

Michael Delisle, La mémoire de la Rive-Sud Entretien avec Michael Delisle

Michel Nareau

Numéro 308, été 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/77938ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Nareau, M. (2015). Michael Delisle, La mémoire de la Rive-Sud : entretien avec Michael Delisle. *Liberté*, (308), 8–13.

La
mémoire
de la
Rive-Sud

**Michael
Delisle** _____

Poète, romancier et nouvelliste, **Michael Delisle** est l'auteur d'une œuvre brisant notre perception de la banlieue longueuilloise. Dans *Le feu de mon père*, il revisite sa maison d'enfance pour mieux écrire ce territoire. Ses personnages laissés-pour-compte nous aident à penser la pauvreté affective et culturelle du Québec.

propos recueillis par Michel Nareau

LIBERTÉ — *Le feu de mon père*, votre plus récente œuvre, a été unanimement saluée et a remporté le Grand Prix de la Ville de Montréal. Ce récit revient sur votre famille, surtout sur votre père, comme vous l'aviez déjà fait dans d'autres textes, mais en vous dépouillant des personnages pour prendre de front les questions du témoignage, d'une éthique de la mémoire et de l'apprentissage poétique. Que permettait ce texte, entre l'autofiction et les mémoires fragmentées, que la forme romanesque n'autorisait pas?

MICHAEL DELISLE — J'ai d'abord pensé que ce texte était un accident dans mon parcours avant de constater que mon travail s'en allait naturellement vers l'autofiction depuis quelques années. Ma recherche allait dans ce sens. Comme la conséquence d'une suite de dévoilements : l'autoreprésentation était la prochaine étape. Ma résistance venait d'une culture littéraire nourrie d'un formalisme qui l'interdisait. On n'a qu'à se souvenir des poèmes

froids qui privilégiaient l'infinitif. Mais la littérature de recherche qui passe son temps à répéter la nouveauté n'est plus, justement, une recherche. Après avoir fait tant de nouvelles à résonance autobiographique, je me suis approché de l'autofiction pour voir ce qu'elle pouvait m'apporter : travailler dans un registre de l'aveu et me confronter aux pièges de l'exercice. Le ton de franchise oblige à une certaine responsabilité, une certaine cohérence et mène forcément à une épreuve de nudité, comme dans l'autoportrait. Il faut faire vrai, quitte à forcer le vrai. Je pense aux photographes vieillissants qui s'exposent sans fard, rehaussent le grain pour rendre l'image plus crue. Se montrer pour s'approcher du *monstre* (il y a long à dire sur l'étymologie de ce mot). On ne se lance pas dans l'autofiction pour se rendre *star*, on le fait pour cette valeur ajoutée au ton de franchise. Sinon l'exercice n'apporte rien.

Ceci dit, j'ai donné. J'ai mal mesuré l'ampleur d'une telle exposition publique. *Le feu de mon père*

m'a rendu *personnage*. Mon prochain projet porte clairement la mention « fiction ». Je crois au pouvoir de la fiction. Je sais aussi que *Le feu de mon père* m'a fait traverser un mur et il m'est impossible de revenir tout à fait à mon ancienne manière. Déjà je constate que les thèmes à venir sont plus risqués et la langue moins « clinique », moins propre. C'est ainsi que la crainte est revenue dans le processus d'écriture, ce qui est très sain. C'est signe que la recherche est présente.

Vous dites croire au pouvoir de la fiction. En quoi réside-t-il selon vous ?

La fiction narrative a la possibilité de rendre le réel dans tous ses aspects en tenant compte de l'inexplicable. Les sciences humaines n'y parviennent pas. La fiction narrative a également le pouvoir d'éveiller la création chez le lecteur. Lire m'a rendu écrivain. Les années 1990 ont été dures pour les travailleurs de fiction : rappelons-nous la folie furieuse des improvisations et l'avènement de ce qu'on appelle la télé-réalité. Et, sur le plan littéraire, on a vu à quel point le sceau « histoire vraie » était *vendeur*, pour le dire vulgairement. Mais la fiction est vitale pour la conscience. Moi, j'ai compris le dérapage d'Octobre 70 en lisant et relisant *L'hiver de force* de Ducharme : l'histoire d'un adolescent attardé qui flotte au-dessus de tout jusqu'au moment où il est forcé de s'affirmer sexuellement ; peu habitué au pouvoir, il dérape. violemment. J'ai compris l'ambivalence face à l'héritage britannique de notre identité avec *Le Survenant*, ce roux nommé Malcom qui est à la fois agaçant et attachant. Pour moi, rien n'égale ce qui a force de parabole.

