

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

ANDRÉ MAJOR

120 PRINTEMPS-ÉTÉ 2015



LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

VOLUME XL NUMÉRO 3 (120)
PRINTEMPS-ÉTÉ 2015

VOIX ET IMAGES EST PUBLIÉE
SOUS L'ÉGIDE DU
DÉPARTEMENT D'ÉTUDES
LITTÉRAIRES DE
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À
MONTRÉAL AVEC LE
CONCOURS DU FONDS DE
RECHERCHE DU QUÉBEC
— SOCIÉTÉ ET CULTURE ET
DU CONSEIL DE RECHERCHES
EN SCIENCES HUMAINES DU
CANADA. LES TEXTES
PUBLIÉS DANS VOIX ET
IMAGES EXPRIMENT
LIBREMENT LES OPINIONS DE
LEURS AUTEURS OU
AUTEURES. ILS N'ENGAGENT
PAS LA RESPONSABILITÉ DE
L'ÉDITEUR.

UQÀM

LA REVUE VOIX ET IMAGES
EST, DEPUIS 2005,
ENTIÈREMENT PUBLIÉE SUR
DU PAPIER RECYCLÉ 100 %
POST-CONSOMMATION.



COMITÉ DE RÉDACTION

Luc Bonenfant, directeur

Université du Québec
à Montréal

Anne Éleine Clèche

Université du Québec
à Montréal

Robert Dion

Université du Québec
à Montréal

Jane Everett

Université McGill
à Montréal

Michel Lacroix

Université du Québec
à Montréal

André Mercier

Université Laval

Jean Morency

Université de Moncton

SECRÉTAIRES DE RÉDACTION

Annie-Claude Boulianne

Université du Québec
à Montréal

Carmélie Jacob

Université du Québec
à Montréal

CONSEIL

Jacques Allard

Université du Québec
à Montréal

Bernard André

Université du Québec
à Montréal

Marie-Andrée Beaudet

Université Laval

Renald Bérubé

Université du Québec
à Rimouski

André Brochu

Université de Montréal

Daniel Chartier

Université du Québec
à Montréal

Jean-François Chassay

Université du Québec
à Montréal

Louise Dupré

Université du Québec
à Montréal

Jacinte Martel

Université du Québec
à Montréal

Jacques Pelletier

Université du Québec
à Montréal

Lucie Robert

Université du Québec
à Montréal

Max Roy

Université du Québec
à Montréal

Lori Saint-Martin

Université du Québec
à Montréal

André Vanasse

Université du Québec
à Montréal

CORRESPONDANTS ET CORRESPONDANTES

Réjean Beaudoin

Université de
Colombie-Britannique

Zilá Bernd

Université fédérale
du Rio Grande do Sul, Brésil

Patrick Coleman

UCLA, États-Unis

Dominique Combe

Université de la Sorbonne
Nouvelle Paris 3, France

Jacques Dubois

Université de Liège, Belgique

Carla Fratta

Université de Bologne, Italie

Mary Jean Green

Dartmouth College,
New Hampshire, États-Unis

Petr Kyloušek

Université Masaryk de Brno,
République tchèque

F. Peter Kirsch

Université de Vienne, Autriche

Józef Kwaterko

Université de Varsovie, Pologne

Jaap Lintvelt

Université de Groningue,
Pays-Bas

Robert Major

Université d'Ottawa

Janet Paterson

Université de Toronto

Vijayalakshmi Rao

Université Jawaharlal Nerhu,
New Delhi, Inde

Yannick Resch

Université d'Aix, France

Ben Z. Shek

Université de Toronto

Patricia Smart

Université Carleton

Anthony Wall

Université de Calgary

ÉDITEUR

Université du Québec

à Montréal

PRODUCTION

Conception graphique

orangetango

Révision

Noémie Thibodeau

Mise en pages

Édiscript enr.

Photographie en couverture

BGL, *Domaine de l'angle I*,

2006. Installation à l'érablière

La Maria, Saint-Michel-

de-Bellechasse, Québec (détail)

© Mathieu Doyon, avec la

permission de BGL. Cette

photographie nous a été

gracieusement offerte par le

collectif d'artistes BGL.

RÉDACTION

Voix et Images

Département d'études littéraires
Université du Québec à Montréal

C.P. 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec), H3C 3P8

Téléphone

+1 514 987-3000, poste 6664

Télécopieur

+1 514 987-8218

Courriel

voix.images@uqam.ca

Site Web

www.voixetimages.uqam.ca

ABONNEMENT

Société de développement

des périodiques culturels

québécois (SODEP)

SODEP (*Voix et Images*)

C.P. 160, succursale Place d'Armes

Montréal (Québec), H2Y 3E9

Téléphone

+1 514 397-8669

Courriel

abonnement@sodep.qc.ca

Site Web

www.sodep.qc.ca

ABONNEMENT

NUMÉRIQUE

Les institutions qui souscrivent à

un abonnement numérique sur

le site d'Érudit (www.erudit.org)

ont droit à une réduction sur le

tarif d'abonnement régulier.

Voix et Images est indexée dans

Repère, ISI (Institute for

Scientific Information), L'Argus

des communications, le

Répertoire des périodiques

universitaires de langue

française, l'Index des périodiques

canadiens, la Banque Francis, le

Canadian Literary Periodicals

Index et MLA Directory of

Periodicals.

ISSN 0318-9201

ISBN 978-2-924587-04-1

Tous droits de reproduction, de

réduction et d'adaptation

réservés, 2015.

Dépôt légal — 2^e trimestre 2015

Bibliothèque et Archives

nationales du Québec.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

DOSSIER

- 7 André Major : l'interrogation des formes
ROBERT DION et ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE
- 13 Entretien avec André Major
ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE
- 29 Inédit. L'œil du hibou. Carnets 2001-2005
ANDRÉ MAJOR
- 41 Le réalisme inactuel d'André Major
MICHEL BIRON
- 53 La médiation intertextuelle. Lecture et altérité
dans *La vie provisoire* et *À quoi ça rime ?*
ANDRÉ LAMONTAGNE
- 69 Une forme supérieure d'intimité. Fragments
de la correspondance d'André Major
avec Pierre Vadeboncœur
FRÉDÉRIC RONDEAU
- 87 L'engagement et l'écriture (de fiction)
à l'épreuve de l'autobiographique
chez André Major
MANON AUGER et ROBERT DION
- 103 Bibliographie d'André Major. Mise à jour
1985-2015
JEAN-FRANÇOIS THÉRIAULT

ÉTUDE

- 115 L'autofiction contestée. Le romancier fictif
et l'autarcie littéraire
DAVID BÉLANGER

CHRONIQUES

- ROMAN 133 Retours sur l'identité et la liberté
PASCAL RIENDEAU
- POÉSIE 139 Second degré du langage
ANDRÉ BROCHU

DRAMATURGIE	146	L'art de la conversation	LUCIE ROBERT
QUARANTIÈME ANNIVERSAIRE : RÉTROSPECTIVE	155	Quarantième anniversaire : rétrospective	LUC BONENFANT
	157	André Major, écrivain et Québécois	JACQUES PELLETIER
LIVRES REÇUS	195		
RÉSUMÉS	197		
ABSTRACTS	201		
RESÚMENES	205		
BIOBIBLIOGRAPHIES	209		

DOSSIERS EN COURS DE PRÉPARATION

«Louis Hamelin»

«La révolution littéraire des années 1940 au Québec»

+ + +

DOSSIER

+ + +

ANDRÉ MAJOR

+ + +

sous la direction
de Robert Dion et Élisabeth Nardout-Lafarge

+ + +

ANDRÉ MAJOR : L'INTERROGATION DES FORMES

+ + +

ROBERT DION

Université du Québec à Montréal

ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE

Université de Montréal

C'est, comme la revue ne l'a fait que pour de rares écrivains, le deuxième dossier que *Voix et Images* consacre à André Major, près de trente ans après celui qu'elle lui dédiait en 1985 (vol. X, n° 3, sous la responsabilité d'André Vanasse). Deux raisons principales justifient à nos yeux cette relecture. D'une part, l'œuvre d'André Major, reconnue notamment par le prix Athanase-David en 1992, saluée par la critique comme le montre la mise à jour bibliographique que nous proposons, analysée dans des mémoires et des thèses, n'a pourtant pas, à ce jour, retenu toute l'attention critique qu'elle mérite dans les études de littérature québécoise. Longtemps cantonnée à une lecture d'abord politique, elle a sans doute pâti d'une association trop systématique à cet enjeu. D'autre part, cette œuvre s'est en bonne partie redéfinie et repositionnée aux marges de la littérature par la pratique, revendiquée comme quasi exclusive, du carnet (*Le sourire d'Anton ou l'adieu au roman*¹ [2001], *L'esprit vagabond* [2007] et *Prendre le large* [2012], les trois livres couvrant la période de 1975 à 2000). Que cet « adieu au roman », à la fiction et à la littérature canonique n'ait pas été absolu, ce dont témoigne la publication de deux romans, *La vie provisoire* et *À quoi ça rime ?*, illustre à quel point ce débat sur les genres et l'interrogation sur la fonction de la littérature dynamisent l'écriture d'André Major, qui s'en explique d'ailleurs dans l'entretien que nous publions dans ce dossier.

Cas à peu près unique dans la littérature québécoise, Major, qui a contribué à la définir et à la promouvoir, entend n'y participer qu'à partir d'un écart, d'une certaine « retraite » maintes fois figurée et thématisée dans ses écrits, et bien avant la rédaction des carnets, comme le montre le dossier. L'originalité et le paradoxe de cette position — et des textes qui l'aménagent et la défendent — nous semblent en justifier l'examen, à la fois dans les publications les plus récentes et dans l'ensemble de l'œuvre, qui gagne à être ainsi rétrospectivement réévaluée. Lue depuis les derniers tomes des *Carnets*, l'œuvre d'André Major impose en effet une forte cohérence, aussi bien thématique que formelle et peut-être plus encore éthique, cohérence que

1 Pour les références complètes aux œuvres de Major, le lecteur pourra consulter la bibliographie préparée par Jean-François Thériault, dans le présent dossier, p. 103-111.

soulignent les nombreux échos qu'on trouvera entre les articles de ce dossier et l'entretien que l'écrivain nous a accordé.

Dans cet entretien, réalisé au cours de l'été 2014, Major insiste à plusieurs reprises sur les tensions qui structurent son univers et qu'il perçoit, dès «ses premières tentatives d'écriture», entre la fiction et «la prose émiettée des carnets»; entre la note prise au hasard d'une promenade et le travail de réécriture et d'épuration qui autorise à la donner à lire; entre la ville et les «bois montueux» du frère Marie-Victorin; entre la tentation du silence et le désir de communiquer avec le lecteur. Loin de chercher à les résoudre, André Major situe dans ces tensions aussi bien ses lectures que son travail d'écrivain, qui en est indissociable. Tenant à distance les mondanités et les prétentions de la littérature au profit d'une saisie de l'élémentaire, il positionne sa pratique dans une recherche où l'authenticité commande à l'esthétique et non l'inverse. Il revendique fermement «la concision du vocabulaire, la netteté du trait et le rythme de la phrase», à l'écart des modes, sans jamais renier le réalisme. Outre cette fidélité à un souci de la forme qui vaut pour l'ensemble de l'œuvre ressort aussi fortement des propos d'André Major la place singulière qu'occupe la dimension autobiographique dans son écriture. En effet, l'expérience personnelle qui inspire la fiction ou s'analyse dans les carnets, répondant à un désir de compréhension, d'élucidation, n'a de sens que par rapport à l'expérience commune, dans le partage avec le lecteur. L'écriture de Major, privilégiant la sobriété linguistique et cherchant à s'effacer devant ce qui est «donné à voir», oppose aux ambitions de la littérature la tâche plus humble qui consiste à sauver de l'indifférence «la vie ordinaire» et l'espoir, «sinon de surmonter son désarroi, du moins [de] le partager avec ses semblables²».

+

Les articles du dossier font écho à ces questions de multiples manières, tout particulièrement par l'attention qu'ils portent à l'interférence entre les genres, plus ou moins souterrainement présente dans l'ensemble du corpus. Ainsi, plutôt qu'un découpage de l'œuvre de Major en «périodes» qui correspondraient à des modes d'écriture distincts, ces lectures cherchent bien davantage à cerner, dès les débuts de l'œuvre et jusqu'à ses plus récents développements, une constante interrogation de la forme, au-delà des genres et souvent dans leur entrecroisement.

Dans «Le réalisme inactuel d'André Major», Michel Biron montre la dimension polémique des choix esthétiques qui président à la composition des *Histoires de déserteurs*, choix opérant comme autant de «déplacements» par rapport à la littérature québécoise des années 1960 et 1970; «il s'agit, écrit-il, de construire plutôt que de déconstruire, d'aller vers le lecteur plutôt que de lui tourner le dos, de revendiquer une filiation plutôt que de faire table rase et surtout de situer son œuvre dans un horizon littéraire plutôt que national³». Or, non sans paradoxe, la trilogie «emprunte la forme la plus romanesque qui soit, celle du roman policier, mais s'en détache comme d'un vêtement trop encombrant pour se donner la liberté d'une comédie humaine

2 Elisabeth Nardout-Lafarge, «Entretien avec André Major», dans le présent dossier, p. 27.

3 Michel Biron, «Le réalisme inactuel d'André Major», dans le présent dossier, p. 44.

discontinue⁴», ce qui conduit Michel Biron à considérer, comme le constatent également les autres auteurs des textes de ce dossier, que «l'adieu au roman dont parlera Major dans ses carnets est déjà lisible dans cette œuvre de transition⁵».

André Lamontagne, dans «La médiation intertextuelle. Lecture et altérité dans *La vie provisoire* et *À quoi ça rime ?*», explore des romans dont l'écriture est contemporaine de celle des carnets et en cela marquée, selon lui, par «un désenchantement narratif et un recadrage du côté de la littérature intimiste⁶». Notant l'apparition dans ces deux textes d'un «nouveau type de déserteur [...] : un ermite érudit en quête de soi⁷» qui n'est pas sans évoquer l'énonciateur des carnets, Lamontagne met en perspective, d'une part, les marqueurs de l'altérité que sont l'extraterritorialité fictive (la République dominicaine dans *La vie provisoire*, Lisbonne dans *À quoi ça rime ?*) et les personnages d'étrangères (Nina l'Ukrainienne, Farah l'Égyptienne, Lydia qui se sent différente en Provence de celle qu'elle est à Lisbonne), et, d'autre part, l'intertextualité «appelée à jouer un rôle central comme mode d'interprétation de la réalité et comme médiation entre moi et l'autre⁸». Dans ces «romans de la filiation», l'acte de lecture est à la fois dépaysement, comme l'exprime Antoine dans *À quoi ça rime ?* («J'avais à peine achevé ma relecture de Pessoa que le besoin de lire n'importe quel roman russe me tenaillait⁹.»), et appel aux intercesseurs littéraires. L'article de Lamontagne relève enfin le motif de «l'ermitage» développé dans les deux romans, où il est également lié à la lecture, figurant par les livres la présence de l'altérité. Cet ermitage ouvert à l'autre, en quelque sorte paradoxalement partagé, renvoie aux propos de Major, qui revient dans l'entretien sur l'équilibre qu'il construit entre sa tentation de désertier et son besoin de dialogue.

Dans «Une forme supérieure d'intimité. Fragments de la correspondance d'André Major avec Pierre Vadeboncœur», Frédéric Rondeau aborde pour sa part un aspect de l'œuvre, l'épistolarité, négligé jusque-là par la critique malgré la publication de deux recueils de lettres¹⁰. L'article est consacré à la correspondance inédite¹¹ avec l'essayiste Pierre Vadeboncœur, dont Michel Biron évoque ici même les pages qu'il a consacrées au personnage de Momo dans *Les deux royaumes*¹². Frédéric Rondeau montre comment «l'activité épistolière d'André Major est pleinement cohérente avec l'ensemble de son œuvre¹³» en ce qu'elle est fondée, note-t-il, sur la même nécessité

4 *Ibid.*, p. 51.

5 *Ibid.*

6 André Lamontagne, «La médiation intertextuelle. Lecture et altérité dans *La vie provisoire* et *À quoi ça rime ?*», dans le présent dossier, p. 53.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*, p. 54.

9 André Major, *À quoi ça rime ?*, Montréal, Boréal, 2013, p. 53.

10 Félix-Antoine Savard, *Fraternellement... Lettres de Menaud à André Major, 1965-1971*, présentées et annotées par André Major, Montréal, Leméac, coll. «Documents», 1997, 115 p.; et Jacques Ferron et André Major, «*Nous ferons nos comptes plus tard*». *Correspondance, 1962-1983*, Montréal, Lanctôt, coll. «Cahiers Jacques-Ferron», 2004, 126 p.

11 La publication de cette correspondance est toutefois prévue au Boréal à l'automne (André Major et Pierre Vadeboncœur, *Nous rencontrer à mi-chemin. Correspondance*, Montréal, coll. «Papiers collés», 2015).

12 Pierre Vadeboncœur, *Les deux royaumes*, Montréal, l'Hexagone, 1978, 239 p.

13 Frédéric Rondeau, «Une forme supérieure d'intimité. Fragments de la correspondance d'André Major avec Pierre Vadeboncœur», dans le présent dossier, p. 84.

de « demeurer au plus près du réel, dans un mélange de simplicité, d'intimité, refusant tout hermétisme¹⁴ ». Placée sous le signe d'une franchise exigeante, cette correspondance est aussi traversée par des « divergences » qui requièrent de chaque correspondant qu'il s'explique davantage; c'est le cas lorsqu'André Major reçoit en 1977 le Prix du Gouverneur général pour *Les rescapés*, de même qu'après la lecture, déstabilisée et déstabilisante, que Pierre Vadeboncoeur fait de *L'adieu au roman*.

Enfin, l'article de Robert Dion et Manon Auger, « L'engagement et l'écriture (de fiction) à l'épreuve de l'autobiographique chez André Major », propose « une révision de sa trajectoire d'écrivain » en suivant « la trace autobiographique qui accompagne, en pointillé, le déploiement de la fiction¹⁵ » dans des textes moins connus, particulièrement les « Mémoires d'un jeune Canoque » publiés dans *L'Action nationale* en 1965 et en 1966. Observant la constance avec laquelle l'œuvre hésite et oscille entre une poétique romanesque et une poétique autobiographique, toujours habitée par « la question des rapports au collectif et à l'individuel, au social et à l'intime¹⁶ », Auger et Dion, en accord avec Robert Major évoquant le « parcours heurté d'un écrivain qui n'est fidèle qu'à lui-même et à ses aspirations profondes, sous l'écume des soubresauts¹⁷ », concluent à une « poétique de l'ambivalence » qui trouve sa forme la plus accomplie dans les carnets. Pourtant, si *Le sourire d'Anton*, *L'esprit vagabond* et *Prendre le large* « viennent en quelque sorte recatégoriser après coup les confessions éparses publiées auparavant¹⁸ », le parcours est complexe, comme l'atteste le glissement, que soulignent ici les auteurs, du journal vers le carnet, alors que l'autobiographe se double de l'essayiste, voire du poète.

+

Attachés à des aspects différents de l'œuvre, les articles de ce dossier se rejoignent pour mettre au jour la forte cohérence qui s'en dégage et la singularise. Saisie au long d'un demi-siècle d'écriture, cette cohérence tient pour une part à la conscience de la précarité dont témoignent aussi bien la diversité des genres pratiqués et leur traitement souvent oblique que les périodes de silence ou encore les épures successives — souvent beaucoup plus conséquentes qu'il n'y paraît — auxquelles ont donné lieu les rééditions de ses livres. Tout se passe comme si l'œuvre se constituait en se remettant en jeu, cheminant, empruntant des chemins de traverse et interrogeant sa propre existence, sa validité et sa possibilité même. Le dialogue ouvert avec d'autres œuvres, cet « aréopage » mélancolique qui accompagne l'écrivain dans ses différents ermitages, lui aussi présent dès les premiers textes, alimente cette interrogation.

14 *Ibid.*, p. 70.

15 Manon Auger et Robert Dion, « L'engagement et l'écriture (de fiction) à l'épreuve de l'autobiographique chez André Major », dans le présent dossier, p. 88.

16 *Ibid.*

17 Robert Major, « André Major ou le métier de vivre », François Gallays, Sylvain Simard et Robert Vigneault (dir.), *Le roman contemporain au Québec*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 1992, p. 332.

18 Manon Auger et Robert Dion, « L'engagement et l'écriture (de fiction) à l'épreuve de l'autobiographique chez André Major », p. 101.

La cohérence de l'œuvre d'André Major tient enfin à la constance d'une forme volontairement économe, contenue par la crainte de la tricherie esthétisante et la défiance à l'endroit d'un lyrisme facile, dans laquelle le travail de l'écriture doit parvenir à l'invisibilité de manière à conduire le lecteur vers la seule sensation. Dans un mouvement à bien des égards parallèle, chez Major, l'écriture de soi, qu'elle soit méditation sur sa propre vie ou rêverie sur ses lectures, n'a de sens que si elle conduit hors de soi, dans une communauté où le plus intime se révèle aussi le plus commun, le plus aisément partageable de l'expérience humaine.

ENTRETIEN AVEC ANDRÉ MAJOR

+ + +

ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE

Université de Montréal

VOIX ET IMAGES Votre œuvre est en quelque sorte tendue entre le choix de la fiction (romans, nouvelles) et son refus (les carnets). Or si l'écriture des carnets est explicitement donnée comme « l'adieu au roman », vous y êtes revenu avec *À quoi ça rime ?* Est-ce à dire que le romanesque et le fictif ne peuvent pas être totalement abandonnés ?

ANDRÉ MAJOR Il y a toujours eu chez moi une tension entre la fiction et la prose *journalière*, si je puis me permettre ce qualificatif, même à l'époque de mes premières tentatives, qui remontent à mon adolescence. D'une part, je voyais dans la fiction un espace de liberté quasi illimité et, d'autre part, dans le journal ou le carnet, je m'inspirais de l'expérience vécue, entendue au sens très large et incluant aussi bien l'observation que la lecture et la réflexion. Mais dans les deux cas, ce qui a toujours été l'enjeu de l'écriture, c'est l'interprétation d'un réel et d'un moi aussi ténébreux l'un que l'autre. Bien qu'écrire avec le souci d'y voir plus clair finisse par ouvrir certaines brèches, aménager une éclaircie ici et là, grâce à la liberté et à l'espèce d'immunité qu'octroie le recours à l'imaginaire, et que la prose des carnets, de son côté, permette de mesurer le terrain gagné peu à peu sur les ténèbres, je ne considère pas l'écriture comme la voie d'un quelconque salut. Mais cette tension entre la fiction et la prose émiettée des carnets — qui coexiste d'ailleurs avec une tension entre la campagne et la ville — me semble plus féconde que problématique, parce que c'est dans cette double tension que je trouve un certain équilibre. S'il n'y avait pas eu ce qu'Ernst Jünger appelle « le recours aux forêts » dans mon enfance, puis tout au long de ma vie, je n'aurais pas développé le même imaginaire. Encore aujourd'hui, c'est en arpentant la montagne par des sentiers inusités qu'une histoire me vient. Une fois ensemencée, peu m'importe le lieu de sa gestation. Quand j'ai décidé de renoncer au roman, c'était pour jouir pleinement de la retraite, en ne me livrant plus à l'écriture que pour préserver de l'oubli ceci ou cela. Si je ne voulais plus m'astreindre à la discipline qu'exige le travail romanesque, je n'en demeurais pas moins aux aguets, si je puis dire, de tout ce qui pouvait se traduire en observations éparses que je traitais avec la même rigueur esthétique que s'il s'agissait d'un roman ou d'une nouvelle. Car les carnets ne peuvent être un simple recueil de miettes à peine toilettées et présentées selon un ordre chronologique. Il me faut procéder à un premier tri dans ce

fourre-tout, avant d'en retenir ce qui me semble mériter une réécriture aussi rigoureuse que possible, jusqu'à ce que le résultat réponde aux exigences de cette prose évocatrice et précise qu'est en droit d'attendre le lecteur qui chemine à mon côté. Car écrire sur le mode du monologue, ce ne peut être pour soi seul, même si l'élan initial nous porte à nous adresser à nous-même.

VOIX ET IMAGES Dans la série d'entretiens avec Stéphane Lépine diffusée à la Chaîne culturelle de Radio-Canada¹, évoquant la différence entre «écriture intimiste» et «écriture de l'intime», vous dites que le «il» de la fiction instaure la distance qui permet au moi de devenir autre alors que le «je» engage dans l'intime. Le choix du «je» pourtant fictif d'*À quoi ça rime?* vient-il redéfinir ou nuancer cette distinction?

ANDRÉ MAJOR Le point de vue narratif est une question cruciale pour tout écrivain, si son mode narratif n'est pas déterminé une fois pour toutes. Dans mes histoires longues ou courtes, la narration se veut objective, le narrateur demeurant invisible, comme s'il se contentait de braquer la caméra sur l'action. Sauf peut-être dans *Le cabochon*, mon premier roman publié, où, comme Gérard Bessette le prétendait, le narrateur est un «je» masqué à travers le regard duquel tout se trouve filtré. Dans certaines nouvelles de *La chair de poule*, un narrateur intempestif interpelle le lecteur pour le provoquer et lui rappeler tout ce qui le distingue des personnages sur lesquels il le convie à s'apitoyer. Ces œuvres, marquées au fer rouge d'un certain militantisme, je n'ai pas d'autre choix que d'en assumer la paternité. Au cours des années qui suivront, je chercherai une autre voie, en même temps qu'une voix plus neutre, bien que *Le vent du diable*, par exemple, soit assez lyrique, du moins dans la première partie racontée à la troisième personne. Paradoxalement, c'est dans l'épilogue intitulé «Le cahier bleu», où le protagoniste se démasque en avouant les sentiments qu'il éprouve à l'égard de la femme à qui il s'adresse, que le ton devient résolument réaliste. Je considère cet opus comme un ouvrage de transition, qui porte les traces assez visibles de mes lectures de cette période (Savard, Hesse, Giono et Ramuz). D'autres lectures me pousseront à aborder le récit autrement en travaillant sur la composition et le dialogue (Flaubert, Faulkner, les grands prosateurs russes et les maîtres du roman noir). Durant un séjour d'un an à Toulouse, je tâtonne beaucoup, passant d'un récit autobiographique avorté à un roman, *Le coureur de nuit*, configuré pour la Série noire de Gallimard. Mais je ne livre pas la marchandise, après avoir compris que cette histoire appelle un traitement plus sophistiqué, qui m'engage plus profondément dans la forme romanesque dont je rêve. Finalement, je passe un mois sous la tente, non loin du chalet de mes parents, à remanier de fond en comble ce récit porté par une sorte d'allégresse féconde, comme je l'ai déjà écrit quelque part. Ce sera *L'épouvantail*, le premier volet de mes *Histoires de déserteurs* dont je poursuis la rédaction jusqu'en 1976. Mais mon élan retombe parce que je suis très sollicité par les responsabilités familiales, par mon travail de réalisateur, que je mène tout en poursuivant mon travail de chroniqueur littéraire, en dirigeant des ateliers d'écriture et en exécutant du

1 «Les Carnets d'André Major. Une série en 8 volets», *La 11^e heure*, émissions animées par Stéphane Lépine, Société Radio-Canada, du 15 au 19, puis du 22 au 24 décembre 1997, n^{os} 1260085, 1260305, 1260306, 1259942, 1259944, 1798666, 1798664 et 1798661 du centre d'archives Gaston-Miron, <http://www.crlq.umontreal.ca> (fiches consultées le 22 avril 2015).

travail d'édition à l'occasion. Une pause s'impose donc, mais le souci de l'écriture ne fait pas relâche pour autant. Je lis beaucoup de nouvellistes dont les approches me ramènent à la nouvelle. J'en écris quelques-unes pour des revues, j'en écris d'autres que je remanie, jusqu'à ce qu'une relecture me laisse entrevoir un fil conducteur assurant la cohérence d'un ensemble. J'en retiens une douzaine qui paraissent sous le titre de *La folle d'Elvis*. Une seule est écrite à la première personne par un narrateur qui raconte un rêve et l'effet qu'il a eu sur lui. Cette question du point de vue narratif m'a longtemps préoccupé, mais j'en suis venu à la conclusion que, dans tous les cas, l'écrivain est un monologueur, qui tente, avec les moyens les plus appropriés à son propos, d'amener le lecteur dans son univers, de le tenir sous le charme de sa parole. Toute son ambition est d'être enfin écouté, d'enchanter son lecteur, de le faire rêver comme devant un tableau. Pour en venir enfin au « je » d'*À quoi ça rime ?*, on pourrait supposer que ce roman inattendu a été contaminé par le ton intimiste de *Prendre le large*, que je venais de terminer. Au départ, c'est une nouvelle que je voulais écrire, le bref récit d'un deuil raconté par Antoine, mon *alter ego* du *Cabochon* et de *L'hiver au cœur*. Le fil de l'histoire s'est déroulé de manière tout à fait imprévisible, et force m'a été de constater que j'étais en train d'écrire un roman. J'ai alors passé le relais à la troisième personne, jusqu'à ce que je prenne conscience que ce changement me coupait littéralement le souffle et que le ton changeait. Ce récit, hanté par le passé et par l'avenir, exigeait un phrasé ample que ruinait le recours au « il ». Toujours est-il que, pour retrouver mon élan narratif initial, je suis revenu à ce « je » que certaines lectures déterminantes (Thomas Bernhard et W. G. Sebald) avaient réhabilité à mes yeux. Si je donne une suite à *À quoi ça rime ?*, ce sera probablement en recourant au même mode narratif et à un imaginaire nourri autant de ma propre expérience que de mon observation. C'est dans ces conditions-là que je crois être au meilleur de ma forme.

