie du littéraire, a écrit à propos de celle qui nous concerne ici : « Reste l'attitude qui consiste à partir du social pour aboutir au littéraire par des cheminements plus ou moins définis. Il faut reconnaître que jusqu'ici rien ne permet d'affirmer que la voie soit praticable. ¹²»

Néanmoins, certaines figures littéraires ont, et de façon assez évidente, marqué l'imaginaire collectif d'une époque ou d'une autre. C'est à partir de ces différents types de figures que nous tenterons de broser, par touches

¹² ESCARPIT, Robert, *Le Littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970, p. 40.

impressionnistes, le portrait de l'homme – justement, le cliché veut que ce soit un homme – ou des hommes de lettres emblématiques.

Tout d'abord, la conception et le statut des écrivains semblent avoir grandement évolué au cours des siècles. Alors que dans l'antiquité le poète était perçu comme un être guidé par les dieux, un prophète, cette conception s'est radicalement transformée depuis. Le mythe de l'écrivain que nous cherchons à retracer est plus récent. Il commence à se dessiner en France au début du XIX^e siècle. Trois poètes ont contribué à le faire émerger : Chénier, mort sur l'échafaud, Malfilâtre, mort très jeune et dont le caractère dramatique de la mort s'est cristallisé à la suite des vers que Gilbert lui a consacrés dans son poème « Le Dix-huitième siècle » :

La faim mit au tombeau Malfilâtre ignoré;
S'il n'eût été qu'un sot, il aurait prospéré ¹³

et ce même Gilbert, mort à l'hôpital fou et désespéré. Le public a retenu l'image du poète pauvre, incompris, s'éteignant avant même d'avoir atteint la maturité. Gilbert va lui-même servir de modèle. Parmi ses poèmes, un des plus connus demeure « Le Poète malheureux », dans lequel il exprime les souffrances qu'endure un jeune poète. Ces strophes donnent une bonne idée du ton et de la teneur du propos de Gilbert :

Le poète languit dans la foule commune;
Et s'il fut en naissant chargé de l'infortune,
Si l'homme, pour lui seul avare de secours,
Refuse à ses travaux même un juste salaire,
Que peut-il lui rester?... Oh! Pardonnez, mon père,
Vous me l'aviez prédit... je ne vous croyais pas :
Ce qui peut lui rester? La honte et le trépas.

¹³ GILBERT, Nicolas-Joseph-Laurent, *Œuvres*, Paris, Garnier Frères, [s.d.], p. 47.

C'en est donc fait de la perfide espérance
 Laisse de mes longs jours vaciller le flambeau,
 À peine il luit encore, et la pâle indigence
 M'entr'ouvre lentement les portes du tombeau.
 Mon génie est vaincu. Voyez ce mercenaire,
 Qui, marchant à pas lourds dans un sentier scabreux,
 Tombe sous son fardeau; longtemps le malheureux
 Se débat sous le poids, lutte, se désespère,
 Cherchant au loin des yeux un bras compatissant;
 Seul il soutient la masse à demi soulevée;
 Qu'on lui tende la main, et sa vie est sauvée :
 Nul ne vient. Il succombe, il meurt en frémissant :
 Tel est mon sort. Bientôt je rejoindrai ma mère,
 Et l'ombre de l'oubli va tous deux nous couvrir.¹⁴

Si Gilbert n'a pas connu une immense fortune littéraire et a peu à peu sombré dans l'oubli, le topos du « poète malheureux » lui a mieux survécu. Le récit des souffrances du poète va impressionner les esprits romantiques. De nombreux jeunes artistes se reconnaîtront dans ce « poète malheureux » et Gilbert deviendra en quelque sorte leur porte-voix, celui qui aura exprimé leur infortune, surtout après sa mort tragique qui aura amplifié les souffrances décrites dans le poème.

De plus en plus, Gilbert, dont l'œuvre intéresse moins, au fond, que la vie, va devenir le réel exemple du « poète malheureux ». Il se confond avec son poème. Il avait trouvé cette dénomination; il en assume désormais l'image posthume. Il est vrai qu'il concentrait en son destin certains traits typiques qui permettraient de le commuer en personnage emblématique.¹⁵

Cette image de l'artiste prend d'autant plus d'ampleur qu'aux alentours de 1830, la plupart des jeunes écrivains, qui font partie de ce qu'on appellera la bohème littéraire, semblent abandonnés par la société et nombreux sont ceux qui se laissent

¹⁴ *Ibid.*, p. 27-28.

¹⁵ STEINMETZ, Jean-Luc, « Du Poète malheureux au poète maudit : Réflexions sur la constitution d'un mythe », *Œuvres et Critiques : Revue internationale de la Réception Critique des œuvres littéraires de langue française*, vol. 7, no 1, 1982, p.80.

tenter par le suicide. Il devient évident pour eux que c'est la société qui impose le malheur aux poètes :

Le mythe, déterminé quant à son origine présumée, s'est vite chargé d'une signification transcendantale. Il satisfait l'hypothèse assurant que le poète, quêteur d'absolu, est voué à tous les désenchantements. La désillusion icarienne fait partie de son lot. Et parce qu'il reprend à son compte, à son rythme, la langue communautaire, il menace en définitive la communauté qui le repousse – ou le supprime.¹⁶

Être artiste ou écrivain apparaît alors bien vite un choix de vie anti-conformiste, marginal. L'art devient un art de vivre. On est dorénavant un artiste bien plus parce qu'on vit en artiste que parce qu'on produit des œuvres. Il règne au sein de la bohème artistique une relative liberté et, pour la première fois dans l'histoire, des gens de toutes conditions sociales peuvent investir la sphère artistique parisienne. Pierre Bourdieu lie le développement de cette bohème littéraire et artistique à l'expansion du marché culturel lequel n'est plus seulement réservé à la noblesse ou à la bourgeoisie parisienne. Il décrit l'avènement de cette bohème en ces termes :

Avec le rassemblement d'une population très nombreuse de jeunes gens aspirant à vivre de l'art, et séparés de toutes les autres catégories sociales par l'art de vivre qu'ils sont en train d'inventer, c'est une véritable société dans la société qui fait son apparition; même si, comme l'a montré Robert Darnton, elle s'annonçait, à une échelle beaucoup plus restreinte, dès la fin du XVIII^e siècle, cette société des écrivains et des artistes, où prédominent au moins numériquement, les plumitifs et les rapins, a quelque chose de tout à fait extraordinaire, sans précédent, et elle suscite beaucoup d'interrogations, et d'abord parmi ses propres membres. Le style de vie bohème, qui a sans doute apporté une contribution importante à l'invention du style de vie

¹⁶ *Ibid.*, p. 84.

artiste, avec la fantaisie, le calembour, la blague, les chansons, la boisson et l'amour sous toutes ses formes, s'est élaboré aussi bien contre l'existence rangée des peintres et des sculpteurs officiels que contre les routines de la vie bourgeoise.¹⁷

Peu après l'éclosion de cette première bohème, le mythe du poète malheureux va évoluer. C'est Verlaine qui lui donne sa fortune actuelle en inventant la dénomination de « poète maudit ». En 1884, lors de la parution de son ouvrage *Les Poètes maudits*, Verlaine ne désignait par ce titre que Tristan Corbière, Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam, Stéphane Mallarmé et Arthur Rimbaud, mais leur groupe s'est vite élargi. Peu après, on a pu ranger sous cette appellation de nombreux grands poètes de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles en France. Mais celui qui est devenu l'emblème par excellence du jeune poète moderne déchu, c'est Rimbaud. Cela, en raison de son génie, du fait qu'il ait cessé d'écrire tout jeune et qu'il se soit éteint dans la force de l'âge.

Rimbaud a donc pris les traits d'une figure mythique, comme en témoigne la longue étude de René Étiemble sur le mythe de Rimbaud. L'auteur y étudie plusieurs mythes qui entourent Rimbaud, dont ceux du poète déchu, du voyou, de l'enfant prodige.

Désormais, en France, comme à l'étranger, il se trouvera toujours quelqu'un pour rappeler ce rôle proprement mythique aujourd'hui d'Arthur Rimbaud. Le mythe de Rimbaud existe donc : « ce qu'on peut appeler le *Mythe Rimbaud* », écrira Luc Decaunes. Jean Audard : « Plus d'une légende, plus d'un mythe, ont couru sur Rimbaud. Rimbaud voyant, Rimbaud voyou, Rimbaud innocent,

¹⁷ BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, collection « Points », 1998, p. 98.

Rimbaud pervers, Rimbaud communard, Rimbaud surréaliste.¹⁸

Toutes ces facettes du personnage créent le mythe de l'écrivain.

Au Québec, l'image de l'homme de lettres renvoie aussi à un poète, Nelligan, dont le mythe emprunte beaucoup à celui de Rimbaud. Seul, à l'écart de la société, au seuil de la folie, il a pu vivre pour la poésie jusqu'au bout, poète absolu et poète maudit : « Émile Nelligan est un mythe. Tout le monde en convient. Et non seulement Nelligan est un mythe, 'un vrai mythe, pérenne, vivant, fixé et populaire', mais un mythe dont on se réclame crânement, avec orgueil, de façon ostentatoire.¹⁹ »

Ceci, d'autant plus que Nelligan est le premier auteur du Québec chez qui on a reconnu l'étincelle du génie, non sans lien d'ailleurs avec sa maladie. Dans une certaine mesure, il n'est pas faux de prétendre que la folie de Nelligan a permis sa consécration :

La folie de Nelligan est le certificat attestant la qualité de son œuvre : l'homme est fou donc sa poésie est sublime, ou plutôt : Émile Nelligan est mort – puisqu'il est fou –, donc il est génial. Nelligan est 'comme Maupassant, comme Baudelaire, comme tant d'autres', un 'névrosé sublime'. Il appartient à la race des génies morts fous.²⁰

Désormais, la figure de l'écrivain, pour les Québécois, arborera certains traits de Nelligan : la jeunesse, l'idéalisme, le statut de victime, la solitude aussi où on a confiné le poète. On peut donc penser qu'en 1990, au Québec, dépeindre

¹⁸ ÉTIEMBLE, René, *Le Mythe de Rimbaud, Structure du mythe*, Paris, NRF, 1961, p.48.

¹⁹ BRISSETTE, Pascal, *Nelligan dans tous ses états, Un mythe national*, Montréal, Fides, 1998, p. 17.

²⁰ *Ibid.*, p. 46.

l'artiste absolu, l'artiste par excellence, c'est tracer le portrait d'un Nelligan revisité. Nelligan n'est plus seulement un poète qui a participé à l'École littéraire de Montréal ou qui a écrit « Le Vaisseau d'or », il a dépassé les frontières de l'espace et du temps, est devenu une sorte d'effigie dans la mémoire collective québécoise. C'est ce que Pascal Brissette affirme à la fin de son ouvrage lorsqu'il écrit : « Nelligan est un lieu commun, c'est-à-dire un espace du discours public. ²¹ »

À ces figures, qui sont d'abord celles de poètes, se superpose au Québec celle des romanciers anglo-américains, surtout de Kerouac et de ses amis, ceux qu'on a appelés la génération Beat. La figure d'écrivain qui se dessine à partir d'eux est celle du « clochard céleste », comme l'a appelée Kerouac. Elle se définit ainsi dans ses grandes lignes :

Depuis le XIX^e siècle, le mot beat désignait le vagabond du rail voyageant clandestinement à bord des wagons de marchandises, dormant la nuit dans les « jungles » en contrebas des remblais. Passé dans le lexique des jazzmen noirs (*Man, I'm beat*) auxquels les beats l'empruntèrent comme le reste de leur argot (*hip, dig, jive*), il en vint à signifier une démarche, une manière de traverser la vie : être beat, c'était être en bout de course, à bout de souffle, exténué, « foutu » – l'impression d'être réduit au tréfonds de la conscience, d'être acculé au mur de soi-même » (Holmes) et de survivre, furtivement, dans les marges clandestines du monde urbain. ²²

²¹ *Ibid.*, p. 206.

²² PÉTILLON, Yves, « Beat (génération) », *Encyclopædia Universalis*, Volume 3, Paris, Encyclopædia Universalis Éditeur à Paris, 1995, p. 926.

L'écrivain beat est donc fondamentalement marginal. L'expression être « foutu », dérivée tout droit de la traduction de « être beat », n'est pas, elle non plus, très éloignée du concept du poète maudit, déchu, malheureux.

En fait, sans être réellement un mouvement littéraire, la génération beat a fortement façonné la conception que la société se fait de l'écrivain des Amériques. C'est un nouveau type de bohème qui s'est exprimé à travers Kerouac, Ginsberg, Burroughs. Or, cette autre bohème a un style de vie très différent. Attirés par les voyages et les grands espaces du continent américain, les écrivains beat allient à leur manière de vivre une grande part de spiritualité influencée surtout par la pensée bouddhiste. Ils se reconnaissent par leur conception de la société et par leur mode de vie; leur regroupement tient plus à des opinions communes qu'à de réelles affinités littéraires :

Ils ont eu les mêmes lecteurs et ces derniers ont reconnu dans leurs œuvres les lignes directrices qui les unissaient : même individualisme, même désengagement dans les années 40 et 50, même anti-intellectualisme, même honnêteté, même désir de vivre intensément dans le présent, même volonté de libération de l'homme.²³

Avec eux, l'image de l'artiste change. L'écrivain est dorénavant un « bum » qui choisit son indigence, un être dont le mode de vie et l'individualisme priment sur toutes les exigences sociales. Cette version plus contemporaine de l'artiste maudit a eu une influence considérable au Québec.

Toutes ces figures d'artistes issues d'époques et d'horizons différents ont ainsi quelques points communs qui vont permettre d'établir une image

²³ STARER, Jacqueline, *Les Écrivains beat et le voyage*, Paris, Didier, 1977, p. 15.

emblématique de l'écrivain, telle qu'elle existe intuitivement dans l'imaginaire collectif des jeunes Québécois. Cette image, ce cliché, représenterait un jeune homme ayant choisi de vivre pour son art, subsistant avec peu de moyens, mais jouissant d'une grande liberté et d'un féroce appétit de vivre. Cet artiste serait confiné à l'isolement pour écrire, voire à l'incompréhension de ses pairs, toutefois, il chercherait à s'identifier, à se lier à ses semblables dans les manifestations de la vie de bohème. Grand admirateur de la beauté, esprit pur, cet écrivain chercherait par moments à s'évader dans certains « paradis artificiels », l'alcool surtout, pratiquerait une morale sexuelle particulièrement libre et refuserait de se plier à toute autre règle que celles dictées par son art. C'est cette image mythique que Mistral et Hamelin vont mettre en scène. Édouard et Christian vont revêtir certains traits de l'écrivain maudit et de la bohème artistique.

B - CHRISTIAN ET ÉDOUARD, ÉCRIVAINS MYTHIQUES?

Les protagonistes de *Vamp* et de *La Rage* empruntent beaucoup à la conception stéréotypée de l'artiste. En effet, s'ils sont tous deux définis comme des personnages-écrivains, ils portent aussi les traits du « poète maudit », du « clochard céleste », de Nelligan, par leur jeunesse et leur marginalité. Ils sont dépeints évoluant dans une version particulière de la bohème artistique. Certaines facettes sont plus développées chez l'un que chez l'autre, mais, dans les deux cas, ils se forgent un personnage qui se rapproche des figures croisées de Rimbaud, de Nelligan, de Kerouac.

Toutefois, pour être des écrivains mythiques, Christian et Édouard sont d'abord des écrivains, des personnages-écrivains. Dans son ouvrage sur ce sujet, André Belleau précise que, si son étude s'arrête en 1960, c'est que les romans publiés par la suite exigeraient qu'il adopte une problématique différente :

Chez les plus notables représentants du roman québécois actuel, l'écrivain apparaît moins comme un objet d'abord repérable dans la substance narrative que comme le principe et la forme constitutifs avoués du discours. En d'autres termes, si l'on y regarde de près, [...], l'insistance porte désormais non pas sur l'écrivain en situation dans le récit mais sur l'écrivain en situation d'écriture (fictive elle aussi assurément). [...] Vivre manifestement l'écriture au lieu de faire mine d'écrire la vie, c'est sortir de ce qu'on a appelé l'ère de la représentation. Voilà pourquoi les romans les plus significatifs d'après mil neuf cent soixante impliqueraient, selon notre perspective toujours, que l'on remplaçât l'étude d'un personnage-écrivain par celle des diverses figures et modalités d'une écriture.²⁴

Donc, selon lui, après 1960, la mise en scène du personnage-écrivain devient, au-delà d'une volonté réaliste de représenter l'homme de lettres, davantage une façon de parler de la littérature. L'analyse d'Édouard et de Christian oblige toutefois à nuancer la différence que fait Belleau, car ils incarnent d'une part une position discursive et d'autre part, sont des représentations de l'écrivain. Cependant, et c'est un paradoxe, ils mettent en scène cet écrivain sans vraiment le représenter en train d'écrire. Christian et Édouard sont des écrivains qui n'écrivent pas.

²⁴ BELLEAU, André, *Op. cit.*, p. 11-12.

1) CHRISTIAN ET ÉDOUARD, PERSONNAGES-ÉCRIVAINS

Christian, d'abord, est écrivain parce qu'il s'affirme et est reconnu par tous comme tel. Il joue le rôle du grand écrivain et y croit. Dès la première ligne du roman, il s'institue dans ce rôle en faisant allusion à des manuscrits écrits antérieurement. Plus loin, il affirme avec fierté : « Moi écrivain » (V, 143). De plus, tout est orchestré pour laisser croire au lecteur que Christian, narrateur et personnage, est en train d'écrire le roman *Vamp*, impression d'ailleurs accentuée dans les deux autres romans qui forment avec ce dernier la trilogie « Vortex Violet »; on le voit notamment dans *Valium* où il est question des séances de signatures de Christian, au Salon du livre, pour son roman *Vamp*. Pour ses amis, pour sa mère, Christian est un écrivain, même si, dans les faits, il n'est presque jamais question de ce qu'il écrit. Le nom de plume, Mistral, que l'auteur adopte et prête à son personnage permet aussi de l'instituer en écrivain par la parenté qui s'établit, d'une part, avec Frédéric Mistral, poète occitan de la fin du XIX^e siècle et, d'autre part, avec Gabriela Mistral, poétesse chilienne de la première moitié du XX^e siècle.

Cependant, la pratique concrète de l'écriture vient très peu étoffer ce rôle d'écrivain. Seuls quelques bouts de phrases griffonnés sur le coin d'une table offrent une preuve tangible de l'activité d'écriture qui contribue à accentuer l'impression qu'il se met en scène dans le rôle du romancier. C'est le portrait du poète cigarette à la main qu'il dépeint; celui d'un habitué des cafés qui, entre deux verres, note à la hâte quelques idées appelées à devenir chef d'œuvre. En fait, il

dresse un portrait qui n'est pas très éloigné de celui de la bohème du XIX^e siècle où l'art est un art de vivre. Les descriptions suivantes en témoignent :

J'écrasai ma cigarette et me levai en empochant mon stylo. La table ronde était jonchée de paperasse, napperons et essuie-mains remplis de poèmes barbouillés en tous les sens et de dessins pornographiques que je jetais souvent sur le papier sans bien m'en rendre compte. (*V*, 78)

Ce passage exprime une certaine conception de l'écriture et de l'inspiration selon laquelle une phrase anodine, écrite au fil de la plume, peut être source de génie. L'écrivain qu'il présente est d'ailleurs campé dans la position selon laquelle ce n'est pas le travail qui engendre l'œuvre, mais l'inspiration, le coup de génie, ce qui se confirme aussi dans la phrase suivante :

Plongé dans un tas de vieilles adresses de filles levées dans les bars de la ville, de notes et de mots costauds ou jolis griffonnés à la hâte sur des rabats de paquets de cigarettes pour usage ultérieur, séparant ceux que je voulais conserver des autres, je pensais à l'atmosphère qui régnait chez mes parents avant mes fugues [...]. (*V*, 72)

Christian illustre parfaitement cette conception selon laquelle l'inspiration peut frapper à tout moment. C'est du chaos que naîtra l'œuvre achevée : « Pour moi, j'avais vingt ans et le regard du basilic, je possédais la science infuse que du fuligineux fouillis qui se brésillait entre mes mains sortirait le Léviathan terrible et majestueux et féroce et flamboyant. » (*V*, 196)

La longue description qui suit contribue aussi à l'élaboration du cliché de l'écrivain travaillant dans un taudis à la lumière d'une bougie, entouré des odeurs de fumée et des parfums enivrants de l'alcool :

Tandis que tous les autres devenaient qui des hommes, qui des femmes accomplis, ramassaient leurs morceaux épars et forgeaient les pièces manquantes pour s'installer dans la plénitude adulte, tandis que j'apprenais moi-même avec plaisir et stupéfaction à posséder mes moyens, la maturation me semblait n'être qu'un cahoteux passage à travers l'accumulation des petites catastrophes qui fixent l'individu dans ce qu'il sera toujours. Je trébuchais sur tous les obstacles, mon énergie passait à jeter des ponts sur les abîmes du quotidien. Univers de murs sales, de murs monolithiques en brique fêlée, univers de passerelles branlantes et rouillées. Univers de fées perverses en robes lamées, de vues panoramiques sur la ville bleue, avec dedans un petit homme qui se mire dans les eaux de l'âge, miroitantes à l'aube et glauques au couchant, qui rentre chez lui travailler la littérature à la cocaïne, au café et au tabac pendant que ses fibroplastes s'encrassent et meurent. Toujours, transformer le gel et l'ivresse et la fumée verte en littérature. S'enchaîner à une table bancale dans une petite chambre mal éclairée par une faible ampoule jaune qui pend du plafond oblique et se balance quand dans la rue passe un autobus, une petite chambre glaciale avec des murs pleins de trous et de bosses et la peinture beige qui s'écale pour trahir la verte et le papier peint déchiré qui moisit, devant du vin, des cigarettes et une machine à écrire. Dans l'écho des anciennes fantasias, la défonce des Immortels à l'opium et au dawamesk, univers de vapeurs, la mémoire de l'humanité en liesse haschischine, la chair en carnaval, l'érotique raout des viveurs léchant les formes opulentes de la Mère universelle. Rouge ou noir, pair ou impair, manque ou passe, salut ou damnation. Habitable de merde pour un galérien du poème. Ne plus croire en la musicalité des mots. Croire en la musique des constructions, construire dans l'émouvant entrelacs du remords et des nerfs ambitieux. Univers d'extases morbides et fuyantes, d'amours lancinantes, de volontés évanouies, de vain génie rêvant le chef d'œuvre inconnu sans pouvoir le mettre au monde, de fruit triomphal stérilisé dans l'alcool. Macabres fêtes du cerveau. Lambeaux de splendeurs ramenés du paradis artificiel. Négation du temps dans les yeux canins de l'ivrogne fantastique. Seul comme un vieux chacal

malade avec son spleen et la haïe, la chérie, l'adorée,
la maudite machine à écrire. (V, 113-114)

Si le portrait est éloquent, c'est surtout l'abondance des références littéraires qui contribue à accentuer le rôle de grand écrivain que Christian se donne. Pour n'en citer que quelques-unes, on retrouve des références à Stendhal, « Rouge ou noir », à Verlaine, « Ne plus croire en la musicalité des mots », à Balzac, « le chef d'œuvre inconnu », à Rimbaud, « Macabres fêtes », à Lautréamont, « un vieux chacal malade », à Baudelaire enfin avec « les paradis artificiels » et le « spleen ». La « maudite machine » pourrait en outre être une référence plus contemporaine au titre d'une chanson du groupe québécois Octobre dans laquelle on condamne le travail comme source de la déchéance humaine. Toutes ces références contribuent à camper Christian dans son rôle d'écrivain maudit.

Ces éléments permettent d'ailleurs de constater que Christian n'est pas seulement un écrivain, il se dépeint comme un grand écrivain.

Il me semblait pourtant que la vie de tous les jours ne voulait rien dire si elle ne s'inscrivait dans quelque chose de plus grand [...] Mon talent me permettait de transcender la banalité quotidienne pour élever chaque journée au rang de page d'histoire, de prendre les gens que je connaissais et d'en figer les traits dans l'éternité pour en faire autant de mythes immortels. (V, 56)

Et cette grandeur, ce génie, l'autorise à tout. Le titre d'écrivain impose le respect :
« Moi à qui l'on pardonnait tous les excès, toutes les dépravations, toutes les douleurs infligées et les ego brisés, tous les scandales, parce qu'il était trop évident que je n'étais pas du bois dont on fait les parias. Moi écrivain. » (V, 143)

Christian se saisit aussi de ce rôle d'écrivain pour définir sa conception de la littérature. Il se pose alors en critique littéraire en analysant son propre processus

de création. Le cursus universitaire rattrape ici l'auteur qui se targue pourtant d'être autodidacte : « Mistral, lui, se targue d'être un drop-out pur et dur, autodidacte... et autogène, c'est-à-dire fait par soi-même et n'existant que par soi-même. Comme Dieu. ²⁵ » Christian analyse son écriture, et cette analyse contribue à créer le rôle de l'écrivain « bum », révolté et marginal. En effet, au contraire de ce que pouvait penser Roland Barthes, considéré comme un emblème de la grande culture française, qui y voyait plutôt un procédé d'ordre germinatif,²⁶ l'écriture est pour Mistral un procédé organique de défécation :

Je mâchais mon obsession en remplissant du papier,
des kilogrammes et des kilomètres de papier à
l'encre rouge, une véritable proctorrhée de
bilirubine, obtenant au bout de l'épuisement une
matière brute grossièrement ciselée avec
l'application obstinée d'un tailleur de pierre du
Chelléen. (*V*, 192)

Le même mouvement de rejet s'articule alors qu'il définit la vamp-littérature. Celle-ci a l'effet d'une bombe, d'une décharge électrique. Christian participe au mythe de l'écrivain maudit en décrivant un processus d'écriture d'emblée ancré dans la révolte et la marginalité :

On lui expliqua de notre mieux que la vamp-
littérature n'était pas l'immédiat mécanique qui
éructe tout ce qui passe par la tête, que le vamp-
narrateur réfléchit à ce qu'il a à dire et l'accumule,
comme une vessie, comme une digue fait monter le
niveau de l'eau ou une pile emmagasine
l'électricité, que le vamp-diseur pense d'abord la
forme du cumul de ses propos avant de tout lâcher
d'un seul coup, splash! (*V*, 221)

²⁵ GERMAIN, Georges-Hébert, « Mistral dans tous ses états », *L'Actualité*, vol. 17, no 9, 1^{er} juin 1992, p. 87.

²⁶ BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, collection « Points », 1972, p. 16.

Pour ce qui est d'Édouard, parce que moins affirmée, sa condition de personnage-écrivain est beaucoup plus difficile à cerner. Édouard est-il écrivain? Il le dit, mais personne ne semble réellement le croire. Édouard minimise son statut d'écrivain, au contraire de Christian qui claironne son appartenance à la caste des lettrés. À Steve, le petit ami de Christine, qui lui demande ce qu'il fait dans la vie, Édouard rétorque banalement :

-Nothing

-...

