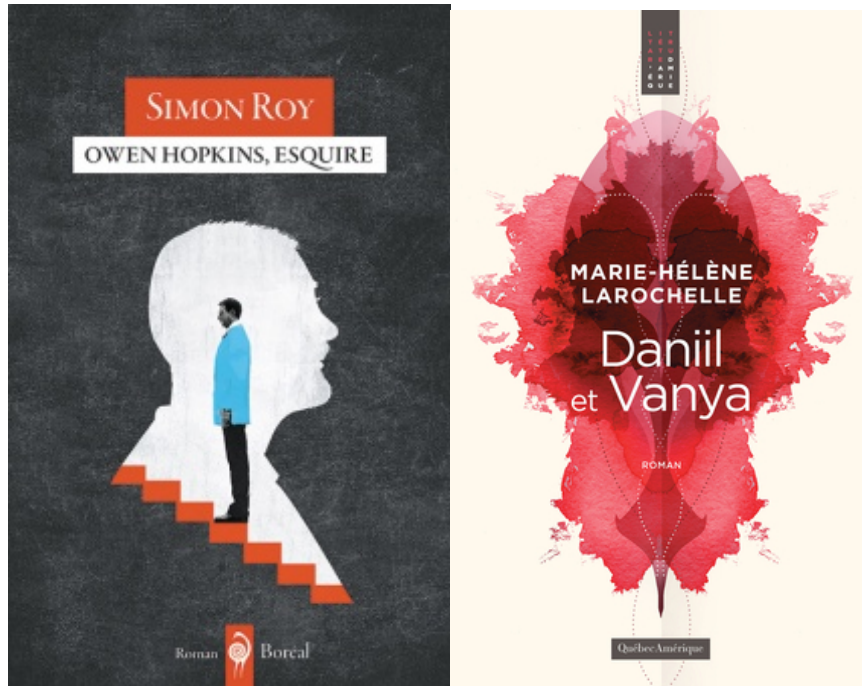


Simon Roy
OWEN HOPKINS, ESQUIRE
Montréal, Boréal, 2016, 248 p., 22,95 \$

Marie-Hélène Larochelle
DANIIL ET VANYA
Montréal, Québec/Amérique, 2017, 288 p., 22,95 \$



Yan Hamel
TÉLUQ

[Paulhan] jugeait mon style trop neutre et il suggéra avec bonté :
« Est-ce que cela vous ennuerait beaucoup de récrire le livre, d'un bout à l'autre ? — Oh ! dis-je, ça me serait impossible : j'ai déjà passé quatre ans dessus ! — Eh bien ! enchaîna Paulhan, dans ces conditions, on le publiera tel quel. [*L'Invitée*] est un excellent roman. » Je ne démêlai pas s'il me faisait un compliment, où s'il entendait que mon roman était de ceux que l'on considère commercialement comme bons.

(Simone de Beauvoir)

En relisant *Cold Pits*, best-seller macabre publié par son père meurtrier, le narrateur du second roman de Simon Roy se prend à penser :

Si l'on en juge par le nombre de livres de fiction qui se vendent bon an mal an, tous ces romans, recueils de nouvelles, récits et histoires inventés, force est de croire qu'on aime se faire raconter des bobards, même en toute connaissance de cause. Peut-être *surtout* en toute connaissance de cause. Du *Petit Chaperon rouge* que nous racontait le soir venu notre mère jusqu'au dernier suspense du romancier en vogue, nous sommes avides de frissons¹.

La littérature québécoise contemporaine ne donne pas tort à cette sommaire anthropologie de la lecture, du moins si l'on en juge par deux romans récents qui exploitent la figure du psychopathe.

Owen Hopkins, Esquire, ainsi que *Daniil et Vanya*, premier roman de Marie-Hélène Larochelle, racontent des histoires où, au sein de la cellule familiale, la mort engendre la mort. Les héros-narrateurs des deux textes ont été meurtris par la fin accidentelle ou naturelle d'un enfant avant de l'être à nouveau, et multiplement, par les déviances abominables dans lesquelles se sont ensuite complu tantôt le père (Owen Hopkins) et tantôt les fils adoptifs (Daniil et Vanya). L'intérêt que peuvent susciter ces romans repose pour cette raison en bonne partie sur leur capacité à rendre fascinants des personnages aux obscurs appétits qui franchissent sans scrupules les limites de l'indécence et de l'interdit moral pour semer autour d'eux la désolation.