VOIX ET IMAGES Vous avez pratiqué à la fois des formes brèves (la nouvelle) et des formes plus amples (le roman, mais aussi le cycle, la trilogie). Comment se distribuent ces formes et en quoi répondent-elles à des exigences différentes ?

ANDRÉ MAJOR D'une manière générale, le roman s'impose quand la situation que j'entends développer met en scène plusieurs protagonistes et, surtout, quand cette situation se déploie sur une assez longue période. S'il s'agit d'une trame centrée sur un personnage et que celui-ci traverse une crise de courte durée, c'est la forme brève qui convient. Il y a des histoires qui s'inscrivent entre ces deux formats, comme c'est le cas de *L'hiver au cœur*, épisode tiré d'un roman inachevé parce qu'il me conduisait dans une sorte de *no man's land*. Quand un personnage ne me lâche plus, il me suffit d'examiner le lieu où il évolue, ce qui le meut et ce qu'il tente de me dire, pour savoir à quoi m'en tenir en ce qui concerne la durée que je lui réserve. Il est vrai qu'en écrivant *À quoi ça rime ?*, j'ai amené Antoine à dessiner les plans de la cabane qui lui servirait d'ermitage à son retour au pays, ce qui me contraignait à poursuivre ce récit qui ne pouvait plus s'achever comme prévu avec la fin de son séjour à Lisbonne. Tchekhov disait, si je me souviens bien, que s'il y a un fusil sur la scène, un coup de feu doit éclater à un moment donné.

VOIX ET IMAGES La critique a souvent parlé de retenue, de dépouillement, de sobriété, de mode « mineur » à propos de votre style. Votre phrase classique, tenue, qui se

refuse aux effets, signe votre singularité, surtout dans le contexte esthétique de l'écriture « flamboyante » des années 1960-1970 au Québec. Comment travaillez-vous sur ce plan ?

ANDRÉ MAJOR C'est en relisant certains de mes livres, à l'occasion de leur réédition, que j'ai peu à peu pris conscience de mes forces et de mes faiblesses stylistiques. Cette conscience des mots, je l'ai développée également au cours de mes lectures, et la plus importante, je dirais que c'est celle de Tchekhov, même si je ne le lis pas dans sa langue. Son influence a été déterminante sur le plan esthétique autant que sur le plan éthique. Pour résister comme il l'a fait aux séductions idéologiques qui aveuglaient la classe intellectuelle en s'en tenant à une observation lucide et sans complaisance de la société russe, il fallait être doué d'une grande force de caractère et surtout d'une conscience aiguë du rôle de l'artiste. Quand je sombre dans la morosité — ce qui m'arrive de loin en loin —, je relis sa correspondance et je ne tarde pas à refaire surface. C'est grâce à lui, à son souci de dire les choses telles qu'il les voyait, sans surenchère verbale, mais avec cette ironie très fine, parfois dévastatrice, qui choquait tant les prédicateurs à la Chestov, que je me suis cantonné dans un rôle d'observateur — mais, bien entendu, l'observateur n'échappe pas à l'interprétation. La seule faiblesse de ce cher Anton consistait à croire que le progrès scientifique finirait par avoir raison de tout obscurantisme. Mais, pour en revenir à l'écriture flamboyante dont vous parlez, elle n'aura été qu'un feu de paille, qui ne m'a guère impressionné. Je me suis toujours ennuyé en lisant les écrivains empêtrés dans les maniérismes à la mode. Ces prétendus virtuoses ont d'ailleurs filé comme des comètes, bientôt éclipsés par d'autres funambules si peu ancrés dans le réel qu'il leur fallait forger des mots qui en tenaient lieu. À égale distance des minimalistes et des adeptes de la boursoufflure, je suis toujours à la recherche d'une respiration réglée sur le mode narratif que j'adopte et qui varie, comme on peut le constater dans le phrasé ample et plus complexe qu'il n'y paraît des *Histoires de déserteurs*, comparé à celui de la plupart de mes nouvelles. Comme romancier, j'ai tendance à privilégier une construction de type Faulknerien, d'où ma prédilection pour les œuvres de Juan Carlos Onetti, de Juan José Saer, de Thomas Bernhard, de Peter Handke, et, plus récemment, de W. G. Sebald. Si je puis me vanter d'une chose, c'est d'avoir assez tôt veillé à ce que ma langue plonge le lecteur dans l'épaisseur de l'existence et qu'à défaut de le reconforter, elle le fasse vivre plus intensément ce que je lui raconte. Qu'il s'agisse des ruminations de mes carnets ou d'une histoire fictive, je vise la concision du vocabulaire, la netteté du trait et le rythme de la phrase, vertus flaubertiennes que Kafka a reprises à son compte. Que peu de lecteurs québécois y soient sensibles, il m'est arrivé de le déplorer, sans jamais renier ce réalisme plus évocateur que magique hors duquel il n'y a pas pour moi de vérité littéraire possible. Je ne saurais pas comment écrire autrement et je n'essaierais même pas de le faire, mon seul souci demeurant de raffiner cette prose qui serait la « signature de ma singularité », comme vous le suggérez.

VOIX ET IMAGES Un aspect commun à la fiction et aux carnets, c'est la place qu'y occupe le monde sensible. Dans le second des entretiens radiophoniques avec Stéphane Lépine, vous dites que « la sensation vraie s'entend » et survient « quand l'écriture s'efface devant son objet ». Quel travail suppose la restitution de la sensation dans l'écriture ?

ANDRÉ MAJOR Ce que je vois, sens et entends, aussi loin que je remonte, j'en fais une histoire — mais pas toujours un drame. Le besoin que j'éprouve de restituer la réalité matérielle en évoquant les sensations les plus communes relève, j'imagine, de mon tempérament et du réalisme dont je parlais tout à l'heure. Pour moi, le langage doit charrier autant la matière sensible que la pensée, et c'est ainsi qu'il rend justice à la totalité du réel. Les choses ont une vie et les sensations une portée qui jouent leur rôle dans n'importe quelle histoire. Il arrive qu'un artiste — Julien Gracq, par exemple — choisisse une forme d'ascétisme pour privilégier un aspect abstrait ou quintessencié de la condition humaine. Une telle épuration ne m'intéresse pas si elle m'éloigne de cette « bienheureuse matière » dont parlait Giono. Épurer la forme pour permettre au lecteur de bien voir ce que j'évoque, voilà qui me convient parfaitement ; pas question, cependant, de l'entraîner dans les coulisses de l'écriture, car ce n'est pas moi en tant que styliste qu'il doit apprécier, mais ce monde que je lui donne à voir et à sentir aussi justement que me le permettent mon esthétique et ma vision du monde. Si l'artiste ne peut sauver le monde ni fermer les yeux sur l'injustice, il peut témoigner de la beauté de cet univers périssable où il lui est donné de vivre et de mourir. Et cette beauté, oasis dans l'existence souvent désertique et tourmentée de chacun, il lui faut la restituer aussi charnellement que possible, oserais-je dire. Parmi tous ceux qui y sont parvenus, il y a le grand Tolstoï à qui rien de vivant n'a échappé. On peut lui reprocher tout ce qu'on voudra, il a tout de même recréé le monde qui était le sien avec une profondeur inégalée et un art que le temps n'a pas ridé.

VOIX ET IMAGES Quel rôle jouent les lieux dans votre univers qui est toujours celui d'un marcheur ?

ANDRÉ MAJOR Le lieu m'importe plus que le milieu où évoluent mes personnages, moi y compris, si tant est que je puisse me considérer comme l'un de mes personnages. Quand une situation se présente à moi, elle est située physiquement, que ce soit dans un café ou une forêt. S'il s'agit d'une histoire brève, le lieu de l'action n'est pas moins déterminant que dans un roman : c'est là que ça se passe, et il m'est impossible d'en changer en cours de rédaction, comme s'il était consubstantiel à un personnage donné. Pour « La folle d'Elvis », par exemple, inspirée par une jeune fille assise sur un banc en train de mordre dans sa pomme d'un air absent, non loin de la tour de Radio-Canada, je n'ai pas songé un instant à modifier ce décor où elle m'est apparue, par une fin d'après-midi d'été venteuse, même si une fois dans le métro mon imagination s'était mise en branle pour lui prêter le destin que l'on sait, si on a lu cette histoire. Dans un roman, le lieu doit avoir été l'objet d'une fréquentation et d'une rêverie pour m'apparaître utilisable. S'il s'agit d'un lieu familier, le souvenir me suffit ; dans le cas d'un lieu étranger comme Lisbonne, il faut que je m'y sois égaré en y trouvant de quoi toucher tous mes sens. Lisbonne, je l'avais visitée en touriste il y a près de quinze ans, mais je n'en avais rapporté que quelques notes teintées de nostalgie. Passer deux mois dans un petit studio de la Graça, comme je l'ai fait en 2011, faire mes courses dans le quartier comme tout le monde, y vagabonder et m'y égarer, tout ça a fait germer l'idée d'un deuil au bord du Tage. Mais comme je l'ai dit, j'étais là pour réviser mes carnets, et je n'avais pu qu'imaginer une brève histoire de deuil sans deviner l'étendue qu'elle prendrait. Il y a aussi des lieux que j'invente

de toutes pièces, si je puis dire, avec des matériaux hétéroclites que j'arrange à ma manière. Le lieu est le terreau du récit, congénitalement lié à ceux qui y circulent. Aucun personnage ne m'apparaît hors contexte, tout comme il me serait impossible de penser au Ricardo Reis de Saramago sans le voir quitter son hôtel de la Praça do Comércio, sous la pluie froide de l'automne, pour se rendre jusqu'à Santa Catarina, où le fantôme de Pessoa le rejoint.

VOIX ET IMAGES Vos personnages bâtissent, rafistolent, emménagent, s'installent — toujours un peu provisoirement —, font des plans; dans les carnets, les chalets que vous occupez successivement apparaissent. À quoi renvoie pour vous cette image de la maison ?

ANDRÉ MAJOR C'est d'abord l'espace du retrait, là où, libéré de tout rôle social, on redevient plus ou moins parfaitement maître de soi : on y cuisine, on s'y délasse, on y lâche son fou, comme on dit, avant de s'y abandonner au sommeil. Le monde s'y retrouve, mis en sourdine, réduit à notre échelle, pourrait-on dire, n'interférant dans notre existence que dans la mesure où nous laissons les médias y faire intrusion. C'est là qu'on a l'impression de pouvoir être soi-même sans vergogne. Là aussi qu'on entretient des relations très intimes avec quelqu'un d'autre, qu'on accueille de vieux amis, qu'on lit, qu'on écrit, qu'on choisit la musique dont on a parfois un besoin urgent. J'ai toujours aimé apporter à cet espace vital de constantes modifications pour témoigner du temps qui passe, qu'il s'agisse de plantes, de tableaux, de meubles ou d'objets, si bien que le flux de la vie s'y reflète. Cette maison dont les murs sont les miroirs de notre personnalité, on n'envisage pas de cesser d'y vivre, tant on s'y trouve à l'aise. Et pourtant, quand on aspire à faire le vide ou à changer d'air, on la quitte volontiers pour trouver asile dans un chalet, qui ressemble souvent à un musée du patrimoine familial (vieille vaisselle, vêtements élimés mais d'autant plus confortables, meubles bancals, livres relus entre des murs dégageant une odeur de rusticité réconfortante, outils hérités du grand-père, antique poêle de fonte qui dégage une bonne chaleur les soirs de grand froid ou quand survient une panne). Autour de ce chalet, on a planté diverses espèces d'arbres, des fougères, des plantes sauvages, on a réservé un espace pour les feux de camp, beaucoup bricolé à l'intérieur comme à l'extérieur, si bien que le chalet est devenu un relais entre la maison de ville et la cabane. Car, tôt ou tard, on finit par éprouver le besoin d'une plus grande solitude, et on va dans la montagne se construire une cabane tout à fait rudimentaire avec ses quatre murs de rondins ou de vieilles planches et son toit de tôle en pente. Là, on ressent l'ivresse de s'ensauvager, ne serait-ce qu'une heure ou deux, le temps de rêvasser et de se rafraîchir si c'est au cœur de l'été ou de se réchauffer si le vent d'hiver nous a frigorifié. C'est l'abri du déserteur que l'écrivain rêve d'être parfois. Cela dit, les choses ne sont pas si simples : cette maison qui est notre véritable patrie peut devenir aussi étouffante qu'une rame de métro. Adolescent, je fuyais la maison le plus souvent possible, et c'est pour échapper à l'autorité de ma mère que j'ai fait du scoutisme. Quand je me trouvais à la campagne avec mes parents, je prenais la clé des champs, sitôt sorti de table. J'allais marcher, lire ou rêver dans les bois. Je n'ai jamais cessé de pratiquer ce vagabondage dès que j'ai un moment de liberté. Si je demeure si attaché aux lieux où je me suis installé, c'est sans doute parce que je fais constamment et en toute saison la navette entre la ville et la montagne, entre la maison et

le chalet, entre la cuisine et l'écriture, entre la lecture et le bricolage. Il m'est impossible de m'encabaner longtemps, pas plus que de me consacrer à une seule activité, comme si je trouvais mon bonheur dans la satisfaction de tous ces besoins qu'il me semble essentiel et même urgent de satisfaire. La vieillesse finira bien par m'obliger à me bercer dans mon fauteuil en racontant n'importe quoi à n'importe qui. Un dernier rôle que je jouerai sans doute avec une certaine complaisance. Pour le moment, je trouve un grand bonheur à accompagner mes petits-fils dans la forêt où nous cueillons des chanterelles avant de faire une pause devant la cabane que la chute d'un arbre mort a fait crouler sous son poids.

VOIX ET IMAGES Par plusieurs traits, la pratique du carnet, le renoncement relatif au romanesque, le désenchantement idéologique, votre œuvre pourrait correspondre au repli souvent observé de la littérature québécoise après 1980. Mais chez vous, il n'y a pas eu de brisure, plutôt une recherche amorcée dès le début pour s'attacher à ce que vous appelez «l'élémentaire». Comment voyez-vous votre propre itinéraire au regard de cette évolution ?

ANDRÉ MAJOR Très tôt, je me suis révolté contre l'espèce d'inertie spirituelle et culturelle du Québec des années 1950 et 1960 en m'engageant dans des mouvements d'action politique et en composant mes premiers écrits. Mon expérience au sein de l'équipe de la revue *Parti pris* a été éprouvante et décisive, comme je l'ai déjà raconté. Et, dès 1965, année de la naissance de mon fils, j'ai rompu avec toute forme de militantisme, résolu à m'engager dans la voie étroite mais exigeante de la création littéraire, tout en menant une carrière de chroniqueur littéraire, puis de réalisateur à la radio. Cette double vie, pas toujours harmonieuse, je dois le reconnaître, a duré trente-cinq ans. Au cours de cette période, il y a eu deux référendums sur l'avenir politique du Québec, et je me suis laissé enrôler pour le premier des deux. La position prise par Parizeau lors de la crise d'Oka m'a détourné définitivement du Parti québécois. Prendre parti m'est donc apparu assez tôt comme une diversion ; j'ai choisi d'écrire en toute liberté, en écoutant la voix des fantômes qui hantaient mon imaginaire. Et j'ai essayé, en effet, d'aborder la réalité par le biais de l'élémentaire, guidé par l'observation et l'intuition plutôt que par une interprétation d'ordre idéologique ou moral. Jamais je n'ai été tenté de me mettre au diapason d'un courant ou d'une mode. Je voulais écrire avec mon sang, comme je l'avais déclaré à Jacques Ferron dans une de mes lettres. C'était un peu fort, je l'admets, mais cela signifiait que je ne voulais pas écrire pour écrire, mais pour voir au-delà du déjà vu et pour mieux dire comment je voyais les choses de la vie. J'ai connu, au cours de ce demi-siècle d'écriture, des périodes de stérilité que j'acceptais de traverser plutôt que de forcer ma voix quand la réalité se dérobaient ou que les moyens de la saisir me manquaient. Il me fallait alors attendre que quelque chose se fasse entendre à nouveau, que des êtres et des lieux me forcent la main en quelque sorte, et alors je reprenais la plume. Il m'est arrivé de croire que j'étais peut-être un imposteur, que j'avais usurpé une fonction à laquelle je n'étais pas destiné. Un jour, j'ai fini par comprendre qu'il était normal qu'un écrivain apparaisse comme une anomalie au sein d'un milieu peu préparé à la chose, comme ce fut le cas de Kafka. Au moment où j'ai quitté la radio, je croyais que je serais un écrivain à plein temps. Eh bien, non, j'ai continué de cuisiner de plus belle, de m'occuper de mes plantes, de faire des travaux manuels, sans

m'imposer le moindre horaire de travail tant il me semblait agréable de suivre mes impulsions. Mais j'avais tout de même mauvaise conscience, je ne sais trop pourquoi, comme si une autorité quelconque m'enjoignait d'écrire. Quand Pierre Nepveu m'a proposé de soumettre un manuscrit au jury du Prix de la revue *Études françaises*, je n'écrivais presque plus. Tout ce que j'avais dans mes cartons, c'était des carnets. Je m'y suis attelé et j'ai composé, parfois avec une grande joie, ce *Sourire d'Anton* dont des bribes avaient paru dans la revue *Liberté*, au début des années 1980. C'est Gilles Marcotte qui m'a suggéré le sous-titre de *L'adieu au roman*, qui lui semblait être le fil conducteur, plus ou moins visible, de ces notes prises entre 1973 et 1992. Pour revenir à votre question, je dirais que si je demeure fidèle à quelque chose depuis mes débuts, c'est à mon goût pour l'élémentaire, qui me ramène à l'existence saisie dans ce qu'elle a de brut et d'abrupt, là où on découvre le tourment de se savoir mortel et, avec un peu de chance, l'art de survivre à cette découverte.

VOIX ET IMAGES Vous reconnaissez-vous, et comment, dans ce que Michel Biron appelle, en se référant notamment à votre œuvre et aux déserteurs qui y sont présents, « la tentation du désert² » ?

ANDRÉ MAJOR Je me tiens aussi loin que possible du milieu littéraire, bien que je continue de publier des livres, d'être membre d'honneur de l'UNEQ — que j'ai d'ailleurs contribué à mettre sur pied — et de jouer un rôle dans le conseil d'administration du Fonds Gabrielle Roy. Je me flatte de conserver l'amitié de quelques écrivains avec qui je peux parler de littérature ou de la vie qui passe, sans me sentir obligé de briller. Mais j'ai horreur des discours et des repas officiels, des salons du livre, de tout ce qui ressemble de près ou de loin à des mondanités. La seule perspective de parler en public me rend malade, même si j'ai longtemps fait de la radio et que je me sens à l'aise devant un auditoire d'étudiants. Je suppose que ma sauvagerie me vient des origines campagnardes de mes parents. Mais il y a aussi le fait qu'écrire a toujours été pour moi une activité quasi clandestine, si fragile et compromettante que je devais la mener à l'écart du monde extérieur. La réalité environnante n'en pénètre pas moins, bien que filtrée, dans mon espace littéraire. Je ne suis pas, comme on a pu le constater, un chanteur enthousiaste de notre culture prétendument avant-gardiste et encore moins du moralisme qui nous tient lieu de religion; je me vois plutôt comme un de ces avocats du diable que certains partisans de l'unanimité voudraient bien réduire au silence en les épinglant comme réactionnaires. Si je creuse plus profondément, je dois admettre qu'il y a chez moi une tentation du désert où il me serait loisible de me livrer à la contemplation et à la méditation, loin de la rumeur médiatique. Tentation à laquelle je résiste parce que je sais que le langage, c'est-à-dire le désir de communiquer, ne tarderait pas à me ramener au bercail. On ne peut pas vivre indéfiniment dans son propre silence, encore moins dans l'absence. Si je relis si volontiers les écrivains qui me donnent le goût d'écrire, c'est que j'ai encore besoin de m'adresser, même si c'est sous la forme du monologue, aux lecteurs qui vagabondent encore en ma compagnie. En finir avec l'écriture, j'y consentirai forcément un de ces jours, mais avec la littérature, c'est moins sûr: j'ai trop besoin d'elle. Déserter, pour moi, ce n'est

2 Michel Biron, *La conscience du désert. Essais sur la littérature au Québec et ailleurs*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 2010, p. 87.

pas m'isoler dans le désert; c'est me perdre de vue pour mieux entendre le chant du monde.

VOIX ET IMAGES Il y a dans toute votre œuvre, et depuis le début, une sorte d'humilité assumée et revendiquée, comme si vous rappeliez à l'ordre l'écrivain en relativisant son rôle et sa portée; humilité aussi bien dans les thèmes que dans la forme, ainsi que dans l'ambition de l'écriture que vous cherchez à limiter: «elle n'annonce ni les lendemains qui chantent ni l'apocalypse», dites-vous à Stéphane Lépine. Comment tenez-vous l'équilibre entre le sentiment de l'«à quoi bon?» et le désir d'écrire?

ANDRÉ MAJOR Entre le renoncement à l'écriture et le désir d'écrire, il y a une tension aussi constante et nécessaire qu'entre la ville et la montagne — je parle de la montagne plutôt que de la campagne, car pour moi la nature idéale, celle qui me fait rêver, ce n'est pas la plaine, aussi verdoyante qu'elle soit, mais la forêt ou, plus précisément, la montagne boisée — que le frère Marie-Victorin appelle les «bois montueux». La promenade n'est jamais si féconde que par les sentiers qui montent à travers l'érablière à bouleaux jaunes ou la hêtraie. Je n'imagine pas une vie où je me réveillerais avec l'obligation d'écrire, matin après matin, entre neuf heures et midi. Mais, dès le matin, quitter le chalet ou la maison, le carnet dans la poche et la canne à la main, voilà un programme selon mon cœur. Tout au long de mon vagabondage au cours duquel il m'arrive de cueillir des baies ou des champignons, de repérer telle plante sauvage ou tel arbrisseau que je transplanterai en fin de journée sur notre terrain, je ruminerai sans préméditation une pensée ou un souvenir, ou bien je noterai une simple observation, assis sur le tronc d'un arbre mort. Depuis quelque temps, pour des raisons de santé, je fais trois promenades par jour, moins longues qu'auparavant, ce qui me prend passablement de temps, mais j'en tire ce qu'aucune autre activité ne pourrait m'octroyer. C'est en marchant comme je le fais, sans savoir où mes pas me mènent, que mon esprit engrange ce qu'il n'aurait jamais trouvé tout seul, dans la petite cellule où je me réfugie, une fois revenu, pour faire le tri dans cette récolte jetée en vrac sur le papier. L'«à quoi bon?», si souvent évoqué dans mes carnets, a perdu de son intensité, sans doute parce que je sais que, tant que je croirai avoir quelque chose à dire, je le dirai sans autre ambition que de le faire en beauté. Je serais heureux de savoir que mon lecteur se sent vivre plus intensément en me lisant, comme c'est mon cas en écrivant. Laisser une œuvre derrière moi, je ne m'en soucie pas le moins du monde. Cette modestie vient de la conscience que j'ai de la fragilité des choses et de l'oubli qui nous attend, moi tout autant que ceux que leur notoriété aveugle encore. Ce qu'il adviendra de la littérature telle que nous l'avons connue, bien présomptueux celui qui se risquerait à le prédire. Mais tant que j'aurai bon pied, bon œil, ma devise sera, pour paraphraser Julien Gracq, *en marchant en écrivant*. Mais si j'ai une phobie, c'est de perdre l'usage de mes jambes et, par conséquent, le goût d'écrire.

VOIX ET IMAGES Vous êtes un grand lecteur, vous avez réalisé des émissions littéraires pour Radio-Canada, et vous êtes aussi un lecteur fidèle qui lit toute l'œuvre des écrivains qu'il aime. Comment voyez-vous cette «communauté» des écrivains que vous lisez? Et quelle part prend-elle dans votre propre écriture? Comment redéfinit-elle selon vous l'originalité?

ANDRÉ MAJOR Les écrivains essentiels pour moi, ce sont ceux que je relis, annote et commente. C'est un aréopage assez hétéroclite de je ne sais combien d'écrivains

parmi lesquels il y a une majorité de romanciers et quelques prosateurs, la plupart originaires d'Europe centrale et de l'Est, quelques-uns des Amériques. Ils m'ont, chacun à sa façon, ouvert des chemins et permis de prendre le large autant sur le plan spirituel que sur le plan esthétique. Mais je dois dire qu'au départ, au cours des années 1960, si j'oublie certaines influences décisives comme celles de Kafka, de Flaubert, de Rousseau, de Gombrowicz et de Céline, je me suis surtout frotté à la littérature du cru, et je me sens particulièrement redevable à Jacques Ferron et à Gabrielle Roy. J'allais oublier le frère Marie-Victorin, qui se paie le luxe d'allier l'élégance du style à la précision scientifique. Mais avec le temps, après avoir beaucoup lu pour des raisons professionnelles, j'en suis venu à élire cet aréopage d'écrivains qui demeurent depuis des années mes interlocuteurs privilégiés. Je ne sais combien de fois j'ai trouvé refuge dans les nouvelles de Tchekhov ou les récits de Tolstoï, dans les carnets de Cioran, de Canetti ou de Handke, « mon exact contemporain », comme je l'appelle. Certains écrivains que j'ai fréquentés dans ma jeunesse, même s'ils m'ont nourri et soutenu, je peine à les relire. Il y a là un deuil à faire. Je pense, entre autres, à Giono, qu'il me semble avoir aimé déraisonnablement. C'est que, tout en restant celui que j'étais, je me suis découvert d'autres exigences auxquelles répondent d'autres voix — celles de Robert Walser et du troublant et mélancolique Sebald. C'est peut-être curieux, mais j'entends la voix des écrivains quand je les lis — je les entends dans ma langue, évidemment. Cette voix touche ma sensibilité, comme le fait la musique, à cette différence que sa portée est plus étendue, plus ancrée dans le temps et dans la mémoire. Mais on trouverait peu de traces de mes lectures dans mes histoires. Sauf dans *À quoi ça rime ?*, où Antoine évoque Pessoa et ses doubles, de même que la figure de l'oncle qu'il vient de perdre dans des termes rappelant délibérément l'éloge de l'oncle Georg que fait le narrateur d'*Extinction*, le dernier roman de Thomas Bernhard. Ce ne sont pas de simples clins d'œil puisqu'Antoine est un écrivain et qu'un écrivain ne cesse d'entretenir des rapports particuliers, extrêmement subtils parfois, avec d'autres écrivains. Il est vrai que c'est dans mes carnets que j'ai l'habitude de réserver mes commentaires sur mes écrivains de prédilection. À mon âge, les influences se font rares et de plus faible intensité. Ce qu'il me plaît de lire, c'est ce que j'aurais pu ou voulu écrire, en sachant que je l'aurais fait autrement, à ma manière. Là où l'influence d'un livre se manifeste, c'est quand je me promène, l'esprit léger et sans arrière-pensée, et que tout à coup les premières phrases de *Voyage au bout de la nuit* me reviennent : « Ça a débuté comme ça. Moi, j'avais jamais rien dit. Rien. C'est Arthur Ganate qui m'a fait parler. Arthur, un étudiant, un carabin lui aussi, un camarade³. » Ou bien, me rappelant ce personnage de Hamsun qui s'entretient avec une souris dans la hutte où il a trouvé asile, je me prends au jeu d'imaginer la conversation que je pourrais avoir avec une bestiole pareille, en supposant que je me trouve à la place de ce vagabond. Le premier écrivain qui m'a donné l'envie d'écrire, c'est Stevenson, que je n'ai cessé de relire depuis ma quatrième année d'école primaire. Après ma découverte de *L'île au trésor* — un prix que j'avais obtenu en fin d'année —, j'ai eu à traduire des pages de *Kidnapped*, que notre professeur d'anglais tenait en haute estime. Je voulais devenir David Balfour, comme j'avais

3 Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007 [1932], p. 7.

été Jim Hawkins. J'ai lu à peu près tout Stevenson, y compris sa correspondance. Ce virus s'est transmis à mon fils, qui est un lecteur aussi fidèle que moi du grand conteur d'Édimbourg. Et l'admiration que Borges a pour sa prose ne peut que conforter la mienne. Ce que j'ai retenu de ma longue fréquentation de Stevenson, c'est que s'il a pu explorer les ténèbres de l'âme humaine sans y sombrer, en se servant du roman d'aventures, c'est grâce à la clarté et à la fluidité de son écriture. Cela dit, il y a bien des œuvres que je n'ai jamais abordées, soit que rien en elles ne m'attire, soit que j'aie frayé dans leurs eaux sans profit aucun. J'ai plutôt tendance à revenir inlassablement aux œuvres dont les échos se répercutent toujours en moi. À bien y penser, les influences sont moins fondamentales qu'on serait porté à le croire, du moins pour l'écrivain que je suis devenu, car ce que je cherche en lisant, c'est tout autant à voir comment fonctionne l'écriture qu'à me frotter à un autre univers que le mien, à la fois étranger et assimilable au mien. Quand j'ouvre un livre, je n'ai qu'à lire une page ou deux pour savoir à quoi m'en tenir, qu'il s'agisse du style, du ton, du genre de récit qu'on me propose. Cette approche prudente — et même méfiante, je veux bien le reconnaître — ne m'empêche pas de faire des découvertes, la plus récente étant *L'apocalypse des travailleurs* d'un jeune écrivain portugais, Valter Hugo Mae, dont un entretien avec lui avait retenu mon attention, il y a trois ans, lors de mon séjour à Lisbonne. Quant à l'originalité, on n'a pas à la rechercher : il suffit d'écouter sa propre voix, sans essayer de se conformer à ses modèles ou de s'en démarquer à tout prix. Les influences deviennent des affluents qui alimentent le courant qui nous porte. Aussi forte qu'elle soit, une influence ne peut détourner une sensibilité de ses propres sources. Je crois d'ailleurs qu'on recherche moins ce qui nous ressemble que ce qui nous fait défaut ou ce dont on rêve.