-Let's say I'm writing a kind of novel. (*R*, 198)

Édouard n'avoue sa vocation ni à Johnny, ni à Christine, ni à Burné. Il y a bien sa mère qui semble au courant de son projet d'écriture mais, là encore, on a l'impression que cette confidence ne sert qu'à justifier son isolement à la campagne et sa vie oisive, isolement qui l'inscrit d'ailleurs dans le mode de vie de l'écrivain. Rien dans *La Rage* ne semble instituer d'emblée Édouard en écrivain, surtout pas ses études de biologie, un domaine en apparence peu compatible avec la pratique des lettres.

Certains indices, au fil du texte, permettent cependant de confirmer qu'Édouard est un écrivain fictif, entre autres son rapport aux mots. Tous les personnages s'entendent pour affirmer qu'Édouard est un maître du langage : « Ton monde, c'est vraiment les mots, hein? » (*R*, 110), lui lance son ami Johnny qui, lui, à l'opposé, se caractérise par son économie verbale; le diminutif Eddy qu'il donne à son ami en fait foi. Si Édouard est un maître du langage, son rapport aux mots et, par extension, à la littérature s'exerce sur le mode encyclopédique : ce n'est pas un goût pour les mots qu'il cultive, mais un goût pour tous les mots.

Édouard reconnaît son engouement en s'avouant être « un squatter à la chair triste qui a lu tout le dictionnaire. » (R, 41) Il est difficile de ne pas voir dans cette phrase une allusion au vers de Mallarmé : « La chair est triste hélas et j'ai lu tous les livres. ²⁷» D'autant plus qu'Édouard a déjà affirmé que « Lorsque [il] li[t] le dictionnaire dans l'ordre, [il] li[t] tous les livres dans le désordre. » (R, 19) On voit que le rapport d'Édouard aux mots est intimement un rapport à la littérature. D'ailleurs, en cela aussi Édouard s'oppose à son ami Johnny qui, pour exploiter le cliché inverse, n'a lu que *Maria Chapdelaine* et *Le Survenant*.

Toutefois, plus encore que pour Mistral, le choix du nom contribue à faire d'Édouard Mallarmé un personnage-écrivain. On ne peut s'empêcher de l'associer au grand prêtre de la poésie symboliste. Néanmoins, Hamelin propose, avec la variante orthographique, une explication plus prosaïque du nom de son personnage : Édouard serait « mal armé » pour gérer son existence. Cette explication n'occulte toutefois pas le rapprochement avec le poète, d'autant plus que l'écriture hamelinienne joue beaucoup avec les significations multiples des mots; d'autant plus de surcroît que la passion d'Édouard pour le *pinball* et le billard et toutes ses théories sur le contrôle du jeu font écho à la pièce maîtresse de Mallarmé : *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

2) CHRISTIAN ET ÉDOUARD, HÉROS LITTÉRAIRES

Édouard et Christian se présentent donc comme des romanciers fictifs. Cependant, leur représentation de l'écrivain va plus loin. Ils mettent en fiction le rôle d'écrivain en lui conférant des caractéristiques d'écrivains mythiques. Ils se forgent une histoire qui d'emblée fait d'eux des êtres d'exception en se dotant

²⁷ MALLARMÉ, Stéphane, « Brise Marine », *Poésies*, Paris, Gallimard, 1992, p. 22.

d'origines spectaculaires et en se qualifiant de christ, de roi. C'est le mythe de l'enfant prodige, du voyant, du poète Christ et roi qu'ils tentent d'incarner.

Cela se perçoit d'abord dans la description de leur origine, de leur venue au monde. Édouard et Christian se plaisent à concevoir leur naissance comme un événement trouble, pour se distinguer de l'ensemble des gens. On entre dans une rhétorique qui conçoit que des hommes nés dans des conditions exceptionnelles ne pourront qu'être eux-mêmes hors de l'ordinaire. Plusieurs exemples illustrent ce mythe : Moïse sauvé des eaux ou Jésus né dans une étable. C'est le mythe de la naissance miraculeuse du héros, certes, mais aussi de l'écrivain. Jean-Jacques Rousseau, à titre d'exemple, se dotait dans ses écrits autobiographiques d'une naissance exceptionnelle. Il a écrit au premier chapitre de ses *Confessions* : « Je fus le triste fruit de ce retour. Dix mois après, je naquis infirme et malade; je coûtai la vie à ma mère, et ma naissance fut le premier de mes malheurs. ²⁸» De même, Chateaubriand raconte dans *Les Mémoires d'outre-tombe* sa naissance en pleine tempête :

J'étais presque mort quand je vins au jour. Le mugissement des vagues, soulevées par une bourrasque annonçant l'équinoxe d'automne, empêchait d'entendre mes cris : on m'a souvent conté ces détails; leur tristesse ne s'est jamais effacée de ma mémoire. Il n'y a pas de jour où, rêvant à ce que j'ai été, je ne revois en pensée le rocher sur lequel je suis né, la chambre où ma mère m'infligea la vie, la tempête dont le bruit berça mon premier sommeil, le frère infortuné qui me donna un nom que j'ai presque toujours traîné dans le malheur. Le Ciel sembla réunir ces diverses

²⁸ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1973, p. 35.

circonstances pour placer dans mon berceau une image de mes destinées.²⁹

Jean-Paul insiste lui aussi sur les circonstances troublantes de sa venue au monde : la mort de son père, la maladie et le sevrage hâtif de l'enfant³⁰.

Les écrivains, en racontant les circonstances malheureuses de leur naissance, s'inscrivent dans le mythe du poète malheureux, mais aussi dans la lignée de tous les êtres d'exception qui, pour devenir des héros, ont d'abord eu à affronter mille obstacles. En réalité, c'est un schéma des contes traditionnels que la naissance problématique du héros perpétue. C'est d'ailleurs la théorie que Marthe Robert définit dans l'ouvrage *Roman des origines et origines du roman* :

Quoi qu'il arrive dans les espaces fabuleux où le conte feint de s'égarer, il s'agit toujours de prouver par l'exemple d'un héros souffrant, pitoyable en raison même de sa jeunesse – en général c'est un enfant ou un adolescent, plus rarement un homme mûr –, qu'on peut être infirme, difforme, mal né, mal aimé, torturé avec raffinement par un entourage inhumain, et accéder néanmoins au pouvoir suprême – la royauté, symbole d'un bonheur parfait garanti « jusqu'à la fin des jours » – par la vertu magique de l'amour et d'une alliance avec une personne de haut rang (ce qui prouve aussi le fait incroyable pour l'enfant qu'on peut effectivement grandir, et acquérir en devenant grand ce qui étant petit paraît le plus inaccessible). Pour expliquer le destin de ce héros déshérité qui prend une revanche si éclatante sur la vie [...] le conte mène grand bruit autour d'un accident de naissance qu'il rattache tantôt à un phénomène naturel, tantôt à un mauvais présage ou à la malfaisance d'une quelconque puissance invisible.³¹

L'insistance sur la question des origines du héros est manifeste dans le roman de Mistral. Tout l'incipit est construit autour du topos de l'origine

²⁹ CHATEAUBRIAND, François René Vicomte de, *Mémoires d'outre-tombe, Livres I à III*, Paris, Larousse, 1992, p. 60.

³⁰ SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1964, p. 16-21.

³¹ ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1997, p. 83.

malheureuse. Dans les « Prémisses », l'auteur souligne le côté problématique de son origine, déclarant qu'il s'agit d'une matière instable et délicate :

Par pudeur, je n'ai pour ainsi dire jamais abordé la question de mon identité, dans aucun de mes manuscrits. J'ai préféré m'abstenir de traiter une matière aussi instable et délicate que celle de mon ascendance, par respect filial ou quelque chose comme ça [...] (V, 23)

Christian se range tout de suite, par sa naissance, dans la catégorie des êtres d'exception. Dès la première page, il se demande d'où il vient, question à laquelle il répond : « De Nulle part. » (V, 23) Comme Dieu, il est sa propre origine, il s'est autoengendré, il est le fruit d'une immaculée conception. Certes, il se reconnaît en même temps une lignée officieuse, mais officiellement, il s'est autoengendré, insistant sur des termes comme : « Je suis le tronc, la branche et la racine [...] » (V, 23). D'autant plus qu'il termine la description de cette première version de sa venue au monde par la phrase : « Autrement dit, je flotte » (V, 23) qui signale le flou éthéré, non fixé, atemporel de l'être divin. On peut voir ici une influence de Ducharme dont certains personnages racontent aussi comment ils se sont engendrés eux-mêmes. C'est le cas d'Iode Ssouvie dans l'*Océantume*, par exemple.

Ensuite, ce qui ne va pas sans accentuer la confusion, Christian se lance dans le second récit de ses origines qui est contradictoire avec le premier. Il énumère sa généalogie. Cette version du récit appartient, selon ses dires, à son demi-frère, dont le « demi » souligne une fois de plus le flou, l'incertitude de tout ce récit. Cette version ostensiblement ludique, saugrenue, brouille les origines de cet « enfant de Nanane » dont on ne peut accepter comme crédible la version des

faits. Néanmoins, on peut reconnaître certains traits génétiques du personnage dans cette liste hétéroclite, entre autres, son penchant pour l'alcool dans ses ancêtres « Magnum », « Jéroboam » et « Tire-bouchon », puis la filiation avec son patronyme éolien, Mistral, chez ses ancêtres « Zéphir », « Alizé », « Simoun », « Sirocco » et « Tramontane ». Mais surtout, cette longue généalogie n'est pas sans rappeler celle de la famille de David dans l'*Ancien Testament*, ce qui souligne une fois de plus les origines exceptionnelles touchant aux sources divines du personnage Christian Mistral. Ce récit farfelu fait aussi penser à celui des origines de Tinamer de Portanqueu dans *L'Amélanchier* de Jacques Ferron.

Dans le cas d'Édouard Malarmé les circonstances de sa venue au monde sont aussi extraordinaires. Il se crée une fiction selon laquelle il aurait d'emblée refusé sa naissance :

Oui, c'est là que tout a commencé : mon refus du monde, le refus de ma mise au monde, de ce pari impossible. J'avais eu le flair de ne pas vouloir sortir, alors on m'a mené par le bout du nez, dès le début on m'a tiré hors des ténèbres chaudes et accueillantes de la matrice familiale, et pour protester, comme le petit pépé dans *Astérix en Hispanie*, j'ai refusé d'entrée de jeu de faire usage de ce respectable pif dont Mère Nature avait bien voulu me gratifier. J'ai refusé de respirer cet air plein d'éther dont je subodorais déjà l'irréversible pollution. Le blues de l'utérus, je l'ai eu très tôt, et il ne m'a pas quitté depuis. Bleu de colère comme un schtroumpf sans son chapeau, bleu comme une grosse ecchymose de naissance, je suis venu au monde déjà irréductiblement retranché dans un refus bien net de la vie bien blanche du dehors, de la vie de soins intensifs que la chambre d'hôpital violemment éclairée, brutalement carrée et beaucoup trop vaste me promettait scientifiquement. (R, 229)

On n'est pas loin ici du récit de Chateaubriand qui, lui aussi, refusait la mise au monde : « Il est probable que mes quatre sœurs durent leur existence au désir de mon père d'avoir son nom assuré par l'arrivée d'un second garçon; je résistais, j'avais aversion pour la vie. ³²» En fait, Édouard donne l'impression que sa naissance s'inscrit déjà dans un contexte funèbre. Le contraste accentue ici la dimension problématique. D'ailleurs, il précise plus loin : « Le manque d'oxygène, c'est comme goûter à la mort en naissant. » (R, 230)

Par ailleurs, si les bouteilles de champagne faisaient partie des ancêtres de Mistral, ici, c'est la drogue qui est déjà dans les gènes d'Édouard. « Tu sais, moi, la vraie raison, c'était parce que le maudit médecin avait donné une trop forte dose de sédatifs à ma parturiente préférée. Paf! Knock-out dès la sortie du ventre maternel! Je suis né drogué. » (R, 230) Il appartient, dès lors, par cette naissance unique, à une race à part, la « race des éternels bleus » (R, 230).

Les personnages que créent Mistral et Hamelin sont donc nés dans des circonstances bien particulières qui leur donnent un statut unique et les inscrivent déjà dans une trajectoire qui va leur permettre de devenir des héros. D'ailleurs, d'autres jeunes romanciers de la génération de Mistral et de Hamelin mettent en scène cette naissance problématique; on n'a qu'à penser au roman *Le Ventre en Tête* de Marie Auger, construit autour de l'obsession de la grossesse, à *L'Avaleur de Sable* de Stéphane Bourguignon ou, pour ce qui est des ascendances problématiques, aux romans d'Emmanuel Aquin, *Incarnations*, *Désincarnations*, *Réincarnations* qui travaillent cette question jusqu'au ressassement.

³² CHATEAUBRIAND, *Op. cit.*, p. 59.

Mais, au-delà de leur origine, de leur venue au monde sur laquelle insistent les deux romanciers, les personnages se présentent également comme des figures mythiques, divines ou royales. Ils s'arrogent eux-mêmes un titre, une fonction sociale d'envergure. René Étiemble a dit de Rimbaud qu'il était prophète, Christ, roi; c'est ce que Christian et Édouard vont tenter de devenir aussi.

C'est, d'abord, clairement un statut divin que Christian cherche à adopter. Déjà, au tout début du roman, dans le récit de sa venue au monde, il se compare aux grandes figures chrétiennes et aux lignées bibliques. Mais au-delà du Christ et des prophètes, c'est la Trinité même qu'il prétend incarner lorsqu'il avance : « Je suis à la fois mon principe et ma fin, mon propre père, mon propre fils, mon propre Saint-Esprit. » (V, 23) Il est donc Dieu sous toutes ses formes. Cette utilisation du discours religieux catholique s'inscrit dans une intention de distance ironique, étant donné la dévaluation du catholicisme dans la société que dépeint Mistral. Et il précise plus loin dans le roman que s'il incarne Dieu, nul autre que son inséparable ami Blue Jean incarne le Christ : « À mes yeux de païen, je pense qu'il apparaissait comme une sorte de Christ. » (V, 53-54) Le prénom du protagoniste, Christian, d'ailleurs, parce que c'est aussi celui de l'auteur, s'inscrit bien dans cette mythomanie chrétienne. On peut dresser un parallèle avec le roman *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme où le frère de Bérénice s'appelle Christian, ce qui n'est pas sans lien avec la religion qu'il partage avec sa mère.

Édouard Malarmé, pour sa part, sans s'arroger un statut divin se proclame littéralement roi. Et si le prénom du protagoniste de *Vamp* pouvait cacher quelques relents chrétiens, celui d'Édouard, dans *La Rage*, est clairement et explicitement

lié à la royauté : il serait le neuvième roi Édouard, le successeur d'Édouard VIII d'Angleterre et il l'affirme, jouant ce faisant sur les deux sens du mot neuf :

Il y en a qui se prennent pour Napoléon, moi je suis plutôt porté vers la monarchie. Je ne veux plus apprendre, je ne veux que me prendre pour un roi. Je me sacre de tout et je me sacre sur-le-champ Édouard Neuf, successeur du huitième du nom, qui devint le premier souverain de la lignée des drop-out en abdiquant son trône pour les faveurs d'une roturière. Cette couronne dont il s'est départi dans l'humilité, je me baisse et la ramasse comme on déterre un os, dans l'humus immémorial de la forêt. (*R*, 27)

Il est tout de même assez paradoxal de le voir s'inscrire dans la lignée des rois britanniques alors qu'il n'affiche que mépris et insubordination à l'égard du pouvoir des anglophones, représenté par le personnage de Steve, et du pouvoir fédéral, représenté par l'aéroport de Mirabel. Ce titre royal présente d'ailleurs une dimension ludique. Édouard Malariné (et ce patronyme si littéraire n'est-il pas aussi un signe de « royauté littéraire »?) n'a en réalité aucune maîtrise de sa vie. La seule façon pour lui d'acquérir cette maîtrise, c'est par le jeu. Il importe tout de même de dire que, sans pour autant se prendre au sérieux, il joue à être le Roi de la montagne et se considère comme un être d'exception.

Cependant, les éléments qui permettent d'associer Christian et Édouard aux rôles d'écrivains et de héros ne suffisent pas à rendre crédible leur représentation de l'écrivain. Tout comme Christian, Édouard n'est jamais montré en activité d'écriture. On pourrait donc penser que la présentation du personnage en train d'écrire ne façonne pas réellement le portrait de l'écrivain, au contraire de ce qui se passait avec les personnages analysés par Belleau. En fait, ce qui permet davantage de camper Christian et Édouard dans leur rôle d'écrivain, c'est leur

statut de jeune marginal. C'est leur marginalité qui leur donne avant tout les caractéristiques du personnage-écrivain emblématique, du grand écrivain.

3) CHRISTIAN ET ÉDOUARD, PERSONNAGES-MARGINAUX

Il faut d'abord spécifier que la marginalité n'est pas un élément exceptionnel dans la littérature au Québec. Elle s'inscrit dans toute une tradition de personnages marginaux présents dans le roman québécois. Kenneth Meadwell, qui a écrit un article sur ce phénomène et particulièrement sur les romans *Les Demoiselles de Numidie* de Marie-José Thériault et *Serge d'entre les morts* de Gilbert La Rocque, écrit :

Il serait temps d'examiner une constante dans le récit québécois récent, à savoir la figure du marginal, de l'exilé dont les manifestations ne se centrent plus exclusivement autour de la dialectique de la politisation appartenance/dépossession, minorité non anglophone/majorité anglophone. Ayant franchi esthétiquement et idéologiquement le seuil d'une ère nouvelle, le récit québécois met en vedette cette isotopie actorielle du marginal, qui s'est avérée récurrente chez maints écrivains.³³

Marie-Claire Blais, Jacques Godbout et Réjean Ducharme, pour ne nommer que ceux-là, ont, eux aussi, abondamment exploité le thème de la marginalité de leurs héros. De façon encore plus frappante chez les romanciers de la génération de Mistral et de Hamelin, on retrouve ces personnages de jeunes marginaux désœuvrés. Presque tous les romans en présentent, que ce soit ceux de

³³ MEADWELL, Kenneth W., « La Figure du marginal dans le récit québécois contemporain », dans *Exilés, marginaux et parias dans les littératures francophones*, Toronto, Éditions du Gref, 1994, p.250.

Stéphane Bourguignon, d'Élise Turcotte, de Lise Tremblay, de Flora Balzano, d'Emmanuel Aquin ou de Bruno Hébert.

En fait, la récurrence de la figure du marginal, que celui-ci soit ou non écrivain, permet de croire qu'elle serait éminemment littéraire. Il y aurait un topos littéraire de la marginalité. C'est ce que Hans Mayer laisse entendre en introduction à son ouvrage : *Les Marginaux, Femmes, Juifs et homosexuels dans la littérature européenne* en brossant un historique des grandes littératures européennes :

La littérature appartient à la catégorie du singulier. Qu'il s'agisse de la subjectivité créatrice ou de la singularité de la forme et du contenu. Elle traite toujours de cas exceptionnels.³⁴

Ce serait donc par le biais de leur marginalité, d'ailleurs beaucoup plus étoffée que leur rôle de romanciers, que Christian et Édouard accéderaient pleinement à l'univers de la littérature. D'ailleurs, la figure emblématique de l'écrivain, telle qu'elle a été décrite précédemment, accorde une large place à la marginalité. Gilbert, Rimbaud, Nelligan, Kerouac se ressemblent et se rejoignent dans leur marginalité.

Ainsi, le mode de vie des protagonistes de *Vamp* et de *La Rage* peut être rapproché de celui des jeunes artistes du XIX^e siècle parisien. C'est pour ainsi dire une nouvelle bohème littéraire propre à Montréal et à la fin du XX^e siècle qui se dessine dans ces romans. Bourdieu précise d'ailleurs à cet effet dans *Les Règles de l'art* qu'il n'y a pas qu'une seule bohème, que celle-ci change selon la société dans laquelle elle se développe, se modifie :

³⁴ MAYER, Hans, *Les Marginaux, Femmes, Juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 14

Mais en outre, ajoutant ainsi à son ambiguïté, la bohème ne cesse pas de changer au cours du temps, à mesure qu'elle s'accroît numériquement et que ses prestiges ou ses mirages attirent ces jeunes gens démunis, souvent d'origine provinciale et populaire, qui, autour de 1848, dominent la 'seconde bohème' : à la différence des dandys romantiques de la 'bohème dorée' de la rue du Doyenné, la bohème de Murger, Champfleury ou Duranty constitue une véritable armée de réserve intellectuelle, directement soumise aux lois du marché, et souvent obligée d'exercer un second métier, parfois sans rapport direct avec la littérature, pour pouvoir vivre un art qui ne peut la faire vivre.³⁵

Si Balzac et Flaubert avaient contribué à faire reconnaître la première bohème en la mettant en scène, de la même manière les romans qui nous occupent inventent et créent à leur tour leur propre bohème. Cette nouvelle bohème est surtout repérable dans le roman de Mistral, véritable plaidoyer en faveur de la génération vamp.

En effet, chez Mistral, la marginalité du personnage prend très vite la forme du portrait d'une génération, à laquelle le personnage voue une véritable admiration. Il fait un éloge fervent de ce qu'il baptise lui-même la « génération vamp » :

Je vivais dans la conviction d'appartenir à une génération dont l'Histoire n'avait jamais vu la pareille. Vamp à cause de son style de femme fatale qui séduit et terrorise en même temps, de son individualisme farouche et de l'effrayante quantité de sang qu'elle suçait du tissu social. Et je m'efforçais de préserver la mémoire de ce temps que d'autres regardaient passer sans le voir comme une vache aveugle un train. [...] Quoi qu'il en soit, cette époque, j'en devinais le rythme particulier et le caractère unique sans en embrasser toute la perspective faute de recul suffisant. Je savais seulement que nous

³⁵ BOURDIEU, *Op. Cit.*, p. 100.

constituions autre chose que la génération pepsi qu'on voulait voir en notre multitude. » (V, 48)

Mistral insiste sur le caractère exceptionnel de sa génération. Toutefois, c'est le propre de chaque génération de se concevoir comme unique par rapport au reste de l'humanité. Jean Larose dit en d'autres mots la même chose dans son roman *Première Jeunesse* : « Je notais par exemple que notre génération, absolue nouveauté dans l'histoire, était exemptée du péché originel. ³⁶ » Même si Christian Mistral veut bien voir en sa génération un phénomène social exceptionnel, il faut penser que chaque génération se perçoit comme unique par rapport aux autres et, en ce sens, Mistral ne fait ici que se conformer au discours social ambiant. La « génération lyrique » inspire d'ailleurs à François Ricard le même genre de remarque :

Mandatés par leurs parents pour être les premiers habitants d'un nouveau matin du monde, ils laisseront derrière eux les morts ensevelir les morts, ils seront là pour ignorer ou détruire ce qui a été afin de se vouer à cette seule tâche : inventer une vie et un monde nouveaux. ³⁷

Néanmoins, c'est dans son style de vie marginal que l'unicité de la génération vamp est vue par Mistral. La marginalité n'y est pas le fait d'un individu, mais d'une foule, d'un groupe homogène, que Mistral lui-même qualifie de « tribu ». (V, 178) Leur art de vivre est donc la force qui unit les membres de ce groupe :

Toute une culture underground se structurait en marge de l'apathie bourgeoise et de l'immobilisme socialiste érigé en système par les révolutionnaires tranquilles,

³⁶ LAROSE, Jean, *Première Jeunesse*, Ottawa, Léméac, 1998, p. 17.

³⁷ RICARD, François, *La Génération lyrique, Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1994, p. 25.

tout un grouillement souterrain d'artistes viveurs qui s'employaient à miner les assises de l'idéologie dominante [...] » (V, 34)

C'est réellement par sa « culture underground » que la génération vamp se définit; culture au sens artistique du terme, mais surtout au sens de mode de vie. Christian jouait plus le grand écrivain qu'il n'écrivait; de la même manière, l'art est accessoire à l'art de vivre vamp, qui se définit principalement par la liberté sexuelle, l'alcool, la pauvreté et la littérature. Cette longue description d'une soirée de poésie en témoigne bien :

Montréal était la reine des festivals : festival de feux d'artifice, festival international de jazz, festival des films du monde, festival du homard, de la crevette et ainsi de suite. Aux *Foufounes électriques*, le cabaret favori de l'underground, on avait mis sur pied le festival de poésie urbaine. *Ultimum*, ainsi que s'appelait la manifestation, m'intrigua beaucoup. Je me demandais lesquels de mes estimés collègues déclameraient leurs divagations atrabillaires, pour autant qu'on déclamât encore chez les néo-post-magnéto-modernes. Moi, je ne relisais jamais mes vers et n'en savais aucun par cœur. Le dépliant de présentation s'ouvrait sur ces lignes : 'Ultimum présente une nouvelle génération de poètes urbains qui utilisent la vidéo, les ordinateurs, la musique électro-pop, et l'art de performance comme partie intégrante de leur moyen d'expression, en plus de poètes 'traditionnels' dont leur œuvre reflète l'immédiacité et l'électrisme de vivre dans un contexte urbain moderne. Enfin, la ville se taira et écoutera ses poètes raconter la solitude, chuchoter ses rêves, hurler de rage, avouer l'inévitable' [...]

Vaille que vaille, je n'étais pas de ces gens-là, mais leurs lieux de réunion m'intéressaient plus que les zoos ordinaires. J'irais à *Ultimum* en tant que spectateur, surtout le dernier soir entre vingt-trois heures et minuit, quand Herbert Huncke viendrait faire son tour. Un des rares survivants de la vieille bande à Kerouac, il devait avoir dans les cent trente ans maintenant, et je me sentais plus proche

de lui que tous les autres punks réunis. Pauvre vieux Huncke, je l'imaginai si bien assis au milieu d'un cénacle de skinheads qui n'estimeraient pas en avoir pour leur argent tant qu'il ne serait pas soûl comme une bourrique et gelé jusqu'aux yeux, légende oblige! Tout ça, c'était la faute à Jack, plus divin que Dieu lui-même, et à ses lecteurs pour qui Burroughs et Ginsberg n'existaient pas à moitié autant qu'Old Bull Lee et Carlo Marx.

Montréal vivait le déclin du nationalisme et s'inscrivait un peu plus chaque jour dans le corps de l'Amérique, et ses enfants les plus turbulents, entre l'alcool, la baise et la littérature, dévoilaient la face cachée du continent vertueux, aperçue du fond des ruelles, des poubelles, des bouteilles et des matelas. C'était la génération vamp, née de la Haute Technologie, qui dormait sur un futon, cultivait des bonsaïs, n'allait pas à la messe et se torchait une poésie du laid, du bas et du sale parce que sa pauvreté n'entraînait pas qu'elle soit insensible. De la poésie urbaine, les murs des toilettes publiques en étaient pleins [...]