Le lecteur de Simon Roy fait la connaissance de Jarvis, une sorte d'intellectuel asocial et inabouti, au moment où il s'apprête à honorer un « pacte morbide² » : se rendre au chevet de son père, qui mourra incessamment d'un cancer du poumon, afin de tirer un récit cohérent de son existence chaotique. Owen Hopkins est, aux yeux de son fils, un « insaisissable Janus, tout aussi médiocre que fabuleux³ ». Plusieurs allusions à des personnages iconiques comme le Baron de Münchhausen ou à des chefs-d'œuvre comme *L'Adversaire* de Carrère confirment que nous sommes ici en présence d'un être hors normes devant lequel on devrait être forcé de s'ébahir. Le récit dévoile toutefois peu à peu un homme, sans doute riche en tonalités sombres, mais à peu près dépourvu du caractère mystérieux et inquiétant que Jarvis lui prête avec insistance. Par petites touches qui s'accumulent au fil d'une succession de *flashbacks*, le narrateur retrace les étapes d'un parcours somme toute assez linéaire : après avoir par négligence laissé son deuxième fils, Liam, mourir sous la neige dans l'effondrement d'un quinzhee, Owen Hopkins abandonne sa femme et son premier fils — Jarvis —, alors âgé de 11 ans. Laissant sans remord la première sombrer dans une dépression fatale et le second devenir une sorte de « sociopathe vide de toute émotion⁴ », celui qui a, on ne sait trop pourquoi, usurpé le titre désuet d'Esquire regagne son Angleterre natale où il se recycle en star mineure du post-rock, grâce à un groupe judicieusement nommé Avalanche.

¹ Simon Roy, *Owen Hopkins, Esquire*, Montréal, Boréal, 2016, p. 62.

² *Ibid.*, p. 141.

³ *Ibid.*, p. 189.

⁴ *Ibid.*, p. 76.

Il fait alors la conquête d'un célèbre mannequin allemand, Ulli Strum, qu'il bat à mort dans une crise de jalousie rappelant la fin tragique de Marie Trintignant. Reconnu coupable d'homicide involontaire, Hopkins purge huit ans de pénitencier avant de se recycler à nouveau, cette fois en écrivain à succès. C'est en effet lui qui signe le *Cold Pits* dont j'ai déjà dit quelques mots. Ce « récit hybride à la frontière du roman noir et des mémoires familiaux⁵ » incite Jarvis à faire des comparaisons avec des maîtres du macabre tels que Gerard Schaefer et à se fendre de quelques commentaires élogieux :

[L]e meurtre est conceptuel, sous-tendu par une idée, une intention à glacer le sang. Les assassinats, esthétisés par un monstre qui a des allures d'artiste incompris, sont maquillés de terrifiants symboles à décrypter. Lire *Cold Pits*, c'est plonger dans une réelle profondeur psychologique : on est beaucoup dans la tête de l'assassin, William Freeman, dont on suit les tortueuses réflexions souvent teintées d'ironie. C'est plus qu'un drame policier convenu : à travers un regard indiscutablement humain est filtré le portrait d'un monde en perte de repères⁶.

Cependant, de même que l'intérêt suscité chez le lecteur par le personnage d'Owen Hopkins reste en deçà de ce que le narrateur semble ressentir à l'endroit de son père, les quelques pages de *Cold Pits* qui sont données à lire dans *Owen Hopkins, Esquire* ne justifient ni l'enthousiasme de Jarvis et des journalistes qu'il cite, ni l'engouement populaire teinté de scandale qu'aurait provoqué ce polar traduit en non moins de 23 langues. Restent des morts — celle du petit Liam, celle de la mère, celle d'Ulli Strum, celles des victimes mises en scène dans *Cold Pits*, celle, enfin, d'Owen Hopkins —, toutes perçues à distance et en extériorité, banalisées par les sentiments convenus, lorsque ce n'est pas par l'indifférence que Jarvis ou que son père expriment à leur endroit. Et peut-être est-ce là la plus grande réussite de ce roman : amener le lecteur à se sentir aussi blasé à l'égard du malheur d'autrui que le plus consommé des sociopathes...

De son côté, Marie-Hélène Larochelle donne la parole à Emma, une brillante designer de Toronto. Après avoir été psychologiquement meurtrie par l'accouchement, à vingt-huit semaines, d'un petit cadavre atteint d'un spina-bifida, la narratrice cherche à masquer sa propre mort intérieure derrière les lieux branchés qu'elle fréquente, les marques prestigieuses des vêtements et autres objets dont elle se pare, ainsi que tous les raffinements convenus dont se compose une vie superficielle de *hipster* passablement en vue et fortuné. Les passages décrivant le décalage entre la déperdition mentale incommunicable et la brillance ostentatoire de la vie sociale qui doit être maintenue sont sans doute ceux où, dans ce texte, la question de la mort scandaleuse, de la mort incompréhensible, injustifiable et ravageuse apparaît sous son jour le plus poignant :

Je me sentais vide. Seule. Des clichés. La vérité, c'est que j'avais des envies de torture, de punition, je voulais détruire ce corps qui avait échoué à me

⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁶ *Ibid.*, p. 77 et 79.

donner un bébé; lacérer mon ventre inutile. Plonger les mains dans mes entrailles et dévorer mon utérus coupable, comme d'autres consomment le placenta de leur enfant. Pour moi, cette matrice était morte⁷.