La figure du père dans le récit est dure, elle montre une absence paternelle, voire une indifférence, toutes deux assez violentes. Or, même si, dès l'exergue, la solitude et le silence sont posés, le traitement de cette filiation problématique n'est pas amer. On retrouve d'ailleurs dans le récit un humour noir, sarcastique. Est-ce que ce ton, marqué par l'ellipse et la distance, était nécessaire pour éviter l'épanchement, le pathos vis-à-vis de cette désaffection ?

Tout à fait. Dans ce récit, le poète est plus fort que le fils et c'est dans cette posture – une posture acquise au fil d'années de métier, une posture construite – que l'affrontement a pu se faire avec une sorte de contrôle. Comme fils, je pars perdant. Comme poète, j'ai la magnanimité de celui qui se sait vainqueur d'avance ! Je pense aussi que, pour faire un bon livre – c'est peut-être très Français de dire ça –, l'expérience littéraire doit être au moins aussi forte que l'expérience humaine. Je le dis souvent, je n'écris pas pour m'exprimer, j'écris pour faire des livres. L'expression de soi, la catharsis et le semblant de cure sont là comme bénéfiques secondaires ou épreuves énervantes, mais la proposition globale est toujours organisée en fonction de la chose à publier. Ému, on écrit mal. Je crois aussi que le pathos est le travail du lecteur.

Le récit montre les limites des pères, du grand-père politicien un peu inculte au père criminel, absent puis fervent. La trame a beau être intime, elle laisse quand

même voir un travail de mise à distance des autorités qui permet la prise de parole. Pourtant, on n'a pas l'impression que ce texte est une charge, un écrit contre le(s) père(s).

Encore là, le règlement de compte (qui est une pulsion tout à fait légitime) ne fait pas de bons livres. C'est entre autres la raison pour laquelle certains romans familiaux doivent s'écrire sur le tard. Il est essentiel de mettre à distance le père pour retrouver sa parole d'homme. Il faut quitter la maison. Le paradoxe, dans mon cas, c'était d'arriver à mettre à distance un homme absent, donc obsédant. Mais ce n'est peut-être pas si exceptionnel, c'est peut-être même très *vingtième siècle*. Et c'est naturellement la poésie qui s'impose avec le thème du père dans mon cas. C'est le seul genre qui prend la forme du vide qu'il affronte.

En contrepartie, dans ce récit, les seules autorités dignes de mention, positives, semblent féminines : les trois Grâces, qui autorisent l'écriture et la violence. Elles se situent du côté de la culture. Est-ce que la culture apparaît comme l'unique moyen de combler ces filiations problématiques, d'accéder à un récit de soi ?

Quand j'ai eu fini mon livre, j'ai dit spontanément que j'avais fait un *livre de femme*, mais on m'a prévenu de ne pas dire ça. Il est vrai que la force arrive par les femmes dans le livre. Ces femmes, fortes et bonnes, donnent la permission de parler et présentent comme naturelle une *saine violence*, celle qui permet l'affirmation en temps de conflit, ou simplement l'affirmation de soi. Ce féminisme a nourri ma propre émancipation. Ce sont également des récits de femmes (la liste est longue de Marie Cardinal à Toni Morrison en passant par Anne Hébert) qui m'ont montré le genre de franchise, souvent crue, qui rend l'aveu implacable. Comme lecteur, je m'approche parce que c'est humain et c'est ouvert. Je m'incline parce que c'est vrai. Dans les livres d'hommes, j'ai l'impression que l'aveu se fait toujours en pleine conscience du spectacle performatif. La prouesse n'est jamais loin. Comme lecteur, je recule et j'admire.

La culture est utile pour s'armer dans une révolte contre l'absurde. Elle montre qu'on n'est pas seul à affronter son projet de conscience. Le récit de soi peut se nourrir du récit des autres. Et, oui, je pense à la culture qu'on avait l'habitude de décrier à cause de son vernis bourgeois quand on dénonçait le capitalisme de l'expression *avoir de la culture*. La culture qui m'a sauvé est aussi une liste d'œuvres que j'ai fréquentées. J'ai vaincu l'inanité de ma banlieue en arpentant des musées, en assistant à des performances déjantées, en lisant et relisant et relisant des poèmes qui demeuraient hermétiques. Je le dis à mes étudiants : on n'est plus seul à déprimer quand on a lu *Madame Bovary*, et la présence de ce livre, c'est déjà ça, c'est déjà mieux. L'étroitesse d'esprit de la société est une chose à abattre, et c'est faisable : regardez le D^r Dubois dans *Poussière sur la ville*.