VOIX ET IMAGES Vous n'avez jamais cessé d'exprimer une sorte d'illégitimité de votre écriture. Cette position d'autodidacte, longtemps dominante en littérature québécoise, est-elle encore la vôtre ?

ANDRÉ MAJOR Quand j'ai commencé à écrire, je fréquentais des camarades en présence de qui les carences de ma formation me sautaient aux yeux, ce qui a peu à peu miné la confiance que j'avais en moi, surtout au sein de l'équipe de rédaction de *Parti pris*. L'expérience que j'ai dû faire à ce moment-là chez Dupuis Frères m'a à la fois libéré d'une certaine rigidité idéologique et replongé dans mon milieu d'origine. Mon manque de formation, j'ai tenté de le compenser en me livrant à une recherche qu'aucune contrainte académique n'encadrerait. Même si le journalisme et la publication de mes premières œuvres m'avaient tiré de l'anonymat auquel je m'étais cru condamné, le doute me reprenait quant au bien-fondé de mes prétentions, l'exemple d'un Yves Thériault ou d'une Germaine Guèvremont ne me rassurant qu'à demi. L'époque des autodidactes était sans doute bel et bien révolue. Presque tous les écrivains de ma génération sortaient d'une faculté de lettres. Mais j'ai fini, grâce à l'amitié d'écrivains comme Ferron, Savard, Bessette et Guèvremont, par me sentir agréé à part entière. Le problème le plus tenace a été de me sentir déraciné socialement et culturellement. Il y avait un malaise entre les miens et moi, comme s'ils craignaient je ne sais quelle trahison de ma part, comme si je risquais de révéler des secrets de famille ou de les présenter sous un mauvais jour. L'écriture était un tabou à leurs yeux, comme la photographie pour certains primitifs. Raconter des histoires, c'était

forcément révéler ce qui ne se disait pas, rouvrir de vieilles plaies. Car ces histoires, comme les journaux, ne pouvaient rien apporter de bon. Peu de temps avant sa mort, mon père m'a pour la première fois parlé de mes *Histoires de déserteurs*, qu'il avait relues et qu'il disait mieux comprendre maintenant. Les accepter, ça, je ne le saurai jamais. Il aura, en tout cas, été le seul membre de ma famille à avouer m'avoir lu. Tout au long de sa retraite, j'ai été son fournisseur de livres, de polars surtout, mais aussi de récits de Gabrielle Roy et d'Yves Thériault, qu'il refilait à son frère, cet oncle à qui j'ai tenté de rendre hommage dans *À quoi ça rime ?* Pour en revenir aux conséquences qu'a pu avoir ma formation d'autodidacte, je dirais que, tout en me faisant prendre conscience de mes limites, elle m'a amené à développer une approche personnelle, assez peu méthodique, comme en témoignent les ruminations de mes carnets. Avec le temps, j'ai pactisé avec l'écrivain que je suis devenu, car comme disait ma mère, on ne peut pas donner ce qu'on n'a pas.

VOIX ET IMAGES Une manière de relativiser l'importance de la littérature tient chez vous aux autres activités auxquelles vous donnez de la place (la cuisine, le bricolage, la promenade). S'agit-il là encore de remettre la littérature à sa place ?

ANDRÉ MAJOR Remettre la littérature à sa place, oui, c'est bien ce que je propose, même si cela peut paraître paradoxal dans un monde où elle végète dans la marge depuis toujours. C'est, en fait, le milieu littéraire et moi-même que je vise en relativisant l'importance de la littérature, d'abord pour éviter de vivre dans une frustration que j'ai longtemps éprouvée et ensuite parce que, force est d'en convenir, la plupart des gens préfèrent se distraire et s'amuser, une fois libérés de leurs tâches, plutôt que de s'enfermer entre les pages d'un livre, faute d'avoir été initiés à la joie que donne la lecture, faute même d'en éprouver le besoin. Je n'ai qu'à penser à mon milieu d'origine où le lecteur fait figure d'excentrique. Longtemps, en pénétrant dans une maison sans bibliothèque, j'ai eu une impression de vide. J'ai fini par m'y habituer et par considérer qu'un lecteur était un marginal heureux de l'être et que les autres, tous ces non-lecteurs, étaient bien heureux de leur côté, devant leur écran géant ou leur ordinateur. Mais je serais mal placé pour leur en faire grief, moi qui passe le plus clair de mon temps à cuisiner, à herboriser, à planter des arbres, à réparer quelque chose, quand ce n'est pas à confectionner des bâtons de marche et des cannes (j'en ai toute une collection d'essences et de formats différents, sans compter ceux que j'ai rapportés de Provence, des Alpes et de Lisbonne). Je n'ai été un homme de lettres discipliné, attelé à la tâche, de telle heure à telle heure, jour après jour, que lorsque j'entreprenais la rédaction d'une histoire que je ne pouvais interrompre sans risquer d'en perdre le fil ou de m'en désintéresser, d'où ma prédilection pour les carnets, auxquels je peux travailler une heure ou deux, quand ça me chante, puis préparer un tajine d'agneau ou des blinis farcis de saumon fumé, sortir pour flairer le vent ou, tout bonnement, vaquer aux obligations plus ou moins agréables qui sont au programme de n'importe quel retraité n'ayant aucune mission particulière à remplir. Cette existence ordinaire, si on y intègre le travail intellectuel ou le simple souci littéraire, a le mérite de me garder en contact permanent avec le courant de la vie, de ne pas me débrancher complètement du quotidien, et d'ainsi alimenter l'écriture. Tout ce qui n'est pas de la littérature finit par en devenir en y mettant son grain de sel. Comme le disait Ramuz, écrivain appartenant toujours à mon aréopage, c'est

avec de l'antipoésie qu'on fait de la poésie. Il disait aussi que l'art était trop souvent « une greffe sur du déjà greffé » et qu'il fallait « greffer sur le sauvage ». De cela je suis convaincu depuis toujours, et rien ne m'en fera démordre. C'est avec des mots qu'on écrit, bien sûr, mais encore faut-il qu'ils soient irrigués par la vie, par la conscience de la mort et par l'envie de jouir encore du temps qui nous est alloué. Cette langue « greffée sur le sauvage », c'est l'île au trésor où j'accepterais d'être exilé s'il me fallait en venir à une telle extrémité.

VOIX ET IMAGES Vous avez campé dans vos romans une pauvreté radicale. Qu'est-ce qui vous retient dans ces personnages frustes que vous ne cherchez pas à sauver ?

ANDRÉ MAJOR Cette question, je me la pose, moi aussi. Dans ma famille maternelle, dont les origines étaient à la fois écossaises et canadiennes-françaises, il n'y avait que des gens simples, pour ne pas dire frustes, la plupart analphabètes, y compris ma mère, qui a fait ses classes tardivement en compagnie de mon instituteur de père. Du côté paternel, on a été analphabète jusqu'à la génération de mon père. Lui et l'un de ses frères ont pu faire des études secondaires chez les clercs de Saint-Viateur de Rigaud, en échange de services pratiques. Deux de leurs cousins étaient médecins. Mes parents ont passé leur enfance à la campagne, où leur famille vivait dans des conditions qu'ils préféraient oublier. Quant à moi, j'ai passé les quinze premières années de ma vie dans ce qu'on appelait le *Faubourg à m'lasse*, non loin de l'ancien stade des Royaux. J'ai dû, pour suivre le cours classique, obtenir une bourse dite de l'Œuvre des vocations, moyennant quoi je devais m'engager dans la voie sacerdotale. Chaque fois que mon directeur spirituel me demandait si j'avais enfin entendu l'appel de Dieu, je ne savais trop que répondre, me sentant coupable d'usurper la place d'un véritable élu. Ce n'est qu'après la mort de Duplessis que mon père a obtenu un salaire lui permettant de défrayer mes études. Mais un an plus tard, m'étant engagé dans une guérilla journalistique, j'ai été mis à la porte du collègue et j'ai dû, après un sursis de quelques mois, trouver du travail. Nous avons alors déménagé dans le quartier Rosemont, ce que toute la famille considérait comme rien de moins qu'une promotion sociale. Nous avons toujours passé l'été à Saint-Calixte, où la famille de mon père était plus ou moins enracinée depuis pas loin d'un siècle. J'ai pu assister au lent déclin d'une économie fondée sur l'exploitation forestière et une agriculture de subsistance. Mon imaginaire s'est nourri de ce que j'ai vu et entendu là : des fermes que les jeunes désertaient et des champs laissés en friche où des chalets pousseraiement comme des champignons. Toute notre tribu se retrouvait, année après année, dans des bâtiments construits, entre les deux guerres, par un Ukrainien à qui mon oncle préféré avait racheté une terre de je ne sais combien d'arpents, aux trois quarts boisée et traversée par un torrent qui se déversait dans un lac. J'ai été fasciné par un cousin de mon père qui vivait en sauvage et braconait pour survivre. C'est lui qui m'a inspiré le personnage de Momo. Je venais d'achever ma trilogie quand j'ai vu la photo de ce cousin en première page du *Journal de Montréal* : un de ses neveux venait de le tuer à bout portant dans la cabane où il vivait. Fait divers peut-être, mais qui montre que je n'ai pas noirci le portrait autant qu'on a pu le croire, pas plus que je n'ai voulu l'embellir, enclin comme je l'ai toujours été à raconter les choses telles qu'elles m'apparaissaient. Quant au montagnais canton de Kilkenny et à ses habitants, je m'en suis servi assez librement pour faire vivre ce Saint-Emmanuel dont

mon grand-père Emmanuel était la figure tutélaire. C'était un solitaire plutôt taciturne — même s'il a contracté pas moins de trois mariages — qui a scrupuleusement veillé à l'entretien de la forêt jusqu'à quatre-vingt-cinq ans, équipé d'une hache et d'une sciotte. Tant que sa jument a tenu le coup, elle a charrié les troncs d'arbres qu'il abattait. Par la suite, il débitait son bois sur place et le transportait lui-même sur un traîneau quand il y avait une bonne couche de neige. À sa mort, en 1968, j'ai hérité de sa tabatière en chêne, de sa sciotte à archet et de son chapeau de paille, que je porte toujours dès que je sors du chalet pour m'en aller promener. Ce petit monde, celui de mon faubourg montréalais tout autant que celui de la campagne, je l'ai toujours senti couler dans mes veines. Si j'avais tenté de m'en détourner, j'aurais sans doute perdu mes moyens, comme ce fut le cas de Marcel Dubé passant de son milieu d'origine à un milieu de bourgeois et de parvenus. La sensibilité et la langue prennent leur source dans l'enfance, comme tout un chacun finit par en prendre conscience, et l'artiste tout particulièrement. Ce n'est qu'avec Antoine, le protagoniste de mon premier et de mon dernier romans — de *L'hiver au cœur* également —, que j'ai pu aborder un territoire plus intime, dirais-je. En suivant les traces d'Antoine, mon *alter ego*, je n'ai fait que poursuivre ailleurs mon travail de romancier parce que le monde de mon enfance et tout ce qu'il générait en moi était épuisé. En 2001, j'ai quitté pour de bon le paysage qui avait été si inspirant pour moi depuis ma prime enfance jusqu'au milieu des années 1990. Mais il n'y a pas eu de véritable rupture, si on considère qu'Antoine appartient au même monde que moi et qu'il n'a pas cherché refuge, lui non plus, dans une autre société, même pas celle à laquelle son statut d'écrivain aurait dû l'agrèger, tout simplement parce qu'il demeure un irréductible solitaire. Cela dit, si la littérature n'avait pas tant compté pour moi et si j'avais été de la même trempe que mes frères, je serais probablement devenu quelqu'un d'autre, j'aurais vécu une autre vie, que j'imagine mal; j'aurais peut-être même été l'un des déserteurs de mes histoires.

VOIX ET IMAGES Vous êtes aussi un épistolier assidu. Vos correspondances avec Jacques Ferron et avec Félix-Antoine Savard ont été publiées. Quelle place occupe aujourd'hui la correspondance ?

ANDRÉ MAJOR On peut dire que j'aurai été un épistolier assez assidu entre les années 1960 et la fin du siècle, soit une quarantaine d'années. Avec certains correspondants comme Pierre Vadeboncœur, les échanges ont duré plus de trente ans, presque toujours dictés par la parution de nos ouvrages respectifs. C'est la littérature qui en était le thème dominant, souvent associée aux rapports qu'elle entretenait avec notre vie. Cette correspondance compte une petite centaine de lettres. J'ai moins correspondu avec des amis de mon âge pour la bonne raison que nous nous rencontrions régulièrement. Quand l'un de nous était à l'étranger, les échanges devenaient plus fréquents et nourris. Ces échanges avaient le mérite de faire le point sur ce que chacun devenait et de mesurer ce qui nous rapprochait ou nous distinguait, mais que ces échanges aient eu des retombées sur mon travail proprement littéraire, je ne me risquerais pas à l'affirmer, même après avoir relu les deux correspondances publiées jusqu'à maintenant et, plus récemment, celle que j'ai entretenue avec Vadeboncœur de 1972 à 2005. Ce que j'ai constaté, c'est qu'en dépit de tout ce qui nous séparait — aussi bien l'âge que la vision du monde —, il y avait entre nous une véritable fraternité et

une franchise assez stimulante. Cette relecture m'a fait remonter le cours du temps, et j'ai vu à quel point tout cela appartient à une époque et à un esprit révolus. De tels échanges seraient improbables aujourd'hui, ne serait-ce qu'à cause de ce mode de communication express qu'est le courriel. On ne s'écrit plus pour aborder un thème ou une question délicate, mais pour échanger des informations, des sites à consulter ou pour fixer un rendez-vous à l'occasion duquel on espère pouvoir développer ce qui ne peut, en fait, se développer qu'au long d'une bonne vieille lettre manuscrite, suivie d'un ou de deux post-scriptum. Cela dit, le lecteur que je suis plonge avec délectation dans la correspondance d'un Tchekhov, comme je l'ai dit, ou bien dans celle d'un Kafka, qu'il écrive à ses amis ou, mieux encore, à ses fiancées Felice et Milena. On y découvre les raisons du profond désarroi dont témoigne si fortement et si singulièrement son œuvre romanesque inachevée et qui était probablement inachevable — un désarroi que chacun a éprouvé, peu ou prou, devant l'absurdité du monde et le fait de vivre en se sachant mortel. Je me souviens qu'enfant, il m'arrivait d'être pris de vertige au bord du gouffre qui s'ouvrait devant moi, tout simplement parce que j'ignorais pourquoi j'étais au monde et comment je devais vivre. Ce savoir-vivre, qui n'est pas toujours un gai savoir, c'est mon insatiable curiosité qui a fini par m'en inculquer les rudiments en puisant dans l'art et dans le monde naturel — bien plus que dans la lamentable histoire humaine, intarissable source de mélancolie pour tout observateur le moins sensible. C'est bien pourquoi la beauté occupe tant de place dans ma vie — cette beauté qui passe pour moi par le langage, par le souci de coller à l'humble vérité qu'on arrache au désordre d'un monde apparemment sans queue ni tête. Dans le lieu commun du langage, je crois qu'on parvient, sinon à surmonter son désarroi, du moins à le partager avec ses semblables. Si c'est là une illusion, c'est bien la seule que je n'ai pas encore perdue.

INÉDIT
L'œil du hibou
Carnets 2001-2005

+ + +

ANDRÉ MAJOR

Où les autres passent outre, je m'arrête.
(Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*)

Nous nous attachons comme nous pouvons à celui que nous sommes ou que nous croyons être. Car c'est dans cette image de soi qu'on trouve refuge quand les autres nous renvoient une image qui n'est qu'une contrefaçon de notre véritable identité. On est le seul à savoir à quoi s'en tenir à son propre sujet, le seul à pouvoir reconnaître à leur juste valeur les débris d'un passé impérissable à nos yeux, même s'il compte plus de rêves brisés, de défaites et de renoncements que de bons coups ou de motifs dont on pourrait être tenté de se glorifier.

Pour s'accommoder du personnage dont on a persisté à jouer le rôle parmi ces autres personnages qu'étaient nos proches ou qu'on côtoyait plus ou moins assidûment, on s'est affilié à un groupe quelconque ou à un milieu qui nous ressemblait et nous définissait peu ou prou, on a cultivé certaines aptitudes manuelles ou intellectuelles, on a affiché ses goûts et ses couleurs, bref, on a figolé son autoportrait en entretenant le fol espoir que ses semblables, du moins ceux qui comptaient, n'auraient à y apporter que des retouches mineures. Le temps vient pourtant où l'on décide — par lassitude, sinon par lucidité — d'être simplement celui qu'on est, et non celui qu'on paraît être. Mais on a beau jeter son froc aux orties et brouiller les pistes qui ne menaient nulle part, certains repères demeurent indispensables pour baliser le dernier bout de chemin qu'il nous reste à faire. La plupart de ces repères, on s'est résigné à les voir disparaître; ceux qui perdurent, on suppose qu'ils témoignent de la part irréductible de l'être qu'on était et qu'on demeure.

Cette réflexion m'est venue au moment d'arrêter mon choix sur le titre de ce quatrième volume de carnets, qui s'est imposé avec la force de l'évidence parce qu'il définissait bien l'un de ces repères identitaires auxquels je viens de faire allusion. Rien ne me représente mieux depuis toujours que le hibou. C'est à travers le regard de ce prédateur des bois que j'observe la scène du monde où je me plais à débusquer ceci ou cela. Est-ce moi qui ai choisi cet animal comme totem ou le chef de la troupe scoute à laquelle un ami m'avait persuadé de me joindre? Je ne saurais le dire avec certitude. À ce totem on adjoignait un qualificatif qui pouvait être aussi bien un trait

distinctif qu'une qualité à acquérir. C'est ainsi que je suis devenu Hibou confiant lors de mon intronisation au sein de la première troupe scoutée fondée à Montréal. J'ai d'abord cru que c'était un attribut qu'on me reconnaissait, mais quelques années plus tard un autre chef a décrété que je ne faisais pas plus confiance aux autres qu'à moi-même. J'ai fini par conclure que cette confiance me ferait toujours défaut, et si je n'ai jamais déployé de grands efforts pour l'acquérir, c'est qu'il me semblait, à tort ou à raison, que ni les autres ni moi ne la méritions d'emblée.

Toujours est-il que, confiant ou pas, le hibou que je suis — ou prétends être — garde l'œil ouvert, comme si le spectacle quotidien du monde pouvait encore lui apporter matière à réflexion, comme si son détachement ne parvenait pas à l'en détourner. Les choses de la vie, qu'on qualifie parfois de petits riens pour en minimiser l'importance, prennent une plus grande place qu'auparavant. Les grands de ce monde, je ne les regarde pour ainsi dire qu'en passant. Je ne comprends plus du tout ce qu'ils essaient de dire et, pour être tout à fait franc, je ne vois que des pantins pour qui la vérité est le cadet de leurs soucis et qui font de la figuration au profit de ceux qui leur ont soufflé leur texte.

Observer demeure la grande occupation du hibou perché sur la branche de son arbre. Hannah Arendt rappelle, dans *La crise de la culture*, que Cicéron considérait les philosophes comme les plus nobles des citoyens parce qu'ils jetaient sur le spectacle du monde un regard désintéressé. Les esprits philosophiques regardent, selon Arendt, «rien que pour voir». Ce regard à la fois curieux et désintéressé, je m'y astreins autant que je le peux, même quand je me suis d'abord laissé gagner par une indignation de bon aloi mais bien vaine, je ne le sais que trop, et qui ne sert qu'à donner bonne conscience au pion que je suis sur l'échiquier du monde. (Au moment de réviser ces pages, je ne peux résister à citer ceci que j'ai récemment lu dans un entretien de Thomas Bernhard avec André Müller: «La forêt est grande, l'obscurité aussi. Mais parfois, au fond des bois, il y a ce petit hibou qui refuse de se taire. Je ne suis rien de plus. Et d'ailleurs c'est tout ce que j'ambitionne d'être.» Je découvre ainsi, non sans plaisir, que je ne suis pas le premier prosateur à s'être identifié à ce prédateur hululant.)

Je viens de terminer *Équinoxiales*, récit où Gilles Lapouge raconte l'expérience qu'il a vécue au Brésil, suivie d'une autre qu'il a faite vingt-cinq ans plus tard. Ce n'est pas aussi fort que du Bouvier, mais à sa manière, sans apprêt, Lapouge nous fait partager sa connaissance d'un monde saisi dans ce qu'on suppose être sa particularité. J'avais déjà lu de lui un livre dont le titre avait suffi à me séduire : *Le bruit de la neige*. Il y évoquait l'écrivain norvégien Knut Hamsun en disant de son œuvre qu'elle est « faite de peu de mots », de « mots qui murmurent comme s'ils étaient en train de mourir et qui font entendre l'infini silence qui repose en dessous de toute littérature ». Lapouge touche là quelque chose qui ne saute peut-être pas aux yeux d'un lecteur distrait ou pressé, mais que j'avais subodoré, au cours de mes relectures de Hamsun, sans pouvoir le définir aussi précisément. Toujours dans ce même livre, Lapouge écrit que lorsque le jeune Robert Louis Stevenson entreprend de traverser les Cévennes avec un âne, le but de son voyage « est bien de rejeter les apparences, ces trompe-l'œil, ces illusions que sont les objets de la culture, pour découvrir, sous les diaprures déposées par les siècles, le squelette nu des choses (le granit et le silex, dit l'Écossais), la peau, si l'on ose le dire, du monde ».

+

Il suffisait à mon voisin, éleveur de cerfs, d'une simple poussée pour que la cime de la pruche, haute comme un mât, se balance. Voyant que je m'en étonnais, il me dit : « Vous auriez dû voir mon père. Lui n'avait qu'à le toiser pour que l'arbre tremble de toutes ses feuilles. »

+

En ce lumineux matin d'avril, me voilà assis sur un banc de neige durcie, histoire de reprendre souffle après une heure d'escalade. Dès mes premiers pas, j'ai vu des images du passé défiler, aussi précises que des événements récents, comme si elles cherchaient refuge dans mon vide intérieur. Cela affluait avec l'impétuosité des ruisseaux que j'entendais dévaler à contresens de ma promenade. Mais grâce aux efforts que je devais faire pour avancer une raquette après l'autre dans cette capricieuse neige de fin d'hiver, mon esprit s'est peu à peu purgé, et je me suis rappelé qu'au cours de mon adolescence, si je m'aventurais dans les bois, c'était souvent en mettant mes pas dans ceux de mes aïeux, essayant d'imaginer ce que pouvaient être leur vie et surtout leurs pensées, que je supposais apparentées aux miennes.

+

Trouvé dans *Julie Romain*, une nouvelle de Maupassant, ceci qui m'a étonné autant qu'enchanté : « On voyait voltiger des milliers de lucioles, ces mouches de feu qui ressemblent à des graines d'étoiles ». Ces « mouches de feu » ont-elles été inventées par l'auteur ou ont-elles cours en Normandie ? Il est également possible que ces « mouches de feu » normandes, une fois en Nouvelle-France, soient devenues nos « mouches à feu ».

+

Lisbonne m'est restée fichée au cœur comme le souvenir d'une beauté perdue que je désespère de retrouver. Mais cela s'accompagne de la crainte, si jamais j'y retourne, de ne plus éprouver le désir que j'ai pour elle. La nostalgie me pousse pour le moment à relire *L'année de la mort de Ricardo Reis* — le roman de Saramago que je préfère —, où je reconnais avec émotion « le basalte des caniveaux, le calcaire luisant des trottoirs ». On entretient avec certains lieux de prédilection des relations aussi passionnées que celles qu'on peut avoir avec des êtres, des bêtes ou des choses.

+

L'écrivain français Éric Chevillard notait, dans un récent numéro de *Libération*, qu'« écrire n'est pas refaire les livres qu'on a aimés, c'est trouver sa singularité dans la langue commune ». Ce que je contresignerais sans y ajouter le moindre fion, comme le disaient nos parents. On est loin de cette originalité forcée qui gâche le style de tant d'écrivains.

+

C'est un besoin pressant — un désir, même — qui me pousse dehors alors que je devrais faire ceci ou cela si je m'en tenais à mon programme, pour aller à la recherche d'une plante à identifier ou d'un arbuste à transplanter, histoire d'enrichir mon patrimoine végétal et symbolique. Un jour de printemps, j'ai découvert dans une haie de chèvrefeuille une tige aux fausses feuilles d'érable. Ignorant alors qu'il s'agissait de la ronce odorante — nommée par les botanistes *rubus odoratus* et appartenant à la famille des rosacées —, j'ai transplanté cette inconnue entre les deux sureaux à l'ombre desquels, dès la fonte des neiges, j'installe une table bistrot de style marocain et deux chaises de fer où je me promets de boire mon thé et de lire — ce qui ne m'arrivera pas aussi fréquemment que je le souhaiterais au cours de notre bref été. Il a fallu à ce framboisier sauvage deux ans avant d'arborer modestement ses premières fleurs d'un rose violacé, puis de laisser poindre les boutons qui fructifient en grappes au beau milieu de l'été. C'est maintenant un massif de verdure haut d'un mètre et demi, qui s'est étendu jusqu'à la palissade de bois bornant le côté nord de notre jardin.

+

Jules Renard affirme qu'il désirait « faire faire un petit pas à la littérature vivante, à la vie dans la littérature », ce qui se situe aux antipodes des avant-gardes qui se proposent, à défaut de mettre la vie au rancart, de n'en retenir que les apparences — ce qu'elle a de plus éphémère. Montherlant écrivait dans ses carnets que « ce qui est en avant n'est pas ce qui plonge le plus dans la vie ». Pour lui, « l'art qui invente parce qu'il est un succédané, une matière de remplacement de la vie, une excuse pour ne pas vivre », est un « art-défaite ».

+

Si je cite souvent les auteurs que je fréquente, c'est que je trouve chez eux exprimées des choses que j'aurais pu écrire ou que je regrette de ne pas avoir aussi bien écrites, mon souci de la beauté l'emportant sur mon amour-propre.

+

Perdre l'usage de mes jambes serait une catastrophe parce que marcher est pour moi un besoin physiologique aussi impérieux que ces autres besoins auxquels je cède sans hésiter, comme à une force supérieure. C'est d'ailleurs ce qui m'incite, dès que je me mets en route, à me munir d'une canne ou d'un bâton — habitude remontant à l'époque où je faisais du scoutisme. Chacun avait un solide bâton d'un mètre et demi, bien identifié et sur lequel il avait pyrogravé les signes de l'alphabet morse, dont je n'ai retenu que le SOS (trois courts, trois longs, trois courts). Mais cet appel au secours, même lorsque je me suis trouvé dans une situation difficile, je n'ai pu le lancer. Essayez donc de deviner comment vous vous comporteriez en cas d'urgence. Précieux au cours d'une excursion en montagne, ce bâton d'une solidité à toute épreuve peut servir d'arme au besoin. Il y a quelque temps, je m'en suis fait une canne en le tronquant et en y ajoutant un pommeau du même bois. Je considère celle-ci, autant que les cannes et les nombreux bâtons de marche que j'ai taillés dans diverses essences d'arbres, comme un marqueur de ma relation avec le sol, même quand mon regard s'égarait au loin ou se posait sur la peau lisse du ciel surgissant dans une échancre des futaies.

+

La mémoire se déverse dans le tamis des mots : on écrit pour oublier ce qui nous encombre.

+

Dans le carnet, on simule une conversation avec un lecteur dont on ne peut malheureusement entendre les répliques. C'est pourquoi on se résigne à monologuer, sans perdre de vue qu'on s'adresse à quelqu'un — un inconnu la plupart du temps, car les proches ont l'impression, évidemment fautive, de n'avoir rien à apprendre de celui qu'ils fréquentent depuis si longtemps. Personne ne nous lit avec plus d'attention que ce lecteur pour qui on est une voix dans la solitude de sa lecture. Cette voix semble parler au nom d'un *je* intime, alors qu'elle ambitionne, plus que tout, d'être celle d'un chroniqueur qui se ferait l'écho d'autres voix et, ultimement, de celle de son lecteur.

+

On partage avec délectation les émotions d'un grand observateur de la nature autant que les paysages aperçus par la fenêtre d'un train en marche.

+

Si on a un tempérament de solitaire, on peut préférer les activités qui se pratiquent en solo, comme se promener, cuisiner, bricoler, lire et écrire, sans jamais souffrir de cette solitude. Quand j'ai dû traverser des périodes difficiles, il m'est arrivé de me sentir très seul, mais jamais bien longtemps parce que j'avais à portée de la main le plus efficace antidote que je connaisse : des livres. Pas du tout le genre qu'on prescrit d'habitude et qui vous plonge dans un ennui mortel. Non, moi, ce que je lis, c'est du Maupassant, du Zola, du Simenon (celui des romans noirs), dont les personnages suscitent ma compassion tant leur destin me paraît alors incomparablement plus misérable que le mien. Même quand je travaillais en équipe et que tout se passait bien, je finissais par me languir de me retrouver seul avec l'un des livres qui m'attendaient chez moi. Si j'ai perdu le goût de la nouveauté depuis que je ne lis plus pour des raisons professionnelles, c'est au profit d'une bibliothèque idéale où sont rassemblés les interlocuteurs dont la voix familière ne cesse de me dire quelque chose. C'est une forteresse où je ne crains plus grand-chose, où je pourrais demeurer enfermé un temps fou si je n'avais pas autant besoin de me dégourdir les jambes et de respirer le grand air.

+

Quand on n'est le détenteur que de son seul trésor, on ne tarde pas à ressentir l'ennui que distille le récit purement intime, pour peu qu'on ait appris à l'estimer à sa juste valeur. C'est en reprenant à son compte le trésor d'autrui qu'on dépasse le stade de l'intimité, qu'on s'éloigne de soi, sans pour autant devenir étranger à soi-même. Dès lors on n'hésite plus à préférer au récit de soi-même l'anecdote savoureuse ou une pensée porteuse d'une vérité, si modeste soit-elle.