Prétendant faussement ne plus être en mesure de tomber enceinte, Emma décide, dans une sorte de mouvement compensatoire, de se tourner vers l'adoption d'un enfant russe. En compagnie de son conjoint Gregory, elle se rend donc à Saint-Pétersbourg, d'où elle ramène des jumeaux. Ceux-ci se révèlent peu à peu comme l'incarnation démoniaque, et dédoublée, du fœtus mort : « Une évidence m'a alors frappée : j'avais perdu le bébé en août, il y a plus d'un an et demi, et les jumeaux étaient nés en octobre, pratiquement au moment où mon bébé aurait été à terme⁸. » Présentés au moment de leur petite enfance dans la première partie du roman et au moment de leur adolescence dans la seconde partie (où ils prennent en charge la narration de la moitié des chapitres), Daniil et Vanya vouent leur existence à châtier leur entourage, à commencer par leur mère adoptive, sans que le texte ne montre jamais les ressorts psychologiques les poussant à une si constante méchanceté. Les passages où ils prennent la parole laissent bien voir une relation fusionnelle absolue, et sans doute inquiétante, au sein de laquelle l'un ne se distingue pas de l'autre. Les descriptions d'une précision clinique qu'ils donnent de leurs propres agissements sont par ailleurs aux antipodes du discours que pourraient normalement tenir des adolescents aux prises avec les bouleversements et les découvertes libidineuses de l'âge dit ingrat :

On ne dit rien, on [...] regarde [Mathilde] s'approcher. Elle masse notre sexe. Ses seins bondissent au même rythme que sa main; ses fesses, étonnamment rondes malgré sa maigreur, frôlent le bord du gouffre. Pour ne pas tomber, elle nous chevauche. Son sexe est complètement glabre et la position l'ouvre légèrement contre nos cuisses. Le clitoris saille entre les lèvres roses. On ne fait qu'en toucher les pourtours et on éjacule. Mathilde lèche le sperme qui s'est répandu sur notre ventre et va se coucher. On finit de s'essuyer dans notre sac de couchage à l'odeur pelucheuse⁹.

Sans entraver sa propre marche par quelque inutile souci de réalisme psycho- ou sociolinguistique, le texte met par ce biais en scène des êtres pulsionnels froids, désincarnés, tout à la fois immatures et, semble-t-il, en parfait contrôle d'une cascade d'atrocités qui demeurera dépourvue de motivation appréhensible.

Le roman ne clarifie par ailleurs pas quelle est l'étendue exacte des méfaits que commettent les jumeaux. La narration montre que Daniil, à peine en âge de marcher, écrase un joli scarabée d'un impitoyable coup de talon. Beaucoup plus tard, on verra le même, une fois parvenu à l'adolescence, sodomiser un garçon de dix ans dans un parc. Pour le reste, il n'y a que des on-dit. La voisine a-t-elle été volée par les jumeaux comme elle le croit ? Sont-ce eux qui ont mis à mort le siamois de Gregory en lui coupant la queue à l'aide d'un sécateur de jardin ? Ont-

⁷ Marie-Hélène Larochelle, *Daniil et Vanya*, Montréal, Québec/Amérique, 2017, p. 52.

⁸ *Ibid.*, p. 65.

⁹ *Ibid.*, p. 211.

ils vraiment, comme ils en ont été accusés, intimidé un jeune plongeur, l'amenant à rater son saut et à devenir handicapé ? Quel rôle ont-ils joué, à six ans, dans la disparition de la petite Faye, lors d'une visite scolaire au Royal Ontario Museum ? Comment expliquer qu'ils se soient tatoué les lettres « FE » sur le talon ? Et pourquoi, à quinze ans, s'acharnent-ils à pénétrer dans le silo servant de tombeau au cadavre mutilé de Faye, préservé en l'état, pour le scoop final, grâce à un étonnant phénomène de momification ? Chose certaine : il y aura eu, au terme de ce récit, moins de mort proprement dite que d'angoisse sourde liée au développement de la sexualité chez des garçons trop peu affectueux. Ceux-ci seront d'ailleurs les victimes finales du drame, symboliquement tués par Emma qui les rejette, comme elle avait d'abord rejeté son fœtus, sans jamais avoir été véritablement leur mère.

S'il faut en croire Jarvis, le « lecteur moyen [de *Cold Pits*] est assailli par un vilain malaise à la lecture des scènes scabreuses où le narrateur raconte dans le détail l'exécution par Freeman de ses petites victimes¹⁰ ». La remarque s'applique sans doute aussi à *Owen Hopkins, Esquire*, de même qu'à *Daniil et Vanya*. Mais, pour ces deux excellents romans, elle ne doit pas se restreindre au seul lecteur moyen.

¹⁰ Simon Roy, *op. cit.*, p. 81.