Cette génération jet supersonique, en effet, était très pauvre, mais d'une façon ou d'une autre elle trouvait toujours l'argent pour prendre l'avion, sillonnant le globe tel un Achab écumant lancé à la poursuite de Moby Dick; sa baleine mythique était l'époque elle-même, l'époque hurlante et métallique, saturée de progrès et qu'il faudrait bien soumettre un jour ou l'autre. Les vamps brûlaient secrètement d'appartenir à leur temps, de l'enrichir et le marquer comme les aînés avaient donné le rock, le pot, l'avortement et l'amour libre au leur. Jaillis du dernier soubresaut du baby boom, ils voulaient de la place, ils voulaient du travail et du respect, le bout de l'ombre d'une chance. C'était les vamps qui coifferaient ce millénaire et entameraient le suivant dans la force de l'âge. Il leur fallait de l'espace. Un sens à leur quête effrénée de la vie promise. Ils étaient des pionniers d'un genre nouveau, repoussant les frontières de l'extérieur vers l'intérieur, se ruant tête première sur un huis massif avec la furia de ceux qui ont faim, un incendie dans la bouche. (*V*, 35-37)

On sent dans ce passage le parallèle qui s'établit avec la beat génération dont les vamps se réclament. Le choix de Herbert Huncke dans cet extrait est d'ailleurs significatif en lui-même. Huncke, c'est le « voyou » de la génération beat, qui a connu les milieux criminels et initié le groupe à l'héroïne. Huncke était beat beaucoup plus par sa manière de vivre que par son écriture. Il n'a d'ailleurs publié qu'un seul ouvrage, son autobiographie. Huncke participe tout à fait de cette image de l'écrivain que Christian met en scène.

La génération vamp s'inscrit donc en continuité de la génération beat. Toutefois, on sent aussi la volonté de la dépasser, d'aller plus loin. Ce n'est plus l'Amérique que les vamps sillonnent, mais le monde, ils ne le font plus en voiture, mais en jet supersonique. C'est la génération de la vitesse. Même dans la forme de l'écriture, on perçoit ce clignotement, cette fulgurance, cette urgence de dire, de vivre. Les traits qui la caractérisent renvoient fidèlement à ceux de l'artiste par excellence, défini précédemment. Il semble, de plus, que tous les membres de la génération vamp fassent partie de cette bohème. Christian n'en est que « l'enfant terrible » (*V*, 48), le porte-parole.

Pour ce qui est d'Édouard, sa marginalité, dans *La Rage*, est de prime abord similaire à celle de Christian. Les grandes lignes qui la définissent sont aussi l'alcool, les relations éphémères avec les femmes, l'amour des lettres et la pauvreté. Édouard est, en effet, un bénéficiaire de l'aide sociale qui « squatte » un chalet abandonné pour ne pas avoir à payer de loyer. Par contre, l'art de vivre ici n'a rien à voir avec celui de la bohème parisienne ou de la génération vamp de Mistral. Dans *La Rage*, Édouard choisit la solitude. C'est en ermite qu'il choisit

d'habiter cette « fin de siècle décadente. » (*R*, 66) Certes, il y a bien quelques occasions où Édouard quitte son chalet reculé pour fréquenter bars et autres lieux publics mais, dans l'ensemble, il préfère l'isolement de la campagne à la faune urbaine et assume seul sa marginalité.

Celle-ci se manifeste d'abord géographiquement. Édouard exprime sa différence en choisissant de se retirer de la société. La région de Mirabel est à cet effet judicieusement choisie. Non seulement exerce-t-elle un rôle périphérique (donc marginal) par rapport à la métropole, mais elle est aussi le lieu qui a dû subir, au Québec, la plus vaste entreprise d'expropriation. Il s'agit donc d'une double marginalité puisque les habitants n'y sont plus propriétaires du sol, sont étrangers chez eux³⁸. Le fait qu'Édouard choisisse de s'établir dans cette région de partance, en raison de l'aéroport, est aussi une marque de la marginalité des lieux. Cette dernière est en outre accentuée par l'état de désaffection de Saint-Canut.

La marginalité qu'Édouard met en scène est donc liée à cette situation de l'expropriation, centrale au roman. Or, cette dernière, intimement liée à la notion de propriété, n'est pas sans lien avec l'écriture. Comme le faisait Christian, Édouard s'autorise en quelque sorte de sa position d'écrivain pour tenir un discours critique sur la littérature. Mais, plutôt que d'exprimer la révolte de la génération vamp, sa théorie de la littérature est ici liée à l'expropriation, à la dépossession. Édouard attribue cette théorie à un étudiant de doctorat qui l'exposait dans un café :

Mais alors, est-ce qu'on ne pourrait pas dire que
toute littérature est expropriée, au sens où l'écrivain

³⁸ On peut sans doute y voir également un renvoi à la situation des Québécois en Amérique et au célèbre « Maîtres chez nous » de Jean Lesage.

ne peut reproduire que ce qu'il ne possède pas, ou qu'il s'en dépossède en le reproduisant, qu'il s'exile de la terre par le simple geste d'écrire. L'écriture serait toujours une dépossession intime, l'écriture serait tout bonnement incompatible avec le fait de posséder, et tout texte serait toujours une réclamation, une demande d'amour, bien entendu, mais surtout une revendication territoriale, une demande de validation d'une frontière à peine franchie et donc maintenant définie, une demande de reconnaissance d'un pays qui n'existe pas encore parce que le lecteur est en train de l'inventer dans sa tête. L'expropriation serait un thème bien québécois, alors, le thème québécois par excellence! L'écrivain est un exproprié qui n'a pas d'espoir de retour, un exproprié avant la lettre, un exproprié qui n'a jamais possédé. C'est une christ de contradiction. (R, 321-322)

C'est la théorie de la déterritorialisation de l'écriture qui est ici soulignée. En ce sens, tout le roman et l'ensemble des actions d'Édouard sont à l'image de la littérature; *La Rage*, si on se fie à cette citation, serait une réflexion sur la littérature. Édouard est un exproprié qui pourtant n'a jamais possédé. Il s'est exproprié sur les terres des habitants eux-mêmes expropriés par le gouvernement . Il fait de plus partie d'une génération d'expropriés parce qu'il n'y a plus de place pour eux dans la société. En même temps, il ne peut pas posséder Christine, pas plus qu'il ne peut posséder le renard, son totem. Sa tentative ultime de s'emparer de Mirabel pourrait être considérée comme une volonté de s'appropriier l'univers, donc comme un écrit ultime. Édouard, parce qu'il est dépossédé de tout, serait-il en quelque sorte l'écrivain par excellence?

Toutefois, la dépossession dans le roman n'est pas seulement territoriale. Il s'agit aussi de marginalité liée à la dépossession intellectuelle. Burné, un jeune

génie désabusé parce que ses diplômes ne lui servent à rien, définit le plus clairement cette expropriation :

Je pense que nous autres, christ, on forme une génération d'expropriés. Mais comprenez-moi bien : des expropriés intellectuels! Des expropriés dans la tête. On n'est pas propriétaires de nos pensées, ce sont plutôt les professions qui nous attendent qui nous possèdent déjà, qui ont les droits sur nous. On est des cerveaux asservis, on s'est fait expulser de nous-mêmes par l'idéologie scientifique qui a remplacé les bonnes vieilles resucées des curés à longues dents de nos parents. Attendez! On est des expropriés dans le temps, surtout : on a été chassés de nos bonnes années, on a été spoliés de nos vingt ans, non? (R, 193)

En réalité, la marginalité, parce qu'elle se concrétise dans l'isolement, parce qu'elle est liée à des revendications sociales, est beaucoup plus aliénante dans *La Rage* que dans *Vamp*. Édouard fait figure du marginal absolu, du marginal parmi les marginaux.

Il ressort toutefois un trait commun de l'analyse des deux romans : Christian et Édouard donnent de leur marginalité une interprétation générationnelle, l'attribuent au fait que la société ne leur aurait pas laissé de place, qu'ils sont arrivés trop tard dans ce monde. Le mal du siècle des romantiques français exprimait le même sentiment, un siècle auparavant. C'est Alfred de Musset qui l'a le mieux défini dans *La Confession d'un enfant du siècle* :

Trois éléments partageaient donc la vie qui s'offrait alors aux jeunes gens : derrière eux un passé à jamais détruit, s'agitant encore sur ses ruines, avec tous les fossiles des siècles de l'absolutisme; devant eux l'aurore d'un immense horizon, les premières clartés de l'avenir; et entre ces deux mondes ... quelque chose de semblable à l'Océan qui sépare le vieux continent de la jeune Amérique, je ne sais quoi de vague et de flottant,

une mer houleuse et pleine de naufrages, traversée de temps en temps par quelque blanche voile lointaine ou par quelque navire soufflant une lourde vapeur ; le siècle présent, en un mot, qui sépare le passé de l'avenir, qui n'est ni l'un ni l'autre et qui ressemble à tous deux à la fois, et où l'on ne sait, à chaque pas qu'on fait, si l'on marche sur une semence ou sur un débris....³⁹

On peut donc voir comment, pour Christian et Édouard, l'absence de place pour leur génération, liée de près à leur marginalité, n'est encore pas très éloignée du domaine de la littérature. Charles Dédéyan précise d'ailleurs dans un ouvrage intitulé *Le Nouveau Mal du siècle de Baudelaire à nos jours* que le mal du siècle n'est pas propre au préromantisme français, qu'on le retrouve à plusieurs endroits en plusieurs époques :

Nous savons déjà que le mal du siècle, les « mal du siècle », quoique dérivés souvent du romantisme ne sont pas tous spécifiquement romantiques. On retrouve à côté d'éléments mouvants un certain nombre d'éléments permanents dont les infractions plus ou moins savantes sont des infractions à la pensée sereine ou confortablement traditionnelle. Il y a eu un mal du siècle au moment des premières invasions barbares et à la chute des dieux païens; il y a eu un mal à la fin du moyen âge, quand Charles d'Orléans se promenait, « en la forêt d'ennuyeuse tristesse », mais c'est à partir du préromantisme sous l'influence surtout des littératures française, anglo-saxonne et allemande, après cette crise de la conscience européenne dont a parlé magistralement Paul Hazard, dans le bouleversement politique et social qui se prépare, que les germes mortels et morbides sont semés dans les âmes et qu'ils vont donner naissance à la plus grande poussée des forces de ténèbres et de violence, de sarcasme et de désespoir.⁴⁰

³⁹ MUSSET, Alfred de, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Flammarion, collection « GF-Flammarion », 1993, p. 31.

⁴⁰ DÉDÉYAN, Charles, *Le Nouveau mal du siècle, de Baudelaire à nos jours*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1968, p. 7.

Par analogie, c'est l'absence de place dans la société qui caractérise la marginalité d'Édouard et de Christian, cette impression qu'ils ont d'être nés trop tard. Mistral l'exprime explicitement :

Au royaume éternel du chômage, l'envie de gagner sa croûte passait vite et pour de bon, surtout à ceux qui n'avaient pas de disposition particulière pour le travail. Les baby-boomers blottis dans leur sommeil semblaient bloquer tous les accès, monopoliser le marché et se bien payer la tête des pauvres corniauds nés trop tard. (*V*, 269)

Plus brièvement, le Docteur Baderne, personnage de *La Rage*, exprime le même sentiment : « Votre génération n'a pas eu droit aux plus grosses rations, en terme de partage. » (*R*, 325) Partout dans les deux romans plane l'idée que la « génération lyrique » s'est tout approprié et n'a rien laissé à ses descendants, idée également véhiculée dans le discours social actuel.

Le recours à la marginalité atteste une contestation de la bourgeoisie et de la génération des baby-boomers, lesquelles sont intimement liées dans l'esprit des personnages. Quels que soient l'endroit et l'époque, les générations montantes se sont toujours définies par opposition à celle qui les avait précédées. De plus, depuis l'établissement de la bohème artistique au XIX^e siècle, les artistes, les marginaux se sont toujours définis à partir de leur rejet de la bourgeoisie, comme l'expose Bourdieu :

Ainsi, il est clair que le champ littéraire et artistique se constitue comme tel dans et par l'opposition à un monde « bourgeois » qui n'avait jamais affirmé de façon aussi brutale ses valeurs et sa prétention à contrôler les instruments de légitimation, dans le domaine de l'art comme dans le domaine de la littérature, et qui, à travers la presse et ses plumitifs, vise à imposer une définition dégradée et dégradante

de la production culturelle. Le dégoût mêlé de mépris qu'inspirent aux écrivains (Flaubert et Baudelaire notamment) ce régime de parvenus sans culture, tout entier placé sous le signe du faux et du frelaté, le crédit accordé par la cour aux œuvres littéraires les plus communes, celles-là même que toute la presse véhicule et célèbre, le matérialisme vulgaire des nouveaux maîtres de l'économie, la servilité courtisane d'une bonne partie des écrivains et des artistes, n'a pas peu contribué à favoriser la rupture avec le monde ordinaire qui est inséparable de la constitution du monde de l'art comme un monde à part, un empire dans un empire.⁴¹

Édouard et Christian se définissant comme des membres de la nouvelle génération et comme des artistes marginaux ne sont donc pas différents en s'opposant à la figure conjointe du baby-boomer bourgeois. La violente harangue de Christine exprime bien cette position antagoniste :

Je pense à tous les écœurants du monde, aux gros gras qui suent le profit, aux militaires qui puent par la gueule de leurs canons, aux menteurs parlementaires dans leurs fauteuils à bascule, aux réactionnaires primaires et tous les autres primitifs qui hantent les parquets de la Bourse et les terrains de stationnement du centre-ville! (*R*, 224)

Dans le roman de Mistral, le rejet de la bourgeoisie s'exprime de manière plutôt diffuse, celle-ci étant peu représentée. Mais cette occultation n'est-elle pas révélatrice d'un certain rejet? La bourgeoisie serait étrangère au monde vamp. Par contre, dans *La Rage*, elle prend forme à travers certains personnages repoussoirs, entre autres, la figure de la mère. En effet, cette dernière vit sa vie par procuration en lisant des romans de Kerouac, ne fait rien de ses journées, et reproche à son fils l'ensemble de son comportement, son manque de vision surtout. Dès sa présentation, la mère est définie dans une relation d'opposition à Édouard :

⁴¹ BOURDIEU, *Op. Cit.*, p. 103.

Ce matin, à la fin, je n'ai pu esquiver la présence intangible de ma mère dans la cuisine où nous nous sommes croisés, moi revenant de la ville, blanc comme un drap, elle émergeant du sommeil, avec ses cheveux gris fanés, froissés et rugueux comme de la laine d'acier, ses traits tirés par l'action de remorquage des somnifères, sa robe de chambre en désordre sur son dos. (R, 323)

Les images contrastantes, lui rentrant se coucher, elle sortant du lit, lui blanc comme un drap, elle grise comme la laine d'acier, permettent de bien camper cette opposition générationnelle qui sépare le personnage d'Édouard de celui de sa mère. Dans le roman de Mistral, l'attitude désapprobatrice de la mère, quoique moins marquée, est aussi soulignée. La mère de Christian lui reproche d'être un éternel adolescent, de refuser le monde des adultes.

En réalité, dans *La Rage*, tous les personnages plus âgés font figure de repoussoirs, outre peut-être le Docteur Baderne et la grand-mère de Christine, qui sont tout de même présentés comme des excentriques. Le père d'Édouard, d'abord, est un capitaliste, qui ne pense qu'à son entreprise de grosses voitures et à l'argent. Jean-Pierre Richard, le voisin d'Édouard, est aussi ridiculisé dans son rôle de bon banlieusard qui tond son gazon et défriche la forêt. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Hamelin a donné au voisin, gentil mais ridicule, d'Édouard le nom d'un célèbre critique littéraire français, faisant ainsi, en passant, un pied de nez à la tradition critique universitaire. La famille de Christine n'est pas épargnée non plus avec le père « Mau-Mau Cœur de cochon » qui passe sa journée devant son petit écran bleuâtre, l'oncle Justin, un parvenu qui, plutôt que de résister profite de toutes les situations pour s'enrichir. Cela, sans oublier les propriétaires du Pullford Lodge, amnésiques et immobiles, qui ne font que se

demander, en anglais, s'ils ont réglé leurs factures. Finalement, le vieillard Bourgeois, dont le nom est déjà très significatif, représente sans conteste la caste sociale bourgeoise. Il est le rival d'Édouard, l'ennemi à abattre. D'ailleurs, Édouard finira par le tuer, meurtre qui symbolise le début de sa libération.

À cet égard, toujours dans *La Rage*, l'ennemi n'est pas seulement le bourgeois, c'est aussi l'Anglais, mais les deux sont bien souvent associés. Hamelin reproduit ici un schéma récurrent du roman québécois où l'ennemi, l'envahisseur, était toujours l'Anglais. L'Anglais, c'est aussi le gouvernement qui chasse les habitants de la région, qui les exproprie, c'est la respectable institution mcgilloise qui a formé Édouard et dont la cérémonie officielle de remise des diplômes est ridiculisée, c'est Steve, le copain mièvre de Christine, surnommé péjorativement son muscadin (*R*, 197), son gandin (*R*, 198), son mirliflore (*R*, 199), son godelureau (*R*, 205), son béjaune (*R*, 410). Édouard marque son rejet des Anglais en qualifiant leurs mœurs d'« anglomaniaques » (*R*, 66-67). Et si Bourgeois représente l'emblème de la bourgeoisie québécoise, il n'en est pas moins lié à la société anglaise puisqu'il lit le journal *The Gazette* :

J'ai porté mon attention sur l'exemplaire quotidien de *The Gazette* qui traînait sur le zinc fatigué. L'avait lu quelque anglophone buté n'ayant appris du français que le strict discours nécessaire aux échanges de nature économique et encore, la langue des affaires était véritablement l'anglais et serait toujours l'anglais, n'en déplaise à ce maudit gouvernement porté au pouvoir par une majorité aveuglée, l'anglais qui régnait autrefois sur tout l'empire victorien ne voyant jamais un coucher de soleil, sur les possessions britanniques sillonnées de puissants vaisseaux au tirant d'eau accru en juste proportion des richesses fabuleuses qui emplissaient à craquer les cales grâce à la généreuse productivité

des colonies prospérant sous la tutelle éclairée de la métropole... (R, 63)

Ce refus de la bourgeoisie (et de la bourgeoisie anglaise dans le cas de *La Rage*) permet de bien camper les personnages de Christian et d'Édouard dans leur position d'anticonformistes, de marginaux. Par la relation de contraste qui est ainsi établie, la marginalité des personnages est mise en relief. Et cette marginalité permet d'ailleurs d'accentuer leur dimension littéraire. C'est par elle, bien plus que dans l'écriture, qu'ils acquièrent les caractéristiques de l'écrivain emblématique, du poète maudit, soit par leur jeunesse, leur vie de bohème, leur pauvreté, leur refus des valeurs bourgeoises et leur consommation d'alcool.

CHAPITRE 2 – UNE ÉCRITURE LITTÉRAIRE

A - UNE ESTHÉTIQUE DE L'EXCÈS

Si l'inscription du littéraire passe, dans *Vamp* et *La Rage*, d'une part par la mise en scène du jeune marginal écrivain, elle se perçoit aussi, d'autre part, dans l'écriture. En effet, dans les deux œuvres, bien avant l'intrigue, c'est l'écriture qui frappe par sa complexité et son caractère flamboyant. Le style de ces romans témoigne d'une recherche certaine sur la langue et, en ce sens, on peut penser que Mistral et Hamelin pratiquent une écriture qui tend à s'exhiber comme littéraire.

À la publication des deux romans, l'écriture de *Vamp* et de *La Rage* a d'ailleurs fait forte impression auprès des critiques. Qu'on ait loué la virtuosité des jeunes auteurs ou dénoncé l'artifice langagier qu'ils déployaient, personne n'a passé ce style exubérant sous silence. Certains critiques ne tarissaient pas d'éloges. C'est le cas de Jacques Pelletier : « Au niveau stylistique donc, la réussite de Hamelin est totale. Rarement, en effet, un nouveau romancier aura fait preuve ici d'une telle virtuosité, d'une telle maîtrise sur le plan de l'écriture ⁴² ». À propos de *Vamp*, c'est la même virtuosité que Guy Cloutier a soulignée :

Cela donne un récit aux accents psychédéliques, avec ses images baroques et excessives, et son esthétique outrancière comme celle des romans noirs, avec ses inévitables clichés [...], mais avec également des fulgurances absolument remarquables. ⁴³

⁴² PELLETIER, Jacques, « Le Cri de rage d'une génération », *Lettres québécoises*, no 58, été 1990, p. 15.

⁴³ CLOUTIER, Guy, « Chronique urbaine de l'errance des jeunes », *Le Soleil*, 7 mai 1988, p. E-9.

Par contre, d'autres, parmi lesquels Réjean Beaudoin, déplorent cette écriture qui cherche à se donner en spectacle :

On confond ici la littérature avec le tube au néon de la rhétorique. Voilà sans doute ce que l'on gagne à ne plus enseigner l'art des figures : une écriture défigurée par abus de langage, une sorte d'orgie élocutoire qui prétend suppléer à l'absence de pensée.⁴⁴

En réalité, ce qui a ravi ou exaspéré le lecteur, c'est l'abondance et le soulignement des procédés stylistiques. Tout dans cette écriture est foisonnant. C'est dans cet excès rhétorique que nous voyons chez Hamelin et Mistral la volonté d'avoir recours à un registre qui serait celui de la littérature, la volonté d'écrire à tout prix dans une langue littéraire. Mais cela ne va toutefois pas de soi. De nombreux théoriciens se sont penchés sur cette notion de langue littéraire depuis le début du siècle. Jakobson et les formalistes russes furent les précurseurs. C'est à eux que l'on doit le terme « littéarité » dont ils proposent la conceptualisation suivante : « L'objet de la science littéraire n'est pas la littérature, mais la 'littéarité' (literaturnost'), c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire.⁴⁵ » Leurs travaux et ceux de leurs successeurs ne sont toutefois pas parvenus à créer un consensus autour de ce concept qui demeure problématique.

Néanmoins, en dépit de cette absence de consensus autour de la définition de ce que serait la langue littéraire, il nous semble possible d'affirmer, sans trop susciter d'opposition, que Mistral et de Hamelin cherchent manifestement à écrire leurs premiers romans dans une langue littéraire. La récurrence des procédés qu'ils

⁴⁴ BEAUDOIN, *Op. Cit.*, p. 94.

⁴⁵ EIKHENBAUM, B., « La Théorie de la 'Méthode formelle' », dans *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes réunis et présentés par Tzvetan Todorov*, Paris, Seuil, 1965, p. 37.

mettent en œuvre permet de l'affirmer. Les romans de Mistral et de Hamelin s'inscrivent dans une esthétique de l'excès.

Cette démesure permet, dans un premier temps, de rapprocher leur écriture de l'esthétique baroque. En effet, le *Grand Larousse encyclopédique* définit l'influence baroque en littérature, entre autres, par les excès stylistiques :

Aussi retrouve-t-on [dans la littérature baroque] l'effort pour traduire le mouvement plus que la stabilité, la primauté de la sensation et de l'émotion sur l'idée, le goût du pathétique violent, l'enivrement de l'esprit dans la libre création des formes; de là une rhétorique expressive, faite d'images saisissantes, d'emphase, d'antithèses, d'anacoluthes, etc.⁴⁶

Cette notion d'excès baroque permet aussi à Claudine Bertrand d'affirmer que le trait commun chez les romanciers de la nouvelle génération est justement cette esthétique baroque, reprise dans un contexte plus contemporain et dont l'un des traits est « la propension pour les extrêmes » qui, si elle n'est pas uniquement linguistique, ne s'éloigne pas tellement de l'esthétique de l'excédent. En effet, Bertrand écrit qu'il y a chez eux

une propension pour les extrêmes, les excès, les oppositions et une prédilection pour le mélange des genres avec des associations des plus inattendues, (tragique et grotesque, sublime et trivial, narratif et poétique), le baroque n'opérant aucun choix hiérarchique dans les catégories. Ainsi, il contribue à la multiplication des points de vue et à la variation des angles. Jamais au centre, toujours aux extrêmes : peu importent les directions morales ou immorales, libertines ou mystiques, raffinées ou vulgaires.⁴⁷

⁴⁶ *Le Grand Larousse encyclopédique en 10 volumes*, tome 1, Paris, Librairie Larousse, 1960, p. 918.

⁴⁷ BERTRAND, Claudine, « Voix nouvelles de la littérature québécoise », *Écrits du Canada français*, no 79, 1993, p. 21-22.

Elle précise d'ailleurs plus loin à propos de l'écriture de Louis Hamelin que l'excès se manifeste, entre autres chez lui, par « l'avalanche de mots ⁴⁸».

Toutefois, si l'écriture de Mistral et de Hamelin est baroque, elle subit aussi une certaine influence de la littérature précieuse. Cette préciosité se manifeste dans le travail d'ornementation sur la langue et dans une recherche de la rareté de l'expression permettant d'instaurer une distinction maximale par rapport à la banalité du quotidien. À ce titre, on pourrait qualifier Mistral et Hamelin d'orfèvres de l'écriture. Néanmoins, cette préciosité des styles de Mistral et de Hamelin ne serait pas tant influencée par l'esprit galant du siècle classique que par une esthétique poétique précieuse comme celle que René Bray définit chez Mallarmé. Celle-ci se caractérise surtout par l'importance qu'elle accorde aux jeux formels. Bray écrit d'ailleurs à propos de Mallarmé qu'il pose en représentant du poète précieux contemporain : « Il adore ce qui est inutile et sans objet. Il ne méprise ni le calembour ni les jeux du rythme. Il croit à la valeur poétique d'un triomphe qui porte sur la difficulté la plus formelle. ⁴⁹» Il complète sa pensée un peu plus loin en ajoutant :

Il aime l'ornement [...]. Il nourrit un intérêt profond pour le bijou, la dentelle, la plume et le ruban. Il donne son soin à la parure du vers, au livre, au papier, à la reliure [...] Il conçoit l'art comme un jeu [...] Le jeu est dans la recherche de l'image[...] Il traite en précieux l'instrument qu'est le langage : le mot, la figure, la syntaxe, le vers.⁵⁰

⁴⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁹ BRAY, René, *La Préciosité et les précieux, de Thibaudet de Champagne à Jean Giraudoux*, Paris, Nizet, 1960, p. 328

⁵⁰ *Ibid.*, p. 332-333.