Si la transmission filiale problématique, et la recherche identitaire qu'elle provoque, est un des grands thèmes de votre œuvre, elle a pour corollaire une

représentation des lieux placée sous le signe du cloaque. La banlieue, plus précisément le Ville Jacques-Cartier un peu hors-la-loi des années 1950 et 1960, est liée aux franges, à la marginalité, à la routine, à l'isolement.

La remarque est intéressante parce que la correspondance avec le territoire s'est toujours immédiatement imposée avec la figure de la mère. Curieusement, James Ellroy dans *Ma part d'ombre* a fait pareillement avec son enquête sur le meurtre irrésolu de sa mère : tout un chapitre est consacré à la description du lieu où on a retrouvé le cadavre, comme si les mouvements démographiques, économiques, sociologiques pouvaient éclairer, voire expliquer un événement qui n'a pas

Il faut faire vrai, quitte à forcer le vrai. Je pense aux photographes vieillissants qui s'exposent sans fard, rehaussent le grain pour rendre l'image plus crue. Se montrer pour s'approcher du monstre.

— Michael Delisle

l'air de dépasser le fait divers. Examiner le territoire est le début d'une réponse. Avec *Fontainebleau*, je voulais juxtaposer territoire et mère, les mettre dans un même cadre, pour voir ; je dirais même que mon projet se réduisait à cette intuition. *Fontainebleau* est une boîte d'objets. Avec *Dée*, j'ai voulu pousser le lien jusqu'à l'osmose. Le corps de la mère raconte l'histoire de la terre et vice versa.

Ma mère a des origines anglo. Son nom est anglais et elle nous parlait anglais et français, indifféremment. Et je trouve

ça drôle que la langue de mes romans soit française au point d'être anti-anglaise. C'est comme une propreté. Quant à mon frère, c'est un historien spécialisé dans la culture matérielle des années précédant la Conquête. Le bon vieux temps avant l'arrivée des Anglais. Il peut nommer le nombre de boutons sur la chemise d'un milicien de 1750 et reproduire, avec les techniques de l'époque, des artefacts de la Nouvelle-France. Nous avons tous les deux identifié l'anglais comme contaminant à nos œuvres respectives. Pourtant, il y en avait beaucoup d'Anglais sur la Rive-Sud, mais le discours littéraire les évitait. La littérature québécoise des années 1960 a eu tendance à dessiner l'Anglais comme un fortuné niché dans les hauts de la ville, mais il y avait énormément d'anglophones pauvres sur la Rive-Sud. Et puis, Ville Jacques-Cartier est le terreau qu'il est. Ça a donné Pierre Vallières et Denis Vanier. Et le Paul Chamberland de *L'afficheur hurle* et le François Charron de *Feu*. Pierre-Elliott Trudeau ne vient pas de là.

Dans *Mémoires artificielles*, vous avez cette belle formule qui est déjà un programme en soi : « des fractions de non-lieu qui me plaisent attablé d'examen biographe ». Est-ce qu'il y a un corollaire à tracer entre l'héritage filial ardu et l'incapacité de la culture banlieusarde à servir de lieu compensatoire ?

Un corollaire, je ne sais pas, mais peut-être un parallèle. L'abandon moral du père trouve son reflet dans le sentiment d'être au cœur d'un désert culturel. Dans ma génération, on associait peut-être davantage le père au monde extérieur : c'est lui qui avait l'auto, qui travaillait à l'extérieur. On avait peu accès à son monde. Il est vrai que l'abandon moral par le père trouve son décor dans le désert culturel de la banlieue des années 1960-1970. Et il est vrai que réparer l'un répare l'autre. Le problème, au fond, vient du fait que le père ne perçoit pas son fils comme œuvre. C'est aussi ce rôle d'auteur qu'il nous faut inventer pour survivre.

Une des choses qui frappent dans votre œuvre, c'est la représentation des années 1950 à 1970 à laquelle la Révolution tranquille semble étrangère. Campée pour une bonne part à Ville Jacques-Cartier, votre production présente des personnages à l'écart des événements, notamment de la crise d'Octobre qui s'y passe en bonne partie comme le campe Louis Hamelin dans *La constellation du lynx*. Vos personnages sont étrangers au discours de l'émancipation, à la solidarité et au nouveau discours culturel. Avez-vous l'impression de mettre en scène une frange importante des oubliés de la Révolution tranquille ?