+

Il y a des gens dont les qualités intellectuelles forcent notre admiration, mais à qui nous ne pardonnons pas de paraître indifférents à la personne que nous sommes, comme si nous attendions d'eux une reconnaissance qui nous hisserait à leur niveau. C'est aussi vain que d'espérer qu'une belle personne nous attribue une beauté à peu près égale à la sienne. N'être que ce qu'on est, on y parvient avec le temps, quand aucune métamorphose n'est plus concevable.

+

Du quart de siècle que j'ai passé à la radio je n'ai aucune nostalgie. L'un des bons souvenirs que je garde de mon travail de réalisateur, c'est le montage que je faisais dans le silence de mon bureau, coupant ici ou là, faisant une épissure et réécoutant la bande jusqu'à ce que nulle trace ne demeure de mes interventions. Je pouvais passer des heures à peaufiner une entrevue, à serrer là où le propos s'égarait, ou parce qu'il y avait une minute encore à couper avant de confier la bande au service chargé de

sa diffusion. Ce figinage, même s'il exigeait une concentration constante et pouvait devenir fastidieux, me procurait une grande satisfaction — je dirais même un réconfort —, comme lorsqu'on exécute un travail manuel. Ce qui m'évite tout regret d'avoir quitté la radio plus tôt que prévu, c'est de voir le sort réservé à la culture par ceux qui, à grands coups de serpe, continuent à raser ce qu'il en reste.

+

Comment un souvenir qui s'est manifesté à maintes reprises, des années durant, peut-il disparaître sans laisser la moindre trace ?

+

Si le rêve de l'écrivain alémanique Robert Walser, qu'il a prêté à certains personnages tout en s'évertuant à le réaliser pour son propre compte, était d'être le serviteur exemplaire d'un ordre qui lui apparaissait supérieur, mais qu'il n'hésitait pas à fuir pour revivre sous le masque d'un feu-follet dansant sur la musique de ses mots, celui de Kafka était de se justifier devant le tribunal des hommes. Ce tribunal, c'étaient les Autres, tous les Autres, à commencer par le Père et la Fiancée, dont le verdict se faisait attendre et qu'il sollicitait désespérément, même s'il était convaincu qu'aucune grâce ne lui serait accordée.

Au cours des quinze dernières années de sa vie, qu'il a passées dans un hôpital psychiatrique, Walser réclamera de s'acquitter des plus humbles tâches domestiques, alors que Kafka, rongé par la tuberculose, finira ses jours en dictant à la dernière femme de sa vie (qui n'était pas l'une de ses fiancées) un testament littéraire qui l'excluait du territoire romanesque où il considérait avoir perdu sa mise, faute d'avoir pu achever les trois romans qui, à eux seuls pourtant, constituent l'un des legs majeurs du vingtième siècle. Ne devaient lui survivre, selon ses dernières volontés, que quelques nouvelles plus ou moins longues parmi lesquelles il faut bien reconnaître qu'il se trouve de petites merveilles dont *La métamorphose*. Pour le lecteur, ce reniement du *Château*, du *Disparu* et du *Procès* — qui visait également son *Journal* et sa fascinante correspondance — n'équivalait à rien de moins qu'un suicide littéraire pur et simple. Inachevés parce qu'inachevables, comme le soutient Borges, ces trois romans nous suffisent pourtant tels que nous pouvons les lire : sobres et tranchants comme des constats d'infraction, qu'on pourrait dire illuminés de bout en bout par une ironie tout à la fois douloureuse et carnavalesque.

+

La tentation du désert ne résisterait pas longtemps à l'épreuve de l'expérience. Pour moi, ce qui serait bientôt intenable, ce serait l'absence d'arbres, d'arbustes et même d'herbes folles. Contempler l'horizon de la steppe, à l'écran ou dans un roman russe, passe encore ; mais m'y retrouver, même pour une simple promenade, je ne m'en crois pas capable. Un monde sans arbres, je dois l'avoir déjà dit, est aussi inimaginable pour moi qu'un monde sans femmes, sans enfants ou sans bêtes.

+

« Je sais que, ayant résolu de dire la vérité, je dirai peu de chose », écrit Jules Renard. Mais ce peu de chose, pour avoir tout son poids, doit être dit avec la précision de la flèche qui se fiche au cœur de la cible — et vibrer autant qu'elle.

+

C'est le propre de la jeunesse de désirer que ses amis se lient entre eux et qu'ainsi se développe autour de soi un réseau d'amitiés convergentes. Cela fonctionne un certain temps, puis achoppe on ne sait trop sur quoi. On finit par comprendre que ces liens qu'on a créés sont trop ténus pour tenir durablement. On voit bien que l'ami avec qui on partage les joies amères du scepticisme ne supporterait pas cet ami pour qui le monde est un jardin des merveilles ou cet autre ami qui n'a d'intérêt que pour les enjeux géopolitiques. C'est que si une part de soi s'accommode des intérêts de chacun, il n'en va pas forcément de même pour les autres. On finit donc par voir ses amis en tête-à-tête — du moins ceux avec qui certaines convergences ont conservé leur vivacité.

+

Sur mon chemin j'ai croisé des hêtres beaux comme des monuments auxquels on aurait insufflé la vie.

+

Toujours dans son *Journal*, que je lis le soir, au chalet, Jules Renard écrit : « Ils cherchent l'introuvable vérité. Le meilleur est celui qui s'en rapproche le plus. C'est-à-dire qui interprète le moins. » J'ai d'emblée souscrit à cette affirmation, me disant que c'était à cela que je visais dans mes carnets : observer et décrire le monde avec un détachement de plus en plus marqué. Mais, l'instant d'après, je me suis rendu compte, non sans perplexité, que dans la fiction j'adopterais, si je m'y adonnais encore, un point de vue plus subjectif et forcément interprétatif, car j'aurais besoin d'une liberté totale en puisant autant dans mon imaginaire que dans les ressources langagières qui me sont propres.

+

Ces morts qui engraisent le sol aride où ils reposent après avoir tenté toute leur vie d'en tirer une maigre subsistance.

+

Relisant *La ville de Villegrad*, je vois mieux pourquoi Gabrielle Roy appréciait tant l'œuvre d'Andreï Platonov, car aucun autre écrivain de l'ère soviétique n'a évoqué

aussi fortement les rêves fous que la révolution alimentait et la misère que devait subir le peuple russe au nom d'un avenir qui se révélait de moins en moins radieux. Chez lui, l'homme n'est pas seul, il fait corps avec un paysage et avec le monde animal. Une telle symbiose organique, on la chercherait vainement dans la littérature d'après octobre 1917 ou dans celle qui témoignera de la terrible guerre avec l'Allemagne nazie. Platonov était un cas, on peut le dire. Censuré, puis interdit de publication, il plaidera sans succès sa cause auprès d'un Gorki qui rampait, comme l'Union des écrivains qu'il présidait, aux pieds du «Petit père des peuples». On l'a humilié plus encore que Boulgakov en l'employant comme concierge de cette Union des scribouillards serviles et en exigeant qu'il signe d'un pseudonyme ses articles que publiaient sporadiquement les organes du parti. Son fils sera déporté en Sibérie où il mourra, et lui, il continuera d'écrire jusqu'à sa mort en sachant que ce serait à titre posthume qu'il serait lu, pendant que les écrivains officiels acceptaient le mensonge et le déshonneur.

Gabrielle Roy retrouvait aux confins de la steppe où Platonov emmenait ses éventuels lecteurs une poésie assez semblable à celle de la vaste plaine de l'Ouest canadien qu'elle avait appris à aimer et qu'elle a si bien traduite dans sa langue sobre et précise. Comme Platonov, elle a su percevoir les liens profonds qui se tissent entre le paysage et ces «vaincus venus des quatre coins du monde» pour y trouver un asile parfois précaire. Montherlant disait que «la vraie force du style est dans le sentiment», ce qu'on peut appliquer aussi bien à Platonov qu'à Gabrielle Roy.

+

Dans ses carnets, Montherlant pose cette question qui contient sa réponse: «Que peut-on contre un homme de qui le seul objectif est d'être tenu à l'écart?»

+

Harfang blanc comme neige, aux lignes simplifiées à l'extrême, à la manière inuite. Seule la vivacité des yeux mordorés traduit la vie retenue dans ce corps conçu pour se confondre avec le paysage hivernal.

+

Je n'ai rien fait, ces dernières semaines, que bricoler à la maison et au chalet. La satisfaction de faire une réparation compense, si peu que ce soit, mon inactivité intellectuelle. Depuis que j'ai remis le manuscrit de mes carnets aux PUM, je lis un peu, je note une chose ou deux, je plante des arbres, je cuisine et je me promène en herborisant — sans jamais éprouver le moindre ennui. *L'hiver au cœur* vient d'être réédité chez Boréal compact, après avoir été corrigé une fois pour toutes, je l'espère. La seule ombre au tableau, c'est que j'aurai à prendre la parole quand sera lancé *Le sourire d'Anton*. Chaque fois que se présente une obligation de ce genre, j'en suis malade, moi qui ai pourtant été si souvent devant un micro. Dès que cela me concerne personnellement, rien ne va plus, et j'en viens à considérer que c'est là un lourd tribut à

payer pour avoir reçu ce prix de la revue *Études françaises*. J'envie un peu Ducharme et Poulin, qui savent se soustraire à ces prétendus devoirs. Je note cela, assis devant le lac. Il fait 15 degrés Celsius, et un vent du nord malmène le myrique baumier qui buissonne le long de la plage. J'essaie de ne rien entendre d'autre et de jouir de cette vie immédiate qui grouille autour de moi.

+

Tenter, au-delà des faits qui l'ont façonnée, d'imaginer la trame d'une vie.

+

Je n'ai guère la nostalgie du passé, n'ayant jamais souhaité revivre ce que j'ai vécu. Et je ne tiens guère à connaître l'avenir. C'est dans la rêverie que ma mélancolie trouve asile, ce en quoi je me sens si proche de Pessoa. Ne comprenant pas le portugais, je me plais à croire que la *saudade*, telle qu'elle s'exprime dans le fado, témoigne de cette mélancolie.

+

« Il existe un mot délicieux : la langueur. Il est bel et bien oublié en Russie depuis un certain temps et même cela nous gênerait de le prononcer, on ne sait trop pourquoi. » Le prudent écrivain soviétique Constantin Paoustovski se laisse aller là à une discrète ironie en pleine période de gel idéologique, plus précisément en 1955, deux ans après la mort du « Petit père des peuples ».

+

Il y a deux jours, on a mis en terre l'urne de ma marraine, morte en décembre, à quatre-vingt-quatorze ans. J'ai ramené chez moi mon oncle, dernier patriarche de ma lignée paternelle. Après avoir mangé du shish taouk que j'ai fait griller dans le jardin, nous avons bu du thé noir tandis qu'il évoquait pour la première fois un épisode de sa jeunesse, alors qu'il subsistait en transportant du bois de chauffage pour un gros marchand du village. Il venait de défroquer, tout comme mon père, mais contrairement à lui, il n'avait pas de brevet d'enseignement, et il avait à sa charge ses vieux parents et son frère cadet. Ce qui transpirait de ses confidences, ce n'étaient ni regrets ni vanité, mais plutôt le soulagement de s'être, en fin de compte, bien tiré d'affaire. Il était heureux d'apprendre que nous allions bientôt chez le notaire conclure l'achat du chalet de La Minerve. Avec lui, tout est simple et léger. En l'écoutant, je prenais conscience qu'à sa mort — il a tout de même quatre-vingt-dix ans —, c'est moi qui serai l'aîné des mâles de la famille. Mais pour le moment il se porte comme un charme, même s'il ne se risque plus à traverser la ville du nord au sud pour se rendre chez Da Giovanni. La dernière fois qu'il a fait une si longue trotte, le retour a été pénible. Comme d'habitude, il avait marché de la résidence, sise, comme on dit, à l'angle du boulevard Crémazie et de la rue d'Iberville, jusqu'à ce restaurant de la rue

Sainte-Catherine. Il revenait en prenant le métro à la station Berri-UQAM. L'incident s'est produit lorsque, ayant descendu l'escalier, il a senti ses jambes lui manquer, et qu'il a dû s'asseoir sur un banc d'où il n'arrivait plus à se lever. Demander de l'aide, il n'en était pas question. Les responsables de la résidence m'ont appelé un peu avant l'heure du souper pour me signaler son absence. Le temps de m'inquiéter, il était revenu au bercail, fatigué mais serein.

+

On sait, en s'égarant dans les grottes du Larousse, qu'on ne sait presque rien, qu'on connaît un mot sur cent, qu'on connaît peu de choses parmi toutes celles existant dans ce bas monde et ailleurs. Et voilà qu'on est pris de vertige devant l'immensité de son ignorance.

+

En rapportant à Gilles Marcotte une vidéo du documentaire de Jacques Godbout sur Anne Hébert, je me suis rendu compte à quel point ce critique éminent, mon aîné d'une quinzaine d'années, est toujours aussi passionné de littérature, certainement plus que moi qui me contente de feuilleter ou de relire ce qui m'a marqué, parce que je préfère consacrer le plus clair de mon temps à la vie domestique ou, mieux, à la vie matérielle, sans éprouver le sentiment d'une perte. Ce qui explique peut-être mon incompréhension à l'égard de certains écrivains comme Anne Hébert ou Gabrielle Roy, qui ont voué toute leur existence à leur œuvre et pour qui rien d'autre ne semblait compter. Il y a là quelque chose d'absolu, qu'on trouve admirable chez un Flaubert, mais qui nous gêne un peu chez nos compatriotes et contemporains. En y réfléchissant bien, on finit par admettre qu'une telle quête, proche dans sa démesure de la sainteté, puisse donner à la vie un sens supérieur, fondé sur le pari que l'œuvre aura le dernier mot avec la mort. Oui, on peut admirer un tel engagement tout en sachant qu'on en serait incapable.

+

Le temps n'est que quotidien avec ses odeurs habituelles de café et de pain grillé, les voix sortant de la radio, les quelques mots échangés avant de quitter la maison — temps émietté le long d'un chemin menant à la lassitude et au repos du soir.

LE RÉALISME INACTUEL D'ANDRÉ MAJOR

+ + +

MICHEL BIRON
Université McGill

La trilogie intitulée *Histoires de déserteurs*¹ (1974-1976) est considérée par la critique comme l'œuvre la plus ambitieuse d'André Major et l'un des exemples les plus réussis au Québec d'un roman réaliste. Elle appartient à la même tradition que les *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy ou *Poussière sur la ville* d'André Langevin², mais elle a ceci de particulier qu'elle se situe au cœur d'un village, comme les vieux romans régionalistes. Par là, elle a quelque chose d'ancien, voire d'anachronique à côté des romans qui font entrer le Québec dans la modernité la moins contestable, ceux de Gérard Bessette, de Jean Basile, de Marie-Claire Blais, de Réjean Ducharme, d'Hubert Aquin, de Jacques Godbout, sans parler des premiers livres d'André Major lui-même, du *Cabochon* (1964) au *Vent du diable* (1968), qui participent pleinement au mouvement de renouveau. La trilogie semble encore plus décalée si on la rapporte aux romans expérimentaux qui voient le jour dans les années 1970 dans le sillage des romans baroques de Victor-Lévy Beaulieu ou du formalisme de Louis-Philippe Hébert, de Louis Gauthier ou de Jean-Marie Poupart. Ces œuvres dites d'avant-garde font paraître plutôt sage, sinon conventionnelle, l'écriture réaliste de Major. Rien ici de spectaculaire, aucune rupture formelle, aucune audace thématique particulière, mais une œuvre qui construit patiemment un univers cohérent, portée par une écriture dont la maîtrise même jure à côté des extravagances auxquelles nous ont habitués tant d'écrivains québécois depuis la Révolution tranquille.

André Major n'est pourtant pas ce qu'on appelle un écrivain éthéré, coupé de son temps. Au moment de rédiger *Histoires de déserteurs*, il suit l'actualité littéraire de façon professionnelle, à titre de réalisateur à Radio-Canada, et il participe régulièrement aux débats de l'époque, soit comme écrivain, soit comme militant

-
- 1 André Major, *L'épouvantail*, Montréal, Éditions du Jour, coll. «Les Romanciers du Jour», 1974, 228 p.; *L'épidémie*, Montréal, Éditions du Jour, coll. «Les Romanciers du Jour», 1975, 218 p.; *Les rescapés*, Montréal, Éditions Quinze, 1976, 146 p. Les trois œuvres ont été remaniées et rééditées en un seul volume au Boréal, sous le titre *Histoires de déserteurs* (1991, 456 p.): c'est de cette édition que sont tirés les passages cités dans l'article. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *HD* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
 - 2 Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal, coll. «Édition du centenaire», 2009 [1945], 463 p.; André Langevin, *Poussière sur la ville*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal compact», 2014 [1953], 225 p.

nationaliste. Les histoires littéraires rappellent qu'il a été l'un des tout premiers romanciers à «oser» écrire en joyal et qu'il a cofondé la revue de gauche *Parti pris*. *Le vent du diable* fait partie de ces livres de transition entre l'engagement national et les préoccupations davantage formelles : même si l'action du livre se situe aussi dans un village, on y trouve une forte dose d'autoréflexivité et un curieux mélange de genres (poésie, roman, carnet, autobiographie) comme on en rencontrera du côté de la «nouvelle écriture». Suit un assez long silence qui sera interrompu en 1974 par la parution de *L'épouvantail*. La réception n'est pas mauvaise : des critiques profondément hostiles au joyal, comme Jean Éthier-Blais, se réjouissent de voir ce jeune écrivain confirmer leur désir d'élever la littérature d'ici à la hauteur d'une culture universelle³. Mais certains, comme Réginald Martel, avouent leur déception : ce dernier compare le romancier à Yves Thériault, puis à Claude-Henri Grignon, et regrette que Major ait choisi de centrer toute la deuxième partie du roman sur des villageois sans grand intérêt au lieu de poursuivre le destin de Momo, le personnage central, à Montréal, ou encore celui de son frère Calixa dans les bois. Un auteur montréalais qui écrit un roman sur un thème aussi «éculé⁴» que l'arrivée en ville d'un campagnard ou les mœurs de village n'a rien pour séduire un public assoiffé de modernité. La vie de village est encore trop chargée de tradition, en 1974, pour qu'on y voie autre chose que du folklore.

Le jugement évolue au fur et à mesure que se déploie le projet romanesque de Major, avec *L'épidémie* puis *Les rescapés*. La plupart des critiques reconnaissent l'envergure de ce tableau social identifié d'abord sous le titre de *Chronique*⁵, puis *Histoires de déserteurs*. Mais le malaise persiste et l'impression d'assister à un retour en arrière prévaut chez plusieurs. À l'ère du formalisme et du Nouveau Roman, pourquoi un écrivain soi-disant révolutionnaire choisit-il d'écrire un roman avec une technique narrative «très peu novatrice⁶»? Pourquoi surtout cet intellectuel si profondément engagé dans la cause nationale écrit-il un roman aussi sombre au moment même où le Québec émerge sur les plans culturel, politique et économique? Cette dernière question est si perturbante qu'elle donne lieu à l'une des rares polémiques littéraires de l'époque, entre Jacques Pelletier et François Ricard. Le premier se demande «où va André Major» et lui reproche de ne pas refléter le «Québec d'aujourd'hui», de véhiculer une «vision pessimiste», d'accorder une place excessive aux drames amoureux au détriment de «l'analyse sociale⁷». Le second refuse de juger le roman sous cet angle national et politique : le romancier n'a pas d'autre projet que celui d'écrire un roman⁸.

3 Jean Éthier-Blais, «La rentrée d'André Major : un ouvrage remarquable», *Le Devoir*, 23 février 1974, p. 16.

4 Robert Tremblay, «Un bon roman sur un thème pas mal éculé», *Le Soleil*, 23 février 1974, p. 41.

5 «Si je présente *L'épouvantail* comme une chronique, c'est qu'il s'agit bien du premier fragment de ce que je considère comme une chronique romanesque.» Voir Raymond Plante, «Entretien avec André Major», *Voix et Images du pays*, vol. VIII, n° 1, 1974, p. 223.

6 Jean-Guy Hudon, *Livres et auteurs québécois. Revue critique de l'année littéraire*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1975, p. 86.

7 Jacques Pelletier, «Où va André Major? Remarques sur ses productions récentes», *Liberté*, vol. XIX, n° 1, janvier-février 1977, p. 58-67.

8 François Ricard, «André Major ne va pas, il écrit. Remarques sur des remarques de Jacques Pelletier», *Liberté*, vol. XIX, n° 1, janvier-février 1977, p. 67-74.

UN DOUBLE DÉPLACEMENT

Une formule aussi tautologique ne veut rien dire, admet Ricard, mais peut-être pas tout à fait lorsqu'on l'applique à un contexte aussi politisé que celui du Québec des années 1970. Écrire un roman «romanesque» suppose une double libération : c'est d'abord s'inscrire dans une tradition littéraire plutôt que politique et s'affranchir ainsi d'une demande de sens dont les écrivains québécois, de Gaston Miron à Jacques Godbout en passant par Jacques Ferron, n'ont cessé de se plaindre. Le non-poème de Miron hante encore la conscience de tout écrivain québécois, comme un empêchement d'écrire permanent. Le non-roman, même s'il n'a jamais fait l'objet d'une théorisation comparable à celle du non-poème, pèse également très lourd dans la conscience littéraire de l'époque. L'échec du roman est si obsessionnel qu'il devient le thème même des romans les plus célébrés des années 1960, dont *Prochain épisode* d'Hubert Aquin. Cet échec sera interprété comme l'expression la plus exacte d'un empêchement plus global de l'être, le lieu d'une vérité dont Pierre Nepveu démontrera les ressorts en parlant d'un autre grand romancier de l'échec, Victor-Lévy Beaulieu : «La force de l'entreprise littéraire de Beaulieu est de transformer cette négativité en impulsion romanesque, d'exproprier pour ainsi dire le thème du "non-poème" à son profit⁹.» André Major serait l'anti-VLB en ceci qu'il refuse de magnifier l'échec romanesque sous prétexte de le conjurer. En voulant simplement raconter une histoire, il rompt avec cette idéalisation de l'échec et choisit sciemment de se situer dans une autre histoire que celle du pays. Il revendique clairement cette sortie du roman national : «Il faut nous définir en fonction de l'étranger et non en fonction de nous-mêmes afin d'éviter de tomber dans le narcissisme¹⁰.» Refus du joyal, refus de se situer dans le seul contexte du roman québécois, refus d'aller vers la déconstruction du genre comme on le fait beaucoup dans les années 1970, refus de se complaire dans le «non-roman», refus de faire de la difficulté d'écrire le thème même de l'écriture romanesque, refus de se mettre en scène de façon ostentatoire par le biais de quelque personnage qui serait, selon la formule d'André Belleau, un «romancier fictif¹¹» : en affirmant vouloir tout bonnement raconter une histoire, Major se trouve paradoxalement à rompre avec une série d'attentes propres à un milieu littéraire avide de nouveautés.

Deuxième déplacement opéré par Major : il construit ses *Histoires de déserteurs* sur fond d'intrigue policière, c'est-à-dire à partir d'une forme romanesque réputée triviale et populaire, associée à la littérature de divertissement. Inspiré entre autres par Georges Simenon, dont il est un lecteur assidu, Major se place ainsi en porte-à-faux par rapport au roman soi-disant intellectuel qui marque l'histoire du genre au Québec depuis la Deuxième Guerre mondiale. Ici aussi, le romancier se trouve à se définir en dehors de la tradition nationale, où d'ailleurs le roman d'énigme n'existe que de façon très marginale, sans jamais être associé à quelque grand nom

9 Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 1988, p. 132.

10 Jean-Claude Trait, «Une seule devise pour André Major : vivre et écrire», *La Presse*, 23 février 1974, p. C2.

11 André Belleau, *Le romancier fictif. Essais sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1980, 155 p.

comme cela a pu être le cas aux États-Unis, en France ou même dans la Belgique de Simenon. Major écrit un roman qui s'adresse à des lecteurs « ordinaires » et qui ne présente aucune difficulté particulière d'interprétation, même si l'éditeur sent le besoin d'ajouter, à la fin de l'édition originale, une « liste des principaux personnages de la chronique¹² » de même qu'une carte de « Saint-Emmanuel et ses environs », éléments pédagogiques qui seront supprimés lors de la réédition des trois romans en 1991. Ce souci de lisibilité s'oppose directement à l'hermétisme pratiqué par nombre de romanciers de l'époque. Il y a chez Major un véritable plaisir de la communication qui se traduit par le choix de formes éprouvées, telle celle du roman policier.

Au cœur de l'intrigue, le meurtre d'une prostituée, appelée Gigi, poignardée dans sa chambre montréalaise, ce qui fait la une du *Journal de Montréal* : « UNE CALL-GIRL VICTIME D'UN MANIAQUE AU COUTEAU » (*HD*, 145). Une enquête menée par l'inspecteur Paul-Émile Therrien conduit ensuite à l'emprisonnement à perpétuité de Momo, le « maniaque au couteau », qui parviendra toutefois à s'évader. Il vivra caché, grâce à l'inspecteur qui l'héberge contre toute attente, puis grâce à une fille du village, Marie-Rose, si amoureuse de lui qu'elle accepte de le suivre dans son errance jusque dans la forêt. La vraisemblance des personnages, la précision des décors, la narration au passé simple et à la troisième personne, la mise en place d'une intrigue élaborée, l'effacement de la voix du narrateur : on reconnaît là les ingrédients habituels d'un roman d'action, qui contrastent fortement avec les jeux d'écriture auxquels se sont livrés les romanciers québécois durant les années 1960, et que Gilles Marcotte a résumés en parlant d'un « roman à l'imparfait¹³ » où l'illusion romanesque est sans cesse exposée au grand jour et par là déconstruite. Ici, il ne s'agit pas d'inventer des formes de récit, d'aller vers quelque « nouveau roman », mais plutôt de faire vrai et de s'inscrire dans une tradition résolument réaliste.

Ce mouvement ne va pas de soi dans une littérature qui ne s'est jamais vraiment reconnue dans le réalisme romanesque, malgré quelques contre-exemples célèbres¹⁴. Il suppose un effort, un travail de composition que l'auteur lui-même reconnaîtra plus tard dans ses carnets intitulés emblématiquement *Le sourire d'Anton ou l'adieu au roman*¹⁵. Ce qui ailleurs peut sembler la nature même du genre apparaît ici comme une « contre-nature » et trouve son sens moins dans le désir d'imiter les modèles romanesques que dans la distance que ces modèles permettent de créer. Le plus « romanesque » des romans de Major assume une fonction polémique au sein du discours de l'époque : il s'agit de construire plutôt que de déconstruire, d'aller vers le lecteur plutôt que de lui tourner le dos, de revendiquer une filiation plutôt que de faire table rase et surtout de situer son œuvre dans un horizon littéraire plutôt que national. Or les deux déplacements identifiés ci-dessus, vers un roman

12 André Major, *Les rescapés*, p. 144-146.

13 Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, La Presse, coll. « Échanges », 1976, 194 p.

14 C'est la thèse centrale du *Roman à l'imparfait* de Gilles Marcotte que de montrer en quoi le roman québécois des années 1960 résiste au modèle réaliste, refusant la continuité et les contraintes de l'Histoire en marche au profit de ce qui reste en suspens, dans le temps toujours incertain de l'inaccompli.

15 André Major, *Le sourire d'Anton ou l'adieu au roman. Carnets 1975-1992*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* », 2001, 207 p.

« dépolitisé » d'une part et vers un roman « populaire » d'autre part, ne se combinent pas sans mal. Le réalisme inspiré de Simenon ou de Tchekhov éloigne Major de la tradition étroitement nationale, mais le roman de type policier s'ancre, par le choix des lieux et des personnages, dans la culture populaire et locale. Plus encore, ce roman policier s'effrite rapidement, se déconstruit et retombe presque de lui-même dans un récit d'un tout autre genre, typiquement québécois celui-là, centré sur des personnages qui désertent le monde¹⁶. Trop peu moderne aux yeux de l'avant-garde formaliste, trop déroutant au goût des amateurs d'intrigue policière, le réalisme de Major brouille les cartes.

DE LA VILLE AU VILLAGE À LA FORÊT

Histoires de déserteurs commence au centre-ville de Montréal, au milieu des années 1960, se développe ensuite autour du village de Saint-Emmanuel situé dans les Basses-Laurentides, puis se termine avec l'errance de Momo dans les forêts du Nord. Il se construit ainsi à rebours de la modernité, comme si le personnage de Momo refaisait à l'envers le chemin ayant mené du coureur des bois aux prostituées et aux travestis de la grande cité. À l'instar de Jacques Poulin qui remonte le cours de l'histoire de l'Amérique dans *Volkswagen Blues* (1984), Major traverse les quatre siècles qui séparent le Québec le plus actuel de la Nouvelle-France. Mais au lieu de découvrir tout le continent comme le faisaient les explorateurs, il tourne autour de lieux qui semblent archiconnus et qui se superposent tant ils sont familiers et similaires: la ville, le village et la forêt sont ici contemporains, tous placés à la même enseigne, tous réduits à la seule expérience qu'en ont les personnages. On ne voit de Montréal que ce que Momo en perçoit, lui qui s'y trouve sur les traces de Gigi et ne croise qu'un minimum d'individus. Il est là pour retrouver la femme qui l'a trahi et ne fait aucun pas de côté. Il est le contraire du flâneur car il n'a qu'un but: il marche rue Sainte-Catherine — qu'il appelle la « grande rue » (*HD*, 53) — en route vers le « Paradise », soit le nom du bar où travaille Gigi. La ville est artificiellement dépeuplée, réduite à des détails, à un bosquet de symboles, comme ce « paradis » perdu avant même d'avoir été trouvé, ou encore la ruelle au fond de laquelle les hommes de main du souteneur de Gigi vont servir une raclée à Momo avant de le jeter dans une poubelle, comme un déchet social. On arrive au village au moment où Momo est expulsé de la voiture des mêmes truands, tel un corps étranger au milieu de la place centrale de Saint-Emmanuel, juste devant l'église.