Cette recherche formelle ludique permet également aux précieux de libérer le mot de son sens habituel, de le sertir dans un écrin différent qui lui donne un nouvel éclat :

C'est ainsi que Mallarmé traite le mot. Il commence par l'isoler, pour en faire un élément, une origine; il écarte son acception, ses acceptions habituelles; il le doue d'une valeur unique, à tout le moins rare. Il le transmue en pierre fine, en bijou.⁵¹

En s'inscrivant dans une esthétique de l'excès, Hamelin et Mistral multiplient ces jeux formels et peuvent ainsi être rattachés à une certaine préciosité. D'autant plus que leur recherche du jeu de mots et leur volonté de redonner des sens différents aux mots employés s'inscrit aussi dans une approche plus contemporaine, celle de l'écriture postmoderne. À ce propos, Lucie-Marie Magnan et Christian Morin définissent justement le style postmoderne de la façon suivante :

L'écriture postmoderne n'est certes pas une écriture exclusivement ludique; elle s'intéresse au ludisme dans la mesure où les jeux multiplient les sens qui se dégagent de l'œuvre. À ce titre, elle aura recours à de nombreux procédés textuels : polysémie, télescopes, néologismes, récurrences, exclamations, interrogations, sens propre pris au sens figuré (ou l'inverse), énumérations, emprunts à d'autres formes d'expression (images, dessins, photographies, cartes routières, etc.), citations. [...]

Ces jeux de langage participent par conséquent à la remise en question généralisée propre au postmodernisme. Par les jeux ou à cause d'eux, le langage n'est plus univoque, il éclate en de multiples sens. Les jeux montrent que les mots dépassent le simple statut d'outils de communication. Ils deviennent de ce fait porteurs d'un discours critique qui, sans être nécessairement virulent, provocateur ou sentencieux, participe à inscrire dans le texte un métarécit qui, à

⁵¹ *Ibid.*, p. 333.

l'instar de la quête qui se greffe à l'action, joue à interroger sans en avoir l'air.⁵²

Tous ces procédés font en sorte que les mots n'ont plus seulement leur rôle dénotatif habituel, mais ils deviennent aussi porteurs d'un métarécit. Un corollaire se dégage de ces pratiques stylistiques : le discours ironique qui, par sa forme même, met à distance les propos qu'il porte. Cette postmodernité confère à l'écriture de Mistral et de Hamelin une dimension autocritique. Ceci, d'autant plus que l'excès dans l'usage des figures vient souligner ce caractère autocritique.

Ainsi, en se définissant dans une esthétique de l'excès, l'écriture de Mistral et de Hamelin s'inspire de ces différents courants. Toutefois, ce qui importe, c'est l'apparent abus de langage qu'elle pratique et qui se manifeste dans l'usage ludique et abondant des figures, des jeux sonores, des termes rares et des références intertextuelles.

B - VAMP ET LA RAGE, UNE ÉCRITURE LITTÉRAIRE?

1) LES FIGURES

L'élément qui contribue le plus à créer un effet littéraire est l'usage considérable des figures de rhétorique. Certes, l'usage de figures de style n'est pas nécessairement lié au poétique ou au littéraire. Du Marsais l'affirme lorsqu'il écrit : « Il n'y a rien de si naturel, de si ordinaire et de si commun que les figures dans le langage des hommes.⁵³ » Tout le monde, en parlant, fait des figures. Néanmoins, ce qui permet de qualifier de littéraire l'usage des figures dans les

⁵² MAGNAN, Lucie-Marie et Christian MORIN, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, Montréal, Nuit Blanche éditeur, 1997, p. 103-105.

⁵³ Cité par FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Nathan, 1995, p. 13.

romans *Vamp* et *La Rage*, c'est leur abondance, qui signale une volonté d'ornementation du texte, procédé, à ce titre, lié à la préciosité.

De ces figures, celle qui est la plus employée est, sans conteste, la métaphore, « la clef de voûte des figures ⁵⁴». À cet effet, l'incipit de *La Rage* annonce très clairement la portée métaphorique du roman :

Les Jumbo Jets me servent de girouettes. Quand ils se fondent dans l'horizon austral, leur strict profil d'insecte brouillé par les ondulations de l'air surchauffé, c'est que le vent reste ancré au sud-ouest. Il fait un temps à mettre tous les chiens dehors, la canicule crépite et fait rage sur toute la contrée. Sirius, le chien-étoile de la chaleur, est le cerbère d'une voûte embrasée. Le pays se dessèche, la campagne craque de partout et les fentes qui crèvent la terre durcie réclament à boire comme des bouches écrasées. (R, 17)

On voit, dès le départ, que Hamelin écrit par associations : les avions sont comparés aux girouettes et aux insectes. « La canicule crépite » est une autre métaphore qui réunit deux termes étrangers par le sème de la chaleur qu'ils partagent. De plus, l'allusion à la contagion par la rage et au ciel embrasé préfigurent la fin du roman puisque le fléau de la rage se répandra sur la région et qu'Édouard transformera le ciel en *pinball* céleste du haut de la tour de contrôle.

Dans la suite du texte, les métaphores continuent d'affluer. Il est question des « appétissants épis de blé arénicole montés sur tiges de bronze » (R, 36-37) qui décrivent des filles, d'une « ode de choc » (R, 418) qui désigne le hurlement des chiens ou d'« un pathétique fantôme de lieu de réjouissance » (R, 34) qui présente le Pullford Lodge, un bar des environs. La langue se transforme par cet usage de la métaphore, les mots prennent une résonance nouvelle.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 13.

Même les noms des personnages dans *La Rage* sont, dans une certaine mesure, métaphoriques. En effet, en plus de Malarmé dont on a déjà commenté le nom, il y a Christine, la jeune vierge pure, idolâtrée, mais en même temps victime sacrifiée. Il est aussi facile de penser à Bernard, surnommé Burné, traduction de brûlé. Or, Burné, le jeune génie déçu, finira par se marquer au carbone 14 et aboutira dans un asile psychiatrique. On peut également signaler le caractère métaphorique du nom du docteur Baderne qui signifie homme âgé et borné et, finalement, du nom du bar du coin, le Pullford Lodge qui, parce que certains néons sont éteints, affiche « Pu ford », plus fort...

La fréquence des métaphores dans le roman est accentuée par le fait que, bien souvent, elles ne sont pas isolées, mais longuement développées pour devenir des métaphores filées. La plus développée est celle qui, à répétition, établit un rapprochement entre la relation d'Édouard à la machine de *pinball* et une relation charnelle. On le voit, entre autres, dans le passage suivant :

La machine se fait ma complice. Je me dresse de toute ma taille contre elle, ponctuant mes jets habiles de coups de rein péremptaires, l'empoignant à pleines mains, la serrant entre mes paumes moites, la dominant comme on domine une bête domptée, me fondant en elle dans une espèce de divine transsubstantiation. La machine m'avale, prédatrice. Nous devenons un seul animal en cage qui se brûle d'onanisme électronique. Ses glougloutements se mêlent aux borborygmes de mon estomac, ses courts-circuits font sauter mes synapses, sa profonde trémulation fait trembler mon être comme la terre elle-même paraît parfois pouvoir trembler. (R, 54-55)

Dans *Vamp*, l'auteur fait, lui aussi, un emploi fréquent de la métaphore : Mistral écrit, parlant de la tombée de la nuit : « Le ciel se charbonnait, virait au

fusain jaspé » (*V*, 180) ou, décrivant Blue Jean qui boit : « Blue Jean réglait son compte à un litre d'eau minérale, à longues gorgées musicales qui soulevaient sa pomme d'Adam. » (*V*, 178)

Comme dans le roman de Hamelin, certaines métaphores sont longuement filées. C'est le cas, par exemple, de la longue description de la ville de Montréal en début de roman. Montréal y est comparée à une femme capricieuse et charnelle, mais surtout belle et envoûtante : « J'aimais Montréal, j'en étais fou. Je la baisais insolamment sur toutes ses bouches de métro, nous étions des dizaines de milliers à imprégner ses entrailles d'une aube à l'autre et la belle en vrombissait de plaisir. » (*V*, 29) Il ajoute plus loin :

Ce climat capricieux, presque moqueur et toujours changeant, ces quatre-vingts saisons frileuses ou brûlantes et tendrement bousculantes, évoquaient les vertus féminines que j'avais connues. Montréal prude le jour et perverse la nuit, forte, violente et épouvantablement sauvage. Montréal maquillée les jours de fête, lascive pour qui savait s'en faire aimer, viveuse jusqu'à la moelle, embaumant le lilas, empestant la vinasse et pleurant et riant et jouissant toujours. On ne se lassait pas d'en découvrir les ressources inépuisables, de jouer avec son cœur et de la dévêtir. Elle était de ces choses terribles et magiques assez vastes pour vous contenir et assez grandes pour vous habiter à jamais. (*V*, 30)

C'est le topos de la femme-ville que Mistral développe, développement maintes fois repris, entre autres, à propos de Paris.

Tout comme ils le font avec la métaphore, Mistral et Hamelin ont recours à la périphrase. Le procédé s'inscrit dans leur esthétique de l'excédent. En effet, la périphrase, dans sa définition même, introduit une volonté d'expansion verbale.

Bray souligne aussi que la périphrase est l'un des instruments privilégiés de la

préciosité. Elle permet de se soustraire à la banalité des mots usuels : « Souvent la périphrase supplée au mot [...] Elle ne substitue pas au mot une description analytique de l'objet, mais bien une explication, non scientifique d'ailleurs, plutôt poétique, par allusion et suggestion. ⁵⁵»

Ainsi, pour ne donner que quelques exemples, Mistral appelle le ciel « l'aérien océan turquoise » (*V*, 33) et sa propre pilosité « ces reliquats blonds de mon ascendance animale » (*V*, 75). Dans *La Rage*, l'aéroport devient « la grosse termitière terminale » (*R*, 388) et la marche, « l'activité ambulatoire » (*R*, 136).

Manifestement, le recours abondant à l'image poursuit un objectif ludique. En effet, la figure prend souvent la forme d'un jeu de mots, d'un calembour. Un tel usage de l'image se révèle principalement par le double sens, c'est-à-dire que la figure met en place un jeu de mots avec les sens multiples d'un terme. Ce type de figure est créateur de sens.

Par exemple, dans *Vamp*, on peut lire des phrases comme « Ils éclusaient des fleuves de vin blanc » (*V*, 38) où l'on constate le double sens amené par le mot écluser. En effet, s'il veut dire, dans un sens populaire, boire, son emploi avec le mot fleuve fait penser aux écluses maritimes. Les deux images coexistent dans la formule. Le double sens est porteur des différents possibles sémantiques. De la même manière, en parlant de la cigarette, Christian affirme : « On aspire nos tracas journaliers à travers cette petite baguette magique et ils s'envolent en fumée. » (*V*, 121) L'expression « s'envoler en fumée », dans cette phrase, peut se comprendre au sens propre où la cigarette, par le feu qui la consume, détend,

⁵⁵ BRAY, *Op Cit.*, p. 334.

permettant ainsi de faire oublier les tracas, mais elle peut aussi s'entendre au sens où la baguette magique fait tout disparaître, comme par enchantement.

Le même usage du double sens se retrouve dans *La Rage*. Par exemple, en visite au bar étudiant du campus McDonald de l'Université McGill, Édouard déclare : « Ici, je peux vraiment prendre le pouls de la faculté affaiblie. » (*R*, 186) Le mot faculté, dans cette phrase, renvoie d'une part à l'unité administrative universitaire, mais aussi à l'expression légale « facultés affaiblies » utilisée comme litote pour désigner l'état d'ivresse. De même, dans le passage suivant : « Les trembles frissonnaient au moindre souffle de brise, serrés frileusement le long du chemin » (*R*, 56), le mot « tremble » est employé dans son sens botanique, mais aussi dans le sens du verbe trembler, dont Hamelin donne un synonyme, frissonner. Enfin, Bernard, un ami d'Édouard, affirme : « Et moi, je suis Bernard le Saint, missionnaire qui a du chien, futur martyr au foie amoiché. » (*R*, 403) Ici, la phrase condense le sens du chien saint-bernard associé à l'alcool et le sens de saint Bernard, l'homme d'Église.

Cet usage du double sens prend davantage encore la forme du calembour lorsqu'il s'appuie sur des expressions figées. C'est le traitement à l'extrême de la figure de style. Ainsi, dans *Vamp*, on peut lire : « Seul, je pouvais broyer assez de noir en une heure pour asphalter une autoroute. » (*V*, 137) Comme dans les expressions citées précédemment, Mistral joue ici sur deux des sens du mot noir : le noir de la dépression et celui du goudron. De façon similaire, Mistral traite avec ironie l'expression fendre l'air lorsqu'il écrit : « Il fallait le voir marteler le plancher en découpant l'espace de ses grandes mains brunes, s'appropriier l'aire et

la fendre, la trancher méthodiquement sur toutes les diagonales. » (V, 170)

L'auteur utilise ici un homophone pour enclencher le double sens : soit trancher l'espace sur toutes ses diagonales, mais certes aussi l'expression fendre l'air.

Hamelin, pour sa part, excelle dans ce type d'exercice langagier. La récurrence de ses calembours autour des formules figées porte à croire que l'auteur cherche délibérément l'occasion de placer un bon mot. À titre de preuve, parmi la panoplie d'exemples que nous offre *La Rage*, on peut noter la phrase suivante : « Leur hache inspirée, aspirée par la bouche des bouleaux. » (R, 99) Il est difficile de ne pas voir dans cette phrase un jeu sur la notion linguistique du « h aspiré », voire sur l'activité d'inspirer du hasch. De même, à propos de Christine, Édouard dit qu'elle « ne voulait rien savoir d'ébats aratoires. » (R, 240) Là aussi, le jeu avec l'expression du « débat oratoire » est assez manifeste. Finalement, dans un dernier exemple, l'auteur crée un effet de paradoxe : « À force de fermer avec moi le Pullford soir après soir, Johnny commence à s'ouvrir un peu, quand il est soûl comme une huître qu'on aurait fait bouillir dans la bière. » (R, 123) Hamelin joue ici sur l'expression populaire « être fermé comme une huître », tout en faisant travailler aussi le fait que les huîtres s'ouvrent lorsqu'on les fait bouillir.

Finalement, on retrouve un autre phénomène particulier lié au double sens, nous avons choisi de l'appeler, pour les besoins du propos, la phrase charnière. Il s'agit d'une phrase qui commence puis, sur un mot qui aurait deux significations possibles, pivote, adopte le deuxième sens et se termine en délaissant complètement le sens initial. C'est l'utilisation ultime du double sens, celle qui, non seulement fait coexister deux sens, mais en arrive à accorder priorité au

second en déconstruisant ainsi l'unité syntaxique et sémantique de la phrase. C'est chez Hamelin surtout que l'on retrouve ce type de phrases. « L'hiver se passe et je dors comme une marmotte de terre. » (R, 426) Dans ce cas-ci, c'est une syllabe, « motte », qui permet de diriger la phrase dans une tout autre direction. La phrase « Les Chinois ont des cernes autour du col aux environs de la passe du Nid-de-Corbeau lui tint à peu près ce langage » (R, 100) contient deux mots charnières, d'abord « col » qui peut être, d'une part, le col de chemise cerné ou le col d'une chaîne de montagnes, puis « corbeau » du Nid-de-Corbeau ou de la fable de La Fontaine. D'ailleurs, les Chinois, dans cette phrase, sont ceux qui s'occupaient, autrefois, d'entretenir et d'empeser les cols de chemise. D'autre part, ce sont les Chinois qui construisaient le chemin de fer du Canadien Pacifique à la passe du Nid-de-Corbeau. Afin de donner un dernier exemple, prenons la phrase suivante : « Là-bas, les vieux se demandent des comptes, dans le rouge jusqu'au cou, dans le bain jusqu'au bout, en grignotant leur demi-portion de petit Québec déserté et dénataliste. » (R, 37) Nous observons le même fonctionnement que dans les deux exemples précédents : lorsqu'elle heurte l'expression « petit Québec⁵⁶ » qui renvoie d'abord à une marque de fromage bien connue, la phrase pivote et adopte le sens de la province de Québec, petite en raison de la diminution du taux de natalité.

Par ces nombreux exemples, on peut voir que Christian Mistral et Louis Hamelin cherchent manifestement à faire travailler des figures. Celles-ci, par la recherche qui les caractérise et leur abondance participent donc pleinement de

⁵⁶ Cette expression de « Petit Québec » pourrait en outre faire référence à la région de Lowell au Massachusetts qui, en raison de la forte proportion d'immigrants canadiens-français, était surnommée le « Petit Canada ». C'est d'ailleurs de cette région qu'est originaire Jack Kerouac.

l'esthétique de l'excès et, à ce titre, s'inscrivent dans une volonté d'écriture littéraire. Volonté qui, par l'usage ludique qu'elle sous-tend, permet également de parodier les métaphores. Il y a donc un exercice auto-ironique dans l'usage si abondant des figures et, par le fait même, une mise à distance à l'égard de cette pratique. D'autant plus que le nombre des figures fait en sorte que, par moments, le lecteur hésite, ne sachant pas si une figure est voulue ou simplement lexicalisée et passée dans le langage courant. Cela accentue la dimension ironique en introduisant un doute dans l'esprit même du lecteur. On le voit par exemple dans la phrase : « Les oiseaux se sauvent de nuit comme des voleurs. » (R, 122) S'agit-il d'un double sens délibéré sur les deux sens du verbe « voler »? S'agit-il au contraire d'une figure lexicalisée passée dans la langue courante? Le lecteur se surprend à se demander s'il n'est pas en train de surinterpréter et de voir des jeux de mots là où il n'y en a pas.

2) LA RIME ET LES JEUX SONORES

L'usage abondant et baroque des figures est complété dans l'écriture des romanciers par un usage tout aussi foisonnant des jeux sonores. En effet, Mistral et Hamelin accordent une grande importance au rythme et aux sonorités. Dans ce cas aussi, on peut parler d'un usage littéraire de la langue puisqu'il y a véritablement recherche stylistique. La fréquence de ces jeux sonores permet de penser que les auteurs ont voulu attirer l'attention du lecteur sur la matérialité de leur texte. D'ailleurs, si on émet l'hypothèse que Hamelin et Mistral reproduisent à outrance certains clichés de l'écriture littéraire, il n'est pas surprenant de compter la rime dans leur inventaire. Celle-ci a, de fait, été longtemps considérée comme ce qui

distinguaient un texte littéraire de toute autre forme d'écrit. Toutefois, comme dans les textes en prose les rimes sont plus souvent pauvres, on privilégiera l'appellation d'assonance dans *Vamp* et *La Rage*.

Les effets de rime et d'assonance sont omniprésents dans le roman de Mistral. On peut le constater dans la phrase : « Je brais au désert, creuse barrique, gueuse bourrique [...] » (*V*, 230). Ici, le mot « gueuse » fait écho à « creuse » et « bourrique » à « barrique ». On peut en juger aussi dans cette seconde phrase : « [...] on mesmérise, on sodomise, on camisole, on se parque comme un troupeau dément mais docile dans des asiles aseptisés, on se suicide, on se tricide, on s'entregénocide [...] » (*V*, 145) Mistral, dans cette longue phrase dont nous n'avons cité qu'un extrait, multiplie les énumérations de verbes aux sonorités similaires, il va même jusqu'à en inventer pour accentuer l'effet sonore de son énumération.

La même impression d'écho sonore se dégage, et plus fréquemment encore, de la lecture de *La Rage*. Des phrases comme celle-ci abondent : « Je jouais machinalement avec l'antique pétoire, avec les canons d'un bleu presque noir, avec la crosse polie par l'âge et l'usage. » (*R*, 109) Un effet de rime unit « pétoire » et « noir », « âge » et « usage » et ici l'assonance finale permet de fermer la phrase comme le fait un point d'orgue en musique. On le voit, entre autres, dans cet extrait : « Mais, à cause du cognac, peut-être, je subissais la séduction insinueuse de cette idée d'une offensive à tous crans, d'une foucade en pleine face de la menace. » (*R*, 265) « Menace », en reprenant les sonorités de « face », boucle la phrase. Ces jeux de rimes influencent même le rythme de la

phrase : « T'es un militaire, Johnny! Un militaire de carrière! Les militaires sont faits pour le désert! Le désert est le corollaire de la guerre au cœur du militaire! » (R, 111) Ce passage donne réellement l'impression d'être rythmé à la cadence d'une marche militaire.

Les effets de rime ou d'assonance sont aussi créateurs de jeux de mots, de calembours. Ils s'inscrivent nettement alors dans une conception précieuse de l'écriture. Dans bien des cas de jeux phonétiques, il appert que les termes sont choisis davantage pour leur sonorité que pour leur signification. Qu'il s'agisse de « machiste masochisme » (V, 117), d'un écho répercuté « aux confins des confort » (V, 269) ou de la ville de Montréal qui se situe « entre l'ange et l'auge » (V, 32), Mistral multiplie ces effets d'écho, ces paires phonétiques. Il se joue aussi de la langue en transcrivant phonétiquement de l'anglais l'expression « Ouate de phoque ⁵⁷ » (V, 237). Dans le roman de Hamelin, on trouve également bon nombre de ces jeux phonétiques : « La mort mord » (R, 308), « J'ébranle la carcasse métallique inclinée qui se met à ruer comme une bourrique bourrelée, dans un délire d'onomatopées onanistes. » (R, 352), « Édouard Malarmé a mis son drapeau en berne. Édouard Malarmé hiberne. » (R, 393) ou encore « Le lendemain de cette séance de luddisme ludique [...] » (R, 112) Tous ces exemples montrent bien les effets de couplage qui se dégagent d'associations d'abord phonétiques.

Hamelin crée aussi des compositions phonétiques. Par exemple, il écrit : « Avec un plaisir masochiste, je palpe cette blessure à mon cou, cette blessure à mon cou-rage. » (R, 438) Quand on sait que cette morsure au cou lui inocule le virus de la rage, on comprend le sens annonciateur du calembour. Même

⁵⁷ Retranscription de l'expression « What the fuck » selon un procédé assez ferronien.

stratagème dans cette exclamation d'Édouard au Docteur Baderne : « Diable! Un peu plus et on aurait carrément coupé leur langue. Je crois qu'un homme tel que vous, Dr Baderne, n'aurait subi cette abla...blation qu'avec beaucoup de réticences » (*R*, 177), jeu de mots évident qui renvoie au tempérament bavard de l'homme de sciences.

D'ailleurs, dans *La Rage*, l'aspect phonétique de la langue prend une importance telle que certains passages croulent sous une accumulation d'onomatopées. C'est notamment le cas lors des descriptions des parties de *pinball* d'Édouard :

Le PULLFORD est désert, immense, à moi tout seul,
glacé, crypte cryogénique où je me conserve pour de
futures copulations COP COP COPULL C'est parti pour le
feu d'artifice, de Pearl Harbour PEA PEAS PLEASE PAC
mes petits, j'expédie la balle en force Je canonne un
coup en flèche et les circuits s'illuminent comme
coulent les CUIRASSÉS HARASSÉS au-delà des VAVAGUES
POW POW PATTON Générale à vos ordres On vous
demande le sacrifice SAC CRIC CRIS toute cette
aveuglante jeunesse américaine sous les bombes
vautrée BOM BOM MOB BAN THE BOMB BAN THE BOMB
sur les plages charnues et néanmoins rapprochées ROC
ROCCABILL du désert DÉS DIEU joue au DÉSert de la
Californie CALLAC CLAC PITON PETUN qui firent FIRE
FIRE du surfing sur des mers de napalm d'or FINGER
FIRE PATACLAN ARCH Mes petites palettes s'agitent
frénétiquement et par trois fois TER TER TERRE EN VUE
BÉVUE COL d'utérus plein du péché potentiel POT POT
TENT COLOMB gaffeur FIRE PAC PACifiste FIRE FIST Je
renvoie la balle dans les hauteurs TIRE NABAB BABE [...]
Les Japonais PONG PONG ont réveillé Rêve éveillé heil
heil la Califourchue que je me plais Lait LAIT LET GO
HUGH GOG GOGO RUN FIRE FINGER GERONIMO à
pourfendre pour Milk PLEA PLEASE LEASE Lait s'il vous
plaît à pourfendre FENCE HENCE HEIL HIT HIT FIRE RUN à
travers cet éminent petit symbole TIT TIT TILT GAME
OVER GAME AMAMIAM OVAIRE GAME OVER. (*R*, 38-39)

En plus de noter la densité des références, entre autres le clin d'œil à Mallarmé par l'usage du mot « dés » au milieu de ce passage, on peut constater que les liens logiques entre les phrases du texte ici sont entièrement phonétiques, basés sur les onomatopées et sur les rapprochements sonores. Par exemple, le mot ovaire n'est présent dans la dernière ligne que parce qu'il constitue un pendant sonore à over, qui apparaît à l'écran de la machine à boules. C'est la preuve ultime de l'importance accordée aux sonorités dans le roman. Celle-ci, parce qu'elle place le caractère sémantique des mots en deuxième place permet elle aussi d'instaurer implicitement un métadiscours sur la langue qui comporte une dimension ironique.

3) LE LEXIQUE

Comme les figures et les sonorités, le lexique participe également de cette poétique de l'excédent qui donne à l'écriture des deux romans une résonance littéraire. En effet, les deux auteurs se plaisent à utiliser des termes néologiques, littéraires, archaïques ou techniques qui donnent à leur écriture une certaine densité, qui convainc le lecteur qu'il s'agit d'une recherche délibérée de leur part pour s'inscrire dans le littéraire. Le lexique permet également de percevoir le caractère précieux de leur écriture et confère à l'ensemble une impression d'étalage de connaissances, de musée des mots rares qui est un élément très important de la performance littéraire de Mistral et de Hamelin. Il faut toutefois voir que la notion de rareté lexicale n'est pas absolue : un terme rare pour certains peut sembler courant pour d'autres. Le dictionnaire introduit, il est vrai, une certaine norme, mais celle-ci demeure somme toute arbitraire. Mistral et Hamelin vont faire travailler par leur écriture cette norme de la rareté lexicale si bien que,

comme pour les figures, le lecteur hésite parfois et ne sait plus si les mots lui apparaissent rares par effet de lecture ou s'ils le sont en effet.

Au premier chef, l'usage du vocabulaire « littéraire » se perçoit par la présence de néologismes. Ceux-ci, en plus de s'inscrire dans une certaine recherche lexicale, contribuent au jeu sur la langue, à la pratique du calembour. Pensons, dans *La Rage*, à des termes comme « téléosaure » (*R*, 157), « décibabel » (*R*, 159), « philozouave » (*R*, 77) ou « déracinateur » (*R*, 25), et, dans *Vamp*, à « gratte-lune » (*V*, 71), « suprafemelle » (*V*, 117), « barbifique » (*V*, 191), « palloïdole » (*V*, 223) ou aux verbes « envaper » (*V*, 275) et « badauder » (*V*, 270).

L'usage des néologismes devient si important dans un passage du roman de Mistral que le texte devient inintelligible, ce sont les sonorités qui portent un sens :

Tu schizoséraphises, tu esclales ton grevis de
plumiturge, flamboyardant aux quatre musines du
voguibole, et quand bien même les phrénules
gyglotiques du boulevard, quand bien même la
ranque et l'opralie et l'ampharbe des comiques te
subjuguent, tu refuses de t'étonner et tu refuses de
sortir du brachier pour jurir jusqu'aux tripes
andragones et blussantes du Montréal-Neige de ta
bataille. (*V*, 198-199)

Peut-on y voir une référence à l'exploréen de Claude Gauvreau, qui de la même manière écrivait des poèmes avec des termes qu'il inventait?