Oui. Une frange qui comprend la plupart des personnages de Michel Tremblay. La littérature propose des héros et cette habitude a tendance à créer une distorsion. Je relisais *Les belles-sœurs* de Tremblay : on est en pleine Révolution tranquille et sur quinze personnages, aucun ne participe à l'effervescence sociale et culturelle qui caractérise ces années. C'est une œuvre importante parce qu'elle montre ce qui a plombé l'évolution. Ces femmes sont-elles les « oubliées », sont-elles les adversaires ? Cette « résistance à la solidarité

et à l'émancipation » a un environnement dont la banlieue pourrait être l'icône.

Est-ce à dire que l'image-clé, essentielle, de la banlieue serait celle du repli, voire de la peur de l'autre, avec l'insistance sur tout ce qui protège l'espace privé, comme les clôtures ?

Tout à fait. Ça rejoint le geste fondateur des zones pavillonnaires : Levittown, qui est vu comme le prototype de ces organisations résidentielles, est apparu après la Deuxième Guerre et visait la clientèle G. I. qui rentrait de la guerre. Les contrats de location interdisaient clairement la présence de Noirs ou de Juifs. M. Levitt, pourtant juif lui-même, trouvait que le mélange n'était pas une idée rentable. Il présumait que les vétérans préféreraient rester entre eux. Il y a donc, dans le geste fondateur de la banlieue telle qu'on la connaît en Amérique du Nord, cette idée d'une haine de l'autre. Il y a eu évolution, certes, mais la clôture reste toujours aussi cruellement symbolique.

Revenons un instant à Michel Tremblay. Chez lui, une large part de cette résistance collective au changement est liée à la pauvreté et à ses mécanismes d'aliénation, comme on disait à l'époque. Dans vos romans et nouvelles, ces personnages en marge de l'histoire québécoise ont généralement une trajectoire économiquement positive, comme Dée qui emménage dans un bungalow neuf. Est-ce la banlieue qui empêche l'accès à ce discours émancipateur de la Révolution tranquille ou est-ce ce discours qui n'a pas d'échos dans ce monde banlieusard ?

La banlieue est riche. Chaque adresse compte deux ou trois voitures, une piscine et un arsenal d'électroménagers. Une de mes inquiétudes en écrivant *Dée* était que le lecteur soit tenté d'expliquer la misère par la pauvreté économique. C'est un peu pour ça que j'ai mis de l'argent un peu partout dans le roman ! C'est une histoire de misère culturelle et d'imaginaire pauvre avec, en même temps, plein de cash pour s'acheter ce qu'on veut. La question rejoint cette idée de confort qui rend le risque moins tentant. J'ai été très marqué par la lecture de *Partition rouge*, une anthologie de poésie amérindienne où on lisait cette phrase d'un Indien navajo : « Je suis un pauvre homme. Je ne connais aucun chant. » Je l'avais transcrite dans un de mes cahiers et elle me parle encore.

L'espace banlieusard décrit serait donc celui d'un échec collectif, d'un refus de beauté, d'art, d'imaginaire. Est-ce lié au fait que ce n'est pas la banlieue actuelle, avec sa banalité et ses clichés de conformisme, qui est représentée, mais celle de son essor, de ses débuts, de ses choix ?

Rendre Ville Jacques-Cartier iconique sur la question de l'échec collectif est tentant (la cité en marge, le creuset des révoltes...), ce qui veut sûrement dire que c'est possible, mais le phénomène de la banlieue n'est pas québécois. On peut copier / coller l'exemple partout dans le monde.

Ville Jacques-Cartier a pris beaucoup de temps à devenir un territoire imaginaire pour moi. Il y a deux temps dans

ma banlieue imaginaire : l'effervescence des pionniers qui accèdent au statut de propriétaire (et dans ce triomphe, l'excitation n'est pas uniquement économique), puis le repos du guerrier, le glissement insidieux vers la non-vie, la clôture qui sépare de l'autre. Il y a eu diffusion (au sens cellulaire), avec les années, entre la ville et la banlieue. Il y a des zones pavillonnaires à Montréal même qui offrent au client cette paix du cloisonnement et, de son côté, la banlieue s'est laissée pénétrer par une vie culturelle impensable dans les années 1970. Mais ce sont toujours les espaces clos qui produisent des « loups solitaires » cuvant leur haine dans un sous-sol.