C'est le seul moment où l'on s'aperçoit que le village a un centre. Presque toujours, il est représenté à partir de ses marges, comme la ville. On n'en voit jamais que de petits fragments, et les lieux les plus traditionnels sont quasi invisibles. Sauf au moment des funérailles de Gigi, il n'est par exemple jamais question de l'église de Saint-Emmanuel. La religion n'existe pas dans le village au nom pourtant si catholique.

16 Voir entre autres le personnage d'Alexandre Chenevert chez Gabrielle Roy (*Alexandre Chenevert*, Montréal, Beauchemin, 1954, 373 p.) ou celui de Teddy Bear chez Jacques Poulin (*Les grandes marées*, Montréal, Leméac, coll. « Roman québécois », 1978, 200 p.), qui rêvent tous deux d'une île déserte.

Saint-Emmanuel se résume à ses commerces : le magasin général de Joseph et de son fils unique, Phil, le Café central et surtout l'Hôtel du Nord que possède Jérôme, une sorte de parvenu obèse aimant les cigares et les revues pornographiques. Le seul personnage vaguement rattaché à l'Église est le frère de Jérôme, Eugène, prêtre défroqué devenu client de Gigi. La foi a complètement disparu. Pas seulement la foi religieuse, mais aussi la foi dans la famille (il n'y a pas de familles nombreuses dans le village, et les enfants sont absents de ce monde vieillissant), de même que la ferveur nationale. C'est un monde d'athées individualistes pour qui la question du pays ou de la langue ne se pose même pas. Chacun s'occupe d'argent et de sexe, lequel est omniprésent tout au long des *Histoires de déserteurs*. En pleine époque de libération sexuelle, les pulsions du corps déterminent à peu près tout ce qui arrive aux personnages de cet arrière-pays où les structures sociales n'ont presque pas de poids. La foi dans l'amour est tout aussi absente que la foi religieuse. Une sorte d'animalité diffuse et souvent brutale définit les rapports amoureux, abolissant toute forme de sentimentalité romantique. Les personnages qui se sont abandonnés à leur passion amoureuse le paient généralement très cher, à commencer par Momo, dont tout le drame découle d'une scène idyllique maintes fois évoquée dans le récit : au milieu d'un champ de maïs à la sortie du village, la jeune et vertueuse Gigi s'était donnée à lui et lui avait juré un amour éternel.

Les promesses et les idéaux ne valent rien dans le monde désenchanté de Major. La réalité se charge d'anéantir les moindres élans, les plus modestes illusions. Momo, le plus révolté de tous les personnages du roman, n'est pas différent des autres : tout ce qu'il fait se retourne contre lui et contribue à son malheur. Le monde ancien a disparu, le monde nouveau est vide de sens. L'idée d'un progrès, individuel ou collectif, est absurde, mais l'idée inverse d'une continuité ne l'est pas moins. Au monde moderne que célèbre le Québec de l'époque, le roman n'oppose pas le monde traditionnel du village : le même imaginaire de la perte enveloppe tous les personnages, peu importe où ils se trouvent. En exergue au roman, on lit cette curieuse citation tirée d'un ouvrage inexistant :

Ce sont d'étranges survivants, privés de tradition, et qui semblent vivre de n'importe quoi plutôt que de la terre où ils habitent. Peut-être ont-ils tout perdu, y compris le goût de l'avenir. Quand ils se réunissent, c'est pour continuer à oublier en buvant plus qu'il n'est convenable.

Paul-H. Prot

Un village québécois au xx^e siècle (HD, 9)

Les indices permettant de deviner que cette citation est fictive sont si minces que plusieurs critiques, dont Jacques Pelletier, ont présumé qu'elle était véridique et en ont déduit que le roman constituait une sorte de « monographie d'un village québécois¹⁷ ». Ce Paul-H. Prot au patronyme si peu québécois regarde la communauté de Saint-Emmanuel de l'extérieur, comme Tocqueville débarquant en Amérique. Le village qu'il décrit semble déconnecté du monde, peuplé de fantômes qui se rassemblent

17 Jacques Pelletier, « Où va André Major? », p. 63.

non pas pour se raconter des légendes et des contes inscrits dans la nuit des temps, mais pour partager le même oubli et le même désespoir. La vérité romanesque passe par une fausse ethnologie : toute l'entreprise de Major imite le discours traditionnel québécois, mais sous le signe d'une discrète supercherie.

Le renversement est total : le village devient le lieu de la perte, de l'oubli. Non pas seulement parce qu'il n'y a plus ni église ni famille, mais parce que l'imaginaire du village s'est complètement transformé. Il n'a plus rien à voir avec le village plein de vie qu'on trouve chez Roch Carrier ou Jacques Ferron, par exemple, qui cherchent tous deux à concilier la tradition orale et la tradition littéraire, l'ancien et le moderne. Le village, chez Major, n'a rien de « communautaire », d'organique. On y est seul comme en ville. Le village fait peur, et ce n'est pas un hasard si on le surnomme « Saint-Emmanuel-de-l'Épouvante » (*HD*, 44). Le village n'entre plus dans un rapport de contradiction avec l'imaginaire urbain : il est tout aussi moderne, tout aussi aliénant, tout aussi déraciné que la ville. Ce lieu protégé, qui était jusque-là un rempart contre la folie urbaine, n'offre plus que l'image désolée d'une collectivité sans âme qui ne croit plus en rien. François Ricard est l'un des rares critiques à avoir noté ce rôle nouveau imparté au village dans le volet central de la trilogie, *L'épidémie* :

Mais le grand personnage de *L'épidémie*, le plus inquiétant et le plus inoubliable peut-être, celui qui soutient et domine tout le récit, demeure pour moi, malgré tout l'éclat des figures individuelles, cette masse qui les enferme et d'où ils réussissent difficilement à s'échapper : le village. C'est lui, en effet, qui exerce dans le récit l'action la plus puissante, d'autant plus efficace qu'elle se fait toujours diffuse, insidieuse, aussi subtile mais en même temps aussi concrète que l'air et que le temps, aussi maléfique qu'un sortilège auquel personne ne se soustrait, en un mot : épidémique. Matérialisation de la mort, le village attire à lui tous les individus, il les mêle dans une même misère, dans une même absence¹⁸.

Ce pouvoir d'attraction du village se manifeste encore davantage dans le troisième volet de la trilogie, *Les rescapés*. À travers la figure caricaturale de Jérôme, élu maire du village sur la foi de promesses de prospérité, on assiste au développement fulgurant de ce « trou croupissant » (*HD*, 388) qu'est Saint-Emmanuel : l'hôtel se double d'un motel et offre à présent des spectacles de *striptease* où les clients affluent à longueur d'année depuis que Jérôme, conseillé par son frère Eugène, a fait construire une piste de motoneige reliant Saint-Emmanuel aux autres villages plus au nord. L'ironie du romancier est à son comble dans ce passage où l'on sent toute sa détestation à l'égard de ces personnages qui n'ont pas le courage des vrais déserteurs et qui deviennent des nouveaux riches ou des politiciens véreux.

Les vrais déserteurs, ce sont ceux qui refusent de participer à ce monde obscène, mais qui, n'ayant aucun moyen de s'y opposer directement, décident de s'en exclure. Ils fuient le plus souvent dans la forêt, comme Calixa, le frère aîné de Momo, à la manière des Amérindiens, qui jouent un rôle non négligeable dans ce vaste roman

18 François Ricard, « Roman d'hier, roman d'aujourd'hui », *Liberté*, vol. XVII, n° 5, septembre-octobre 1975, p. 97-98.

familial. Momo et Calixa ont en effet une mère amérindienne, appelée Illuminée, qui les a abandonnés tous les deux dès après la naissance de Momo, pour suivre un homme follement amoureux d'elle. Ils ne l'ont pas connue et ont été élevés par un père si peu viril que les habitants le surnommaient « Mame Boulanger ». Incapable lui aussi d'affronter le monde, il s'est laissé mourir de froid au milieu de la forêt. Une sorte de naturalisme pèse ainsi sur le destin des deux orphelins, obligés de se réinventer une identité à partir d'un héritage doublement tragique. Momo refusera de s'appeler « Boulanger », préférant le nom anglicisé « Baker ». Il sera tué, dans l'épilogue, par une autre Amérindienne, dite la « Sagamouche ». Là aussi, le réalisme de Major revêt une fonction polémique, la question identitaire n'étant plus réductible à la traditionnelle opposition au Canadien anglais, mais passant par toutes sortes de croisements, dont le plus naturel est celui qui fait se rencontrer ces deux « étranges survivants » que sont le Québécois et l'Amérindien. Malgré cette ouverture, le roman refuse toute forme d'idéalisme : rien ne saurait atténuer la solitude et le vide de ces déserteurs.

L'HOMME NU

Placé sous le signe d'une ethnologie fictive, le roman de Major propose plutôt une plongée dans ce que Simenon appelait « l'homme nu », par-delà les déterminismes sociaux et familiaux. Il met de côté tout ce qui n'est pas nécessaire à la connaissance de l'être : les digressions philosophiques, les états d'âme, les considérations historiques, sociologiques ou politiques, les interventions d'auteur, tout cela disparaît derrière un roman brut qui donne à voir les personnages dans ce qu'ils ont de plus âpre et d'inavouable. Aucune distance intellectuelle ne s'offre à eux, comme c'est le cas dans un très grand nombre de romans de cette époque. Ils sont prisonniers de leur misère, de leur corps et de leur rage, comme on le voit dès la scène d'ouverture, alors que Momo en train de se palper mesure la gravité de ses blessures :

Le dos appuyé contre le mur qui servait de tête de lit, respirant par la bouche qui, au toucher, lui faisait penser à une tomate écrasée, il tâta son bras droit qu'il n'arrivait pas à bouger sans qu'aussitôt les élancements se répercutent jusque dans l'os de l'épaule, et il répétait : « Même pas vu que j'étais gaucher, bande de caves ! » (*HD*, 13)

Momo est un dur, une brute constamment à l'affût, les sens en alerte : il touche, il sent, il regarde, il écoute, il aime et il déteste avec la même énergie honteuse et désespérée. Le personnage est ici saisi non pas en pleine action, mais tout juste après avoir été rué de coups. Il est complètement seul, réfugié dans une *tourist room* du centre-ville. Après avoir fait l'inventaire des blessures de ce personnage, le narrateur énumère rapidement les objets qui l'entourent : un lit, une commode, une chaise de bois verni, un lavabo, une fenêtre habillée d'une « épaisse tenture fleurie » (*HD*, 13), un sac en vinyle bleu d'où sont sortis, pêle-mêle, « une tablette de chocolat aux amandes à moitié grignotée, une chemise de laine à carreaux rouges et noirs, deux poignards de chasse, l'un à manche de corne, l'autre à manche de bois noir sans

fioritures» (HD, 14). Cette description exhaustive a une double fonction dans l'économie narrative : elle permet de revenir en arrière et de raconter la scène au cours de laquelle Momo s'est fait prendre son couteau à cran d'arrêt par Nico, le souteneur de Gigi, puis annonce la scène suivante qui conduira Momo sur les lieux du crime, dans la chambre de Gigi. La séquence a quelque chose de dramatique, mais également de loufoque tant les événements se bousculent et tant les personnages font les malins même au milieu du drame, comme lorsque Momo note que ses adversaires n'ont pas vu qu'il était gaucher. Les tueurs qui travaillent pour Nico, surnommés Vic et Frenché, ont l'air de s'amuser aux dépens de Momo et sont déçus lorsque leur patron leur dit d'arrêter. L'image même de Momo jeté dans la poubelle les fait sourire : «Ça prend un pea soup pour trouver ça» (HD, 14), lance Nico à Frenché.

Défiguré, Momo n'a pas le réflexe de chercher un miroir pour se regarder. Il préfère ne pas se voir et se contente de se toucher. Quelques pages plus loin, il se rapproche du lavabo, mais le miroir est «embué par son souffle. Il n'arriv[e] pas à voir comment il [est], se disant : "C'est mieux comme ça, au moins j'me fais pas peur."» (HD, 20) Les personnages de Major n'aiment pas se regarder, sauf l'indécent Jérôme, qui va s'exhiber de toutes les manières possibles. Les personnages qui posent sont condamnés au ridicule. À l'inverse, Momo, comme l'inspecteur Therrien, les deux figures principales de la trilogie, évitent les miroirs et parlent peu. Que l'un soit un criminel et l'autre un détective ne les empêche pas d'être comme des frères à leur manière, ce que confirme l'épisode où le second offre l'hospitalité au premier après son évasion de prison. Il se crée ainsi une sorte de fraternité entre déserteurs qui est plus profonde et plus authentique que toute autre forme de lien social ou familial.

Tandis que les personnalités publiques — comme Jérôme, l'éternel satisfait, mais aussi le maire défait Florent Dupré — sont tournées en dérision, les déserteurs (ou les «agonisants¹⁹») forment une famille spirituelle, irréductible à quelque discours moral ou à quelque programme politique. Certes, ces personnages finissent tous mal — sauf Calixa, qui demeure à jamais à l'abri des autres, isolé dans sa forêt —, mais ces vaincus de l'existence ont une force intérieure qui leur permet de refuser les rôles qu'on veut leur imposer. Ils sont mus par le simple désir de survivre dans un monde qu'ils voient tel qu'il est, semblable aux terres d'un des habitants, appelé Labranche, «dont les bâtiments gris auraient pu passer pour les mausolées de la Tristesse et de l'Abandon» (HD, 245).

Plus que le rebelle Momo, c'est l'inspecteur Paul-Émile Therrien qui incarne le mieux cette capacité de se retirer du monde. Au début de *L'épidémie*, il a terminé sa carrière et rien ne l'attend, ni femme ni enfant. Il a décidé de s'installer en haut de Saint-Emmanuel, sur les terres de Jérôme, qui lui prête l'argent nécessaire à la construction d'une maison aux fenêtres panoramiques, d'où il peut observer le monde sans y participer. Il passe l'été à regarder le spectacle monotone du village, heureux de «dominer le village avec l'exaltante sensation d'échapper à son trivial

19 «À l'époque, j'avais choisi comme titre *Les agonisants*. Je l'avais abandonné parce qu'il me semblait catastrophique. Je vois maintenant que mon histoire était assez juste et je ne renie pas du tout ce que ma chronique a de pessimiste.» Voir Lucie Côté, «André Major redécouvre son œuvre», *La Presse*, 12 mai 1991, p. C1.

train-train, comme à son écœurante dépense d'énergie» (*HD*, 169). Il jouit de ce qu'il voit — il jouit de voir sans être obligé de se mêler à ce qu'il voit. Ses collègues lui ont offert un appareil-photo pour souligner ses trente-cinq années de carrière, et son âme de voyeur se révèle en même temps que son impuissance sexuelle à travers cette nouvelle passion pour la photographie. Ce célibataire renoue de façon inattendue avec Émérance, la femme de Jérôme, qui aurait voulu, vingt-cinq ans plus tôt, que Paul-Émile se décide à la demander en mariage. L'idylle adultère se concrétise, mais elle tourne au désastre. Après avoir attiré Émérance dans sa maison, l'ex-inspecteur est incapable de faire «au moins ce que Jérôme, même saoul mort, avait toujours été capable de faire» (*HD*, 183) et se jette sur son appareil-photo sans même s'excuser: «C'est tout ce qu'il voulait, me photographier. Coucher avec mes photos. J'aurais jamais cru que ça existait, des hommes pareils. Surtout pas lui, Seigneur.» (*HD*, 183)

L'absence de virilité de Therrien (dont le patronyme est en soi un aveu d'infirmité) met au jour une forme d'impuissance plus large, véritable atavisme des personnages de Major. C'est là un des grands thèmes de ce roman qui rapporte par exemple la fureur de Momo au besoin de prouver sa virilité, lui qui est le fils d'un père efféminé. La déconfiture de l'ex-inspecteur Therrien répète une scène au cours de laquelle Gigi exhorte Momo à s'exécuter: «Fais quèque chose ou décolle!» (*HD*, 20) Dans les deux cas, la honte se retourne en violence, Momo jouant du couteau tandis que Therrien s'empare de son appareil-photo pour violer symboliquement la femme qu'il est incapable de posséder.

Major emprunte à Simenon et à d'autres romanciers (comme Tchékhoï) une prose sèche et dépouillée qui reflète le côté implacable de l'existence. Il n'y a pas de héros «positif» ici, rien que des personnages condamnés à l'échec. La fuite dans les bois, celle de Calixa puis celle de Momo, n'a rien d'une quête mystique comme on peut en trouver dans tant de romans du Nord, comme *La montagne secrète*²⁰ de Gabrielle Roy. Il n'y a aucun salut à attendre, aucune forme de félicité ni au sein de la société ni en dehors de la société. Le roman détruit tout ce qui peut servir à réenchanter le monde, que ce soit l'amour, la nation (on ne saurait imaginer un tableau plus incompatible avec la poésie du pays et le roman national à la VLB) ou la bonté. Il suffit de voir ce qui arrive à Marie-Rose, qui se porte constamment à la rescousse de Momo sans demander quoi que ce soit en retour et qui, à la fin, doit s'enfuir avec son bébé (le seul enfant de tout le roman), pour comprendre que même l'être le plus altruiste est contraint, lui aussi, de désertir son monde. Le roman ferme systématiquement toutes les portes. La seule que l'auteur garde ouverte à la fin du troisième roman, lorsque Momo s'enfonce à nouveau dans la forêt pour rejoindre son frère Calixa, se referme brutalement dans l'épilogue lorsque Momo est abattu sans explication par la Sagamouche, chez qui il avait trouvé refuge. En cela, le réalisme de Major a quelque chose d'impitoyable et même de presque insupportable tant il donne l'impression de circuler dans quelque cercle de l'enfer dantesque dont il est impossible de s'extraire.

Ce côté tragique n'a rien de pathétique, toutefois, et s'exprime au contraire avec une sobriété et surtout un détachement qui caractérisent l'écriture de Major. La critique a peu remarqué à quel point les antagonismes dans ce roman soi-disant

20 Gabrielle Roy, *La montagne secrète*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal compact», 1994 [1961], 186 p.

d'action ont peu de poids à côté du désir d'effacement qui motive chacun des personnages. Elle a mis dans le même paquet les nombreuses morts violentes : celle de Gigi ; le suicide du père de Momo, puis celui de Gros-Jos ; la mort lente de l'ex-inspecteur Therrien au milieu de la forêt, en plein hiver, la jambe coincée dans un piège à ours ; et finalement la mort du Belge et de Momo, tous deux assassinés par la Sagamouche. Ces morts se ressemblent bel et bien, mais ce qui frappe n'est pas tant leur caractère violent : c'est au contraire que ces meurtres et ces suicides ont quelque chose d'une délivrance. Ils sont l'aboutissement d'un processus de désertion désiré par chacun de ces personnages. Le véritable scandale de ce roman, le plus troublant en tout cas, vient de ce qu'il met en scène des personnages non seulement de déserteurs, mais de suicidaires. Toute l'attitude de Momo, dans la scène initiale, est une course vers la mort, le personnage se plaçant, consciemment ou non, dans une situation dont il ne peut sortir gagnant. Le suicide est encore très présent par la suite, à travers le père de Momo, la pendaison de Gros-Jos, mais surtout l'étrange mort de l'ex-inspecteur Therrien qui redouble celle du père de Momo, sans la dimension tragique et honteuse de celle-ci toutefois. Le corps que Momo découvre ressemble à celui d'un saint martyr : « [L]inspecteur, lui, avait supporté son agonie joyeusement, lui semblait-il, en fumant une dernière pipe, sans crier ni même tenter de se défaire du piège qui le retenait là, seul et blessé dans un désert de silence. » (HD, 437)

Suicide des personnages, suicide aussi du roman qui s'autodétruit au profit d'une chronique inactuelle où les rares scènes d'action ont l'air rocambolesques. L'exemple le plus frappant à cet égard est l'évasion spectaculaire et d'une facilité déconcertante de Momo, qui parvient le soir du réveillon à voler l'uniforme d'un gardien, à se cacher dans la voiture d'un autre gardien, à sortir avec ce dernier de la prison, à se faire escorter ensuite par une voiture de police jusqu'au village le plus proche, etc. Cette scène étonnamment rapide contraste avec la lenteur habituelle du roman de Major et révèle ainsi, par la négative en quelque sorte, tout ce que son roman refuse, c'est-à-dire l'intensité dramatique, la mise en place d'une intrigue linéaire qui donnerait une unité aux différents chapitres, comme celle que l'on trouve dans les romans « efficaces » d'un Simenon. Le plus « réaliste » des romans québécois des années 1970 n'est finalement pas si éloigné du « roman à l'imparfait » dont parle Gilles Marcotte. Il emprunte la forme la plus romanesque qui soit, celle du roman policier, mais s'en détache comme d'un vêtement trop encombrant pour se donner la liberté d'une comédie humaine discontinuée, de moins en moins romanesque au fur et à mesure qu'on progresse dans la trilogie. L'adieu au roman dont parlera Major dans ses carnets est déjà lisible dans cette œuvre de transition.

Il est symptomatique qu'un des rares écrivains à faire écho au roman de Major ne soit pas un romancier, mais un essayiste, Pierre Vadeboncoeur. Ce dernier parle des *Histoires de déserteurs* dans *Les deux royaumes*²¹, autre œuvre de transition dans laquelle l'auteur de *La ligne du risque* tourne le dos, presque au même moment que Major, à l'héritage de la Révolution tranquille. Vadeboncoeur consacre plusieurs pages au personnage de Momo, qu'il présente comme une figure aussi inactuelle qu'inoubliable :

21 Pierre Vadeboncoeur, *Les deux royaumes*, Montréal, l'Hexagone, 1978, p. 59-81.

[Il] est un peu un démon, au sens antique du mot, qui nous accompagne par des régions ténébreuses qui ne sont que par fable les chemins d'un miséreux engagé dans ce qu'on est convenu d'appeler un roman ou dans ce qu'on tiendrait, si son existence était réelle, pour une vie de chien²².

Cet irrécupérable « démon » a peu à voir avec les personnages sympathiques qui vont apparaître bientôt dans les romans montréalais de Michel Tremblay, de Francine Noël ou d'Yves Beauchemin. Il ne fait pas souche, il n'annonce pas un quelconque renouveau romanesque. Il se contente d'être.

22 *Ibid.*, p. 147.

LA MÉDIATION INTERTEXTUELLE
Lecture et altérité dans *La vie provisoire*
et *À quoi ça rime ?*

+ + +

ANDRÉ LAMONTAGNE
Université de la Colombie-Britannique

Si l'adieu au roman fait par André Major dans un carnet de 1992¹ s'est révélé prématuré avec la parution subséquente de *La vie provisoire*² (1995) et d'*À quoi ça rime ?*³ (2013), il n'en traduit pas moins un désenchantement narratif et un recadrage du côté de la littérature intimiste. Michel Biron parle d'un « exotisme du proche⁴ » pour qualifier la deuxième manière de l'écrivain, un univers dans lequel « le lieu le plus intime, le plus familier devient l'espace même où l'individu fait l'expérience du détachement⁵ ».

Cet espace paradoxal est celui de la lecture. Mus par un profond désir de changement et de rupture avec le passé, les protagonistes des deux derniers romans de Major voyagent, nouent et dénouent des relations et aspirent à une nouvelle identité. Ils font leur ce mot d'Elias Canetti qui figure en exergue de *La vie provisoire* : « Seule planche de salut : la vie d'un autre. » Mais l'altérité n'est pas nécessairement où l'on croit : elle se trouve aussi en soi et dans les livres.

Outre une histoire familiale apparentée, *La vie provisoire* et *À quoi ça rime ?* ont en commun un parcours diégétique qui s'ouvre sur une scène extraterritoriale, fait retour à Montréal et se déplace à Saint-Emmanuel, village fictif des Laurentides qui abrite ainsi un nouveau type de déserteur, très éloigné de Momo Boulanger⁶ : un ermite érudit en quête de soi. Après avoir découvert l'infidélité de sa conjointe, le protagoniste inconnu de *La vie provisoire* — dont on apprend le patronyme (Thouin)

1 Voir André Major, *Le sourire d'Anton ou l'adieu au roman. Carnets 1975-1992*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* », 2001, 207 p.

2 André Major, *La vie provisoire*, Montréal, Boréal, 1995, 234 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle VP suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

3 André Major, *À quoi ça rime ?*, Montréal, Boréal, 2013, 181 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle AQ suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

4 Michel Biron, « L'exotisme du proche : André Major et Pierre Nepveu », *La conscience du désert*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2010, p. 141-155.

5 *Ibid.*, p. 155.

6 André Major, *L'épouvantail*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les Romanciers du Jour », 1974 ; *L'épidémie*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les Romanciers du Jour », 1975 ; *Les rescapés*, Montréal, Éditions Quinze, 1976, 146 p. Les trois romans ont été remaniés et réédités en un seul volume au Boréal, sous le titre *Histoires de déserteurs* (1991, 456 p.).

de façon incidente — se réfugie en République dominicaine pour faire le point sur sa vie. Lassé de la plage et de l'exotisme de pacotille, il prend la route, s'égare et aboutit, malade, dans une famille où Denise, son épouse qu'il associe à une Amazone, vient le relancer. Les premiers chapitres, aux titres évocateurs comme «Perdre le nord», «Rituels de l'oubli» et «Deuils», racontent la «genèse de sa métamorphose» (VP, 20), sa volonté de se détacher d'un passé à la fois individuel et collectif, que résume la devise: «Souviens-toi d'oublier» (VP, 35). Le «sentiment de vacuité sans fond» (VP, 55) qui culmine en République dominicaine, malgré une brève aventure avec Esperanza, trouve sa définition au retour à Montréal: «le sentiment du provisoire» (VP, 63). Thouin prend sa retraite, quitte Denise et s'établit sur la terre qu'il a héritée de sa grand-mère. Sa vie annoncée d'ermite, consacrée aux promenades, à la lecture et entrecoupée de quelques travaux de traduction, ne fait pas l'économie de la chair et de l'action. Thouin s'éprend en vain de sa cousine Nina, auprès de laquelle il joue le rôle de protecteur, revoit Denise, vit une expérience érotique avec Farah, une danseuse d'origine égyptienne du bar Le Gai Luron, et s'engage dans les élections municipales aux côtés de la docteure Luce Frenette, dont il tombe amoureux.

Antoine, le narrateur d'*À quoi ça rime?*, se rend au Portugal pour tenir une promesse faite à son oncle mourant et répandre les cendres de ce dernier dans le Tage. Il emménage dans un appartement et passe l'automne «à mettre [son] rêve de Lisbonne à l'épreuve du quotidien» (AQ, 33). Il prend le pouls de la ville, écoute du fado, marche dans les traces de Fernando Pessoa, le grand écrivain portugais de la modernité, et fait la rencontre de Lydia, serveuse dans un café et étudiante en littérature. Paradoxalement, Lisbonne nourrit le fantasme d'Antoine de s'encabaner sur la terre familiale de Saint-Emmanuel: «[J]e ne pensais plus qu'à cette cabane où je vivrais dans l'intimité des écrivains.» (AQ, 60) À la différence du protagoniste de *La vie provisoire*, Antoine doit partir de zéro et construire sa cabane, son «ermitage en quelque sorte, où [il] compt[e] [...] ne rien faire, sinon marcher et lire, relire plutôt les livres qui [lui] [ont] mieux fait voir ce qu'il y a à voir dans ce monde peuplé d'étranges créatures» (AQ, 38). Veuf et père d'un fils qui vit en Norvège, Antoine souhaite la solitude et l'exil de sa vie antérieure, mais amorce dès son retour à Montréal une liaison avec Irena, la propriétaire de son appartement.

Ce rapide survol des deux œuvres laisse entrevoir la grammaire complexe des identités conjuguées entre le Québec et l'ailleurs, la ville et la campagne, l'individu et la collectivité, l'ermite et le père, le mari ou l'amant. C'est dans ce contexte que les personnages cherchent des réponses, voire leur salut dans les livres et que l'inter-textualité est appelée à jouer un rôle central comme mode d'interprétation de la réalité et comme médiation entre moi et l'autre. Dans son excellent ouvrage intitulé *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Janet Paterson expose en ces termes l'objet de son étude: «Ce n'est pas en effet la question de la formation de sa propre identité par rapport à autrui — à tout autre — [...] mais plutôt de celle de la construction de l'Autre dans le discours romanesque⁷.» Nous adoptons ici la perspective inverse, nous intéressant au processus identitaire dans sa relation de contiguïté avec un autre

7 Janet Paterson, *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Québec, Nota bene, coll. «Littérature(s)», 2004, p. 18.

texte. Le présent article se propose donc d'étudier la médiation intertextuelle dans *La vie provisoire* et *À quoi ça rime ?* : ses modalités, ses incidences diégétiques et son potentiel d'altérité. Définie en termes généraux comme l'intervention d'un tiers dans une visée de conciliation, la médiation, dans le sens que nous lui prêtons ici, consiste à convoquer un autre textuel, le plus souvent par un acte de lecture.

La fréquentation des grands auteurs de la littérature permet-elle une réconciliation entre l'exotisme et l'intime, la mémoire et le présent, l'engagement et le repli sur soi, la vie et la mort ? La lecture favorise-t-elle ici une altérité hétérologique, dans laquelle le sujet cherche à comprendre l'autre de l'intérieur, ou une altérité de type théâtrique, par laquelle on appréhende l'autre à partir de ses propres catégories⁸ ? Pour répondre à ces questions, l'analyse s'articulera autour des filiations que tissent les deux romans, de l'ermitage comme lieu de lecture et du type d'altérité mise en scène. Chemin faisant, nous verrons comment l'acte de lire prolonge l'axe thématique des œuvres antérieures d'André Major, ainsi l'idée de désertion, et reprend certaines questions récurrentes de la littérature québécoise, notamment la dualité vie-écriture, l'opposition nature-culture et la dynamique identitaire, tendue entre le familier et l'universel.