À ces néologismes, s'ajoutent de nombreux termes du registre littéraire et de nombreux archaïsmes, lesquels démontrent bien le caractère construit de la langue des deux romans. Ainsi, dans *Vamp*, on peut lire des mots comme ceux-ci :

« stupre » (*V*, 162), « coruscant ⁵⁸» (*V*, 117), « brésiller » (*V*, 196) et « remugle ⁵⁹» (*V*, 43). Leur emploi aboutit à des passages émaillés d'une quantité étonnante de termes rares. Par exemple, dans *Vamp* :

Le ciel, surtout, un pur ciel impressionniste, me fascinait au point que je m'arrêtais au beau milieu de la chaussée pour mieux le contempler. Ce n'était que nuages en bouscueil; la vapeur innombrable abondait en toisons de samoyèdes immaculées moutonnant à perte de vue. Le grand ciel mouvant et silencieux, ouaté d'étoffe neigeuse aux reflets irisés. Je me fondais dans l'instabilité de cet espace sans borne, les diaprures de l'horizon orange et rose où perçaient des faisceaux de rayons dorés, semblables à des pertuisanes de chrysocale. C'était un ciel peint à la spatule, tout en lumière et en captivants sfumatos. (*V*, 33)

Le roman de Hamelin, lui aussi, contient des passages qui exposent des termes rares de façon ostentatoire : « hétaïre » (*R*, 309), « capucinade » (*R*, 325), « flavescente » (*R*, 137), « piaculaire » (*R*, 415)... L'auteur s'inscrit d'ailleurs davantage dans la dimension du musée des mots en consacrant une section de chapitre à énumérer des mots et leurs définitions. Cela, sans introduction, sans explication :

Apoastre : point de la trajectoire d'un satellite ou d'un astre secondaire qui est le plus éloigné de l'astre principal

Indémaillable : dont les mailles ne peuvent se défaire

Cartulaire : recueil de chartes décrivant les titres des propriétés et privilèges temporels d'une église ou d'une communauté

Septicité : caractère de ce qui est septique

Nuaison : durée d'un même vent, d'un même état atmosphérique

⁵⁸ Terme sans doute emprunté à Proust

⁵⁹ Terme sans doute emprunté à Miron, dans les « Monologues de l'aliénation délirante » :

« or je descends vers les quartiers minables

bas et respirant dans leur remugle »

MIRON, Gaston, *L'Homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1993, p. 93.

Veuglaire : canon des XIV^e et XV^e siècles, plus long
 que la bombarde, qui se chargeait par la culasse
 Au microscope électronique, le virus de la rage arbore
 la forme d'une balle de fusil. Ce sont des choses
 comme ça que je veux savoir.
 Le mot Paissance ressemble à la fois au mot Paix et
 au mot Puissance. C'est drôle. (R, 436)

Au-delà des termes du registre littéraire ou vieilli, les deux romans exploitent la complexité du lexique. Les auteurs ont recours à un vocabulaire rare ou technique, et ce, dans un but d'érudition; peut-être s'agit-il là d'une parodie de la langue littéraire, volontairement alambiquée?

Ainsi, dans *Vamp*, on peut lire, à titre d'exemple, des termes comme « madréporique » (V, 191), « pithécantrophe » (V, 75), « rosicrucien » (V, 82), « synclinaux » (V, 146) ou « artocarpe » (V, 166) qui appartiennent tous à des lexiques spécialisés de zoologie, d'anthropologie, de didactique, d'architecture, de botanique et d'autres. Mistral s'applique d'ailleurs à multiplier ces termes rares dans des passages, amplifiant ainsi l'impression de complexité et de recherche lexicale. On peut le voir dans le passage suivant, par exemple :

Blue Jean, July, Mingo, Frisbee, Marion, Baptiste, tous
 chenapans magnifiques et colorés conçus dans les
 entrailles sexagénaires du siècle, tous fleurons gorgés
 des suc capiteux fondus au calice hiératique de la
 jeunesse véhémente, attendant l'heure de s'éployer vers
 les étoiles, nichés au périanthe pourpre de la sanglante
 fleur flosculeuse, la ville matrice, vasque bouillonnante
 versant sa féérie d'effervescence sur le substrat refroidi
 de la terre. (V, 189)

Le fait que Mistral ait intitulé une des sections de son roman « Mythomanie verbomotrice » est révélateur de son goût pour les accumulations de termes rares et indique une certaine auto-ironie car le titre, qui imite un diagnostic

psychiatrique, comporte un jugement négatif sur l'exercice qu'il est en train d'effectuer.

Dans *La Rage*, les termes techniques sont aussi très nombreux. Les mots « tmèse » (R, 34), « faldistoires » (R, 184), « synallagmatique » (R, 359), « stellionat » (R, 328) ou « cimaise » (R, 31) en font foi. Hamelin utilise aussi de nombreux termes étrangers qui ne font qu'amplifier la complexité lexicale. Ce phénomène est cependant un peu différent; en effet, les mots d'une autre langue contribuent différemment à introduire l'étrange dans le texte. Toutefois, ils démontrent aussi une recherche lexicale fondée sur la rareté. Entre autres, on peut lire : « muezzin » (R, 165), « fedayin » (R, 181) ou « lazzi » (R, 133). On perçoit bien dans la phrase suivante l'effet des termes étrangers qui apportent un dépaysement en juxtaposant des sonorités exotiques :

Lors de son [le désert qui envahira la planète]
avènement glorieux, je serai déjà arénicole, je porterai
le burnous et le keffieh et lirai les hadiths et les sourates
couramment, Le khamsin peut souffler, et l'harmattan,
et tout le pataclan, je me draperai dans mon chèche et
j'attendrai. (R, 98)

L'auteur glisse aussi à profusion des termes anglais dans le roman, allant même jusqu'à reproduire intégralement les dialogues de monsieur et madame Pullford ou ceux de Steve. Si ces propos en anglais sont toujours reproduits pour signaler une forme de ridicule, tels les dialogues de sourd du vieux couple par exemple, ils introduisent aussi un questionnement quant au rapport à l'anglais au Québec et dans l'ensemble de la littérature québécoise. Ce rapport est d'ailleurs ambigu tout au long du roman puisque si Édouard rejette violemment la bourgeoisie anglaise, il est un diplômé de l'Université McGill et se donne un titre royal britannique.

Mais, il saute aux yeux que le lexique qui revient le plus souvent sous la plume de Hamelin est celui de la biologie (zoologie, médecine, anatomie, botanique). Sa formation en biologie y est sans doute pour quelque chose. L'auteur utilise des termes techniques pour désigner les choses les plus simples. En ce sens, il contribue beaucoup à créer l'effet de musée des mots, voire d'étalage de connaissances. Pour preuve, on peut mentionner les termes « acrocéphale » (R, 47), « sinciput » (R, 89), « calophylles faux-pygamons » (R, 97), « duramen » (R, 99) ou « phagédénique » (R, 192). Comme Mistral, Hamelin multiplie des termes techniques dans un même passage, comme on le voit dans cette citation à teneur médicale :

Je me complais dans des auto-examens malsains :
fièvre, fatigue, anorexie, insomnie, céphalée, nausée,
léthargie, malaise général, troubles cénesthésiques,
lancinements paresthésiques, en voilà des mots! Pour
un hypocondriaque, il y a là abondante matière à
délectation. (R, 438)

On le voit aussi dans cette énumération de rongeurs aux noms exotiques :

Je peux très bien laisser échapper le nom commun de
l'écureuil roux, dans la selve de mon inconscient, alors
que son nom latin me trotte toujours dans la tête, en
compagnie des cabiais, myopotames, ragondins,
agoutis, wombats et bradypes qui s'y ébattent bien en
vue. (R, 172)

Dans cette citation, les mots « ragondin » et « myopotame » se dédoublent puisqu'ils renvoient tous deux au même animal. Ainsi, on perçoit que la volonté de l'auteur est davantage d'énumérer des termes compliqués que d'énumérer les réalités auxquelles ils renvoient. Ceci démontre également le rapport ludique au signifiant qu'entretient Hamelin. Il pousse d'ailleurs la parodie lexicale jusqu'à

apposer aux termes courants de biologie leur appellation latine, répétition synonymique qui verse l'étalage de connaissances : « Le hasard, à ce moment précis, m'a fait poser le pied sur un petit gland vert tombé d'un chêne rouge *Quercus rubrum*. » (*R*, 113)

En fait, Édouard a besoin de nommer : « Pourtant, j'ai un goût amer d'invention dans la bouche. J'ai besoin de nommer ce qui me guette dans l'ombre. Nommer nommer nommer. On ne nomme jamais que des manières de mourir. » (*R*, 437) C'est cette volonté qui s'incarne dans l'écriture, entre autres dans les accumulations de synonymes. À plusieurs reprises, Hamelin choisit d'employer plusieurs mots pour décrire la même réalité, comme dans les deux exemples suivants. D'abord, c'est la volière de Christine qu'Édouard décrit : « Ainsi, elle passe sa vie à travers cette volaille variée, caquetante, cancanante, gloussante, cacabante et quoi encore? » (*R*, 113) La répétition des termes synonymiques crée ici un effet de style certain, mais représente bien également la nécessité d'Édouard de nommer. Tout comme c'est le cas dans cette phrase qui définit l'impression que Christine fait sur Édouard : « Quel droit une pure inconnue possède-t-elle de me faire souffrir ainsi, de m'infliger par la seule grâce épiphanique d'un instant envolé la délicieuse torture qui me taraude, me turlupine, me tarabuste, me travaille et me tue? » (*R*, 47-48) À la lecture, on serait tenté de suggérer à Hamelin les verbes tourmenter et tracasser qu'il omet de son énumération, peut-être parce qu'ils sont trop communs. L'énumération incite le lecteur à continuer, donc à entrer dans le jeu à son tour. Ici encore, on peut percevoir un effet auto-ironique, il y a une volonté de mise à distance puisque l'auteur se moque de ce qu'il est en

train de faire. Tout cela permet de confirmer qu'il y a réellement dans les romans de Mistral et de Hamelin une recherche lexicale qui s'inscrit dans une volonté de littéarité. Cette dernière se manifeste clairement sous cet aspect par l'excès.

4) L'INTERTEXTUALITÉ

« Il avait développé le complexe de la bibliothèque de Babylone : tout a été dit, écrit, on ne peut plus que plagier et regratter les mêmes plaies. » (*R*, 192), dit Malarmé à propos de Burné. Or, ce « complexe de la bibliothèque de Babylone » s'exprime admirablement dans l'écriture de Mistral et de Hamelin. En effet, ces derniers incluent dans leur roman toutes sortes de références littéraires et de toutes natures, comme si l'on ne pouvait plus rien inventer, comme si tout avait déjà été dit. L'écriture intertextuelle est assez fréquente dans la littérature contemporaine et est même un des traits de la littérature postmoderne, mais les romans de Mistral et de Hamelin se distinguent, une fois de plus, par l'abondance et la diversité de ces références. Qu'il s'agisse de références à la *Bible* ou à Sartre, à La Fontaine ou à Henry Miller, elles sont toutes juxtaposées, mises au même niveau; il en résulte un certain effet de fouillis. Comme pour le lexique, on a l'impression que les références intertextuelles servent à créer un effet de musée, un effet d'étalage de connaissances littéraires.

Parmi cette accumulation de références, plusieurs renvoient à un intertexte qui appartient à la mémoire collective culturelle, composé principalement de références mythologiques, religieuses ou d'allusions aux contes pour enfants. La mythologie a souvent été utilisée comme base intertextuelle dans la littérature. Dès la Renaissance, les écrivains empruntent des personnages et des intrigues à cet

ensemble de légendes. Cette propension ne s'est d'ailleurs pas tarie; on n'a qu'à penser à un ouvrage contemporain comme *Ulysse* de James Joyce pour s'en assurer. *Vamp* et *La Rage* ne font donc pas exception à toute cette tradition littéraire d'emprunts. Dans *Vamp*, par exemple, on retrouve cette phrase très éloquente :

On peut bien s'en aller en guerre et stranguler le lion de Némée, tuer Diomède et Géryon, et les oiseaux du lac de Stymphale à coups de flèches et l'hydre de Lerne, prendre vivant le sanglier d'Érymanthe, atteindre à la course la biche aux pieds d'airain, dompter le taureau de l'île de Crète, vaincre les Amazones, nettoyer les écuries d'Augias et cueillir les pommes d'or au jardin des Hespérides, on peut bien délivrer Thésée des enfers, jamais on ne vivra plus fort que dans l'acte sanctifiant de pourrir sur place. (*V*, 284-285)

Plutôt qu'une simple référence aux douze travaux d'Hercule, Mistral choisit de les énumérer, ce qui démontre ses connaissances mythologiques sans réellement donner plus de poids à sa comparaison si ce n'est par l'effet d'amplitude provoqué par la longueur de la référence. Celles-ci ne sont pas toutes aussi développées, dans une autre phrase, Christian compare son ami Fantasio (autre référence littéraire et musicale) à Pégase lorsqu'il écrit : « Je paie mon verre et me retourne, à temps pour voir Fantasio qui vient à ma rencontre les bras grands ouverts, tanguant un peu mais frais comme une asperge, avec son inimitable sourire de Pégase. » (*V*, 227) Finalement, on ne peut omettre de mentionner les références faites à Bacchus, le dieu du vin qui demeure très proche des intérêts de Mistral. À ce sujet, on peut lire des métaphores comme « ces équipées bachiques » (*V*, 160) qui désignent une tournée des bars.

Dans le roman de Hamelin, il y a profusion de références à la mythologie. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'à un certain moment Malarmé dit du Docteur Baderne : « Qui aime les mythes aime les mots. » (R, 175) De là à conclure que les allusions mythologiques relèvent de la même entreprise que l'abondance lexicale, il n'y a qu'un pas. La maladie de la rage est elle-même inscrite dans sa dimension mythologique par le Docteur Baderne :

L'histoire de la rage, Edward, se perd dans l'Antiquité. On dit qu'elle fut observée pour la première fois par les Asclépiades, descendants du dieu de la médecine, Asclépios. On croit aussi qu'Actéon, le chasseur mythique qui fut mis en pièces par ses chiens lorsqu'il surprit la déesse Diane et ses valets au bain, fut en réalité victime de chiens enragés. Dans l'*Iliade*, Homère se réfère probablement à la rage quand il écrit que Sirius, le chien-étoile de la constellation d'Orion, exerce une influence néfaste sur la santé des hommes. L'étoile Sirius fut d'ailleurs associée aux chiens enragés par les habitants de l'est de la Méditerranée et de l'Égypte, et plus tard ceux de Rome. Homère utilise aussi le terme 'chien enragé' dans les épithètes qui sont lancées à Hector par Teucrus. Dans la mythologie grecque, un dieu était spécialement désigné pour combattre les effets de la rage. Son nom était Aristaeus, fils d'Apollon. (R, 174-175)

Cependant, les allusions mythologiques ne s'intègrent pas toujours aussi bien dans l'intrigue de *La Rage*. Dans bien des cas, comme dans *Vamp*, elles ne sont présentes que pour orner une métaphore et servent donc à garnir les étagères du musée que l'auteur est en train d'édifier. L'exemple que voici l'illustre très bien puisqu'il donne l'impression que l'allusion au Minotaure n'est utile que par la rime qu'elle propose :

J'étais un veau qui avait rejoint le troupeau, qui s'en
allait à l'abattoir au milieu du labyrinthe du savoir,
mon vieux. Le Minotaure, c'est la certitude d'avoir

raison. Le seul tort, c'est de vouloir avoir raison.
C'est tout. Mais j'ai sauté la clôture. À bas les
poteaux de la culture! (*R*, 163)

De plus, tout comme Christian, Édouard fait référence au dieu du vin, par exemple lorsqu'il fait allusion aux « bacchanales balnéaires » (*R*, 55). Mais là aussi l'intérêt réside davantage dans la phonétique que dans la connotation mythologique.

Outre la mythologie gréco-romaine, la religion catholique sert également de réservoir culturel aux romanciers. Mistral et Hamelin y puisent fréquemment. Cette abondance de références bibliques contribue d'ailleurs beaucoup à souligner l'ironie à travers laquelle le discours religieux est véhiculé. Il n'est dès lors pas surprenant de lire chez Mistral des métaphores comme « Où était-elle? Quelque part dans la cité, une Salomé très fatale respirait qui allait subjuguier les décadents et rire tandis qu'ils se rouleraient à ses pieds, pantelants de désir. » (*V*, 117) En outre, Mistral renvoie à la parabole du bon berger de l'Évangile :

Son adolescence l'avait vu devenir le centre d'un
cercle d'idolâtrie, il asservissait son entourage de
brebis sans paraître s'en rendre compte et, si les
fidèles vinrent finalement à s'affranchir, ce fut
parce qu'il ne permit plus leur servilité et voulut
leur émancipation. (*V*, 55)

Tout le vocabulaire du discours catholique est également repris, ce qui constitue, en soi, une référence intertextuelle. On le voit bien dans le passage suivant : « Et maintenant, les chenapans magnifiques font partie de ce plan, ils sont le plan d'extrême rédemption, symboles de l'aréopage sacramentel voué à l'immolation de la mansuétude sur un tas de colombine. » (*V*, 191) En plus du recours au vocabulaire catholique avec des mots comme « extrême rédemption » et

« immolation », on peut voir dans l'appellation « les chenapans magnifiques » une allusion au roman *Les Perdants magnifiques* de Leonard Cohen.

Chez Hamelin, les références intertextuelles religieuses contribuent à leur tour à créer des jeux de mots. Ces derniers permettent d'accentuer la distance ironique qui s'établit en regard du discours catholique. On le voit, entre autres, dans cette référence à l'épisode biblique de Jonas : « Je suis de retour à Laval [...], Laval où j'ai vécu ma jeunesse de Jonas au fond du ventre d'un bungalow. Baleine sur le gril, banlieue-barbecue, la vie à petit feu. » (*R*, 304) Édouard compare également le danois de M. Bourgeois au cheval de l'Apocalypse (*R*, 90) et son père, aux adorateurs du Veau d'Or : « Mon père voulait faire d'eux des vendeurs de voitures, des vendeurs de veaux d'or et de vassiveaux d'argent. » (*R*, 269) On le constate enfin dans cette référence au Jardin d'Eden :

En tous cas, Edward, cet hibernaculum [trou étroit où les couleuvres de la région viennent se regrouper pour la durée de l'hiver] est une version plutôt densément peuplée du paradis, sans ces intrus qu'étaient Adam et Ève, dont la seule vraie faute a été de se croire chez eux. Le paradis redonné aux serpents, bref... (*R*, 170),

un des épisodes bibliques les plus souvent repris en littérature, comme dans des contes philosophiques comme *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre ou *Candide*, quoique le plus souvent, cette référence serve à illustrer des personnages qui trouvent le bonheur dans un jardin, retranchés du monde. On peut ici également faire un lien entre les « intrus » de la citation et Édouard, d'une part, qui se croit chez lui en squattant un chalet abandonné et les agents gouvernementaux, d'autre part, qui se croient chez eux sur les terres agricoles de Mirabel.

Un autre élément culturel qui va servir à introduire des références est l'allusion à des contes et légendes. D'abord, dans *La Rage*, on trouve cette longue allusion à la légende ancienne du loup-garou :

Et grattant son châle, se battant avec ses souvenirs, exhortant ses neurones à la transmission, elle raconta des histoires où de grands loups méchants, qui se tenaient debout comme des hommes, se transformaient en messieurs nus et pitoyables quand on les frappait au cou et qu'une goutte de sang coulait, des histoires de bûcherons et de belles sauvagesses se métamorphosaient en bêtes monstrueuses à la faveur de la nuit, des histoires de fiançailles rompues quand le promis s'était introduit chez sa belle sous les dehors d'une créature à dents longues et que, recevant un coup de crochet à bois sur la tête, il s'était retrouvé tout nu brillant sur la paille. Quand on ne faisait pas sa religion pendant sept années, on avait toutes les chances d'être changé en loup-garou. (*R*, 258)

Ce récit reproduit toute une tradition de littérature orale au Québec dont ont par la suite hérité les romans du XIX^e siècle, comme *Les Anciens Canadiens*, ouvrage qui accordait une large place à la retranscription des légendes. Cependant, la plupart des contes qui sont utilisés ne sont pas de cette nature, ce sont plutôt les contes pour enfants populaires qui vont servir de bassin intertextuel. Dans *Vamp*, par exemple, se glisse une allusion au *Magicien d'Oz* :

C'était déjà trop tard, engagés qu'on était à fond de train et jusqu'aux cuisses dans le jaune pavage du chemin d'Oz en procession sardanapalesque, remplissant nos devoirs de Nemrod dont le premier était d'abuser de notre liberté. (*V*, 269)

Dans *La Rage*, une référence à la légende de *Robin des bois* est perceptible lorsqu'Édouard proclame : « Moi, Édouard Neuf, je proclame les terres boisées qui s'étendent sur ces collines chaotiques, forêt communale à l'usage de tous les

déshérités de la terre. » (R, 89) Il touche aussi à celle d'*Aladin et la lampe magique* : « Dans son gros bon sens de génie sorti d'une grosse bouteille de bière. » (R, 84) Il fait même référence au conte des *Trois petits cochons* dans l'extrait suivant :

Lui, c'est un ami avant tout. Il s'est comme incrusté dans mon intimité. Ça s'est bâti petit à petit, avec lui. Toi, Malarmé, tu es comme le loup qui voudrait souffler la maisonnette des trois petits cochons. Je sens que tu veux mettre à terre plutôt que bâtir. (R, 240)

Ces éléments, s'ils créent un effet d'écho et servent souvent de support aux métaphores et aux comparaisons, introduisent aussi une dimension ironique puisqu'il s'agit d'une culture populaire qui généralement ne se retrouve presque pas dans les références intertextuelles. Une fois de plus, on peut parler d'auto-ironie puisque l'auteur met à distance une de ses propres pratiques textuelles.

C'est toutefois aux auteurs canoniques de la littérature que Mistral et Hamelin renvoient le plus fréquemment, ce qui confirme l'hypothèse selon laquelle tout ce recours à la construction intertextuelle se veut un moyen d'inscrire la littérature dans le texte. Dès lors, comme pour créer une galerie de portraits, les romanciers mentionnent des noms d'auteurs à profusion. Premièrement, ils font allusion à des œuvres lues par les personnages du roman. Cela permet, outre la possibilité d'instaurer une filiation littéraire, d'asseoir davantage les personnages dans leur rôle d'écrivain, puisqu'ils sont représentés un livre à la main. C'est le cas dans *Vamp* à propos de *La Nausée* de Jean-Paul Sartre :

Je me promenais entre les amas de feuilles ocre et jaunes râtelées sur le trottoir, le nez dans *La nausée* de Sartre, sans pouvoir me concentrer plus d'une

page à la fois. D'abord, vu mon âge – à seize ans on est souvent plus vieux qu'à soixante –, j'adorais ce roman et vénérais son auteur (comment avait-il pu si bien comprendre mon désespoir tranquille et le sinistre dégoût que m'inspirait le monde?), aussi interrompais-je constamment ma lecture car j'aimais consommer mon plaisir à toutes petites doses. (V, 32)

Le choix de *La Nausée* contribue très bien à camper la figure du marginal révolté.

Ce dernier se décrit aussi lisant Kundera :

J'empilai le tout et l'intercalai entre les pages marquées du bouquin que je traînais ce jour-là. C'était *La vie est ailleurs* de Milan Kundera, que je savourais lentement parce qu'il démolissait les poètes et titillait mon complexe d'Œdipe sensible comme un clitoris. (V, 79)

Ici non plus, le choix de lecture du personnage n'est pas innocent, il traite de littérature et contribue à composer son image de l'écrivain. Dans *La Rage*, il est aussi question d'auteurs, même si, au début, Édouard ne prétend fréquenter que le dictionnaire. Ainsi, il affirme : « Je lis Céline l'imprécateur, Dr Jekyll et Mr Hyde, et ce vieux Miller démon de la Méditerranée. » (R, 316) Comme chez Mistral, les auteurs ne sont pas placés là au hasard : les lectures d'Édouard ont un caractère enragé voire démoniaque qui contribue ici aussi à établir la révolte et la marginalité du personnage.

Mais c'est surtout lorsqu'elles servent à enrichir le texte de comparaisons et de références littéraires savantes que les allusions aux écrivains sont les plus nombreuses et variées. Mistral, d'abord, mentionne Nelligan, Dostoïevski, ou Cendrars et bien d'autres. Par exemple, lorsqu'il décrit le Vieux-Montréal, il ne

peut s'empêcher de glisser au passage une référence à Nelligan et à une scène emblématique de la littérature québécoise :

Le Château Ramczay, où Nelligan fit son triomphe en 1899 en déclarant sa *Romance du vin*; ses amis le portèrent sur leurs épaules de là jusque chez lui, et on l'interna peu après; il ne ressortit de l'asile qu'une seule fois au cours des quarante-deux années qu'il lui restait à vivre. (V, 31)

De plus, en se comparant lui-même à une première version du personnage de *L'Idiot* de Dostoïevski, il signifie que sa connaissance du roman dépasse la seule lecture de la version établie :

Pour moi, je me voyais ainsi que Dostoïevski esquissait son idiot dans une version préliminaire qu'il rejeta plus tard, un être si maladivement fier qu'il ne pouvait pas ne pas se considérer comme un dieu, et qui en même temps ne se respectait pas soi-même tant il s'analysait clairement dans une mesure telle qu'il ne pouvait pas ne pas se mépriser infiniment et avec une force qui dépasse la vérité. (V, 55)

Quant à Cendrars, son nom est utilisé dans un jeu de mots faisant référence au bras amputé de cet auteur suisse : « Les bras, les bras de l'horloge, un long un petit, le moignon des heures, la main amie des minutes, les bras de Cendrars, le temps amputé, les bras sanglés du temps criminel en fuite. » (V, 230) La diversité des auteurs mentionnés permet de créer l'effet de musée et confirme que l'auteur possède une connaissance poussée de la littérature.