Vos personnages sont coupés des événements, comme l'a déjà fait remarquer Catherine Mavrikakis à propos de votre œuvre, ils se tiennent à la lisière des choses et des autres. Mais ils ont aussi une grande capacité d'adaptation, voire même des aptitudes pour bricoler, pour braconner, au sens des arts de faire de Michel de Certeau, pour se constituer des mondes à une échelle plus humaine. Est-ce nécessaire d'inscrire ces tentatives d'accès à un nouvel horizon, qui est souvent culturel ?

On me dit que mes personnages sont anhistoriques et mes personnages d'enfants sans avenir. Cela crée des univers où les laissés-pour-compte sont à ce point aliénés des sphères de pouvoir que la criminalité prend des airs de créativité. C'est intéressant. Pour mes personnages, il est vrai que l'autorité est impensable pour soi. Ville Jacques-Cartier (qui se caractérisait par la rareté de ses notables) était une pépinière de délinquants hautement sympathiques. Quoi qu'il en soit, ces manœuvres de survie ne s'insèrent pas dans le courant historique. On se demande si les historiens savent que ces gens existent. C'est peut-être le rôle de l'écrivain de mettre ces pions-là dans l'équation.

Est-ce à dire que l'écriture et la fiction sont ce qui permet d'inscrire la mémoire de ces existences, par leur capacité à rendre et en même temps à transformer cette quotidienneté qui se réalise dans le secret, dans le silence, à l'écart ?

Oui, et la plus grande fiction serait justement de donner une voix à ceux qui n'ont pas les mots, d'arriver à créer un produit culturel qui montre l'absence de culture. Il n'y a que la fiction, avec son œuvre d'invention, qui peut donner du sens dans un contexte pareil. Ceci dit, j'ai souvent eu l'impression de me donner la vie dure avec ce contrat : comment donner la voix à un personnage qui n'a pas de mots ? Comment respecter le point de vue d'une narration accolée à un personnage qui n'a conscience de rien, qui n'est pas intéressé à comprendre ? Difficile.

Il y a quelques années, on reprochait à la littérature québécoise de tourner autour du Plateau et de la crise des trentenaires. La production actuelle, de François Blais à Samuel Archibald en passant par Jocelyne Saucier et Maxime Raymond Bock, investit beaucoup plus les marges culturelles et spatiales du Québec, la

périurbanité, la vie régionale, sans complaisance et dans une adéquation au présent et en s'ouvrant sur le monde. Comment placez-vous votre écriture dans cette nouvelle lecture des lieux québécois axée sur la réappropriation des marges?

Ces marges sont bienvenues parce que la dichotomie ville-campagne s'était étiolée depuis un bon bout de temps. Il est capital pour notre identité de cartographier *par la fiction* l'ensemble du territoire québécois. J'aime les livres de Blais et d'Archibald parce que c'est bien écrit et que l'artisan en moi jubile devant le beau travail. Mais je n'ai pas l'impression de participer de cette cohorte parce que je suis assez vieux pour être de ces écrivains dont le travail est nourri par la littérature ou l'expérience de vie. Point. Comme écrivain, j'ai grandi dans cette polarité Amérique / Europe que m'avait longuement expliquée Miron en me faisant remarquer que les notices biographiques d'écrivains américains mentionnaient leurs métiers et les Européens, eux, leurs publications. Ici, on écrivait entre ces pôles. J'écris avec ce que j'ai vécu et ce que j'ai lu. Aujourd'hui, il y a une nouvelle donne. Internet et ses passions encyclopédiques me sont utiles pour procrastiner mais pas pour baser un projet d'écriture, étayer une scène... Ma source est ailleurs et ma formation est antérieure à cette profusion rhizomatique. Est-ce que ces possibilités permettront de décloisonner le territoire du roman québécois et d'amener la littérature vers des quêtes inédites, à cause justement de cet accès au monde entier? On verra.

Avant *Fontainebleau* et *Dée*, il y avait peu de représentations de la banlieue, outre *Lamélan* de Jacques Ferron, mais qui a été lu dans une perspective davantage nationale que banlieusarde. Pensez-vous avoir ouvert un nouveau pôle de la représentation, celui de la banlieue isolée, parce qu'elle est dorénavant plus abondante, tant dans le roman (Pierre Yergeau, Édouard Bond, François Gravel, etc.) qu'au cinéma (Robert Morin, Stéphane Lafleur, Henri Bernadet et Myriam Verrault, Maxime Giroux) et qu'elle reprend vos thèmes dans un contexte contemporain? Dit autrement, pouvait-on aborder la banlieue avant les années quatre-vingt-dix? Est-ce qu'elle était lisible auparavant?