ROMANS DE FILIATION

La vie provisoire et *À quoi ça rime ?* peuvent être lus comme des « récits de filiation » au sens où l'entend Dominique Viart⁹ et dans lesquels les concepts de famille, de mémoire et d'héritage sont remis en question et où l'ascendance s'élargit à la parenté littéraire.

D'entrée de jeu, le protagoniste de *La vie provisoire* souligne son malaise identitaire face au pays. Lorsque Denise lui demande si le Québec ne lui manque pas en République dominicaine, il répond : « [i]l me manquait déjà » (VP, 39), laissant entendre que c'est le Québec qui l'a déserté et non l'inverse. Un signe intertextuel de ce désenchantement prend la forme d'une publicité pour une représentation théâtrale : « Le théâtre du Vrai Monde promettait à ses abonnés une adaptation québécoise d'une nouvelle fameuse de Tchekhov sous le titre de *La Madame avec son p'tit pitou*. » (VP, 60) Le processus de reterritorialisation d'une œuvre théâtrale, phénomène sur lequel s'est penchée Annie Brisset¹⁰, est ici caractérisé par la trivialisation, offense d'autant plus grande si l'on considère l'admiration de Thouin pour les écrivains russes. Pour sa part, Antoine, dès le début d'*À quoi ça rime ?*, se reproche d'avoir adressé un message de félicitations à un écrivain québécois qui vient de

8 J'emprunte ici la distinction proposée par Winfried Siemerling dans son ouvrage *Discoveries of the Other. Alterity in the Work of Leonard Cohen, Hubert Aquin, Michael Ondaatje, and Nicole Brossard*, Toronto, University of Toronto Press, 1994, p. 8-11.

9 Dominique Viart, « Filiations littéraires », Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), *États du roman contemporain*, Paris, Lettres modernes/Minard, coll. « Revue des lettres modernes/Écritures contemporaines », 1999, p. 115-139.

10 Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1990, 347 p.

remporter un prix d'importance et qui « incarnait parfaitement un travers de notre caractère national qui m'était devenu insupportable : un moralisme assez vulgaire professé avec un mélange de vantardise et de complaisance provinciale » (AQ, 23-24). Dans *La vie provisoire*, la défaite de la D^{re} Frenette aux élections municipales est en partie attribuable à sa promesse d'ouvrir une bibliothèque municipale, ses adversaires dénonçant « le coût de cette fantaisie intellectuelle » (VP, 218). Antoine comble cette carence sociétale à l'aide de sa bibliothèque personnelle centrée sur l'ailleurs, loin de son groupe de référence : « [J]e puise dans les évocations littéraires, picturales ou cinématographiques de la Russie et de cette vieille Lisbonne un supplément d'âme qui me fait souvent défaut dans le pays qui est le mien. » (AQ, 137)

André Major fait le portrait sans complaisance d'une société qui n'échappe pas aux préjugés, notamment dans sa représentation de l'autre ethnique¹¹. Au bar Le Gai Luron de Laurierville, les spectacles de *striptease* mettent en vedette « une certaine Farah, “la faramineuse ensorceleuse d'Arabie saudite [sic]” » (VP, 70) ainsi qu'une « “Négresse bien de chez nous” » (VP, 70). Nina, la cousine de Thouin, est victime d'une tentative de viol à connotation raciste : « Montre-moué ton cul d'Ukrainienne en chaleur » (VP, 127), lui intime son agresseur, surnommé le Phoque.

Dans le même temps, le récit unitaire de l'identité québécoise est troué par des signes d'altérité. Après s'être séparé de Denise et avoir vécu une brève aventure avec Esperanza en République dominicaine, le protagoniste de *La vie provisoire* est attiré par Nina, qui vient pour moitié d'une famille ukrainienne établie à Saint-Emmanuel de longue date, les Taranko, et pour l'autre d'une famille fondatrice, les Thouin. Si sa relation avec Nina demeure platonique, cette dernière n'en a pas moins été victime d'inceste, et doublement victime lorsqu'elle a été répudiée par sa famille : « [L]es Taranko avaient été solidaires quand le père avait renié sa fille en apprenant qu'elle avait été engrossée par son oncle, un Thouin. » (VP, 120-121) Apercevant par la fenêtre sa cousine en train d'avoir des relations consensuelles avec Boisvert, le protagoniste éprouve un sentiment de jalousie et devient « obsédé par une pensée de Nietzsche dont l'énoncé exact lui échappait, se souvenant seulement que le philosophe y associait l'instinct aveugle à la bassesse » (VP, 158). Quand sa fille Caro lui demande si cela lui arrive de penser à ses parents, il répond : « Je ne les ai pas connus, ni l'un ni l'autre. Je n'ai même jamais vu une photo de mon père. [...] De toute façon, je n'ai jamais eu la passion du patrimoine. » (VP, 117) Élevé par ses grands-parents qui venaient tous les deux d'une famille Thouin — autre signe ambigu du même et de l'autre —, il préserve néanmoins l'héritage en allant vivre à Saint-Emmanuel. La possession de la terre n'est toutefois pas garante d'un sentiment d'appartenance : « Il lui sembla tout à coup que ce lieu où il était né était devenu ni plus ni moins familier que les hautes collines du nord-est dominicain, comme si son enfance s'était effacée, si tant est qu'elle l'eût jamais habité. » (VP, 96)

11 Sur cette question que nous effleurons dans le présent article, l'ouvrage de Simon Harel demeure une référence importante : *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1989, 309 p. On consultera également avec profit, outre l'étude précitée de Janet Paterson, l'ouvrage de Svante Lindberg, *Pratiques de l'ici, altérité et identité dans six romans québécois des années 1989-2002*, Stockholm, Département de français, d'italien et de langues classiques, coll. « Cahiers de la recherche », 2005, 231 p.

Cette filiation brisée, problématique, est mise en scène dans un rêve que fait Thouin. Après avoir marché dans la forêt enneigée, il retrouve dans une cabane de rondins son père qui l’attendait depuis toujours et qui l’accueille avec une phrase digne des contes et autres récits d’apprentissage : « Tu as fini par trouver ton chemin. » (VP, 182) Son père paraphrase ensuite le mot de Nietzsche tout en l’attribuant à la grand-mère Thouin : « [e]lle a dû te répéter maintes et maintes fois de te méfier de tes bas instincts » (VP, 184), ce qui jette une ombre sur une possible relation avec Nina. L’intertexte nietzschéen est ici convoqué pour saisir une réalité complexe entre les pôles opposés de l’altérité et de la consanguinité. Par ailleurs, Thouin soupçonne Farah de travestissement identitaire — « [t]u es vraiment aussi égyptienne que la croix du Mont-Royal, et tu dois t’appeler Marie-Claire Chagnon dans la vie de tous les jours » (VP, 171) —, mais donne lui-même dans l’orientalisme, racontant à la danseuse des histoires inspirées des *Mille et une nuits* et d’autres usées jusqu’à la corde. Ses récits mettent souvent en scène une princesse arabe prénommée Leila, qui, l’apprend-il alors, est le véritable nom de Farah, née d’un père québécois et d’une mère égyptienne.

Ces questions identitaires pétrées d’altérité, de métissage et d’ambiguïté sont posées de façon similaire dans *À quoi ça rime?* Veuf, Antoine a une liaison avec Irena, une immigrée polonaise d’origine juive dont la mère a péri dans un camp de concentration. Éprouvé par une série de deuils — « [e]n moins de cinq ans, j’avais perdu mon père, ma femme et mon oncle » (AQ, 86) —, il ressent l’éloignement physique de son fils Sacha, qui vit en Norvège, et l’éloignement idéologique de son neveu Nicolas, de qui il avait été jusque-là très près. L’histoire filiale se complexifie quand on apprend que l’oncle, un prêtre défroqué et enseignant qui vivait avec la famille immédiate d’Antoine, pourrait être le véritable père de son neveu (du moins la rumeur a été colportée) : « Et même quand une autre cousine s’était dite frappée de la ressemblance de plus en plus frappante qu’il y avait, selon elle, entre mon oncle et moi, et que ma nièce avait insinué que j’aurais pu être son fils, je ne m’étais pas laissé entraîner dans la ronde de leurs spéculations. » (AQ, 31) Par ailleurs, le père et l’oncle d’Antoine avaient des liens d’affaires avec une « famille ukrainienne apparentée à la [leur] par alliance¹² » (AQ, 21). Enfin, l’oncle lègue à Antoine la terre de Saint-Emmanuel qu’il avait lui-même héritée de sa grand-mère, tout comme Thouin, mais son corps n’y reposera pas puisqu’il a demandé à son neveu d’« aller répandre ses cendres dans le Tage, au lieu d’enfouir l’urne dans le cimetière de la famille où il ne restait probablement pas plus de place pour lui que pour [...] ses neveux et nièces

12 Cette allusion aux Taranko dans les deux romans met en évidence cette autre forme de filiation qu’est l’intertextualité interne, c’est-à-dire les rapports diégétiques qui lient de façon explicite les œuvres d’un même auteur. On relèvera également dans *À quoi ça rime?* la reprise du prénom Antoine, le héros du *Cabochon* (André Major, Montréal, Parti pris, 1964, 195 p.) et de *L’hiver au cœur* (André Major, Montréal, XYZ éditeur, 1987, 77 p.), ainsi qu’une brève apparition de Nina, reconvertie en aubergiste. *L’hiver au cœur* constitue une sorte d’avant-texte de *À quoi ça rime?* tout en anticipant certaines lignes diégétiques de *La vie provisoire* : Antoine quitte sa conjointe et son travail, se réfugie avec des livres dans un *tourist room* de Montréal et dans son chalet des Laurentides, et retrouve Huguette, une amie d’enfance, dont il s’éprend. Dans *La vie provisoire*, on fait allusion à l’inspecteur Therrien, l’enquêteur des *Histoires de déserteurs* décédé dans des circonstances mystérieuses, et à Jérôme, l’ancien propriétaire de l’Hôtel du Nord devenu maire de Saint-Emmanuel.

aux yeux de qui il avait toujours fait figure de protecteur» (AQ, 18). Sur le plan spatiosymbolique, l'oncle d'Antoine fait donc le trajet inverse de son neveu et fils spirituel (ou biologique), du Québec au Portugal, et lui suggère même de se départir du terrain pour payer son voyage à Lisbonne.

Si Antoine a les moyens d'aller au Portugal et de conserver la «terre paternelle», renversant ainsi le mouvement de désertion et d'érosion de la terre d'inhumation, le séjour à Lisbonne est particulièrement révélateur dans la perspective de la filiation. Dès son arrivée dans la ville, Antoine a le sentiment de suivre la trace de son oncle : «Je traînais mon sac de provisions en flairant l'air et en me demandant si mon oncle avait, lui aussi, vu et senti tout cela, quarante ans plus tôt.» (AQ, 17) Bientôt, Antoine marchera toutefois dans les pas de Pessoa, créant ainsi une filiation littéraire, tandis que les cendres de l'oncle se retrouvent dans une position sédentaire sur une tablette de l'appartement en attendant leur dispersion dans le Tage. Antoine profite de la situation pour avoir des conversations imaginaires avec son oncle — tout comme le protagoniste de *La vie provisoire* le fait avec son ami Yvan récemment décédé — et lui demander s'il avait été amoureux de sa mère : «L'urne demeurait toutefois silencieuse, mon oncle refusant de jouer le rôle du génie de la lampe d'Aladin, et me condamnant à poser toutes les questions restées informulées dans l'espoir que le simple fait de les lui adresser à haute voix m'aiderait si peu que ce soit à imaginer des réponses.» (AQ, 22) Ce dialogue avec l'autre absent reproduit l'acte de lire et nous plonge au cœur de l'altérité telle que la définit Hans-Georg Gadamer selon Brian T. Fitch :

La lecture de Gadamer nous rappelle [...] qu'être à l'écoute d'une voix, quelle que soit sa provenance, interne ou externe, c'est nécessairement prendre conscience d'autrui en tant que présence et proximité. L'altérité fait partie intégrante de la voix de tout langage, étant proprement constitutive de ce dernier¹³.

Fernando Pessoa tient des propos similaires dans la description de sa prose : «J'ai écrit des phrases dont le son, qu'on les lise à voix haute ou à voix basse — impossible d'en effacer le son —, rend exactement celui d'une chose possédant une extériorité absolue et une âme à part entière¹⁴.» Cette altérité de l'écriture et de la lecture trouve son hyperbolisation dans la pratique de l'hétéronymie, immortalisée par Pessoa avec la création de plus de soixante-dix pseudonymes, et au premier plan les voix de Bernardo Soares, d'Alberto Caeiro, de Ricardo Reis et d'Álvaro de Campos. Et si on peut invoquer l'esprit du lieu et les goûts littéraires d'Antoine pour justifier la présence de l'écrivain portugais dans son récit, la fascination pour le dédoublement hétéronymique joue également un rôle important. Dès le début du processus identificatoire entre Antoine et Pessoa, la notion d'hétéronyme est mise en évidence :

13 Brian T. Fitch, *À l'ombre de la littérature. Pour une théorie de la critique littéraire*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Théorie et littérature», 2000, p. 29.

14 Cité par Manuel Dos Santos Jorge, *Fernando Pessoa être pluriel. Les hétéronymes*, Paris, l'Harmattan, coll. «L'œuvre et la psyché», 2005, p. 13.

Comme il était encore tôt, le restaurant Martinho de Arcada était fermé, et je me suis assis à l'ombre de ses arcades, pensant à Pessoa qui y rencontrait ses amis, surtout le poète Mario de Sa Carneiro, lequel s'était suicidé à Paris sans savoir ce que vieillir aurait pu signifier pour lui. Quant à Pessoa, mort avant d'avoir atteint la cinquantaine, il avait tout vécu, tout éprouvé ou du moins tout pressenti par l'entremise de ses hétéronymes... (AQ, 27)

L'hétéronymie efface la frontière entre la vie et l'écriture — dualité sur laquelle nous reviendrons à propos de l'ermitage — en même temps qu'elle est le lieu de l'altérité intérieure, de cet exotisme du proche auquel nous faisons plus tôt référence. Lorsque Lydia, la serveuse du café, aperçoit Antoine en train de lire *Le livre de l'intranquillité* de Bernardo Soares, elle décline les identités de l'écrivain : « [À] ce Pessoa misanthrope et trop mélancolique elle préférerait le Pessoa gardeur de troupeaux, plus virgilien, donc plus lumineux. » (AQ, 42) Elle demandera plus tard à Antoine s'il « voulai[t] à tout prix réconcilier le mélancolique Bernardo Soares et le pastoral Alberto Caeiro » (AQ, 43). Dans un jeu de dédoublement multiple, Antoine constate « que Lydia, la serveuse du café Clara, préférerait parmi tous les hétéronymes de Pessoa celui dont justement la muse s'appelait Lydia » (AQ, 83). La figure du double est ici indissociable de la présence de l'autre en soi. Lydia raconte que, lors d'un séjour en Provence, « elle ne sentait plus la Lydia de Lisbonne, mais une autre Lydia » (AQ, 42), tandis qu'Antoine, à travers la prose de Soares, découvre « l'ambiance de cette ville où, loin de [s]'égayer comme [il] l'avai[t] prévu, [il] retrouvai[t] celui qu'[il] aurai[t] pu être s'il [lui] avait été donné d'y naître » (AQ, 42).

Si Antoine cite l'écrivain portugais ailleurs dans son récit, la présence intertextuelle de Pessoa demeure concentrée dans les pages consacrées à Lisbonne, nourrissant les isotopies de l'altérité et de l'écriture. À l'opposé, le protagoniste de *La vie provisoire* se tient loin de la littérature durant son séjour à Cabrera. Un soir de pluie, il lit « un recueil de nouvelles de Juan Bosch [...]. Il y avait des mois qu'il n'avait pas ouvert un livre, et il l'avait fait plus par désœuvrement que par envie » (VP, 56). C'est là l'unique occurrence de la littérature dominicaine dans le roman et le seul acte de lecture durant l'exil loin de Montréal. Soulignons enfin qu'une filiation littéraire peut entraîner une autre, comme en fait foi cette réflexion d'Antoine : « J'avais à peine achevé ma relecture de Pessoa que le besoin de lire n'importe quel roman russe me tenaillait. » (AQ, 53)

Ces filiations et le contexte familial dans lequel elles s'inscrivent semblent corroborer le rapprochement fait par Dominique Viart entre le silence des pères, notre époque de déshérence et ce qu'il appelle les « intercessions littéraires » dans les récits contemporains¹⁵.

15 Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, vol. XLV, n° 3, 2009, p. 95-112.

L'ERMITAGE

Selon le mot de Cioran cité par Antoine : « [C]hacun devrait vivre et mourir là où il est né. » (AQ, 135) Si l'écrivain roumain s'est bien gardé de mettre en pratique son conseil, les héros des deux derniers romans de Major obéissent à la loi du sol et retournent à Saint-Emmanuel, encore qu'Antoine n'abandonne pas son pied-à-terre montréalais¹⁶. Dans les deux cas, les protagonistes suivent le modèle de Henry David Thoreau et de sa vie dans les bois, qu'il raconte dans *Walden*. Ce même hypotexte joue un rôle central dans *La rage* de Louis Hamelin : « Tu es allé vivre dans les bois pour écrire. Comme cet Américain, tu sais, l'Américain philosophe dans sa cabane au bord d'un étang¹⁷. » Si Édouard Malarmé, l'écrivain fictif mis en scène par Hamelin, trouve lui aussi refuge dans les Laurentides, il n'apporte qu'un seul livre, le dictionnaire, adoptant ainsi la posture inverse de celle des personnages de Major, bien qu'il soit aussi résolu qu'Antoine à faire un autodafé. Alors que le récit d'Hamelin est tout entier traversé par la dualité nature-culture et le thème de la dépossession sur fond de déshumanisation technologique, l'ermitage de Major concilie écriture, lecture et vie sauvage. « Je pourrais me contenter, comme Thoreau durant son séjour en solitaire dans les bois de Walden, d'une alimentation frugale » (AQ, 66), affirme Antoine, qui donne plus loin une image de son ermitage aux accents rousseauistes : « [E]n me promenant ainsi sans but, au hasard des sentiers, ou en rêvassant, assis au bord du torrent ou dans ma cabane, jamais je ne me sentais seul ni l'âme désertée. » (AQ, 116)

L'existence recluse à Saint-Emmanuel n'est pas exempte de tensions. À trente, voire quarante ans de distance, les protagonistes de Major reprennent l'opposition entre la vie et les livres telle qu'elle est vécue par les héros ducharmiens ou telle qu'elle est condensée par François Galarneau dans son « vécrire¹⁸ ». Thouin et Antoine ne s'emmurent pas à la façon du héros de Godbout ; ils s'isolent toutefois pour lire — et, dans *La vie provisoire* comme dans *Salut Galarneau!*, à la suite de l'infidélité de la conjointe. Si Galarneau dispose d'une échelle pour maintenir un contact ténu avec le monde extérieur, l'isolement de Thouin et d'Antoine demeure relatif. Dans *La vie provisoire*, Denise dresse un constat assez lucide tout juste après le passage de son mari à la maison pour récupérer ses effets personnels : « Tu n'as rien d'un ermite, mon pauvre vieux, je suis bien placée pour le savoir. » (VP, 83) Malgré son rôle ambigu — elle joue avec succès la tentatrice auprès de son ex-conjoint à Cabrera et à Saint-Emmanuel —, « Denise a au moins vu juste là-dessus » (VP, 204), reconnaît le principal intéressé dans une conversation imaginaire avec Yvan. Ses visites dans « l'Antre de l'oubli » (VP, 185), ainsi que Farah désigne son propre appartement,

16 Dans *L'épidémie*, l'inspecteur Therrien a une pensée similaire pour les « vieux » de Saint-Emmanuel qui s'accrochent à leurs terres, « une obscure superstition leur commandant de finir là où ils avaient commencé » (André Major, *L'épidémie*, p. 36).

17 Louis Hamelin, *La rage*, Montréal, TYPO, 1995 [1989], p. 325.

18 Rappelons ici le fameux métaplasme : « Je sais bien que de deux choses l'une : ou tu vis, ou tu écris. Moi, je veux vécrire. » Jacques Godbout, *Salut Galarneau!*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1980 [1967], p. 157. Quant à Ducharme, on pense surtout au *Nez qui voque*, à *L'hiver de force* et aux *Enfantômes*. Mentionnons également un héritier de Ducharme, Gaëtan Soucy, et son roman fantasmatique *La petite fille qui aimait trop les allumettes*.

constituent un autre exutoire, une forme de médiation combinant refuge pour « les rescapés avides d'oubli » (VP, 177), sexualité et lecture de contes.

Dans *La vie provisoire*, l'ermitage a été construit par le protagoniste dix ans plus tôt sur les ruines de la maison de la grand-mère, ravagée par un incendie : « Dès le départ, il avait voulu donner à ce pavillon une ambiance de sobriété japonaise, rejetant tout ce qui n'était d'aucune utilité. Une échelle permettait d'accéder au grenier où il avait aménagé un bureau éclairé par un hublot. » (VP, 87) Dans ce cabinet de lecture à la Montaigne, qui n'est pas non plus sans rappeler le grenier du psychologue décrit dans *Jimmy* de Jacques Poulin, le protagoniste fait des travaux de traduction, lit et relit ses auteurs préférés. Sa vie d'ermite est toute relative puisqu'il visite et reçoit sa cousine Nina, qui habite de l'autre côté du petit lac, accueille sa fille Caro et Denise, et rend service aux personnes âgées à la suggestion de la D^{re} Frenette. Lorsque cette dernière lui donne un conseil à la faveur d'un examen médical (« Cessez donc de ruminer » [VP, 154]), il s'engagera à ses côtés dans la politique municipale. Cet engagement ne saurait toutefois occulter un profond sentiment d'échec face à l'ermitage :

Ces poussées de fièvre suicidaire, il les attribuait maintenant à la déception de n'avoir pu se satisfaire de sa vie d'ermite qui lui était toujours apparue comme un ultime recours, une sorte de nirvana lui permettant de survivre à l'extinction de toute attente, mais sa solitude et sa disponibilité n'avaient fait que creuser en lui un désir trop vaste. (VP, 222)

De son côté, Antoine vit l'expérience de l'ermitage de façon plus ascétique. Il plante sa tente sur la terre familiale et entreprend de construire une cabane près du torrent à partir de matériaux recyclés que lui donne un voisin. Hormis une seule visite d'Irena, Antoine vit reclus, mais sans éprouver le sentiment de la solitude : « Je n'étais pas seul dans mon refuge forestier puisque sur la tablette fixée au-dessus de mon matelas gonflable, il y avait, outre Kafka, Cioran et Léautaud, deux ou trois de mes Russes préférés. » (AQ, 110) Quand il boit son thé en lisant Kafka, Antoine affirme être « en compagnie d'un de [s]es plus anciens et fidèles compagnons » (AQ, 109). Avant de mourir, Huguette avait exprimé le souhait qu'Antoine trouve une nouvelle conjointe et craignait qu'il ne s'« encabane [...] avec pour seule compagnie des écrivains aussi réfractaires que [lui] à la vie sociale » (AQ, 118), comme si elle partageait l'animisme de son mari.

Dans un geste qui affirme le caractère absolutiste de son ermitage et marque symboliquement le triomphe de la lecture et sa rupture avec l'écriture, Antoine brûle une boîte pleine de ses écrits : « [J]'ai allumé le feu en y jetant des centaines de feuillets manuscrits ou dactylographiés que j'avais accumulés au fil des années, comme si je brûlais du même coup ma défroque d'écrivain. » (AQ, 134) Les mots de l'écrivain sont liés à un passé dont Antoine veut se défaire et, en les voyant se consumer, il constate qu'ils « avaient circulé dans [s]es veines et irrémédiablement corrompu [s]on sang, [l]'empêchant de forger la langue de [s]a nouvelle et problématique identité » (AQ, 134). Cet autodafé, qui fait écho au célèbre roman d'Elias Canetti, « paverrait la voie au personnage d'ermite dont la gestation durait depuis trop longtemps »

(AQ, 133). Alors que l'érudit mis en scène par Canetti se donne la mort dans le bûcher des vingt-cinq mille livres de sa bibliothèque, impuissant à combattre les avanies commises par son entourage, Antoine ne semble pas gagné par des idées suicidaires, mais voit dans l'ermitage un défi à relever : « [I] faut que tu tiennes bon dans le silence de la cabane. » (AQ, 134) L'épilogue du roman, écrit à la troisième personne et imprimé en italique pour marquer la distance, témoigne d'un décloisonnement. Antoine fait une promenade dans Montréal avec Irina sous la pleine lune et entend recevoir son neveu Nicolas dans la cabane, héberger son fils dans son appartement et renouer avec l'écriture. Après avoir lu la parole des autres, il cédera « à son propre besoin de raconter en espérant reprendre la vie réelle, comme dit Pessoa » (AQ, 180). Il réaffirme donc ses rôles d'amoureux, de père et d'écrivain.

Nathalie Piégay-Gros affirme que « le défaut d'expérience est souvent symbolisé par la réclusion dans un cabinet d'études ou dans une bibliothèque¹⁹ ». Si c'est le cas de Peter Kien, le sinologue imaginé par Canetti, on ne peut en dire autant de Thouin et d'Antoine, qui ont vécu de nombreuses expériences et une multitude de deuils. Ces derniers cèdent à la tentation du désert parce que l'ermitage leur apparaît comme le lieu souhaité d'une nouvelle dynamique identitaire. Comme l'écrit Michel Biron, la littérature « est aussi une façon de dépayser le monde familial, de s'éprouver soi-même comme partiellement étranger à son milieu, à son époque²⁰ ».

APPRÉHENDER L'AUTRE

Dans *La vie provisoire*, le protagoniste pourrait faire sien ce mot de Thomas Carlyle : « Mes livres sont des amis qui ne me déçoivent jamais²¹. » Une fois épuisées ses conversations imaginaires avec Yvan, « le seul ami qu'il avait jamais eu et dont la présence devenait, soir après soir, si discrète qu'elle finirait par ressembler à un souvenir » (AQ, 211), Thouin poursuit le dialogue avec ses écrivains préférés. Si certains intertextes remplissent dans le roman une fonction essentiellement énonciative, la plupart sont enchâssés comme actes diégétiques (une séance de lecture, une réminiscence, une conversation, une traduction) et sont appelés par analogie sémantique : « Sous ce ciel toujours couvert, il se sentait dans la peau d'un vagabond de Hamsun, libre comme l'air, mais ne sachant pas ce qui l'attendait, encore moins ce que lui attendait. » (VP, 26) Un autre exemple particulièrement fécond est ce passage où Yvan, en position d'interlocuteur imaginaire, écoute Thouin en écorçant une branche, ce qui rappelle à ce dernier « ces personnages de Faulkner passant leur temps à aiguiser des bouts de bois devant le magasin général de Flem Snopes » (VP, 201-202). Si le style de *La vie provisoire* a peu à voir avec Faulkner, contrairement à *L'épouvantail* et à d'autres œuvres plus anciennes de Major influencées par l'écrivain américain, l'intertextualité permet ici un rapprochement entre le comté fictif de Yoknapatawpha, dans la trilogie

19 Nathalie Piégay-Gros, *L'érudition imaginaire*, Genève, Droz, 2009, p. 30.

20 Michel Biron, *La conscience du désert*, p. 148.

21 « *My books are friends that never fail me.* » Dans une lettre à sa mère, Margaret Carlyle, datée du 17 mars 1817, en ligne : <http://carlyleletters.dukeupress.edu/content/full/1/1/lt-18170317-TC-MAC-01> (page consultée le 5 mai 2015). Nous traduisons.

des Snopes, et le village inventé de Saint-Emmanuel, espaces caractérisés par la pauvreté et la désertion, tout en créant un dialogue entre Thouin et Yvan. Les intertextes apparaissent comme les seuls référents stables dans une vie provisoire.

D'autres réminiscences et actes de lecture permettent une introspection plus soutenue :

Il n'avait plus du tout sommeil, pensant à l'ultime fugue du vieux Tolstoï, à la solitude qui devait être la sienne, dans cette petite gare où il s'était réfugié pour échapper aux contradictions dont sa femme et son secrétaire lui faisaient grief, et considérant enfin la mort comme la seule issue possible, lui qui l'avait si longtemps fuie, si longtemps tenue à distance. Où en était-il lui-même ? (VP, 113)

La dernière phrase de cet extrait montre bien comment l'évocation littéraire, après la phase d'identification, favorise le questionnement. Le passage suivant constitue une illustration encore plus détaillée des liens entre lecture et dialogue avec soi et l'autre :

Il s'étendit avec *Les cosaques* de Tolstoï, se glissant dans la peau d'Olénine amoureux de Marion et rêvant de se convertir au mode de vie cosaque pour rompre avec son passé, mais demeurant englué dans son obsession d'un salut personnel. « Tu devrais savoir, pensa-t-il en posant le livre ouvert par terre, qu'il n'y a pas de salut, seulement des éclaircies dans le brouillard, des pas perdus, des victoires provisoires et encore des pas perdus. » Mais une autre voix aussi impérieuse le contredisait aussitôt. (VP, 137-138)

En plus des correspondances entre le roman et la vie personnelle de Thouin (amour pour Nina, rupture avec le passé, rédemption, aspect provisoire des choses), le passage met en lumière deux mécanismes de distanciation porteurs d'altérité : l'usage du « tu » et l'écoute d'une autre voix.