Dans *La Rage*, les allusions à des auteurs abondent. Ainsi, on peut lire des phrases comme « De l'intérieur, matériellement, il n'y a rien d'intéressant à dire, alors je ne vais pas m'épuiser en de balzaciennes descriptions. » (R, 156) Après Balzac, Hamelin a recours à Homère, faisant ici démonstration de sa culture

littéraire : « Ce thé-là va nous donner des ailes, Édouard. Et peut-être aussi cette parole ailée dont parle Homère. » (*R*, 397) Pour étayer la variété des références de Hamelin, on peut citer enfin le poète et philosophe américain Thoreau, qui, comme Édouard, s'isolait pour écrire et qui fut redécouvert dans les années 1970 pour ses propos sur la désobéissance civile :

Oui, c'est vrai, tu voulais écrire. Tu es allé vivre dans
le bois pour écrire. Comme cet Américain, tu sais,
l'Américain philosophe dans sa cabane au bord d'un
étang...
–Thoreau, m'man. (*R*, 325)

En plus des noms d'auteurs, les noms de personnages ou les titres d'œuvres sont également cités à profusion et sont plus divers les uns que les autres. Ainsi, pour ce qui est de nommer des personnages, Mistral se compare à de grandes figures littéraires. Cette comparaison avec les héros contribue d'ailleurs à fonder le mythe du grand écrivain. Ainsi, il écrit :

Je le [Blue Jean] voyais, émerveillé, travailler
patiemment sur lui-même année après année, grand
alchimiste du cœur et du corps; son grand œuvre, lui-
même, l'absorbait entièrement et absolument. Il
poursuivait l'incorruptibilité, tel un superbe don
Quichotte, et plus d'une fois j'ai eu si peur de ses
téméraires équipées qu'en fidèle Sancho, j'éprouvai
l'urgence de le protéger contre lui-même, ainsi qu'il le
fit souvent pour moi, bien qu'en ce cas, il s'occupât la
plupart du temps de ramasser les pots cassés. (*V*, 54-55)

Faisant référence à un personnage littéraire diamétralement opposé, Christian imagine « [...] une supernoce hyperboréenne dans l'Arctique, avec Agaguk comme témoin et une peau d'ours polaire pour couche nuptiale » (*V*, 88).

Mistral évoque pareillement des titres d'œuvres bien précis, par exemple, lorsqu'il affirme : « Réglant l'addition, j'expliquai aux filles que j'allais prendre

l'air et je partis du côté de *Chez Swann*. » (V, 136) Si le lieu a vraiment existé, rue Duluth à Montréal, c'est de le juxtaposer à la préposition « du côté de » qui constitue ici une référence intertextuelle. Plus loin, l'auteur fait allusion au chef d'œuvre du philosophe britannique Thomas Hobbes, *Le Léviathan*, jouant sur le double sens de « Léviathan », chef d'œuvre et monstre marin légendaire : « Pour moi, j'avais vingt ans et le regard du basilic, je possédais la science infuse que du fuligineux fouillis qui se brésillait entre mes mains sortirait le Léviathan terrible et majestueux et féroce et flamboyant. » (V, 196) La présence de ces titres, choisis parmi les classiques de la littérature mondiale contribue à inscrire le littéraire dans le roman.

Dans *La Rage*, plusieurs grandes figures et œuvres littéraires ont leur place; d'abord, Achab de *Moby Dick* dans la phrase :

Je me sens fébrile comme Achab lorsque du nid-de-pie est tombé le premier THERE SHE BLOWS ! signalant la baleine blanche. Même après l'avoir ratée une fois, le vieux capitaine savait les retrouvailles inévitables, imminentes. Il le savait malgré l'immensité de l'océan, malgré l'irrégularité aléatoire du vent, malgré l'entêtement de tous les courants contraires et l'inertie des probabilités hostiles. Il le savait parce que la poursuite d'Achab est une poursuite d'amour, amour du mal, amour de la haine, mais amour quand même (R, 87)

puis le D'Artagnan des *Trois Mousquetaires* : « Avec des pinces, j'ai ouvert la cage des renards, qui étaient bien réveillés et qui avaient l'air de m'attendre, comme trois mousquetaires dont j'aurais été le D'Artagnan. » (R, 313) Ces personnages fictifs qui servent de doublures à Édouard contribuent ici aussi à souligner la dimension littéraire du personnage. Hamelin introduit aussi, au fil du

texte, des titres d'œuvres comme dans l'épisode de la chasse aux canards où Édouard, qui se met à tirer sur tout ce qui bouge, s'écrie : « La guerre? Yes sir! » (*R*, 112), faisant ainsi directement référence au titre d'un roman de Roch Carrier.

Cette propension qu'ont Mistral et Hamelin à nommer d'autres œuvres et d'autres auteurs ne se limite pas au domaine littéraire, ils font aussi intervenir celui du cinéma ou de la bande dessinée. On peut voir dans cet exercice une volonté de mise à distance de leur propre écriture, une certaine ironie à l'égard de la tendance excessivement intertextuelle des romans jugés postmodernes. Cela s'observe, par exemple, dans des références à *Rambo* : « Je suis le Rambo des Basses-Laurentides » (*R*, 121) ou au *Dernier des Mohicans* : « Regrettera-t-on assez [...] d'être les derniers des Mohicans de Montréal. » (*V*, 290-291) En réalité, ces exemples sont des antonomases, c'est-à-dire que le nom propre se lexicalise et devient nom commun. Dans ce cas-ci, comme précédemment, le lecteur se demande s'il n'a pas tendance à surinterpréter en voyant dans cet usage une figure rhétorique et un recours intertextuel. L'antonomase favorise ce doute.

Un troisième type d'intertextualité que l'on peut observer dans l'écriture de Mistral et de Hamelin est la pratique du pastiche. Celle-ci s'effectue parfois dans de longs passages imitant un style de récit particulier. C'est le cas de cet exemple de *La Rage* qui pastiche les récits de chevalerie :

[...] PUNK PUNK et toute l'électricité de la province électrique s'y engouffre et la porte aux nues et s'illumine de l'épique saga d'un chevalier qui a des ailes en guise de cimier et qui fouette son fringant destrier en direction de ce château lointain qu'il devra investir, après avoir déjoué ou occis de vilains cerbères, puis franchi des obstacles, sauté des pièces d'eau, des murets et des haies, comme le prince Charles-Face-de-

Cheval, joueur de polo émérite et héritier de la longue tradition britannique, futur roi d'Angleterre qui n'abdiquera jamais, lui, parce que sa baisable petite princesse n'était pas une hétéro, elle, et portait, confirmé de source médicale sûre, à mi-hauteur, en berne, son étendard hyménique sanglant de jeune vierge destiné à être empalé sur un sceptre royal, jeune vierge baisable petite princesse Diane chasserresse dont les chiens enragés mirent en pièces Actéon le chasseur à courre mythique [...] (R, 309)

Une fois de plus, dans cet exemple, l'Anglais est tourné en dérision, mais cette fois par le biais de la monarchie britannique, dont Édouard se réclame pourtant.

Toutefois, le type de pastiche que l'on retrouve le plus souvent et qui renvoie à des textes précis est la reprise de phrases et parfois de situations directement inspirées par des œuvres littéraires. Ces références intertextuelles ne sont pas identifiées comme telles, mais elles sont trop proches du texte original et trop reconnaissables pour être fortuites. Cela contribue d'ailleurs beaucoup à donner au texte un caractère littéraire puisque le lecteur rencontre des formulations connues qu'il associe au monde littéraire. Par exemple, on peut lire la phrase suivante dans le roman de Christian Mistral : « Je marchais lentement sans destination particulière, mon bouquin sous le bras, les poings au fond de mes poches. » (V, 32) Difficile de ne pas reconnaître dans ces mots le vers du poème « Ma bohème » de Rimbaud : « Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées; ⁶⁰ » Mistral s'inspire d'ailleurs plus loin du célèbre « Je est un autre » du poète voyant lorsqu'il écrit : « que je sois l'autre et que l'autre soit moi, indistinctement. Je, tant que Je existait » (V, 143). On trouve aussi une phrase

⁶⁰ RIMBAUD, Arthur, « Ma bohème », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1972, p. 35.

pastiche de la « Romance du vin » de Nelligan⁶¹ : « Vive le vin, vive le lit et l'art! » (*V*, 145) Et, dans ces lignes : « Il y a un thème étrange et assez effrayant » (*V*, 244) peut-on ne pas reconnaître le premier vers du poème « Mon Rêve familier⁶² » de Verlaine?

Chez Hamelin, ces effets d'écho foisonnent. C'est d'abord l'œuvre de Mallarmé qui se dissimule comme un leitmotiv par bribes ici et là, comme dans la phrase suivante : « Ce que fait mon père, ce n'est pas gagner sa vie, c'est tricher à tout coup. Pour gagner, il faut commencer par jouer, m'man. » (*R*, 329) Le poème « Ma bohème » de Rimbaud lui inspire comme à Mistral le passage suivant : « Je vague les mains dans les poches. » (*R*, 352) Il fait de plus une allusion directe au poème « Correspondances⁶³ » de Baudelaire lorsqu'il écrit : « Bûcher jusqu'à ce que l'arbre tombe, bûcher jusqu'à ce que le jour tombe comme si les arbres en étaient les piliers. » (*R*, 99) Hamelin reprend aussi à son compte le titre d'un recueil d'Hubert Aquin⁶⁴ : « J'étais stone comme une roche, gelé comme un granit gris détaché de son aigre bouclier, un bloc erratique dans un mental à retardement. » (*R*, 348) Ce n'est pas le seul titre que Hamelin reprend à son compte puisqu'il parodie aussi celui du premier roman de Roger Lemelin⁶⁵ : « Au pied de la pente durcie. » (*R*, 263) Il récupère également la formule, tout en

⁶¹ NELLIGAN, Émile, *Poésies complètes*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, p. 216.

Le vers se lit comme suit : « Je suis gai! Je suis gai! Vive le vin et l'Art! »

On peut d'ailleurs noter que le vers suivant, « J'ai le rêve de faire aussi des vers célèbres », pourrait très bien s'appliquer à la démarche littéraire de Mistral.

⁶² VERLAINE, Paul, « Mon Rêve familier », *Poèmes saturniens*, dans *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1962, p. 63.

Le vers se lit comme suit : « Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant »

⁶³ BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1972, p. 38.

Le vers se lit comme suit : « La Nature est un temple où de vivants piliers »

⁶⁴ Recueil intitulé *Blocs erratiques*

⁶⁵ Roman intitulé : *Au pied de la pente douce*

l'associant à la chanson « Ma Cabane au Canada », avec la variante : « Dans ma cabane au pied de la pente dure. » (R, 369) Ailleurs, Hamelin se réapproprie le célèbre « Haro sur le baudet » de la fable « Les Animaux malades de la peste » de La Fontaine en se moquant du Docteur Baderne : « Haro sur le Baderne » (R, 429). Il se saisit aussi des mots de Jacques Brel en écrivant : « Le plat pays de Mirabel » (R, 443) Finalement, Hamelin pastiche tout un épisode de la pièce *Cyrano de Bergerac* lorsque Johnny demande à Édouard d'écrire à sa petite amie des lettres d'amour standard qu'il n'aurait qu'à signer, puisqu'il n'a pas le talent pour exprimer ses sentiments : « Avec ton style, elle me tombera sûrement dans les bras » (R, 258), lui dit-il.

Le dernier type d'intertextualité, qui s'observe surtout dans le roman de Mistral, est l'inclusion de textes externes dans la trame narrative. Par exemple, Mistral insère dans son texte un long extrait sans rapport réel avec son intrigue, comme s'il satisfaisait par là son seul plaisir de citer :

Ici, j'ai envie de glisser quelques petites choses innocentes et gentilles que j'aime particulièrement. Ce sont des clés qui ouvrent avec une déconcertante aisance un huis qui autrement pourrait paraître à jamais clos. D'abord, ces quelques mots de Faulkner, librement extraits d'une entrevue qu'il accordait à New York au début de 1956 :
 'Aucun écrivain n'a atteint la perfection dont il avait rêvé. Je classe donc chacun en fonction de ce magnifique échec à réaliser l'impossible. Un artiste est un être que poussent ses démons intérieurs. Il ignore pourquoi ceux-ci l'ont élu; il n'a aucun scrupule à dérober, emprunter, mendier ou ravir à n'importe qui ce dont il a besoin pour accomplir son œuvre. L'écrivain n'est responsable que de son art. S'il a une valeur réelle, il sera dépourvu de tout scrupule. Il a un rêve. Un rêve qui l'angoisse tant qu'il lui faut absolument s'en débarrasser. Il sacrifiera tout : honneur, fierté,

honnêteté, sécurité, bonheur, afin de pouvoir écrire son ouvrage. Si un écrivain doit voler sa propre mère, il n'hésitera pas; *Ode on a Grecian Urn* vaut plus que toutes les vieilles dames de la terre.' (V, 194-195)

Outre la référence à la pièce *Huis clos* de Jean-Paul Sartre au début de l'extrait, on se rend compte que, par cette citation de Faulkner, Mistral confirme la position d'artiste qu'il est en train de dessiner, soit celle d'un artiste marginal, un mendiant inspiré, mais qui se consacre entièrement à la littérature. Ce portrait n'est pas très éloigné de celui de l'écrivain emblématique dressé précédemment. Mistral continue avec un poème de Walt Whitman :

Ce qui m'amène, je ne sais pourquoi à cette autre clé
qui m'enchanter. Il s'agit du poème de Walt Whitman
datant de 1867, tiré des *Feuilles d'herbe*, intitulé *Je
chante le soi-même* :

Je chante le soi-même, une simple personne, séparée,
Pourtant je prononce le mot démocratique, le mot
En-Masse.

Je chante la physiologie de la tête aux pieds.
La physionomie seule, ou le cerveau seul ne sont pas
dignes

De la Muse, je maintiens que le corps entier
est beaucoup
plus digne;

Je chante la Femme à l'égal de l'Homme.

C'est la Vie dans l'immensité de ses passions, de sa
force

et de sa puissance,

Joyeuse, formée par les lois divines, pour la plus
libre action

C'est l'Homme Moderne que je chante. (V, 195-196)

Cet homme moderne est aussi celui que Mistral veut chanter en faisant le portrait de la génération vamp. Cela, sans compter que le titre, « Je chante le soi-même », s'applique tout à fait à sa propre écriture.

Alors que certaines références intertextuelles servent à appuyer une position esthétique, d'autres, au contraire, ne servent ni à établir un rapport de filiation ni à comparer le personnage à un héros, mais plutôt à parsemer le texte de noms littéraires de toutes sortes. L'important ne se situe pas toujours dans la référence intertextuelle en tant que telle, mais dans le fait qu'il y ait intertextualité. C'est donc en ce sens que la pratique intertextuelle s'inscrit dans la même esthétique de l'excès que les figures, les jeux sonores et le lexique. Par son caractère fondamentalement littéraire, elle peut se lire comme une aspiration à la littérarité de l'écriture de Mistral et de Hamelin. Celle-ci permet donc de penser que les auteurs ont voulu produire un texte qui ne pouvait qu'être le fruit du travail d'un romancier. C'est une parole d'écrivain qu'ils ont mise en scène.

Cependant, au-delà des nombreuses références qui ont été analysées, il y a une œuvre qui transcende les mentions épisodiques et qui se profile derrière les romans de ces deux auteurs dans leur totalité, c'est celle de Réjean Ducharme. Ce dernier sert de modèle à Mistral et à Hamelin plus qu'aucun autre écrivain et on découvre de nombreuses traces de cette influence dans leurs romans.

C'est tout d'abord le rapport ludique à l'écriture qui est la marque de cette influence. En effet, Ducharme fut l'un des premiers au Québec à multiplier les jeux de mots dans son écriture et à remettre en question le rapport des mots à leur signifiant. Dès *L'Avalée des avalés*, Bérénice invente le « béréncien » parce que la langue courante ne lui convient pas. Chez Ducharme, comme le dit Lise Gauvin :

Plus qu'un simple matériau de fiction, la langue devient, à la limite le sujet même de son œuvre. Titres,

noms de personnages, figures et références intertextuelles témoignent d'une impertinence qui n'a d'égale que la liberté avec laquelle le romancier traite la ou les langues dont il use.⁶⁶

Mistral et Hamelin vont reprendre cette théâtralisation du langage et la placer au centre même de leur roman. D'ailleurs, et surtout dans le cas de Hamelin, c'est l'écriture qui, bien avant l'intrigue, assure l'originalité de l'œuvre.

De même, l'intertextualité est visible et a été analysée dans l'œuvre de Ducharme entre autres par Gilles Marcotte, dans son article « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont », dans lequel il écrit :

L'œuvre de Réjean Ducharme, on le sait, n'est pas avare de références littéraires avouées : au premier chef, les grands inspireurs des premiers livres que sont Nelligan, abondamment cité, et du côté français Arthur Rimbaud, souvent accompagné de sa sœur Isabelle.⁶⁷

Comme il a été démontré, Hamelin et Mistral placent, eux aussi, une dimension intertextuelle au cœur de leur esthétique de création. À plus d'une reprise d'ailleurs, ces jeunes romanciers font référence à Ducharme. Par exemple, chez Mistral, on peut lire : « L'impalpable Rien d'épouvante impose sa viduité suffocante et je me triture, me fouille et me retourne comme une peau de chat mort pour retrouver le fil doré qui conduit d'un rien à l'autre. » (V, 244) Il est difficile dans la littérature québécoise de faire allusion à un chat mort sans que celui-ci n'évoque la mère de Bérénice Einberg de *L'Avalée des avalés*. Hamelin fait référence au même roman dans *La Rage*, dans cette phrase : « Je suis de retour à

⁶⁶ GAUVIN, Lise, *Langagement, L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 167-168.

⁶⁷ MARCOTTE, Gilles, « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont », *Études françaises*, vol. XXVI, no 1, p. 90.

Laval, Laval des avalés » (R, 304) et, à la toute fin du roman, lorsqu'il écrit : « Ça va être l'envolée des envolées. » (R, 509) Cette avant-dernière phrase signale bien le salut au maître qu'a tenté Hamelin. Son texte renferme aussi des références à d'autres œuvres, *Le Cid maghané*, entre autres : « Il a pivoté sur lui-même avec une lenteur calculée, comme un vieil acteur étudiant ses effets, comme un vieux Cid outragé, magané et vicieux [...] » (R, 485)

Au plan thématique également, certains parallèles surgissent entre *Vamp*, *La Rage* et les premiers romans de Ducharme. La figure du marginal, on l'a dit, fait partie intégrante de l'œuvre de Ducharme. De plus, l'univers de *La Rage*, soit un monde rural, clos, hors du temps, fait étrangement penser à ceux de romans comme *l'Océantume* ou au Val des Vals du scénario de film *Les Bons Débarras*.

Mistral et Hamelin empruntent également à Ducharme son rapport ironique à l'institution littéraire. Par de nombreux commentaires disséminés au fil du texte, on peut percevoir une vision ironique de la critique, entre autres par la représentation du critique Jean-Pierre Richard en la personne d'un bon banlieusard qui tond sa pelouse.

Ducharme est aussi une figure de réussite littéraire, un auteur qui a du succès et qui est reconnu en France comme ici. C'est peut-être de là que lui vient ce rôle de modèle. Mistral et Hamelin vont chercher à devenir des écrivains à l'image de Ducharme. D'ailleurs, dans l'édition de poche des deux romans, la biographie des auteurs contient des éléments qui permettent de les associer aux biographies ludiques de Ducharme en tête de ses ouvrages. Par exemple, pour Mistral, on peut lire : « L'auteur vit dans l'Est de Montréal et ne répond pas au

téléphone. » (*V*, 306) On peut donc penser que Mistral et Hamelin jouent à être de nouveaux Ducharme, qu'ils adoptent cette posture d'écrivain.

CHAPITRE 3 – LA POSTURE DE L'ÉCRIVAIN

« J'ai trop souvent affaire, dans *La Rage*, aux capacités métaphoriques de Louis Hamelin, j'ai trop affaire à l'auteur ⁶⁸», affirmait Jacques Renaud, l'auteur du *Cassé*, dans une critique de *La Rage* que lui avait demandée la revue *L'Actualité*. Or, cette écriture analysée ici comme s'inscrivant dans une esthétique de l'excès pourrait en fait être, dans *Vamp* et *La Rage*, un procédé d'autoreprésentation. En effet, les constants jeux stylistiques empêchent le texte de s'effacer au profit de l'intrigue, les prouesses des romanciers rappellent constamment leur présence dans leur œuvre. C'est d'ailleurs ce que confirment Lucie-Marie Magnan et Christian Morin qui associent ce procédé à l'écriture postmoderne :

Les jeux de langage, qui rappellent la matérialité de leur support, signalent le processus d'écriture et se révèlent ainsi procédés de l'autoreprésentation. Cette utilisation particulière du langage permet en effet de mettre en relief, de façon plus ou moins apparente, le processus d'écriture lui-même.⁶⁹

Cette mise en évidence du processus d'écriture et, par extension, d'une figure de l'écrivain permet de penser que Christian Mistral et Louis Hamelin se révèlent dans leurs romans, toutefois sur deux modes différents : la représentation de la « persona » de l'auteur, pour le premier, et l'inscription de l'écrivain dans son texte, pour le second. Par leur mise en scène, Mistral et Hamelin jettent les bases de ce qui forge leur posture d'écrivain.

⁶⁸ RENAUD, Jacques, « Une Écriture scolaire, Une vigueur se dégage de *La Rage*, mais où va-t-elle? », *L'Actualité*, vol. 15, no 8, 15 mai 1990, p. 114

⁶⁹ MAGNAN Lucie-Marie et Christian MORIN, *Op. Cit.*, p. 115

A - UNE MISE EN SCÈNE DE SOI

D'abord, outre la mise en scène de l'auteur, engendrée par les procédés stylistiques, Mistral et Hamelin se rendent présents tous deux dans leurs romans mais dans un registre bien différent. Dans l'œuvre de Mistral, c'est lui-même en tant qu'individu social qu'il représente. Il utilise en effet beaucoup d'éléments autobiographiques, ce qui encourage fortement le lecteur à se convaincre que l'auteur parle de lui-même.

1) LE PERSONNAGE DE L'ÉCRIVAIN

D'une part, le personnage écrivain porte le même nom que l'auteur, d'où l'identification inévitable. Passé la succession généalogique qui sert d'incipit au roman, le narrateur conclut : « Et Nanane engendra Christian Mistral. Voilà, enfin dévoilée, la trame de mon antique et noble lignage. » (*V*, 26) Ainsi, dès le départ, une équation d'identité entre le personnage, le narrateur et l'auteur est posée.

D'autre part, les antécédents littéraires confirment la correspondance entre le personnage et son auteur. Si, dans *Vamp*, ils sont peu nombreux parce qu'il s'agit d'un premier roman, en revanche, *Vautour* et *Valium*, les deux autres titres de la trilogie « Vortex Violet » font tous deux mention de la publication antérieure de *Vamp*. Dans *Vautour*, Christian affirme : « *Vamp* a été le deuxième livre qu'il [Vautour] ait désiré lire. Quand j'ai reçu la caisse contenant mes premiers exemplaires, il s'est jeté dessus avant moi.⁷⁰ » L'allusion est brève, mais significative, puisqu'elle établit clairement la relation entre le personnage, Christian, et le roman de Mistral. Dans *Valium*, le troisième roman de la trilogie,

⁷⁰ MISTRAL, Christian, *Vautour*, Montréal, Typo, 1993, p. 89.

les allusions à *Vamp* sont beaucoup plus longuement développées. On y rapporte les séances de signatures au Salon du livre, les discussions avec l'éditeur, les entrevues avec les journalistes. Même si le titre de *Vamp* n'est pas clairement mentionné dans le roman, les dates et les commentaires renvoient directement à ce premier roman. Par exemple, Christian affirme se trouver au Salon du livre en 1988, année de la parution de *Vamp* : « Je traverse le Salon du livre de Montréal un dimanche de novembre 1988. ⁷¹ » Il glisse aussi ce commentaire d'une journaliste au sujet du contenu de son roman :

Votre livre, mine de rien, porte de graves accusations contre une génération entière. On en ressort avec l'impression troublante que vous tenez tous les baby-boomers individuellement responsables de leur burnout comme collectivité... ⁷²

Toujours dans *Valium*, le narrateur fait allusion à son second roman, *Vautour*. D'abord, en s'adressant à ses lecteurs, il écrit : « Alors là, ceux qui connaissent déjà Vautour peuvent sauter le prochain paragraphe pendant que je mets les autres au parfum ⁷³ » et plus loin, « Au début, je n'avais nulle intention d'écrire un roman là-dessus. Pas assez de matière, me semblait-il, et puis ça n'intéresserait personne. ⁷⁴ » Tous ces rappels de sa propre œuvre, en plus, bien sûr, d'attester le rôle de grand écrivain du personnage, contribuent à renforcer l'adéquation entre le personnage et l'auteur et, par le fait même, à révéler ce dernier, à le rendre présent dans son roman.

⁷¹ Id., *Valium*, Montréal, XYZ, collection « Romanichels », 2000, p. 90.

⁷² *Ibid.*, p. 63-64.

⁷³ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 21.

Les détails biographiques autres que littéraires sont d'ailleurs légion dans les romans de Mistral : ses études au séminaire de Saint-Hyacinthe, son mariage à 16 ans, et sa paternité précoce en sont des exemples. Il fait aussi allusion, dans *Vautour*, à son abjuration officielle de la religion catholique, événement que ses biographes rapportent aussi.

Toutes ces insertions d'éléments autobiographiques soulignent le fait que Christian Mistral manipule l'ambiguïté de la fiction. Il tient à susciter une interrogation quant à ce qui relève de la réalité et à ce qui relève de l'invention. Toute la lignée généalogique qui sert d'incipit au roman l'affilie aux mémoires, confessions et autres types d'écriture du moi. Toutefois, le pacte autobiographique, c'est-à-dire l'équivalence entre le je de l'auteur et celui du narrateur et du personnage, est presque automatiquement rompu par le caractère farfelu de l'énumération des ancêtres. Du reste, pour établir la distance de la fiction, Mistral met en scène dans *Valium* une rencontre entre Christian et Julien Vago, personnage d'un scénario qu'il a écrit en 1993. La hiérarchie se complique alors puisque Christian rencontre un personnage de sa propre création :

Je ne sais pourquoi, je l'ai reconnu aussitôt. Pourtant, je ne l'avais jamais vu qu'en photo, et encore, qui datait de vingt ans. Saisissant son torchon, j'ai essuyé mon regard certain qu'il me jouait des tours, mais non. C'était lui. C'était Vago.⁷⁵

Néanmoins, en dépit de ce jeu constant entre la réalité et la fiction, qui fait que le lecteur se demande sans arrêt où il se situe, si ce que l'auteur raconte est inventé ou réellement arrivé, l'équation personnage = narrateur = auteur tient.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 93.

Mistral l'admet sans ambages dans une entrevue accordée à la revue *Nuit*

Blanche :

Mon idée, quand j'ai donné mon nom à mon personnage de *Vamp*, c'était d'aller au-devant des coups de la critique qui dirait que mon roman est autobiographique. Mais j'en ai retiré un bénéfice inattendu : on ne savait plus alors ce qui était vrai et ce qui ne l'était pas, parce que tout pouvait être vrai. Mais dans ces conditions, tout pouvait aussi être faux. Sans compter que moi-même, comme je suis saoul la plupart du temps, je ne sais pas si c'est vrai ou pas! ⁷⁶

On peut donc penser que c'est une théâtralisation de soi que Mistral, par son personnage, met en scène dans son roman et le jeu qu'il a créé autour de la fiction contribue à renforcer sa propre représentation, sa présence dans le roman. Tout cela permet de l'asseoir dans son rôle d'écrivain alors qu'en 1988, à la publication de *Vamp*, il n'en était pourtant encore qu'à un premier roman.