Je me souviens de l'impression de nouveauté que créaient mes premiers textes sur la banlieue et le plaisir chez le lecteur qui n'en revenait pas de reconnaître ce qu'il lisait. Tout le monde a son idée de la banlieue. Mais je pense qu'un territoire accède à la fiction quand il est fini. J'imagine mal un pionnier qui prend le temps de raconter ce qu'il est en train de bâtir. On raconte toujours en temps de paix.

Dans son récent essai *Le roman sans aventure*, Isabelle Daunais signale que le roman québécois s'est constitué en refusant l'aventure et en privilégiant l'idylle, la retraite, le repli. Dans vos romans, les protagonistes sont à l'extérieur de l'histoire, n'ont pas accès à des outils, notamment culturels, pour sortir d'un univers délétaire.

L'essai de Daunais m'excite parce que je me reconnais dans ses démonstrations. Je serais curieux de voir la réflexion

s'étendre au corpus actuel. Je trouve également le sujet périlleux; il est important que la réflexion demeure ouverte. Il n'y a pas long à faire pour arriver à la conclusion que le problème du Québec, sur le plan littéraire, est d'avoir produit les romans *d'un peuple sans armée!* Quelle réponse donner à ça? J'écris ce que je veux comprendre. Ma culture personnelle m'a amené à penser le roman comme constat, comme exposé, et non comme invention. Pour moi, l'aventure est possible comme imagination, mais l'imagination est rapidement suspecte dans un corpus où l'identité est un thème obligé. J'ai l'impression qu'écrire un roman « aventureux » se ferait au prix de ma sincérité. Il faut une éthique en fiction. La mienne est là. Ou peut-être ne suis-je pas encore rendu là... Ce serait un beau projet de retraite.

Avez-vous l'impression que vos textes sont une aventure, souvent perdue d'avance, pour sortir d'un espace hors de l'événement? Je pense ici à cette formidable citation, tirée d'*Helen avec un secret* : « Je marche dans la boue molle et glaiseuse. Ce bruit de succion des bottes me faisait rien quand j'étais enfant parce qu'il me rappelait du Jello aspiré; aujourd'hui, il me désespère parce que j'ai l'impression que cette laideur pesante autour de moi n'est plus une situation temporaire comme je l'ai toujours naïvement cru, mais bien le fait de toute une existence. »

Toujours ces personnages englués, sans avenir, exclus des grandes quêtes; ils sont légion. Toujours la même question : comment participent-ils au système? La phrase que vous citez est tirée de *Terre en friche*, qui est ma première nouvelle sise en banlieue. C'était une commande de TVOntario pour un public adolescent. J'ai donc commencé à écrire sur la banlieue en toute liberté parce que je pensais que ce ne serait jamais lu au Québec. L'image de l'engluement est empruntée à l'arcane sans nom dans le Tarot de Marseille et elle est reliée au personnage de l'adolescent qui peine à devenir adulte. L'épreuve qui lui permettrait de franchir cette étape est le deuil d'un père de remplacement qui est déjà mort depuis longtemps. C'est littéralement un fantôme qui ne se manifeste plus. Oui, c'est glauque et *sans aventure*. Mais ça se clôt sur une note d'espérance. On espère que ce monde sans avenir sonne vrai parce que c'est aussi un monde fini. **L**

Michael Delisle est poète, romancier et nouvelliste. Il est lauréat du prix Émile-Nelligan (*Fontainebleau*, 1987) et du prix Adrienne-Choquette (*Le sort de Fille*, 2005). Il a fait paraître au Boréal *Tiroir n° 24* (2010), pour lequel il a été finaliste au Prix des Collégiens, et *Le feu de mon père* (2014) qui a remporté le Grand Prix du livre de Montréal. Il enseigne la littérature depuis 1992 au Cégep du Vieux-Montréal. — **Michel Nareau** est professeur associé à Figura-UQAM et enseigne la littérature québécoise à l'Université du Québec à Montréal et à Concordia. Il a fait paraître en 2012 au Quartanier l'essai *Double jeu. Baseball et littératures américaines* qui lui a valu le Prix du Canada 2013 en sciences humaines. Il a été directeur des *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*.