Certains actes de lecture ne génèrent pas un surcroît de signification et ont avant tout une fonction de caractérisation des personnages²². Thouin relit *Hadji Mourat* de Tolstoï et *La flore laurentienne* du frère Marie-Victorin sans que le roman soit porteur d'un commentaire ou d'une analogie sémantique explicite. À d'autres moments, il s'endort sur un récit de Tolstoï ou le *Journal* de Kafka, situation familière pour beaucoup de lecteurs nocturnes et qui ne véhicule aucun jugement négatif, traduisant plutôt le quotidien de la lecture. À l'opposé, certains intertextes ont une fonction métatextuelle. Alors qu'il peine sur une traduction, Thouin se laisse entraîner dans une réminiscence des traductions latines faites au collègue qui débouche sur une évaluation critique :

Il avait toujours préféré, autant pour leur trame que pour leur art narratif, les *Histoires* de Tacite aux laborieuses imitations versifiées de Lamartine. Et s'il avait pu avoir entre les mains *La flore laurentienne* de Marie-Victorin, il s'en serait davantage délecté que des ronsardises ou des émois tonitruants du père Hugo. (VP, 212)

22 Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Genève, Dunod, 1996, p. 76.

Dans ce commentaire de Thouin, on peut noter une désacralisation de la littérature française, phénomène que nous avons étudié ailleurs²³ et qui met sur un même pied auteurs français, québécois ou autres, dans un mouvement d'autonomisation de la littérature québécoise et d'acceptation plus nuancée de l'héritage littéraire français.

Enfin, les contes mi-inventés, mi-empruntés que Thouin récite à Farah ont une forte dose d'altérité. En plus des récits influencés par les *Mille et une nuits*, Thouin imagine une histoire «mettant en scène un Michel Strogoff perdu dans la steppe et qui trouvait refuge dans une isba habitée par une fille qui non seulement pensait sa plaie à l'aine mais lui offrait l'asile pour la nuit» (VP, 201). Outre le dédoublement de la situation d'énonciation, dans l'Antre de l'oubli, et du contenu du conte, l'inter-texte témoigne de nouveau de la prédilection de Thouin pour la littérature russe et pour un exotisme qui aiguise les sens de Farah: «Ces aventures, préliminaires obligés de leurs ébats, la captivaient d'autant plus que leur coefficient d'exotisme était élevé. La seule fois où elle s'était endormie, c'était quand il avait misé sur la saveur locale.» (VP, 201) Nonobstant l'humour du passage, on peut voir comment la médiation intertextuelle facilite le passage entre l'ici (le Québec) et l'ailleurs (la Russie, l'Orient), négocie une position médiane entre l'ermite et l'amant, joue sur la dynamique identitaire, engage la réflexion sur l'exotisme factice, tout en s'avérant un performant diégétique dans la découverte de l'autre.

La dynamique intertextuelle est très semblable dans *À quoi ça rime?* tout en nourrissant un discours plus soutenu sur l'altérité. Tandis que *La vie provisoire* met concrètement en scène le dilemme entre la vie de l'ermite et l'engagement (dans une relation amoureuse, dans la vie municipale, dans l'action communautaire), Antoine a des réminiscences littéraires et fait des lectures qui portent sur la question de l'autre. Peu après son arrivée à Lisbonne, Antoine raconte: «Quelques instants plus tôt, une phrase lue dans l'avion m'était revenue à l'esprit: "Si nous étions soudain quelqu'un d'autre", pensée surgie dans l'esprit du Bloom de Joyce au beau milieu d'un enterrement.» (AQ, 33) L'analogie dépasse le contexte de la filiation avec Pessoa et l'hétéronymie pour s'étendre à l'ensemble du récit.

Tout comme Thouin, Antoine convoque l'écrivain norvégien Knut Hamsun. Après avoir rappelé la situation hétéronymique (Knud Pedersen étant le véritable nom de Hamsun), il trace un parallèle avec sa propre situation: «[J]e songeais au Knut Pedersen de *La dernière joie* qui trouve refuge dans une hutte au cœur de la forêt, et je me rappelais à peu près toute son aventure [...] comme si c'était une histoire dont j'avais été le héros, un héros disant d'entrée de jeu: "Me voici dans les forêts."» (AQ, 104) Il poursuit en soulignant le potentiel d'altérité de la littérature:

Cette dernière aventure du double d'Hamsun, je la relisais quand les autres livres ne me disaient rien, et c'était d'une efficacité que j'oserais qualifier de miraculeuse, de même lorsque je mettais le nez dans *Par les sentiers où l'herbe ne repousse plus*. Le goût de vivre me revenait avec la saveur des mots, sans doute parce que dans des

23 André Lamontagne, *Le roman québécois contemporain. Les voix sous les mots*, Montréal, Fides, coll. «Nouvelles études québécoises», 2004, 281 p.

récits de ce genre — *Les âmes mortes*, par exemple, ou *La mort d'Ivan Ilitch* — les mots n'essaient pas d'imiter la vie, ils créent la vie, une autre vie. (AQ, 104)

À l'instar de Thouin, Antoine parle des auteurs comme de ses amis qu'il côtoie avec un sentiment de familiarité: «Les œuvres de mes Russes préférés, j'y entre comme chez moi, m'y sentant dès les premiers mots accueilli comme si j'étais de la famille.» (AQ, 137) Ou encore, à propos des cahiers posthumes de Cioran: «[J]e n'apprends rien ni ne peux rien apprendre, tant ses remarques et ses jugements me donnent l'impression de m'appartenir autant qu'à lui.» (AQ, 138) Même si Antoine définit les écrivains comme «[s]es seuls interlocuteurs» (AQ, 60), on ignore dans quelle mesure le dialogue produit une altérité de type hétérologique. La lecture de Léautaud lui apporte «un grand réconfort» (AQ, 110), tout comme le mouvement inverse, des lectures préalables à la réalité de Lisbonne: «[J]e n'y avais trouvé rien d'autre que ce que j'avais imaginé, un monde que mes lectures et mes rêveries m'avaient rendu familier, au cœur même de son étrangeté.» (AQ, 34) Ce qu'Antoine appelle sa «géographie intime» (AQ, 137) est ainsi défini par Piégay-Gros: «L'identité culturelle d'un lieu apparaît ainsi plus importante que son aspect strictement géographique ou pittoresque; ce sont ses liens avec la littérature qui importent, comme si l'écriture n'avait jamais affaire qu'à des lieux déjà écrits²⁴.»

Cette altérité de type thétique, cet ailleurs aux contours de l'identique se laisse également voir dans la lecture que fait Thouin de Kafka: «[C]'était le plus souvent le Kafka de la *Correspondance* qui me tenait au chaud, comme si l'encabané que j'étais devenu désirait plus que tout entendre cette voix qui avait tant d'échos en lui.» (AQ, 109) Ce qui réconforte Antoine, c'est le sentiment de discordance (renforcé dans le dernier extrait par la distanciation «je»-«lui» et dans l'extrait qui suit par la répétition du mot «autrement») que vit Kafka et qu'il exprime dans une lettre à sa sœur: «J'écris autrement que je ne parle, je parle autrement que je ne pense, je pense autrement que je ne devrais penser, et ainsi de suite jusqu'au fin fond de l'obscurité.» (AQ, 117; Major cite Kafka.) De sa lecture du *Journal*, Antoine retient que Kafka, comme lui, était «tirillé entre des appels contradictoires» (AQ, 141): celui de la vie consacrée à l'art et celui de l'amour d'une femme (Milena/Irina); celui de l'existence recluse et celui des «choses vivantes du monde extérieur» (AQ, 141). Si les écrivains russes dominent le paysage intertextuel de *La vie provisoire*, Kafka occupe une position centrale dans *À quoi ça rime?*²⁵, reprenant à la fois la problématique du «vécrire» esquissée dans le roman précédent et celle du dialogue identitaire.

Dans l'épilogue du roman, le narrateur rapporte qu'Antoine est hanté par l'observation suivante: «[S]'adressant à son ami Max Brod, moins d'un an avant sa mort, Kafka dit avoir parfois l'impression que l'essence même de l'art, que l'existence

24 Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, p. 85.

25 Comme le rapportait Josée Lapointe en parlant de Major, «[c]'est l'œuvre de Kafka qui l'a accompagné pendant l'écriture de *À quoi ça rime?*, pour le déchirement entre la vie et l'écriture que l'auteur de *La métamorphose* exprimait constamment, ce que ressent aussi le personnage d'Antoine». Josée Lapointe, «André Major, *À quoi ça rime?*: le retour au roman», *La Presse*, 11 mai 2013, en ligne: <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201305/10/01-4649662-andre-major-a-quoi-ca-rime-le-retour-au-roman.php> (page consultée le 5 mai 2015).

de l'art consiste à créer la possibilité d'une parole vraie d'être à être.» (AQ, 180) Cette hantise est la quête d'une altérité hétérologique, d'une parole véritablement dialogique.

+

La problématique de l'autre dans sa médiation intertextuelle n'est pas l'apanage d'Antoine et de Thouin dans les deux récits que nous avons analysés. De Lydia, la serveuse avec laquelle Antoine entretient une amitié et un dialogue littéraires, on apprend qu'elle « voulait partager son amour de Flaubert avec le plus de gens possible, mais [qu']enseigner, c'est-à-dire affronter le regard des étudiants, lui donnait le vertige rien que d'y penser » (AQ, 67). Le désir de partage de Lydia est à l'opposé de la relation à la littérature qu'ont les protagonistes de *La vie provisoire* et d'*À quoi ça rime ?*, qui s'encabanent avec leurs « écrivains préférés », ces deux mots formant presque un syntagme tant ils sont souvent accolés dans les deux récits.

Thouin et Antoine ont en commun de nombreuses caractéristiques, dont un sentiment de perte, encore que le travail de deuil soit plus marqué dans *À quoi ça rime ?* Dans son étude des fictions érudites, Nathalie Piégay-Gros écrit : « L'insistance des récits à indiquer le manque, la perte, relève, elle aussi, de l'écriture mélancolique, si l'on considère, avec Freud, que la mélancolie est une figure du deuil impossible, une hémorragie interne du moi²⁶. » Si les deux romans de notre corpus répondent, à des degrés divers, à la définition de l'écriture mélancolique, ils s'éloignent du modèle des fictions érudites que recense Piégay-Gros, particulièrement à la fin du xx^e et au début du xxi^e siècle : ils ne sont pas le lieu d'une critique du savoir et de ses enjeux, et leur dynamique intertextuelle n'obéit pas à une logique de la rupture. Pour le situer dans le cadre plus large de la littérature contemporaine de langue française, le travail de la citation déployé dans l'œuvre d'André Major rejoint davantage l'idéologie intertextuelle d'un Claude Simon, sous le signe de la mémoire et de la transmission verticale du savoir, que celle d'un Pascal Guignard et de sa vision disjonctive et fragmentaire de l'érudition²⁷. Si l'on excepte le passage qui égratigne Ronsard et Hugo, Antoine et Thouin manifestent en effet un respect pour la tradition littéraire, comme en font foi les nombreux auteurs cités ou mentionnés qui appartiennent au canon : Cervantès, Cicéron, Cioran, Faulkner, Flaubert, Gogol, Hamsun, Joyce, Kafka, Lamartine, Léautaud, Tacite, Tchekhov, Thoreau, Tolstoï, Tourgueniev et Virgile.

La même observation s'applique aux référents culturels non littéraires (les Beatles, Beethoven, Gauguin, Alfredo Marceneiro — l'une des grandes voix du fado — Schubert, Wim Wenders, etc.). Une remarque d'Antoine à propos d'un quintette pour piano de Chostakovitch met en évidence cette dynamique fusionnelle : « [J]'y projette tout ce qui me traverse le corps et l'âme. » (AQ, 148) Cette posture s'apparente beaucoup plus au dispositif intertextuel mis en œuvre dans les romans

26 Nathalie Piégay-Gros, *L'érudition imaginaire*, p. 145.

27 Nathalie Piégay-Gros distingue en ces termes l'écriture simonienne des pratiques érudites plus subversives : « L'intertextualité [y] manifeste donc le souci d'une tradition et d'une mémoire vives qui résistent à toute tentative de scission, d'occultation et de rupture. » *Introduction à l'intertextualité*, p. 104.

de Jacques Poulin — que l'on pense aux filiations positives avec Ernest Hemingway et Gabrielle Roy²⁸ — qu'à l'usage parodique et critique de l'intertextualité que font Victor-Lévy Beaulieu, Francine Noël ou Régine Robin dans leur noyautage des discours hégémoniques.

Antoine et Thouin conçoivent les livres comme un mode de saisie du réel, une médiation entre soi et la réalité extérieure. La tentation de la solitude, l'ermitage accentuent l'importance de la lecture, qui modélise les rapports entre le moi, l'autre et l'autre en soi. La quête identitaire n'est pas aussi radicale qu'on pouvait l'entrevoir et s'avère révélatrice de tensions. Dans *La vie provisoire*, on décrit ainsi le rapport du protagoniste au savoir livresque : « Mais le savoir dont il raffolait, s'il ne prétendait rien résoudre, lui ouvrait le cœur du monde. » (VP, 212) Thouin multipliera les échappées hors de l'ermitage pour s'ouvrir à l'autre du hors-texte. Antoine, dans *À quoi ça rime ?*, croit également trouver la solution dans les lectures de l'ermitage : « Les mots des autres, grâce auxquels tout prend une profondeur, une épaisseur et même un sens, devaient me suffire désormais — je m'efforçais du moins d'y croire. » (AQ, 110) À la fin du récit, Antoine retournera à l'écriture, comme s'il y voyait une forme d'altérité plus affirmée que la lecture et son effet miroir.

Si la médiation intertextuelle, dans les deux romans étudiés, ne résout pas — ou alors ne le fait que de façon provisoire — la question de la rédemption ou de la transcendance, elle n'en traduit pas moins une volonté éthique, dans l'acception que donne Lévinas à ce terme : « L'éthique : lieu de l'ouverture continue, de l'exode sans fin, de la vérité. L'éthique : lieu de la vérité nomade²⁹. » Participant de cette écriture ouverte, la représentation de la lecture fédère certains thèmes présents dans les œuvres antérieures d'André Major (la désertion, l'exil, la sexualité, la famille, la communauté en déshérence) et introduit un système individué de références littéraires dans la question de l'Autre qui hante le roman québécois depuis ses origines.

28 Dans l'entrevue accordée à Josée Lapointe précédemment citée, André Major fait cette déclaration aux accents pouliniens : « On manque de lumière dans notre seul univers, la littérature nous en donne. » Josée Lapointe, « André Major, *À quoi ça rime ?* : le retour au roman ».

29 Silvano Petrosino et Jacques Rolland, *La vérité nomade. Introduction à Emmanuel Lévinas*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 1984, p. 147.

UNE FORME SUPÉRIEURE D'INTIMITÉ
Fragments de la correspondance d'André Major
avec Pierre Vadeboncœur

+ + +

FRÉDÉRIC RONDEAU
Université du Maine (États-Unis)

Il y a tant d'éclaireurs parmi nous qu'il faut bien que quelqu'un
se contente de veiller, tandis que tombe la nuit¹.

La correspondance d'écrivains, au Québec, demeure un continent peu exploré. Certes, on retrouve plusieurs volumes regroupant les lettres de Gabrielle Roy, de Gaston Miron, d'Alain Grandbois, de Jacques Ferron, de Pierre Vadeboncœur, de Gérard Godin, de Louis Dantin et de Louis Hémon, pour n'en nommer que quelques-uns, mais les études sur les correspondances sont somme toute assez rares². Peut-être faut-il y voir une prudence critique, une réserve, une certaine précaution prise par rapport à des documents dont on considère généralement qu'ils appartiennent au paratexte. En effet, dans *Seuils*, Gérard Genette avance que les lettres fournissent « une sorte de témoignage sur l'histoire de chacune des œuvres : sur sa genèse, sur sa publication, sur l'accueil du public et de la critique, et sur l'opinion de l'auteur à son égard à toutes les étapes de cette histoire³ ».

Si la lettre est souvent perçue comme relevant des marges de l'œuvre, cela a à voir avec sa fonction initiale qui est d'établir la communication. On sait, bien entendu, que les correspondances les plus remarquables font bien plus que transmettre de

1 André Major, *L'esprit vagabond*, Montréal, Boréal, 2007, p. 325.

2 Parmi celles-ci, notons le livre de Marilou Sainte-Marie sur la correspondance entre Gaston Miron et Claude Haeffely (*Écrire à bout portant. Les lettres de Gaston Miron à Claude Haeffely [1954-1965]*, Québec, Nota bene, coll. « Études », 2005, 135 p.), mais aussi de longues introductions à des éditions critiques, comme celle de Gilles Lapointe sur les lettres de Claude Gauvreau (Gilles Lapointe, « Introduction », Claude Gauvreau, *Lettres à Paul-Émile Borduas*, édition critique établie par Gilles Lapointe, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2002, p. 7-46) ou celle de Nicole Deschamps à propos des lettres de Louis Hémon (Nicole Deschamps, « Introduction », Louis Hémon, *Lettres à sa famille*, introduction et notes de Nicole Deschamps, Montréal, Boréal express, 1980, p. 7-20).

3 Gérard Genette, « Correspondance », *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 344. Benoît Melançon relève, quant à lui, « trois attitudes » possibles par rapport à la correspondance : 1) « [L]a lettre ne saurait relever de la littérature, car elle n'est le fruit d'aucun travail au sens habituellement donné à ce terme [...] » ; 2) « Il est par ailleurs possible de considérer la correspondance dans ses rapports avec l'œuvre, mais en lui conférant, explicitement ou implicitement, un statut différent de l'œuvre achevée » ; 3) « Pour certains, enfin, mais ils sont peu nombreux, la lettre peut être étudiée comme un texte littéraire. » Benoît Melançon, *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIII^e siècle*, Montréal, Fides, 1996, p. 44-45.

simples messages, mais celles-ci sont néanmoins couramment considérées comme un genre mineur. Or, le rôle de la lettre a changé et nul besoin de nos jours d'avoir recours à la poste afin d'obtenir des nouvelles d'un ami. Pour cela, il suffit de recourir au téléphone ou au courriel, par exemple⁴. La lettre, à notre époque, témoigne d'un rapport plus intime, plus réfléchi à l'échange. On peut s'accorder un sursis, mûrir sa réponse et attendre quelques jours avant de la faire parvenir à son correspondant. D'ailleurs, le délai de livraison rend généralement moins pertinents le bavardage et les sujets liés à la plus stricte actualité. Ainsi, la rédaction d'une lettre situe-t-elle presque d'emblée le dialogue à un degré supérieur d'intellectualité, en plus de lui conférer parfois une certaine littérarité.

Dans une lettre datée du 21 novembre 1972, André Major confie à Pierre Vadeboncœur :

[J]e me réjouis davantage de savoir que notre correspondance correspond, si je puis dire, à quelque chose qui va au-delà — ou hors — d'une simple communication intellectuelle; qu'elle a la simplicité, et le décousu, de la conversation familière. Qu'elle est, pour tout dire, un langage, donc un échange.

On retrouve dans ce bref passage l'importance, partout réaffirmée dans l'œuvre de Major, de demeurer au plus près du réel, dans un mélange de simplicité, d'intimité, refusant tout hermétisme. Son désir de transcender le réel par l'épreuve de la quotidienneté est aussi présent de manière récurrente dans ses carnets. Tout au long de leurs œuvres respectives, Major et Vadeboncœur ont cherché à atteindre une «vérité» — pour reprendre un mot qui revient constamment dans leurs écrits — personnelle et collective. Après avoir présenté le corpus, nous verrons que la correspondance exprime un même sentiment d'incomplétude chez les deux écrivains. Nous constaterons que seule la littérature semble permettre de combattre celui-ci, de le canaliser, de l'altérer, de l'atténuer. La littérature en question est habitée par un souffle universel, par une humanité qu'ils décèlent chez certains écrivains. Si l'échange épistolaire témoigne d'un désir partagé de révéler une forme d'universalité en préservant leur individualité, nous observerons que l'opinion des correspondants diverge pourtant sensiblement autour de cette idée. En effet, alors que Vadeboncœur ne renonce jamais tout à fait au principe de responsabilité politique de l'écrivain, Major revendique une liberté absolue de l'écriture. La figure du veilleur que l'on retrouve dans l'œuvre de ce dernier semble appropriée pour décrire la prise de distance à laquelle il aspire. Celle-ci ne constitue pas un refus de participer à la vie collective, comme en témoignent hautement ses carnets, mais une volonté d'y contribuer strictement par l'écriture, d'y être présent à travers elle.

4 Sur cette question, les travaux de Benoît Melançon sont éclairants, notamment : *Épistol@rités*, Toulouse, publie.net, coll. «Washing Machine», 2013, [s. p.].

L'activité épistolaire de Major s'est poursuivie sans interruption depuis les années 1960. Demeurée jusqu'à maintenant inédite, la correspondance qu'il a entretenue avec Pierre Vadeboncœur s'étend sur plus de trente ans et fait preuve, comme Major le souligne lui-même, d'une « véritable fraternité et [d]une franchise assez stimulante⁶ ».

La première lettre de cet échange a été écrite par Pierre Vadeboncœur le 30 avril 1972 et la dernière a été signée par André Major le 10 février 2005. Le corpus étudié se compose de quatre-vingt-onze lettres (quarante-quatre pour Major et quarante-sept pour Vadeboncœur). Le Fonds André-Major témoigne d'une activité épistolaire continue, régulière et variée. Le fait que l'écrivain ait occupé différentes fonctions professionnelles (fondateur de la revue *Parti pris* ainsi que de l'Union des écrivains québécois [UNEQ], secrétaire de Jacques Hébert aux Éditions du Jour, critique au journal *Le Devoir*, réalisateur à Radio-Canada) a sans doute contribué à la diversité de sa correspondance. Il faut toutefois noter que les lettres liées au travail constituent de rares exceptions. En effet, les échanges sont généralement remarquablement intellectuels et littéraires. Dans le Fonds André-Major, on retrouve des lettres d'Hubert Aquin, de Gilbert Langevin, de Pierre Morency et de Gabrielle Roy, mais les correspondants les plus réguliers de l'auteur étaient André Brochu, Jacques Ferron, Gilles Leclerc, Jean Marcel, Jacques Pelletier, Jean-Marc Piotte, François Ricard, Félix-Antoine Savard et Pierre Vadeboncœur.

Les lettres que lui a adressées Félix-Antoine Savard ont été publiées en 1997⁷ et la correspondance qu'il a entretenue avec Jacques Ferron l'a été en 2004⁸. Les trois ensembles de lettres (Ferron, Savard, Vadeboncœur) présentent un certain nombre de ressemblances qui permettent de saisir un peu mieux le rapport d'André Major à l'écriture épistolaire. On notera d'abord que ses correspondants sont plus âgés que lui. L'observation n'est pas anecdotique quand on sait que Major fait face à une sorte de crise dans les années 1960. En effet, ce dernier ne se sent pas pleinement en accord avec plusieurs figures de sa génération, particulièrement avec ses collègues de *Parti pris*, qui se sont engagés sur la voie de la révolution et privilégient la table rase. Major est porté par une ambition plus personnelle et littéraire que l'on peut qualifier de quête des « origines », quête pour laquelle il recherche des modèles québécois. C'est ce que l'on lit dans la préface à *Fraternellement...* : « Je retrouvais chez Savard, comme chez Menaud à qui, non sans un brin de coquetterie, il aimait bien s'identifier, ma propre obsession des ori-

5 Cette correspondance, qui paraîtra cet automne au Boréal (André Major et Pierre Vadeboncœur. *Nous rencontrer à mi-chemin. Correspondance*, Montréal, coll. « Papiers collés », 2015), était encore inédite au moment de la rédaction du présent article, et il n'aurait pas été possible de reconstituer cet échange épistolaire sans l'aide inestimable de Marie Vadeboncœur et d'André Major. Ce dernier nous a permis de consulter son fonds d'archives déposé à la Bibliothèque nationale (Fonds André-Major, MSS46, Bibliothèque et Archives nationales du Québec [BAnQ]). Nous les remercions ici chaleureusement.

6 Voir Élisabeth Nardout-Lafarge, « Entretien avec André Major », dans le présent dossier, p. 13-14.

7 Félix-Antoine Savard, *Fraternellement... Lettres de Menaud à André Major, 1965-1971*, présentées et annotées par André Major, Montréal, Leméac, coll. « Documents », 1997, 115 p.

8 Jacques Ferron et André Major, « *Nous ferons nos comptes plus tard* ». *Correspondance (1962-1983)*, Montréal, Lanctôt, coll. « Cahiers Jacques-Ferron », 2004, 126 p.

gines et un amer sentiment de dépossession⁹. » Cette exploration individuelle, il la partage aussi avec Ferron, dont il évoque le sentiment d'une « absence » à soi-même, d'un « vide paralysant¹⁰ » ainsi que la « mélancolie mortelle¹¹ ». Ces doutes et ces angoisses, il les retrouve aussi chez Vadeboncœur. Savard, Ferron et Vadeboncœur s'opposent tous trois aux discours autoritaires et se méfient des dogmes. Chacun est aussi en quête, à sa façon, d'un « vibrant appel à la communion de l'être avec le monde¹² ». Enfin, alors que dans la correspondance avec Savard et Ferron, Major conserve une certaine distance liée à l'écart générationnel¹³, un rapport plus personnel s'installe avec Vadeboncœur, qui est de vingt-deux ans son aîné, dès la première lettre : « Enfin, je me risque et je vous tutoie à compter de cette dernière phrase qui sera, j'espère, la première d'une conversation tout à fait libre que tu as toi-même engagée le 30 avril¹⁴. »

LE DÉSŒUVREMENT

Si la notion de « don » est souvent introduite lorsqu'il est question de correspondance, à la lecture de celle de Major avec Vadeboncœur, on se rend compte que la lettre vise parfois moins le partage qu'elle ne sert à mesurer ce qui nous éloigne de l'autre¹⁵. De plus, l'écriture de la lettre est un moyen de prendre une certaine distance par rapport à soi-même, de créer un récit de vie, de se mettre en scène. Tout se passe comme si le dialogue servait d'abord et avant tout à se définir, en se confrontant à la parole de l'autre, à ses idées.

Les deux écrivains manifestent une profonde admiration envers leur correspondant, chez qui ils perçoivent des qualités désirées. Major, par exemple, loue la rigueur intellectuelle et l'indépendance d'esprit de Vadeboncœur :

Il y a quelques remarques que je dois faire : d'abord, quand tu doutes d'avoir entrepris une « œuvre ». Sais-tu à quel point je t'ai envié — et t'envie toujours — d'être

9 Félix-Antoine Savard, *Fraternellement...*, p. 9.

10 André Major, lettre du 16 janvier 2005.

11 André Major, lettre du 16 janvier 2005. L'expression revient aussi dans la lettre suivante, datée du 10 février 2005.

12 André Major, « Félix-Antoine Savard. Une foi et une tendresse inquiètes », Félix-Antoine Savard, *Fraternellement...*, p. 11.

13 « Une remarque pour finir : bien que je sois son cadet, jamais Ferron ne me tutoie, et moi, de mon côté, je lui donne du « cher docteur » la plupart du temps. Si bien que même lorsque je lui fais des confidences, une réserve demeure — une distance, pour être plus précis. Qui tient peut-être à ce que tu me dis de la personnalité de ce grand personnage qu'il demeure tout de même à mes yeux. Alors qu'entre nous — je le constatais l'autre jour en rangeant des lettres que nous avons échangées vers 72 et 73 —, il y a non seulement un tutoiement qui ne serait pas remarquable en soi s'il ne permettait pas entre nous une franchise assez grande, mais une confiance et un désir de nous comprendre. » André Major, lettre du 16 février 2005.

14 André Major, lettre du 2 mai 1972.

15 Benoît Melançon, prenant appui sur l'ouvrage *Epistolarity* de Janet Altman (Columbus, Ohio State University Press, 1982, 235 p.), écrit : « À l'origine de la lettre, il y a [...] une absence. Celle-ci peut parfois être comblée : la lettre est alors un intermédiaire, elle sert de « médiation » entre le destinataire et le destinataire. Suivant les contextes, les épistoliers insistent sur ce qui les unit (la lettre comme un « pont », comme signe de l'intimité) ou sur ce qui les sépare (la lettre comme « barrière », comme prélude à l'indifférence). » Benoît Melançon, *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIII^e siècle*, p. 32-33.

ce que j'appelle un esprit droit, quelqu'un qui marche sans embardée dans le sillon qui est le sien. Pour moi, qui suis perclus de doutes, égaré dans maints virages, etc., c'est une vertu inappréciable. Tes essais m'ont toujours servi de points de repère, non seulement à cause de leur poids de vérité, mais également à cause de leur langue — étincelante, enveloppante et lumineuse même quand elle explore nos ténèbres¹⁶.

Vadeboncœur, quant à lui, considère avec envie les talents de romancier de Major :

J'ai donc lu ce soir quelques chapitres [de ton livre], puis j'ai arrêté parce qu'il fallait que je te dise tout de suite que c'est d'un talent fou, où il y a plus que du talent, quelque chose de spécial, je ne sais comment dire, c'est autre chose que l'art, cela se passe de l'art si j'osais dire, cela colle à la chose, aux êtres, aux choses, c'est jeté, c'est dru, chaque phrase saute du livre sans aucun avertissement¹⁷.