Ce jeu entre la fiction et la réalité est également accentué par le fait que Christian Mistral, l'écrivain, se forge lui-même un personnage d'écrivain : son pseudonyme et le feutre mou qu'il arbore en toutes occasions, même dans son roman⁷⁷, en font foi. D'ailleurs, son éditeur, André Vanasse, révèle dans la présentation de *Vamp* qu'il a voulu miser sur l'image du jeune auteur :

Je croyais tellement en *Vamp* que je considérais nécessaire de miser gros pour le faire connaître. Me suivrait-il [Mistral]? Il me rassura. Et je compris vite que Mistral était foncièrement un comédien, et que devenir un personnage public était tout à fait dans ses

⁷⁶ OUELLET, François, « Christian Mistral, L'Héautontimoroumenos », *Nuit Blanche*, no 54, décembre 93-javier-février 94, p. 20-22.

⁷⁷ « Coiffé d'un feutre mou, trop maigre avec mon mètre 85 et mes 80 kilos, j'attirais tous les regards. » (*V*, 42)

cordes. Nous mîmes donc sur pied une stratégie propre à le faire connaître instantanément.⁷⁸

Georges-Hébert Germain, dans un portrait de l'écrivain qu'il a publié dans la revue *L'Actualité*, insiste, lui aussi, sur le fait que Mistral est « obsédé par son image⁷⁹ ». C'est donc un indice supplémentaire qui montre que Mistral cherche à se mettre en scène.

2) L'AUTEUR EN TRAIN D'ÉCRIRE

Dans le roman de Hamelin, la représentation de l'auteur se manifeste sur un tout autre plan. Il n'y a pas identité entre le personnage et l'auteur. En dépit de quelques détails communs comme son statut d'écrivain et ses études en biologie, Malarmé est un personnage fictif plutôt distinct de Hamelin. La représentation de l'auteur ici ne touche pas tant l'homme social que l'écrivain, l'homme en train d'écrire. Plutôt que de jouer sur le pacte de fiction, Louis Hamelin joue surtout sur l'écriture en incluant plusieurs indices redondants du roman en train de se faire. En fait, il incorpore, dans son œuvre, parfois par des incises, parfois par des propos du narrateur, les commentaires du romancier en train de se regarder écrire. Il s'agit d'un métadiscours qui adopte tantôt le ton du critique, tantôt celui du « metteur en texte ».

Dans les parenthèses métadiscursives du critique, l'intrigue s'interrompt pour céder la place à une voix d'analyste qu'on pourrait rapprocher d'une figure de l'auteur dans le roman. On le voit, par exemple, dans cet extrait qui présente Christine en train de cultiver son jardin :

⁷⁸ VANASSE, André, « Une Comète coiffée d'un feutre mou », présentation, Mistral, Christian, *Vamp*, Montréal, Typo, 1995, p. 8.

⁷⁹ GERMAIN, Georges-Hébert, *Op. Cit.*, p. 87.

Et soudain, [...] je suis tombé en arrêt sur elle, figé comme un braque allemand, suspendant mon souffle, refusant à ma carcasse tremblotante le plus léger mouvement qui aurait menacé de brouiller l'apparition parfaite : elle, là-bas, penchée sur un jardinet (avec toutes les connotations édéniques inévitables), cassant des tomates et des concombres. (R, 86)

La parenthèse dans cette phrase joue ce rôle de parole critique. C'est une remarque d'un littéraire qui anticipe l'analyse que pourrait faire le lecteur. On peut d'ailleurs se demander s'il n'y a pas dans une telle parenthèse une ironie qui tourne en dérision la tendance du discours critique à toujours vouloir associer les scènes de jardin à celle du Jardin d'Eden et à l'épisode du Paradis perdu, comparaison qui colle d'ailleurs plutôt bien à la situation de Christine. Cette tendance ironique est encore plus accentuée dans le passage où Édouard vient tout juste de raconter une aventure de sa jeunesse au cours de laquelle il avait tenté d'approcher un renard. Il ajoute :

Bien entendu, on ne manquera pas de faire le lien. C'est bien trop évident. *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry (aviateur et pilote du guerre) qui essaie d'apprivoiser un renard. Et moi, le petit roitelet des Basses-Laurentides, les pieds bien sur terre en marge de Mirabel, qui se laisse aussi approcher par un renard. (R, 276-277)

Les expressions « bien entendu » et « c'est bien trop évident » dans cette citation confirment le caractère ironique ou moqueur du propos. Ici, toute la réflexion est présentée par le narrateur, mais on peut penser que c'est la voix du scripteur qui s'exprime et intervient dans son intrigue. Dans un dernier exemple qui révèle la présence d'un métadiscours critique, c'est un personnage, Burné, qui s'exprime : « Édouard, tu empiètes sur mes plates-bandes. Je pensais avoir le monopole des métaphores sportives. On dirait qu'on est en compétition pour le concours

d'imitation d'Hemingway. » (R, 196) En plus du caractère auto-ironique de cette remarque par laquelle l'auteur juge l'exercice qu'il est en train de faire, ces propos sont une réflexion sur l'activité d'écriture et laissent eux aussi penser qu'il s'agit d'une intervention du romancier qui juge son propre texte.

Le deuxième type de commentaires métadiscursifs attribuables à une figure de l'auteur dans le roman est celui qui concerne l'organisation du récit. On constate, alors qu'Édouard rapporte sous forme de scénario le récit de l'enfance de Johnny, qu'il manipule la séquence de la fiction. En plus de diviser ce récit en six scènes, Édouard affirme :

Il m'a raconté son histoire, par fragments que j'ai recollés, en laissant de côté quelques mensonges faciles à déceler. Autant dire tout de suite que ça ressemble au scénario d'une série américaine, un épisode qu'on pourrait situer avec succès au temps du Dust Bowl en Oklahoma. (R, 124)

L'action de recoller les fragments, d'omettre les mensonges et de diviser le tout en six scènes d'un scénario révèle la présence de l'auteur dans l'organisation du roman. On retrouve ici, comme dans les exemples précédents, un discours critique qui compare le récit à une série américaine. De plus, le fait de préciser qu'Édouard laisse de côté les mensonges est une façon de jouer avec le pacte de fiction. À partir du moment où on se situe dans la fiction, quelle est la part de vérité et de mensonge? Sans cet indice, le lecteur aurait-il pu déceler ces mensonges? Hamelin inclut donc dans sa fiction une instance critique tout en s'immiscant dans l'organisation de son roman. Le même type d'intervention sur l'organisation du récit se produit lorsque le narrateur affirme :

Johnny ne disait rien. Ben ne disait rien non plus, parce qu'il était trop occupé à parler. Il ne parlait à personne en particulier, et à tout le monde, à une vitesse folle, en fait il s'adressait ostensiblement à Johnny mais son camarade semblait avoir acquis une certaine immunité contre ce babil incoercible que je ne me mettrai pas en frais d'essayer de retranscrire dans toute sa monotone étendue. (*R*, 76)

Ce n'est pas Édouard qui prend ou non la décision de retranscrire le discours de Ben, c'est l'auteur qui émerge dans le texte pour en souligner l'organisation et, par le fait même, le principe d'écriture.

D'ailleurs, cette représentation de l'auteur en train d'écrire et de porter un jugement sur son œuvre est aussi révélée dans les commentaires d'Édouard sur son écriture. Quand il dit : « Lorsque je lis le dictionnaire dans l'ordre, je lis tous les livres dans le désordre. Ils m'ont fait apprendre la terre et la vie, maintenant je me contente des mots, le nez fourré dans les affaires de monsieur Robert » (*R*, 19-20), on peut penser que l'auteur porte indirectement un jugement sur ses choix esthétiques par la bouche de son personnage.

Finalement, la présence épisodique des auteurs dans ces deux romans pourrait permettre de penser qu'il s'agit d'une forme de performance littéraire, au sens où le théâtre l'entend. L'auteur est présent lors de l'acte de lecture. Toutefois, si la performance avait au théâtre l'effet d'atténuer l'autorité de l'écrivain et de son texte au profit de l'acteur et du metteur en scène, dans ce cas-ci, elle permet d'accentuer la présence des auteurs qui ainsi se taillent une place dans la galerie des portraits littéraires québécois. Pour en arriver à s'inscrire dans cette galerie, Mistral et Hamelin accrédièrent et plus encore défendront la thèse des critiques qui les placent dans une génération à part, une génération nouvelle.

B - UNE NOUVELLE GÉNÉRATION LITTÉRAIRE

Lorsque Christian Mistral a publié *Vamp* en 1988, la critique a salué le caractère innovateur du roman, l'originalité de l'inspiration et de la plume de l'auteur. Un an après, lorsque Louis Hamelin publia *La Rage* chez le même éditeur, le même souffle novateur a été relevé. Immédiatement, la critique a associé les deux auteurs : « Depuis qu'ils ont pris la plume, on leur a toujours fait porter le même chapeau. Ils ont percé à peu près à la même époque (88 pour Mistral, 89 pour Hamelin), rué dans les mêmes brancards, aimé à la folie le même verbe foisonnant.⁸⁰ » La critique les a tenus pour les chefs de file de ce qu'elle a appelé « La nouvelle génération littéraire » au Québec. En effet, on a pu lire des phrases éloquentes comme celle-ci :

Hamelin est d'entrée de jeu tenu pour le porte-parole d'une nouvelle génération appelée à exprimer de manière flamboyante une fin de siècle s'avancant à grands pas sur un air d'apocalypse. Avec quelques autres – Pierre Gobeil, Christian Mistral, Lise Tremblay – il témoigne d'une nouvelle sensibilité liée à un air du temps empreint de doute et de désespérance.⁸¹

Réjean Beaudoin, dans une attitude plus ironique atteste de ce titre de chefs de file : « Ils sont la relève en deux personnes, les porte-étendards du roman québécois, les héritiers d'un siècle et demi d'écriture au pays des castors!⁸² » C'est

⁸⁰ FORTIN, Marie-Claude, « Vamp », *Voir*, vol. 9, no 45, 5 octobre 1995, p. 12.

⁸¹ PELLETIER, Jacques, « La Rage d'une génération », préface, Hamelin, Louis, *La Rage*, Montréal, Typo, 1995, p. 7.

⁸² BEAUDOIN, *Op. Cit.*, p. 93.

donc d'emblée que l'on a fait de ces « jeunes » auteurs nés après la Révolution tranquille et qui se sont mis à l'écriture dans le courant des années quatre-vingt les représentants de la nouvelle génération, un groupe plus ou moins uniforme mais porteur des mêmes aspirations face à la vie.

Or, cette appellation de « nouvelle génération » ne va pas nécessairement de soi dans la tradition littéraire française ou québécoise. Si le concept de génération littéraire est utilisé, par exemple, pour établir l'histoire littéraire hispanique, on lui préfère, en France, l'unité classificatrice du siècle. Henri Peyre dans son ouvrage *Les Générations littéraires* justifie son emploi de la manière suivante :

Les hommes nés et grandis approximativement ensemble partagent un certain nombre d'aspirations, de rêves, d'idées et de sentiments. Cela est sans doute sensible au point de départ de ce que l'on appellera une génération nouvelle lorsque ces hommes ont de dix-huit à trente ans.⁸³

Au Québec, où l'histoire littéraire est largement inspirée de la culture française, il y a bien eu des groupes comme l'École littéraire de Montréal, l'Hexagone ou la Relève dans lesquels des auteurs qui avaient sensiblement le même âge et des aspirations communes s'associaient, un peu à l'image des écoles symboliste ou surréaliste de la littérature française. On a bien regroupé aussi des auteurs en raison de leur âge, Marie-Claire Blais et Réjean Ducharme, par exemple, et donc de façon sous-jacente, on a établi des classements en fonction des générations. Mais jamais auparavant on n'a semblé utiliser avec le même impact le terme « génération ».

⁸³ PEYRE, Henri, *Les Générations littéraires*, Paris, Boivin, 1948, p. 67.

De plus, pour les écrivains de la nouvelle génération, la différence tient au fait que le regroupement est ici opéré par des chercheurs, des critiques et des éditeurs tel André Vanasse et la collection « Romanichels ». Le titre de la collection, en plus de contenir le mot « roman », est déjà évocateur de la figure de l'ange vagabond, du « clochard céleste » que Christian et Édouard mettent en scène. De plus, un romanichel est une personne nomade, marginale, sans domicile fixe et la collection a justement pour but de fixer un lieu, une maison (d'édition), où pourront se regrouper ces jeunes écrivains marginaux qui désirent entrer en littérature.⁸⁴ Le regroupement s'est donc imposé de l'extérieur et de nombreux articles ou colloques, plutôt que de porter sur un auteur, s'affairent à rassembler ces auteurs, à montrer en quoi ils se ressemblent. La décision éditoriale de lancer simultanément *Vamp* et *La Rage* en livres de poche en 1995 et sous des couvertures très similaires contribue encore à ce regroupement. On note aussi cette volonté lors du colloque de l'Académie des lettres du Québec en 1992 intitulé justement « Les nouvelles générations littéraires au Québec » au cours duquel on a tenté de définir les tendances d'écriture de ces jeunes romanciers au moyen de trois tables-rondes intitulées : *Où, quand, comment écrivez-vous? Pourquoi avoir choisi une telle forme plutôt qu'une autre?* Ensuite *Seul ou au sein d'un groupe, vous sentez-vous en continuité ou en rupture avec la littérature québécoise actuelle?* Et *Éditeur ou directeur de revue, quels risques, quelle gageure voyez-vous à publier tel ou tel jeune écrivain? Quelle littérature québécoise envisagez-vous pour la fin du siècle?*

⁸⁴ Il est d'ailleurs intéressant de noter que Mistral se qualifie lui-même de romanichel dans *Vamp* : « Ores, tout existe à l'état brut pour faire riche et puissante œuvre de romanichel. » (V, 291)

D'ailleurs, une des raisons ayant amené les critiques à regrouper les auteurs en fonction de leur âge est sans doute la différence que présente la société dans laquelle a vécu la nouvelle génération par rapport à la précédente. En effet, ces auteurs n'ont pas connu la période qui a précédé la Révolution tranquille. Ils ont, de plus, reçu une formation tout à fait différente de celle de leurs prédécesseurs : ils ont fréquenté les cégeps. La plupart sont passés par les cours de création littéraire de l'université et leurs lectures ont aussi été fort différentes puisqu'ils sont entrés en contact avec les auteurs américains, les écrivains de l'après-guerre en France et ont assisté à l'émergence d'écrivains québécois reconnus pour la qualité de leur œuvre hors des frontières du Québec, comme Hébert, Godbout et surtout Ducharme. Leur bagage culturel se distingue donc de celui de leurs prédécesseurs et il en découle que le regard qu'ils portent sur la littérature constitue peut-être le point de départ du regroupement de cette nouvelle génération d'écrivains.

Leur écriture permet aussi de regrouper ces auteurs. Il apparaît que chez plusieurs sont traités les thèmes urbains, la situation des jeunes, l'alcool, l'errance, les relations amoureuses problématiques. On peut noter certains éléments d'une poétique commune aux romanciers de la nouvelle génération, sans qu'ils se soient pour autant donné le mot, sans qu'ils aient adhéré à un programme littéraire.

Mais il y a plus, ce phénomène de génération est véhiculé aussi dans le discours social, entre autres depuis la parution de *La Génération lyrique* de François Ricard en 1992. Il y a un véritable engouement pour la question générationnelle. Dans la société québécoise, chacun s'interroge sur ce qui fonde la

spécificité de sa génération. Jacques Godbout, au début du *Buffet*, un ouvrage rédigé en alternance avec Richard Martineau et qui se veut un dialogue entre deux générations sur les débats sociaux contemporains synthétise assez bien cette distinction générationnelle :

Richard Martineau a l'âge d'être mon fils, il est un produit du nouveau système d'éducation. S'il a fréquenté le cégep, je suis un ancien du cours des humanités classiques comme dispensé par les jésuites. Je suis un enfant de la crise économique des années trente, il est le bénéficiaire de l'enrichissement des années d'après-guerre. Il est l'heureux père d'une magnifique fillette. Je suis l'heureux grand-père de quatre petits-enfants qui me donnent à vivre. Tout nous sépare, tout nous unit : Montréalais, passionnés de journalisme, impatients, anti-sectaires, avides de libertés, curieux, nous nous sommes rencontrés à l'occasion d'un livre, *La Chasse à l'éléphant*, dont j'ai été l'éditeur.⁸⁵

Ce qui est en jeu, c'est de se définir les uns par rapport aux autres. Depuis la « génération lyrique », qui affirmait avoir eu la chance de prendre sa place dans la société, des textes comme ceux d'Hélène Jutras, *Le Québec me tue*, en 1995, ou encore de Mathieu Robert-Sauvé, *le Québec à l'âge ingrat*, en 1993, permettent de souligner la différence entre les générations et établissent que les baby-boomers se sont tout approprié sans rien laisser à leurs successeurs. Celle que l'on appelle la génération X (dont l'appellation même n'existe que par cette position antagoniste envers la génération précédente) a décidé de s'affirmer dans la société par son appartenance générationnelle, son statut singulier.

Au moment où *Vamp* et *La Rage* sont publiés, où Mistral et Hamelin pénètrent la sphère littéraire, le concept de génération est dans l'air. D'ailleurs, les

⁸⁵ GODBOUT, Jacques et Richard MARTINEAU, *Le Buffet, Dialogue sur le Québec à l'an 2000*, Montréal, Boréal, 1998, p. 9.

romans véhiculent cette tendance. Ils racontent des conflits générationnels et exploitent beaucoup le concept de génération en mettant en scène des jeunes qui se regroupent et affirment leur unicité dans la société. Leurs personnages se dressent en porte-paroles de cette génération qu'ils défendent. Il s'agit de représenter cette génération qui fait bloc contre les autres. C'est la mise en scène d'une communauté. Dans le roman de Mistral, Christian dresse un portrait très admiratif de sa génération vamp. (Certains critiques n'ont d'ailleurs retenu du roman que ce portrait.) Dans le cas de Hamelin, ce rôle de porte-parole n'est pas au centre du roman, mais Édouard, jeune décrocheur suréduqué qui n'a pas sa place dans la société et qui se loge dans un chalet abandonné, pourrait en être un représentant emblématique. D'autant plus que, comme on l'a dit plus haut, tout le roman est placé sous le thème de l'expropriation lequel, s'il renvoie d'abord concrètement à l'expropriation des terres de Mirabel, est également fortement lié à l'expropriation de la génération des jeunes.

De plus, contrairement à Ducharme, par exemple, qui situait ses romans dans un espace-temps assez flou, Mistral et Hamelin multiplient les références temporelles dans les leurs pour les situer dans une époque bien précise, celle de la fin du vingtième siècle. Dans *Vamp* on peut lire par exemple des dates comme : « Tenez : je me souviens de certain jour d'octobre, à l'automne 1981 ou 1982. C'était un jeudi [...] » (*V*, 32), ou des indications moins précises mais tout aussi historiquement datées comme « Sting, Tina Turner, Phil Collins; la dance music nous douchait la face à grands jets fiévreux de décibels hurlants [...] » (*V*, 104) ou, ce qui situe le roman peu après les années 80, « Montréal vivait le déclin du

nationalisme. » (V, 36) Dans *La Rage*, il y a certes l'expropriation qui situe le roman historiquement, mais celle-ci a déjà eu lieu et sert probablement plus de cadre idéologique que de borne temporelle précise. On peut toutefois percevoir des allusions au Heavy Metal (R, 60), ou cette mention d'un événement de l'actualité passée : « Alors, inspiré par le match de la coupe Grey, que j'avais visionné le dimanche précédent, et inspiré rétrospectivement, par ce fameux botté de Trudeau de novembre 1970 [...] » (R, 330) et finalement, cette inscription d'une date dans le roman : « Le taux d'achalandage de l'aéroport, en cet été 1983, continue de couvrir le pays de ridicule. » (R, 24)

Une telle exploitation du thème de la génération dans les romans permet de conclure que bien que ce soit la critique qui ait rassemblé les auteurs sous le titre de « nouvelle génération », le regroupement ne s'opère pas pour autant contre la volonté des écrivains. Le seul embarras que certains peuvent y voir tient plutôt aux adjectifs qui décrivent cette génération. L'adjectif « jeune » fait sourire ceux qui ont maintenant trente-cinq ou quarante ans. L'adjectif « nouveau » fait également sourciller ceux qui n'en sont réellement plus à leurs premières armes dans l'écriture. Mais, dans l'ensemble, les auteurs ne démentent pas leur appartenance à ce groupe. Certes, Henri Peyre a écrit que le classement générationnel était le seul qui convenait aux auteurs, et auquel ils acceptent d'être associés, car ils n'y voient pas tant un cadre idéologique ou formel contraignant qu'une classification entre des individus qui ont eu une vision de la même société, mais, pour les auteurs qui nous occupent, on a l'impression que leur acquiescement va plus loin, qu'ils souhaitent ardemment être associés à ce groupe générationnel. Du reste, dans son

roman, Mistral emploie même cette appellation d'écrivain de la nouvelle génération pour qualifier son personnage :

La nouvelle génération d'écrivains ne méprisait plus la ville, contrairement à ses aïeux auxquels l'exode forcé avait laissé une croûte d'amertume dans la bouche. Elle renonçait à violer l'Histoire pour ne lui faire en définitive que des enfants bâtards, fermiers héroïques ou paysannes romanesques, et s'essayait avec plus ou moins de bonheur à constituer un authentique patrimoine universel et cosmopolite. (V, 34)

Les deux auteurs se conforment tout à fait au discours social. Ils jouent le jeu. Ce qui est toutefois paradoxal, c'est que leur attitude de marginal, leur position de révolte par rapport à la génération qui les précède tombe dans le cliché : il est classique de voir les nouvelles générations contester les précédentes. C'est d'ailleurs ce qu'Iode Ssouvie prétend dans *L'Océantume* de Ducharme : « Depuis Rimbaud, être révolté n'est plus une attitude métaphysique originale en diable. ⁸⁶ » En ce sens, Mistral et Hamelin font tout à fait ce qu'on attend d'eux. Même leurs positions de révolte à l'égard du discours social sont contenues dans celui-ci.

Ils cherchent en outre eux-mêmes à se regrouper, à se reconnaître une certaine parenté. Mistral et Hamelin, renvoient l'un à l'autre implicitement et explicitement. D'abord, dans *Valium*, le troisième roman de Mistral, l'auteur en donne la preuve lorsqu'il fait allusion à la fraternité qui le lie à un écrivain qu'il appelle Samuel O'Nihil, acronyme de Louis Hamelin. Le « nihil » qui caractérise sa création lexicale n'est d'ailleurs pas très éloigné non plus du discours générationnel dont on vient de parler. (S'agit-il également d'une allusion à Jean O'Neil?) On peut lire :

⁸⁶ DUCHARME, Réjean, *L'Océantume*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1968, p. 29.

C'était bien vilain, cette cérémonie nécessaire, mais j'y rencontraï aussi Samuel O'Nihil, qui terminait un roman sous la direction de Vigneault [l'éditeur de Mistral dans le roman], lequel enseignait aussi la littérature. L'année suivante, Sam vint me rejoindre sur le carrousel et me remplaça comme parfum de la saison. Béni soit-il, l'université n'avait pas tué son talent, Vigneault y veillant. Sam disait que la lecture de mon roman lui avait donné l'ultime poussée pour croire au sien, et j'espère bien que c'était vrai parce que ça réduirait ma dette envers lui, quand la seule chose qui me retenait d'assimiler mes choix esthétiques à ceux d'un fou était la fréquentation des siens; son amitié s'obstinait à ne pas se démentir et quand il a fini par devenir un meilleur écrivain que moi, j'étais content que ce soit lui plutôt qu'un autre.⁸⁷

On voit donc dans cet exemple que le personnage de Christian associe son écriture à celle d'O'Nihil. En fait, il contribue à encourager l'association que la critique va faire d'eux. Il est en outre intéressant de noter que Mistral met en doute l'utilité des cours de création littéraire à l'Université, un élément qui contribuait justement à assurer la spécificité des écrivains de sa génération. Par ailleurs, les références que les deux auteurs font l'un à l'autre ne s'effectuent pas uniquement sous le couvert de la fiction. En effet, dans *Fatalis*, un long poème de Mistral publié en 1992, c'est Louis Hamelin qui signe une préface qu'il intitule « Notes pour une épitaphe » et dans laquelle on peut lire : « J'avais promis d'écrire sur Christian Mistral quand il serait mort. Mais il se porte honteusement bien, et l'amitié me rappelle maintenant à ses rudes devoirs.⁸⁸ » Il semble donc par là que les auteurs cherchent à s'inscrire dans un rapport de complicité évident. En fait, si Mistral et Hamelin participent de ce regroupement, c'est principalement parce que cela

⁸⁷ MISTRAL, *Valium, Op. Cit.*, p. 81.

⁸⁸ HAMELIN, Louis, « Notes pour une épitaphe », préface, Mistral, Christian, *Fatalis*, Montréal, XYZ, 1992, p. 7.

contribue à faire exister le groupe « romanciers de la nouvelle génération » et que, si le groupe existe, ils existent eux aussi dans le champ littéraire; en s'associant comme membres d'une génération, les auteurs s'autolégitiment.

D'ailleurs, cette démarche qui tend à les faire se distinguer de l'ensemble de la production littéraire du Québec pourrait être rapprochée de celle des symbolistes du XIX^e siècle. En effet, vers 1870, les poètes français ont l'impression que « tout le monde fait des vers ⁸⁹ ». La poésie a cessé d'être la chasse gardée d'artistes qui en tiraient notoriété et prestige. Dans son ouvrage intitulé *1889, Un État du discours social*, Marc Angenot précise que

la rareté du langage poétique a cédé la place à un marché quasi industriel et à une demande commerciale soutenue, car si le recueil de vers n'est pas de grande vente, la presse périodique, une fois encore, veut des poèmes, – lisibles, prévisibles, touchants, conformes au ronron traditionnel, mais abondamment. La tradition poétique est épuisée non par obsolescence mais par surabondance. ⁹⁰

Selon Angenot, les symbolistes, Mallarmé en tête, contrent à cette époque cette tendance en produisant une poésie précieuse, travaillée et complexe cherchant à s'éloigner de la poésie facile et populaire. La complexité stylistique et lexicale et la recherche intertextuelle qui caractérisent les romans de Mistral et de Hamelin pourraient, dès lors, être aussi les signes d'une écriture tendant à s'éloigner le plus possible des créations courantes, banales, facilement accessibles. On pourrait alors voir dans la similarité des démarches un autre indice de la légitimation du nom du personnage de Hamelin.

⁸⁹ ANGENOT, Marc, *1889, Un État du discours social*, Longueuil, Éditions du Préambule, 1989, p. 802.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 802.

Ainsi, on peut constater que, dans la littérature québécoise, une relève tente de s'imposer. Pour ce faire, elle a besoin d'assises. Elle a besoin de se prouver qu'elle existe et peut s'insérer dans l'univers littéraire. Le concept de génération est né, semble-t-il, autant de la critique lorsqu'elle veut référer à eux que d'une nécessité des auteurs eux-mêmes. Quand on s'appelle Christian Mistral et qu'on vient tout juste de publier son premier roman, il est difficile de se tailler une place aux côtés des monuments que sont devenus Ducharme, Godbout ou Marie-Claire Blais. Dans l'optique qui nous occupe, l'appartenance des romanciers à cette nouvelle génération est donc un moyen d'affirmer leur inscription dans le monde littéraire. Hamelin a par la suite renié cette catégorie générationnelle, mais dans *La Rage*, ce n'est pas du tout l'impression qu'il donne.

On peut penser qu'en se constituant en groupe, c'est une place d'écrivain que cherchent à se tailler Mistral et Hamelin. Ils semblent répondre à une demande du discours social, s'adaptent au cliché de l'écrivain de la nouvelle génération qu'ils fondent par le fait même en le mettant en scène dans leurs romans. Bourdieu a écrit à propos de la bohème littéraire du 19^e siècle :

Faire de l'art de vivre un des beaux-arts, c'est le prédisposer à entrer dans la littérature; mais l'invention du personnage littéraire de la bohème n'est pas un simple fait de littérature : de Murger et Champfleury à Balzac et au Flaubert de *L'Éducation sentimentale*, les romanciers contribuent grandement à la reconnaissance publique de la nouvelle entité sociale, notamment en inventant et en diffusant la notion même de bohème, et à la construction de son identité, de ses valeurs, de ses normes et de ses mythes.⁹¹

⁹¹ BOURDIEU, *Op. Cit.*, p. 98.

De la même façon, on peut penser que Christian Mistral et Louis Hamelin contribuent à faire naître le concept d'auteur de la nouvelle génération, à l'inventer, tout en y étant eux-mêmes associés. Pour eux, une telle adhésion est donc une manière d'habiter le champ littéraire, d'y occuper une position discursive. Toute la démarche romanesque des auteurs est donc construite autour de cet impératif d'habiter le champ littéraire, de s'y tailler une place.

Ainsi, être écrivain, c'est jouer à l'écrivain, se représenter comme écrivain individuellement et collectivement. Mistral et Hamelin, un peu à l'image de ce que faisaient leurs personnages et contrairement au personnage de Mille Milles qui clamait : « Je ne suis pas un homme de lettres, je suis un homme ⁹² », vont se représenter comme poètes maudits et comme « clochards célestes ». À l'image de ces derniers, leur singularité est collective en ce qu'ils ont besoin de leurs pairs pour se démarquer et forger cette image du jeune écrivain révolté, marginal, génial. Leur mise en scène romanesque tant par la représentation de la « persona » de l'auteur que par l'autoreprésentation de l'écriture leur permet de s'inscrire dans l'univers littéraire. Mistral et Hamelin, à travers leur premier roman, parce qu'ils se théâtralisent et sont toujours dans cette fiction, adoptent donc une posture d'écrivain et se projettent comme « grand écrivain ».

⁹² DUCHARME, Réjean, *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1967, p. 10.

CONCLUSION

Pour conclure, nous voudrions rappeler les propos d'André Belleau sur le romancier fictif :

[...] les romans les plus significatifs d'après mil neuf cent soixante impliqueraient, selon notre perspective toujours, que l'on remplaçât l'étude d'un personnage-écrivain par celle des diverses figures et modalités d'une écriture.⁹³

Belleau voyait l'émergence d'une nouvelle forme de personnage écrivain chez les tenants de ce qu'il appelle le roman québécois actuel, soit celui des années 1960 et 1970, or, l'inscription du littéraire et la posture d'écrivain qu'elle sous-tend nous permet d'avancer que nous sommes en présence, dans *Vamp* et *La Rage*, d'un troisième type de romancier fictif.

Tout d'abord, le premier type de personnage-écrivain qui se dégage est le même que Belleau a étudié dans son ouvrage, une représentation d'un romancier, c'est-à-dire un personnage qui écrit ou a le titre d'écrivain. En effet, les deux romans présentent un personnage qui, même s'il écrit très peu, s'affirme comme écrivain, joue le jeu du grand écrivain. Toutefois, Mistral, en présentant Christian écrivain au café, et Hamelin, en situant Édouard dans un chalet où il a choisi de se retirer pour écrire, dépassent la simple représentation : leur figure d'écrivain tient davantage du cliché. Christian et Édouard, par leur parenté avec les figures de héros et par leur statut de jeune marginal qui s'affirme dans l'appartenance générationnelle arborent en fait les traits de l'homme de lettres emblématique,

⁹³ BELLEAU, André, *Op. Cit.*, p. 11-12.

figure croisée du « poète maudit » et du « clochard céleste ». Ils se situent alors dans la lignée de tous les grands poètes et cela permet de conclure que, au-delà du simulacre de l'écrivain, ils en seraient un archétype.

De plus, les deux romans mettent en scène une voix qui se fait entendre à même l'écriture, en conformité avec le type de romancier fictif que Belleau associe aux romans des années 1960 à 1970 et qu'il appelle : « le principe et la forme constitutifs avoués du discours ». On peut penser en effet que l'écriture de *Vamp* et de *La Rage*, par l'excès stylistique qui la caractérise met en scène une parole d'écrivain. La surcharge et le calembour, tant dans l'usage des figures, des jeux sonores, des termes rares que dans celui des références intertextuelles, révèlent une écriture qui ne peut qu'être associée à un écrivain ou tout au moins qui veut à tout prix être celle d'un écrivain.

Ce sont donc là deux modalités concomitantes du personnage écrivain qui coexistent dans les deux œuvres. À celles-ci vient s'en ajouter une troisième, la posture d'écrivain. Que ce soit par la mise en scène de la « persona » de l'auteur ou par la présence dans le récit d'un métadiscours qui juge l'activité d'écriture, Mistral et Hamelin cherchent à se mettre en scène comme écrivains. À ces deux modalités de l'auteur dans le récit, s'ajoute un regroupement générationnel fortement encouragé par les auteurs. Par celui-ci, Mistral et Hamelin affirment leur individualité par rapport aux romanciers qui les ont précédés. Ils créent alors un espace dans le champ littéraire québécois qui sera le leur, par lequel ils vont pouvoir pénétrer cette institution. Pour combler cet espace, ils doivent se fondre au moule du grand écrivain qu'ils ont façonné. Ils vont, en se représentant dans leurs

romans, jouer aux grands écrivains pour adopter cette posture (ou serait-il plus adéquat de parler d'imposture?)

Ainsi, ce troisième type de personnage écrivain serait une figure fictive des romanciers, un double idéalisé d'eux-mêmes au-delà du miroir de la fiction. D'ailleurs, la présence dans les romans d'indices auto-ironiques permet de souligner la prise de distance des romanciers à l'égard de leur roman et contribue à fonder le caractère fictif de ce double. Par cette théâtralisation d'eux-mêmes, Mistral et Hamelin prêtent à ce romancier fictif au sens propre les traits mêmes qu'ils avaient dessinés chez leurs protagonistes. On se trouve alors dans une forme sournoise du récit spéculaire où le personnage est une mise en abyme de la représentation fictive de l'écrivain. En même temps, tout l'exercice d'inscription du littéraire, analysé à travers le personnage de l'écrivain emblématique et l'esthétique stylistique de l'excès contribue à asseoir cette posture d'écrivain de Mistral et de Hamelin en la mettant en scène.

On peut dès lors se demander si Mistral et Hamelin, dans la suite de leur œuvre, se sont confirmés dans cette posture qu'ils avaient mise en place dans leur premier roman. Cette figure du grand écrivain s'est-elle perpétuée? Dans le cas de Mistral, l'œuvre s'est un peu essoufflée après *Vamp* et *Vautour*. Mistral a touché à tout : à la poésie, à la chanson, à la nouvelle, au scénario. Il a même publié ce qu'il a appelé deux anti-romans, *Papier-mâché* et *Carton-pâte*. Il est ensuite revenu au roman pour signer *Valium* l'automne dernier. Si le personnage de Christian ou ses homologues comme Max Cockrell (initiales de l'auteur) continuent de mettre en scène une figure de romancier, l'image de l'écrivain n'est plus la même; la langue

aussi a gagné en simplicité, en authenticité. Il semble donc que Mistral n'adopte plus vraiment la même posture. Dans *Valium*, même s'il fait allusion à sa carrière littéraire, Christian devient surtout un rédacteur de lettres; la littérature est un peu mise de côté. Mistral termine d'ailleurs le roman avec des remerciements d'une surprenante humilité :

Le talent, la vocation mêmes de l'écrivain forment un esquif véli-vole. Or, un fort vent contraire, mélange de sort adverse et de mauvais jugement, a sérieusement compromis la rédaction de cet ouvrage. Je n'aurais pu rejoindre le port sans le soutien des quelques galériens de l'art qui m'aidèrent à ramer : je souhaite ici leur exprimer ma reconnaissance.⁹⁴

Ce changement d'attitude s'explique peut-être en partie par l'une des dernières phrases du roman, mise d'ailleurs en italique, qui s'applique à Marie-Raspberry : « *La littérature l'avait déçue.*⁹⁵ » Est-ce une réponse que nous offre ainsi le romancier?

Dans le cas de Hamelin, il semble qu'après son second roman, *Ces Spectres agités*, qui a d'ailleurs une étrange parenté avec *Dévadé* de Ducharme, l'auteur ait préféré une autre voie. *Cowboy*, *Betsi Larousse* ou *L'ineffable eccécité de la loutre* et *Le Soleil des gouffres* ne mettent plus en scène des personnages d'écrivains. Ils sont aussi écrits dans une plus grande sobriété stylistique, en dépit du sous-titre du quatrième roman. Louis Hamelin a préféré devenir un écrivain des grands espaces, de l'Amérique, un peu à la manière de Jacques Poulin. Peut-on alors penser que la stratégie d'inscription des procédés littéraires était un effet de

⁹⁴ MISTRAL, *Valium*, *Op. Cit.*, p. 281.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 279.

premier roman? Une forme de stratégie pour entrer en littérature et s'y faire un nom? Cette interprétation est plausible.

Peut-être aussi a-t-il été trop difficile pour l'un et pour l'autre d'assumer ce rôle d'écrivain qu'ils s'étaient donné. Passé le premier roman, l'objectif est devenu inaccessible. Aurait-il été possible de continuer à publier en croyant naïvement produire le « Grand Roman Québécois »? Vincent, personnage de *Ces Spectres agités* de Louis Hamelin, se targuait au départ de vouloir écrire le « Grand Roman Québécois »; pourtant, à la fin, il ne se considère plus que comme un « apprenti homme de lettres ⁹⁶ ». Est-ce là le résultat de l'expérience que lui a fourni l'écriture?

Cette prise de conscience est peut-être liée à une impossibilité d'être ce grand écrivain, au Québec. C'est d'ailleurs ce que propose Michel Biron à propos de Saint-Denys Garneau, Ferron et Ducharme dans *L'Absence du maître* : « Seul interdit majeur en territoire liminaire : l'écrivain refuse obstinément d'appartenir à une société fermée sur elle-même, il refuse de se représenter comme un écrivain au sens professionnel du terme. ⁹⁷ »

⁹⁶ HAMELIN, Louis, *Ces Spectres agités*, Montréal, Typo, 1993, p. 263.

⁹⁷ BIRON, Michel, *L'Absence du maître*, Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, collection « Socius », 2000, p. 310.

BIBLIOGRAPHIE

A – Corpus principal

HAMELIN, Louis, *La Rage*, Montréal, Typo, 1995 [1989], 516 p.

MISTRAL, Christian, *Vamp*, Montréal, Typo, 1995 [1988], 312 p.

B – Corpus secondaire

HAMELIN, Louis, *Betsi Larousse ou L'Ineffable eccéité de la loutre*, Montréal, XYZ éditeur, 1994, 270 p.

HAMELIN, Louis, *Ces Spectres agités*, Montréal, Typo, 1993 [1991], 288 p.

HAMELIN, Louis, *Cowboy*, Montréal, XYZ éditeur, 1992, 418 p.

HAMELIN, Louis, *Le Soleil des gouffres*, Montréal, Boréal, 1996, 372 p.

HAMELIN, Louis, *Le Voyage en pot, Chroniques 1998-1999*, Montréal, Boréal, 1999, 239 p.

MISTRAL, Christian, *Fatalis*, Montréal, XYZ éditeur, 1992, 76 p.

MISTRAL, Christian, *Julien Vago : scénario*, Montréal, XYZ éditeur, 1993, 174 p.

MISTRAL, Christian, *Papier mâché*, Montréal, Paje, 1989, 157 p.

MISTRAL, Christian, *Valium*, Montréal, XYX éditeur, 2000, 280 p.

MISTRAL, Christian, *Vautour*, Montréal, Typo, 1993 [1991], 146 p.

C – Articles sur les romans *Vamp* et *La Rage*

ABEL, Marie-Christine, « Je suis un sacré voyou », *Le Québec littéraire*, no 1, automne 1988, p. 205-208.

BARBE, Jean, « L'Express de minuit », *Mtl*, avril 1988, p. 57.

BASILE, Jean, « Hamelin ou le cri de rage d'un écrivain de 30 ans », *La Presse*, 30 septembre 1989, p. K-1.

BEAUDOIN, Réjean, « Le Prix de la langue la plus ampoulée », *Liberté*, vol. 33, no 6, décembre 1991, p. 90-95.

BERSIANIK, Louky, « Écrivains-paroliers », *Moebius*, no 59, hiver 1994, p. 5-92.

BERTHIAUME, Jean-Patrick, « Christian Mistral au-delà de la couverture », *Le Bonnet de nuit*, vol. I, no 1, décembre 1990, p. 15-17.

BOIVIN, Aurélien, « La rage ou le cri du cœur d'une génération perdue », *Québec français*, no 104, hiver 1997, p. 85-88.

BOIVIN, Aurélien et Cécile DUBÉ, « Les Romanciers de la désespérance », *Québec français*, no 89, printemps 93, p. 97-99.

BOIVIN, Aurélien, « *Vautour* : ou la médiation sur la mort », *Québec français*, no 105, printemps 1997, p. 90-93.

BOIVIN, Jean-Roch, « Le Suzerain a avalé un dictionnaire », *Le Devoir*, 16 septembre 1989, p. D-3.

BOIVIN, Jean-Roch, « Relents de crimes.../Effluves de bars... », *Lettres québécoises*, no 51, automne 1988, p. 23-25.

BORDELEAU, Francine, « Les Ténèbres de l'Amérique », *Le Devoir*, 13 mars 1999, p. E-25.

- CHARTRAND, Robert, « Retour à la case facilité », *Le Devoir*, 2 décembre 2000, p. D-3.
- CLOUTIER, Guy, « Chronique urbaine de l'errance des jeunes », *Le Soleil*, 7 mai 1988, p. E-9.
- CLOUTIER, Guy, « Un Roman-choc d'une rare audace », *Le Soleil*, 9 décembre 1989, p. D-10
- DEMERS, Sylvie, « La Littérature avant tout », *Métropole*, 15 décembre 1989, p. 17.
- DESMEULES, Georges, « *La Rage* », *Nuit blanche*, no 39, printemps 1990, p. 20.
- DUBOIS, Richard, « *Vamp* », *Relations*, no 550, mai 1989, p. 125-126.
- FORTIN, Marie-Claude, « La Relève québécoise : pleine de promesses », *Clin d'œil*, janvier 1990, p. 10.
- FORTIN, Marie-Claude, « Louis Hamelin, Le Temps d'une chasse », *Voir*, vol. 6, no 45, 8 octobre 1992, p. 12.
- FORTIN, Marie-Claude, « *Vamp* », *Voir*, vol. 9, no 45, 5 octobre 1995, p. 12.
- GAGNÉ, Paul, « Dormir, veiller », *Spirale*, no 81, septembre 1988, p. 21.
- GERMAIN, Georges-Hébert, « Mistral dans tous ses états », *L'Actualité*, vol. 17, no 9 1^{er} juin 1992, p. 86-92.
- GIGUÈRE, Josette, « Christian Mistral : Montréal Beat », *Nuit blanche*, no 33, automne 1988, p. 14-15.
- GODBOUT, Jacques, « Préface » au roman *Vamp*, Typo, Montréal, 1995, p. 15 à 17.
- GRIGORUT, Constantin, « Un mythe voyageur et son ancrage intertextuel dans le roman *La Rage* de Louis Hamelin », *Études francophones*, vol. 15, no 1, 2000, p. 17-31.
- HAMELIN, Louis, « Notes pour une épitaphe », préface, Mistral, Christian, *Fatalis*, Montréal, XYZ éditeur, 1992, p. 7-10.
- HAMELIN, Louis, « Portrait d'écrivain », *Lettres québécoises*, no 58, été 1990, p. 11-13.
- HÉBERT, Pierre, « De l'effet 'premier roman' à celui de Summerhill : cette liberté si difficile, si nécessaire... », *Voix et Images*, vol. 14, no 2, hiver 1989, p. 339-345.
- HÉBERT, Pierre, « Expropriés d'aujourd'hui et d'autrefois », *Voix et Images*, vol. 15, no 3, printemps 1990, p. 452-455.
- HENIGHAN, Stephen, « Unabashed boulevardier », *Matrix*, no 28, printemps 1989, p. 67.
- HÉROUX, Roland, « Livre choquant, envoûtant, splendide », *Le Nouvelliste*, 27 janvier 1990, p. 11-A.
- LACHANCE, Micheline, « Le Biologiste du roman », *L'Actualité*, vol. 21, no 18, 15 novembre 1996, p. 104-107.
- LAMBERT, Sylvain, « Réjean Ducharme (De *L'Hiver de force* à *La Samba des canards*) et Mistral gagnant », *Moebius*, no 59, hiver 1994, p. 95-113.
- LAMY, Catherine et Jean MORENCY, « Victor-Lévy Beaulieu », *Nuit blanche*, no 51, printemps 1993, p. 44-53.

- LAPIERRE, Vallier, « Québec/Amérique a déniché l'écrivain des années 1990 », *Les Affaires*, 28 octobre 1989, p. 36.
- LAURIN, Danielle, « Louis Hamelin, Vous avez dit romantique? », *Le Devoir*, 19 novembre 1994, p. D-1.
- LAURIN, Michel, « Une Effervescente Quête de sens », *Nos Livres*, vol. XIX, no 6, juillet 1988, p. 9-10.
- LEPAGE, Jocelyne, « Le plus grand jeune écrivain », *La Presse*, 12 novembre 1994, p. 5 du Cahier spécial Salon du livre de Montréal 1994.
- MARCOTTE, Gilles, « Des Bofs et des Vamps », *L'Actualité*, vol. 13, no 9, septembre 1988, p. 159.
- MARTEL, Réginald, « Hamelin : vraiment un romancier de premier plan », *La Presse*, 18 octobre 1992, p. B-5.
- MARTEL, Réginald, « Je ne veux pas changer le lecteur, mais qu'il marche croche », *La Presse*, 31 décembre 1988, p. D-7.
- MARTEL, Réginald, « Louis Hamelin/Un nouvel et fameux romancier dont les paumés ont du nerf », *La Presse*, 30 septembre 1989, p. K-1.
- MARTEL, Réginald, « *Vamp* de Christian Mistral... Une bombe dans le paysage littéraire », *La Presse*, 28 mai 1988, p. K-1-2.
- MISTRAL, Christian, « Louis Hamelin : Une plume carabinée », *Elle Québec*, no 39, novembre 1992, p. 54-58.
- MONGEON, Charles, « *Vamp*, Christian Mistral », *Québec français*, no 72, décembre 1988, p. 16.
- MONTPETIT, Caroline, « Christian Mistral », *Le Devoir*, 18 novembre 2000, p. D-1.
- MORENCY, Jean, « Trois Romanciers d'une génération perdue : Sylvain Trudel, Christian Mistral, Louis Hamelin », *La Licorne*, vol. 27, 1993, p. 135-146.
- OUELLET, François, « Christian Mistral : l'héautontimoroumenos », *Nuit Blanche*, no 54, décembre 93-javier-février 94, p. 20-22.
- OUELLET, François, « Louis Hamelin en trois dimensions », *Nuit blanche*, automne 1993, p. 54-57.
- PÉAN, Stanley, « Sexe, drogue et décadence », *La Presse*, 7 janvier 2001, p. B-2.
- PELLETIER, Jacques, « La Rage d'une génération », préface, Hamelin, Louis, *La Rage*, Montréal, Typo, 1995, p. 7-12.
- PELLETIER, Jacques, « Le Cri de rage d'une génération », *Lettres québécoises*, no 58, été 1990, p. 14-15.
- PETROWSKI, Nathalie, « Mistral maudit », *La Presse*, 16 mars 1995, p. D-3.
- RENAUD, Jacques, « Une Écriture scolaire, Une vigueur se dégage de *La Rage*, mais où va-t-elle? », *L'Actualité*, vol. 15, no 8, 15 mai 1990, p. 114-115.
- SIMARD, Mireille, « *Vamp* : le mistral du Québec », *Châtelaine*, vol. 29, no 9, septembre 1988, p. 23.
- SURPRENANT, Jean-Claude, « Le Soleil de Louis Hamelin », *Le Droit*, 16 novembre 1996, p. A-12.

VAILLANCOURT, Julie, « Attachant Mistral », *La Presse*, 18 février 1993, p. C-4.

VANASSE, André, « Une Comète coiffée d'un feutre mou », présentation, Mistral, Christian, *Vamp*, Montréal, Typo, 1995, p. 7-13.

D – Ouvrages théoriques

a) Personnage marginal et littéraire

BELLEAU, André, *Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota Bene, 1999, 229 p.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, collection « Points », 1998, 567 p.

BRISSETTE, Pascal, *Nelligan dans tous ses états, Un mythe national*, Montréal, Fides, 1998, 223 p.

CHASSAY, Jean-François, « Marges », *Voix et Images*, vol. 22, no 1, automne 1996, p. 153-157.

DÉDÉYAN, Charles, *Le Nouveau mal du siècle, de Baudelaire à nos jours*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1968, 473 p.

ESCARPIT, Robert, *Le Littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970, 315 p.

ÉTIEMBLE, René, *Le Mythe de Rimbaud, Structure du mythe*, Paris, NRF, 1961, 452 p.

Exilés, marginaux et parias dans les littératures francophones, Toronto, Éditions du GREF, 1994, 331 p.

LAROSE, Jean, *Le Mythe de Nelligan*, Montréal, Quinze, 1981, 140 p.

MAYER, Hans, *Les Marginaux. Femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, Paris, A. Michel, 1996, 535 p.

MEADWELL, Kenneth W., « La Figure du marginal dans le récit québécois contemporain », dans *Exilés, marginaux et parias dans les littératures francophones*, Toronto, Éditions du Gref, 1994, p. 249-256.

PÉTILLON, Pierre-Yves, « Beat (génération) », *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis Éditeur à Paris, 1995, p. 925-927.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972, 364 p.

STARER, Jacqueline, *Les Écrivains beat et le voyage*, Paris, Didier, 1977, 273 p.

STEINMETZ, Jean-Luc, « Du Poète malheureux au poète maudit : Réflexions sur la constitution d'un mythe », *Œuvres et Critiques : Revue internationale de la Réception Critique des œuvres littéraires de langue française*, vol. 7, no 1, 1982, p. 75-86.

b) Langue littéraire

ANGENOT, Marc, *1889, Un État du discours social*, Longueuil, Éditions du Préambule, 1989, 1167 p.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, 179 p.

- BRAY, René, *La Préciosité et les précieux, de Thibaudet de Champagne à Jean Giraudoux*, Paris, Nizet, 1960, 406 p.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les Procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, 1984, 540 p.
- EIKHENBAUM, B., « La Théorie de la 'Méthode formelle' », dans *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes réunis et présentés par Tzvetan Todorov*, Paris, Seuil, 1965, 312 p.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Nathan, 1995, 128 p.
- GAUVIN, Lise, *Langagement, L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, 251 p.
- Le Grand Larousse encyclopédique en 10 volumes*, tome 1, Paris, Librairie Larousse, 1960, 960 p.
- MAGNAN, Lucie-Marie et Christian MORIN, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, Montréal, Nuit blanche, 1997, 218 p.
- MARCOTTE, Gilles, « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont », *Études françaises*, vol. XXVI, no 1, p. 87-127.

c) Nouvelle génération de romanciers et littérature québécoise

- BERTRAND, Claudine, « Voix nouvelles de la littérature québécoise », *Écrits du Canada français*, 1993, no 79, p. 15-34.
- BIRON, Michel, *L'Absence du maître*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, collection « Socius », 2000, 320 p.
- FALARDEAU, Jean-Charles, *Imaginaire social et littérature*, Montréal, Hurtubise HMH, 1974, 152 p.
- GALLAYS, François, « Les « Jeunes » Romanciers », dans VIGNEAULT, Robert, François GALLAYS et Sylvain SIMARD, *Le Roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, 1992, p. 485-500.
- MAILHOT, Laurent, *La Littérature québécoise*, Montréal, Typo, 1997, 445 p.
- MARCOTTE, Gilles, « Le Roman de 1960 à 1985 », dans VIGNEAULT, Robert, François GALLAYS et Sylvain SIMARD, *Le Roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, 1992, p. 33-51.
- PEYRE, Henri, *Les Générations littéraires*, Paris, Boivin, 1948, 266 p.
- RICARD, François, *La Génération lyrique*, Montréal, Boréal, 1994, 280 p.

E – Autres œuvres citées

- AUBERT DE GASPÉ (père), Philippe, *Les Anciens Canadiens*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994, 435 p.
- BALZAC, Honoré de, *Le Père Goriot*, dans *La Comédie humaine, Études de mœurs : Scènes de la vie privée II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, 1172 p.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1972, 320 p.
- CHATEAUBRIAND, François René Vicomte de, *Mémoires d'outre-tombe, Livres I à III*, Paris, Larousse, 1992, 271 p.
- DUCHARME, Réjean, *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1967, 333 p.

- DUCHARME, Réjean, *L'Océantume*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1968, 262 p.
- GÉRIN-LAJOIE, Antoine, *Jean Rivard, le défricheur*, Montréal, Hurtubise, 1977, 400 p.
- GILBERT, Nicolas-Joseph-Laurent, *Œuvres*, Paris, Garnier Frères, [s.d.], 332 p.
- GODBOUT, Jacques et Richard MARTINEAU, *Le Buffet, Dialogue sur le Québec à l'an 2000*, Montréal, Boréal, 1998, 120 p.
- LAROSE, Jean, *Première Jeunesse*, Ottawa, Léméac, 1998, 307 p.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1992, 298 p.
- MIRON, Gaston, *L'Homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1993, 252 p.
- MUSSET, Alfred de, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Flammarion, collection « GF-Flammarion », 1993, 345 p.
- NELLIGAN, Émile, *Poésies complètes*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, 262 p.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1972, 1249 p.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1973, 861 p.
- SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1964, 212 p.
- VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1962, 1491 p.