Ainsi, bien au-delà de l'intérêt biographique et historique qu'elle présente, cette correspondance retrace deux parcours intellectuels façonnés par le désir de se transformer ainsi que par l'aspiration à se reconnaître dans certaines qualités du destinataire. En effet, dès les premières lettres, le lecteur se trouve confronté à des hommes tenaillés par un profond sentiment d'incomplétude auquel seules la création et l'écriture semblent susceptibles d'offrir une réponse. Vincent Kaufmann, dans son ouvrage intitulé *L'équivoque épistolaire*, formule l'hypothèse suivante, qui peut s'appliquer, du moins en partie, à la correspondance à l'étude :

En général, on correspond pour se rapprocher de l'autre, pour communiquer avec lui, du moins le croit-on. Mais peut-être est-ce surtout d'éloignement dont on fait alors l'expérience. Il y a en effet dans le geste épistolaire une fondamentale *équivoque*, dont l'exploitation conduit aux frontières de l'écriture poétique. La lettre semble favoriser la communication et la proximité; en fait, elle disqualifie toute forme de partage et produit une distance grâce à laquelle le texte littéraire peut advenir¹⁸.

Dans *Prendre le large*, Major écrit que « “[l]a littérature naît presque toujours d'un manque”, selon Paul Nizon. D'un manque de sens [...] ou, à l'inverse, d'un débordement de sensations et d'images en quête de mots pour s'épanouir¹⁹ ». Cette absence est au centre de la correspondance qu'il entretient avec Vadeboncœur. En effet, l'échange épistolaire constitue une façon d'aller vers l'autre et d'engager le dialogue, mais aussi une prise de risque, une façon de se mettre en jeu en exposant sa fragilité.

L'échange épistolaire est engagé par Vadeboncœur, qui écrit à Major afin de le féliciter pour son article intitulé « Un long détour²⁰ » paru dans le numéro 31-32 de *La barre du jour* :

16 André Major, lettre du 13 juillet 1976.

17 Pierre Vadeboncœur, lettre du 30 juillet 1975.

18 Vincent Kaufmann, *L'équivoque épistolaire*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1990, p. 8. L'auteur souligne.

19 André Major, *Prendre le large*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2012, p. 88.

20 André Major, « Un long détour », *La barre du jour*, n^{os} 31-32, hiver 1972, p. 36-48.

Mon cher André,

J'ai lu, ce soir, la majorité des textes qui composent le numéro de *La barre du jour sur Parti pris*. C'est le tien que j'ai trouvé le plus intéressant, peut-être parce que c'est de loin le plus attachant. D'autres, qui ne manquent pas d'esprit, sont terriblement maniérés — maniérés par le style, voire par les idées, voire par l'orthographe! —, et si loin du simple discours humain. D'ailleurs, je suis très proche de ta façon de sentir, de penser et de vivre. Je conseillerais à d'autres de se laver la cervelle de tous les détritres, épaves et autres sédiments qu'y ont laissés les diverses crues idéologiques et culturelles de notre temps. Je leur conseillerais aussi de lire «La révolution culturelle de Mao» de Moravia, exemple d'une pensée sensible et d'un style qui l'est aussi, une pensée sensible, simple, humaine, hésitante, timide, vraie.

J'ai bien aimé aussi le texte de Brochu.

Bizarre tout de même que ce soit de deux littéraires que je me sente le plus proche...

[...]

J'aime mieux — infiniment mieux, c'est la seule voie possible en effet — ton choix de la liberté, que ton texte explique ainsi que l'exergue qui le coiffe²¹.

On retrouve déjà, dans cette première lettre, certains de leurs points communs et des sujets qu'ils aborderont sans relâche dans les années qui suivront : une allergie à toute forme d'aveuglement idéologique, un désir d'atteindre l'expression « du simple discours humain », c'est-à-dire une parole dépouillée de tout artifice et parvenant à faire ressentir une forme d'universalité, d'humanité. À cela s'ajoute l'importance d'être fidèle à sa conscience et de persister dans l'affirmation de soi. En outre, dans l'extrait cité comme dans la suite de la correspondance, la littérature joue un rôle capital. Elle sert de remède contre les idéologies tous azimuts et est porteuse, pour Vadeboncœur et Major, de vérité.

Dans cette lettre, Vadeboncœur écrit, à propos de Major et d'André Brochu : « Bizarre tout de même que ce soit de deux littéraires que je me sente le plus proche... » L'essayiste semble non seulement avoir le sentiment de ne pas être tout à fait à sa place dans le métier qu'il exerce²², mais les points de suspension peuvent aussi donner l'impression qu'il aspire lui-même à la création littéraire. Cette tension entre l'engagement politique et l'écriture persistera toute sa vie. En effet, dans *Le pas de l'aventurier*²³, publié en 2003, la figure d'Arthur Rimbaud lui permet d'interroger une fois de plus les rapports entre l'art et la société. Ce qui le fascine chez le poète, c'est la rupture nette, catégorique et sans retour avec le monde de la littérature, mais aussi le constat d'une insuffisance de l'art face au réel.

En 1972, Vadeboncœur est frappé d'une crise existentielle : « Je prends une autre voie, mon cher, parce que je suis ravagé²⁴. » À propos de son travail politique et

21 Pierre Vadeboncœur, lettre du 30 avril 1972. La citation en exergue est du philosophe russe Nicolas Berdiaev : « Et c'est bien vrai, j'aimais la liberté par-dessus tout, j'en suis issu, elle est ma mère. [...] La liberté est au commencement et elle est à la fin. »

22 Vadeboncœur travaillait alors pour la Confédération des syndicats nationaux (CSN).

23 Pierre Vadeboncœur, *Le pas de l'aventurier. À propos de Rimbaud*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2003, 111 p.

24 Pierre Vadeboncœur, lettre du 28 novembre 1972.

syndical, il écrivait quelques mois plus tôt que « le cœur n’y [était] plus » et confiait qu’il avait l’impression de jouer un rôle, de porter un masque et qu’il se sentait « très nettement en deçà de toute image publique et bien inférieur à cette image » :

J’ai un peu trop parlé de moi l’autre jour ; mais c’était besoin. Cette mutation, il faut que je l’exprime, longuement, comme si je cherchais, à travers les mots, les chemins. Je dois me faire à elle, dénouer bien des habitudes, défaire des plis innombrables, essayer, par les mots, les choses nouvelles qui se font jour en moi. Par là, je suis très jeune et j’ai besoin d’appuis. Cela doit être, d’un certain point de vue, fort ridicule. En tout cas, on ne s’attend pas à ça de moi, et il n’y a pas là de ressemblance avec « l’image » [...] ²⁵.

Comme le révèle cet extrait, c’est par l’écriture que Vadeboncœur souhaite entreprendre sa métamorphose. S’il s’adresse alors à Major, c’est vraisemblablement afin de trouver un « appui » et parce qu’il pense avoir trouvé en lui un interlocuteur ayant traversé semblable épreuve. En effet, le départ d’André Major de la revue *Parti pris*, en 1964, a été considéré comme « une sorte de fuite ²⁶ » par certains de ses anciens camarades. D’autres, même des années plus tard, peinaient encore à s’expliquer sa décision ²⁷. Dans le texte intitulé « Un long détour », dans lequel il faisait retour sur son expérience à *Parti pris*, Major mentionnait s’être rapidement senti étranger au sein du comité de rédaction :

Dès le début, en rédigeant le manifeste du premier numéro de la revue, je ressentais un malaise, une insatisfaction proche parente de l’inquiétude — l’impression de réduire la problématique humaine à sa seule dimension historique. Et ce malaise allait s’accroître à mesure que je me rebellerai contre le système idéologique dans lequel je m’étais délibérément enfermé ²⁸.

Vadeboncœur s’est peut-être reconnu dans ce témoignage, dans cette invitation à suivre son intuition et à emprunter des chemins de traverse. D’autant plus que Major y fait aussi sa profession de foi envers la littérature et ses « sentiers obscurs » : « Et quand on s’est trompé, qu’on a dévié de la route commune pour se perdre dans les sentiers obscurs, comme je l’ai fait, on devient prudent, et juste assez modeste pour ne pas conférer un caractère absolu à ses propres intuitions ²⁹. » Or, au début des années 1970, Vadeboncœur semble lui-même vouloir emprunter ces « sentiers » et partager ce refus de tout absolu — en affichant une méfiance envers les idéologies,

25 Pierre Vadeboncœur, lettre du 27 juillet 1972.

26 C’est l’expression qu’il emploie dans sa correspondance avec Jacques Ferron : « Seulement, je voulais vous expliquer pourquoi j’avais déserté *Parti pris*, étant donné que mon départ pouvait être — et il l’a été — interprété comme une sorte de fuite. » Plus loin, il ajoutera : « Il y en a qui disent que j’ai trahi. Les gros mots ! » Voir Jacques Ferron et André Major, « *Nous ferons nos comptes plus tard* », p. 60 et 87.

27 Dans une lettre à Major, André Brochu écrit : « Je n’ai jamais compris ton départ de *Parti pris*. Parce que moi, j’y suis resté. C’est eux qui m’ont... mis de côté. J’étais à côté de tout : de toi, de *Parti pris*. Et *Parti pris* est mort. Sauf en toi peut-être, et en moi. Et puis en eux, qui l’ont tué. » Fonds André-Major, 2 mars 1970.

28 André Major, « Un long détour », p. 39.

29 *Ibid.*, p. 45.

les mots d'ordre, les théories. Les aspirations des deux hommes sont similaires à cette époque et chacun cherche, à sa manière, à parvenir à une forme de vérité personnelle. Ce que Vadeboncœur admire de Major, c'est précisément cette mise en péril, ce refus de faire des compromis et cette volonté de se consacrer entièrement à l'écriture. «Un long détour» paraît avoir suscité l'échange. Si Vadeboncœur s'adresse à Major après avoir lu son essai, c'est qu'il pressent qu'eux deux sont assaillis par un doute à partir duquel un dialogue confidentiel et franc est possible.

Major répondra à Vadeboncœur deux jours plus tard, le 2 avril 1972. Le premier a parfaitement saisi les inquiétudes auxquelles le second est confronté. Les cinq pages de la lettre gravitent autour du paradoxe de l'écriture, du fardeau de solitude qu'elle impose, et créent un espace de partage par les mots :

Ta lettre m'a réconforté. M'a apporté cette joie qu'il y a à sentir quelqu'un communier à sa propre expérience. La solitude s'en trouve réduite. Et ma difficulté à me confier, à parler, n'a jamais facilité les choses. C'est pourquoi j'écris : dans l'espoir d'arriver à rencontrer mes semblables en quelque lieu commun³⁰.

On retrouve ainsi, dès le début de cette correspondance, une incertitude similaire chez les deux auteurs, le sentiment qu'ils s'engagent tous deux dans une direction nouvelle, inconnue, qui ne sera plus balisée par un «système de réflexion³¹».

Certes, cet inconnu, c'est le nouvel emploi que l'on doit trouver, mais c'est davantage la nouvelle voie intellectuelle à emprunter, comme en témoigne la suite de cette même lettre :

Tu es probablement en plein cœur de la crise : entre hier et demain, coïncé entre le déjà fait et le possible, déjà sorti d'un état où, physiquement, tu demeures, en attendant de foncer vers l'exil, qui sera ton rapatriement personnel. [...] L'important demeure qu'en fin de compte on avance vers quelque chose d'essentiel — une vérité recherchée aveuglément³².

Seule l'écriture semble permettre une quête de vérité et la conquête d'une sorte de liberté. Cela est particulièrement évident dans une lettre que Major envoie à Jacques Ferron en 1965 : « Et puis j'ai compris que je n'étais pas chez moi à *Parti pris*, pas plus d'ailleurs que je ne l'étais chez Dupuis. Là où je respirais à mon aise, c'est dans le livre que j'écrivais, c'est dans l'immense espace de l'écriture. J'ai choisi de vivre ce rêve qu'est le livre perpétuel³³. »

De même, pour Vadeboncœur c'est, au début des années 1970, l'écriture qui permet la mobilisation politique et l'atteinte de ses objectifs : « Cependant, une chose est certaine : c'est que ce projet d'écrire, cette écriture que je projette, je sens très bien que ce n'est pas un moyen de parler de cette révolution, mais principalement un

30 André Major, lettre du 2 mai 1972.

31 *Ibid.*

32 André Major, lettre du 28 juillet 1972.

33 Jacques Ferron et André Major, « *Nous ferons nos comptes plus tard* », p. 56.

moyen de l'accomplir³⁴. » Pour ce dernier, seule la littérature semble à même d'opérer la transformation qu'il considère nécessaire d'effectuer sur le plan tant politique qu'individuel.

LA LITTÉRATURE

Ce qui caractérise le dialogue entre les deux écrivains, c'est la tension constante entre l'expression de soi, de la quotidienneté, et la permanence d'une forme d'universalité. L'écriture semble un moyen de saisir le réel, de garder « "le monde de la vie" sous un éclairage perpétuel³⁵ », pour reprendre les mots de Milan Kundera. Les échanges abondants sur la littérature dans cette correspondance révèlent un goût partagé pour les œuvres qui valorisent les déplacements, les voyages et la découverte. Il y est par ailleurs peu question d'écrivains québécois. Si Vadeboncœur mentionne au passage Réjean Ducharme et Victor-Lévy Beaulieu³⁶ pour dire qu'il ne les a pas lus, c'est davantage Major qui fait référence à ses contemporains. La soif de savoir des deux hommes est alors résolument tournée vers l'ailleurs et s'assouvit à l'extérieur des frontières du Québec. Lorsque des écrivains québécois sont évoqués sous la plume de Major, c'est précisément parce qu'ils sont parvenus à accueillir une forme d'étrangeté dans leurs œuvres. Dans l'avant-dernière lettre qu'il envoie à Vadeboncœur, le 16 janvier 2005, il rappelle ce qui lui a d'abord plu dans l'œuvre de Jacques Ferron :

Dans ta dernière lettre, tu évoques, à propos de Ferron, « l'étrangeté » de son style et le caractère « lointain, anachronique » de son monde romanesque, que tu attribues à sa personnalité affligée d'une « absence », « n'ayant pour ainsi dire pas véritablement d'assise dans le sentiment ». C'est peut-être cela qui m'avait d'abord séduit chez lui — cette distance critique, ce refus d'être au diapason de son époque, ce défi au réel, toutes choses qui l'apparentent à Marcel Aymé³⁷.

Quelques lignes plus loin, Major ajoute : « [E]t je me suis tourné vers Gabrielle Roy et Tchekhov chez qui je trouve une humanité dont leur écriture me rend immédiatement solidaire³⁸. » De même, dans ses carnets réunis sous le titre *L'esprit vagabond*, il écrit : « Savard appartient à cette race d'écrivains qui se réclament d'un terroir parce qu'ils savent que leur langage se nourrit de la sève douce-amère de leurs racines, bien que leur sensibilité et leurs exigences les incitent à piller le répertoire universel³⁹. » Plus qu'une tension entre l'ici et l'ailleurs, ce qui paraît fondamental chez Major

34 Pierre Vadeboncœur, lettre du 28 novembre 1972.

35 Milan Kundera, « L'héritage décrié de Cervantès », *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 16. Kundera emprunte à Edmund Husserl l'expression entre guillemets.

36 « Il me faut cette paix intérieure, rare, pour lire des romans, sans quoi ils m'écorchent, et c'est la raison pour laquelle, par exemple, je n'ai jamais lu Lévy-Beaulieu [sic] ni Ducharme : ça me trouble, ça me fait mal. » Pierre Vadeboncœur, lettre du 30 juillet 1975.

37 André Major, lettre du 16 janvier 2005.

38 *Ibid.*

39 André Major, *L'esprit vagabond*, Montréal, Boréal, 2007, p. 305.

et Vadeboncœur, c'est la possibilité qu'offre la littérature d'apporter un « surcroît d'existence⁴⁰ ». En effet, la poésie, la philosophie, mais les romans surtout, sont aptes à combler un manque, inhérent à l'homme, une forme d'absence que Vadeboncœur relevait chez Ferron. Pour Vadeboncœur, Rousseau s'avère un antidote au vide :

Mais tout ceci pour te dire combien ta sensibilité à propos de Rousseau est voisine de la mienne. J'ajoute que je l'ai lu, pour une bonne part, pour exactement le même plaisir que d'autres, plus ingénus, lisent le courrier du cœur ! Il faut que je sois très ravagé, et de jour en jour je me rends davantage compte que je le suis en effet. Alors Rousseau, c'est la présence ; c'est la conversation dont tu parles. C'est le cœur⁴¹.

Les références littéraires que l'on retrouve dans la correspondance s'articulent autour de cette nécessité, pour Major et Vadeboncœur, de poursuivre une quête spirituelle certes, mais surtout de permettre au lecteur d'accéder à un univers ouvrant sur un ailleurs. Péguy, Bernanos, Pouchkine leur semblent offrir de telles possibilités. En revanche, Proust épuise le monde, le referme et le clôt. Si Vadeboncœur admet qu'il a abandonné la lecture de cet auteur, car il lui était impossible « de rentrer dans cet univers si précieux⁴² », Major confie qu'il a, lui aussi, « laissé tomber Proust au bout de 100 pages⁴³ ». Cet abandon s'explique par une « impression de piétiner, de ne pas pouvoir errer et rêver en marge de ses longues phrases sans respiration (du moins chez le lecteur), et d'être emprisonné dans une volonté d'épuiser jusque dans le menu détail la réalité qui est le sujet de son discours. Il nous enlève le droit d'imaginer en disant trop ce qui est. Pour moi, en tout cas, c'est une lecture étouffante⁴⁴ ». Proust, pour ces deux auteurs, asphyxie le lecteur⁴⁵, alors qu'eux-mêmes visent précisément à explorer les contours du monde et à sentir son souffle. Major ajoutera : « Je lui préfère *Le chant du monde*, *L'île au trésor*, Dostoïevski et Soljenitsyne ou Faulkner⁴⁶. »

DIVERGENCES

Vadeboncœur et Major cherchent, à partir des années 1970, à échapper à tout esprit de système, en adoptant une prose plus libre qui parviendrait à décrire le réel sans

40 André Major, lettre du 16 janvier 2005.

41 Pierre Vadeboncœur, lettre du 28 novembre 1972.

42 Pierre Vadeboncœur, lettre du 8 décembre 1972.

43 André Major, lettre du 20 septembre 1972.

44 *Ibid.*

45 Dans *Prendre le large*, à propos de ce même romancier, il écrit : « Tandis que je terminais la lecture du premier volet de *Sodome et Gomorrhe*, me revenait à l'esprit ce que Gracq dit de la "prose surnourrie" de Proust, qui ne concède au lecteur que très peu d'espace pour la rêverie. Dans l'ample respiration de ce récit interminable, rien n'est laissé à l'imagination du lecteur : tout est à prendre ou à laisser. Pour ma part, j'avais éprouvé en le lisant, au début de la vingtaine, un malaise que j'attribuais à la présence forte et angoissante du temps humain. Mais ce que je ressens maintenant ressemble à une sorte d'accablement, comme cela m'arrive parfois en lisant Thomas Bernhard. » André Major, *Prendre le large*, p. 156-157.

46 André Major, lettre du 20 septembre 1972.

renoncer pour autant à la rêverie⁴⁷. Pour les deux auteurs, «témoigner de l'expérience humaine⁴⁸», faire entendre la rumeur du monde, exige une solitude, un exil, une désertion, un détachement, un refus de l'«allégeance⁴⁹». Dans *L'esprit vagabond*, Major décrit la tension présente à tout moment chez les deux écrivains :

Peu importe qu'on soit un écrivain reconnu ou non si le désir d'écrire persiste ; et il persiste tant qu'on ne surmonte pas cette contradiction fondamentale entre l'adhésion au monde et le refus du monde, tant qu'on ne pactise pas avec la langue commune. L'écrivain ne peut parler qu'une langue, la sienne, pour comprendre quelque chose — pour seulement espérer comprendre quoi que ce soit à cette étrange destinée qui est la sienne comme celle des autres⁵⁰.

Vadeboncœur et Major n'ont jamais cessé d'être fidèles à la communauté, mais cette affiliation et cette solidarité ne peuvent réellement se manifester si l'on omet de dévoiler certains des travers de celle-ci. En ce sens, la véritable appartenance se fonde pour eux sur le refus du «cynisme», de la «complaisance⁵¹», mais aussi du consensus et de tout provincialisme culturel⁵².

La rupture entre le monde politique et l'art ne sera toutefois jamais aussi franche chez Vadeboncœur. En 1977, alors que Major vient d'être choisi comme lauréat du Prix du Gouverneur général du Canada, Vadeboncœur lui écrit afin de lui exprimer son désaccord. Selon lui, accepter un tel prix sans le faire servir «directement à la protestation politique» paraît tout à fait inconcevable :

J'ai dit à François [Ricard] : est-ce qu'un écrivain noir de Rhodésie accepterait un prix littéraire des mains de Ian Smith⁵³ ? Pareille chose n'est pas permise. On ne passe pas par-dessus certaines barrières. Ou, autrement, comment demander à quiconque de lutter ? Les interdits que nous nous imposons sont bien fragiles et surtout ils changent de cinq ans en cinq ans : ce que nous considérons comme unimaginable il y a cinq ans, il y a huit ans, face au colonisateur, nous l'avons raisonné depuis...

47 Dans une lettre de Major à Vadeboncœur datée du 28 juin 1972, on peut en effet lire : «Chose certaine, ta réflexion rejoint un courant très fort et auquel je suis sensible depuis quelques années, en fait depuis mon éloignement de *Parti pris*. J'étais alors si saturé d'idéologie que le salut, pour moi, me paraissait se trouver dans l'immédiat, dans la perception la plus sensuelle de la réalité : le vent, les plantes, la libre conversation, les odeurs forestières.»

48 «Flannery O'Connor disait que "l'intérêt que l'écrivain porte à la pauvreté va à la pauvreté fondamentale de l'homme". Là où tant d'autres se perdent en considérations plus ou moins oiseuses, la romancière américaine témoigne de l'expérience humaine avec la sobriété qui caractérise son écriture.» André Major, *Prendre le large*, p. 18.

49 «L'écrivain, lui, doit résoudre un autre problème, car dès qu'il prend son travail au sérieux, c'en est fini du citoyen qu'il est dans la vie courante. En s'engageant dans le monde parallèle qui est le sien, il rompt avec toute allégeance.» *Ibid.*, p. 79.

50 André Major, *L'esprit vagabond*, p. 18.

51 «Pour moi, ce qui compte, c'est de ne pas céder au cynisme et à la complaisance ambiante. La vie a encore des choses à m'apprendre, je le constate en observant ce qui se passe autour de moi.» André Major, *Prendre le large*, p. 31.

52 «C'est par ce qu'on refuse qu'on exprime le mieux son époque.» André Major, *L'esprit vagabond*, p. 183.

53 Premier ministre de la Rhodésie du Sud (Zimbabwe) de 1964 à 1979.

Est-ce que cela révèle une quelconque profondeur politique ? Si j'étais les Anglais, je ne m'énerverais pas trop⁵⁴...

On comprend, dans cette lettre, à quel point les symboles politiques et littéraires sont intimement liés pour Vadeboncœur. À cette époque, pour Major, la situation ne se prête plus à des coups d'éclat, et il ne s'imagine pas recevoir un prix pour ensuite le critiquer publiquement. Il fait alors valoir trois arguments qui le poussent à accepter le Prix du Gouverneur général : le jury est composé en bonne partie de Québécois (dont Jean Marcel) ; le Parti québécois est au pouvoir et s'efforce de lutter pour l'indépendance du Québec ; on peut considérer que le prix est octroyé par un gouvernement étranger⁵⁵. Major fournit en outre deux raisons plus littéraires pour justifier l'acceptation du prix. La première est que nombre de ses contemporains l'ont reçu dans le passé :

Le ridicule serait que je donne à je ne sais qui une somme qui ne me lie en rien et qui me libérera au contraire de certaines obligations. Je le ferais au nom d'un principe établi par une tradition plutôt fragile, ne reposant sur aucun consensus, à preuve : Godbout, Brault, Perrault, Giguère, Ferron ont accepté le prix sans sacrifier au devoir de cotiser⁵⁶.

La deuxième est qu'il refuse que la littérature cède le pas à la politique. En ce sens, la réaction de Vadeboncœur surprend sans doute Major puisque, tout au long de la correspondance, l'auteur de *La ligne du risque* fait état de la primauté de l'art sur la politique. Pour Major, comme le révèle l'extrait suivant — dans lequel les verbes « écrire » et « agir » apparaissent côte à côte —, la seule véritable responsabilité de l'écrivain demeure envers l'écriture ; c'est elle qui assure son ancrage dans le politique :

La trahison, ce serait que je cesse d'écrire et d'agir. Que, voyant le Québec tenter de naître à lui-même, je choisisse de ne pas participer à l'événement. Pour toutes ces raisons, et aussi parce qu'il faut enfin que l'écrivain cesse de ployer sous l'hypothèque politique, je crois que j'ai raison de voir dans ce prix un encouragement à poursuivre mon travail d'écrivain plus qu'un appel à la trahison. Ce qui nous différencie profondément, c'est que mon nationalisme est optimiste. [...] Cet optimisme explique sans doute que je ne perçoive pas la dimension dramatique de cet événement mineur que constitue le Prix du G. G.⁵⁷

Major ajoute que, grâce à cette reconnaissance, ses livres seront traduits en anglais et que, dès lors, un dialogue sera susceptible d'être entamé avec certains Canadiens :

54 Pierre Vadeboncœur, lettre du 4 mai 1977.

55 « Puis, tout compte fait, et cela rejoint la réaction de presque tous ceux qui m'ont fait connaître leurs sentiments, il vaut mieux accepter ce prix tel qu'il se présente : la reconnaissance d'une œuvre littéraire, et tant pis si un gouvernement étranger reconnaît par le fait même une œuvre qui ne sert pas ses intérêts. » André Major, lettre du 9 mai 1977.

56 *Ibid.*

57 *Ibid.*

«L'espèce de dépossession dont mes romans sont pleins les aidera peut-être à se mettre un peu à notre place. C'est l'une des conséquences heureuses de la littérature que d'ouvrir les cœurs et les esprits à ce qu'ils méconnaissent ou ignorent. Sans cette espérance, l'écrivain serait plutôt démun⁵⁸.»

Cela peut paraître paradoxal, mais c'est par le refus de Major de participer au «texte national» — expression qu'il emprunte à Jacques Godbout⁵⁹ — que sa position est politique. C'est par sa sauvagerie, sa désertion qu'il tente «une échappée vers cet autre réel qu'est le territoire du possible⁶⁰». Cette conviction, Vadeboncœur ne parvient toutefois pas à la comprendre et à l'accepter. Dans sa réponse du 15 mai 1977, il se montre catégorique : «la sensibilité des temps que nous vivons t'échappe sans doute» et il est grand temps d'effectuer une «coupure [...] complète avec le Canada». Vadeboncœur considère que Major — comme Jean Marcel⁶¹ — joue le jeu du gouvernement canadien en accordant de la valeur à ce prix. Sa lettre se conclut par une note priant son correspondant de l'excuser «pour ces propos directs, mais le sujet est direct aussi». Après l'avoir salué avec amitié, respect et humour — «Je te salue, mon cher André, le vieux, évidemment, n'est pas commode!» —, il ajoute, en post-scriptum : «Je t'envoie cette lettre, que je trouve bien rude — telle qu'elle m'est venue. J'espère que tu comprendras cette rudesse et que tu ne m'en voudras pas trop — moi qui ai à ton égard une bien grande dette de reconnaissance. Je te l'envoie les yeux fermés⁶²...» On sent dans cet échange le profond déchirement ressenti par Vadeboncœur. Pour Major, la rupture avec le politique a depuis longtemps été opérée; or, pour son aîné, la question de l'engagement n'est pas résolue en 1977 et sa fragilité est partout présente dans la correspondance. En effet, tout se passe comme si, en acceptant le Prix du Gouverneur général, Major ébranlait certaines assises de la pensée de Vadeboncœur, notamment l'importance qu'il accorde à l'action politique (et son refus de «jouer le jeu» du Canada). Le fait qu'un écrivain qu'il estime autant pose ce geste l'a forcé à réagir en s'y opposant et l'a sans doute conduit à s'interroger.

Malgré ce désaccord, la relation épistolaire entre les deux hommes reprendra quelques mois plus tard⁶³. Le 4 avril 1978, Vadeboncœur s'adresse à Major. Comme c'est souvent le cas, l'échange se noue autour de la littérature. L'impression que Vadeboncœur s'est engagé dans une forme de résistance par l'écriture pour tenter de mettre un frein à ce qu'il nomme la «déspiritualisation» de notre culture se dégage de cette lettre. La réponse de Major est remarquable, car elle fait ressortir la similitude des questions qui les habitent, mais aussi une forme de malentendu, d'équivoque. En effet, dans sa lettre, Major partage certes la préoccupation de la «déspiritualisa-

58 *Ibid.*

59 Major, dans sa correspondance, évoque l'essai «Écrire» de Jacques Godbout, dans lequel ce dernier emploie cette formule. Voir Jacques Godbout, «Écrire», *Liberté*, vol. 13, n^{os} 4-5, 1971, p. 135-147.

60 «La désertion telle que je la conçois est moins une manifestation d'indifférence au réel qu'une échappée vers cet autre réel qu'est le territoire du possible.» André Major, *Le sourire d'Anton ou l'adieu au roman*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Prix de la revue *Études françaises*», 2001, p. 125.

61 «Comment un Québécois comme Jean Marcel, qui a écrit le *Joual de Troie*, ne voit-il pas plus loin que son nez quand il s'agit encore, très précisément, d'un cheval de Troie?»

62 Pierre Vadeboncœur, lettre du 15 mai 1977.

63 Cette pause dans la correspondance ne peut être attribuée entièrement et hors de tout doute à cette divergence. Il y eut en effet plusieurs autres interruptions au cours de ces trente ans d'échanges.

tion», mais, à la lecture de l'essayiste, il retient encore davantage la prédominance du singulier et de l'individuel :

Je vois depuis quelques années déjà le désert où nous survivons banalement ; je le prends pour une vérité amère mais inévitable. Tu affirmes, toi : amère peut-être, mais non pas inévitable. Il en tient à chacun qu'elle soit mise en échec, combattue à tout le moins. Le dessèchement de l'être n'est pas le résultat d'une quelconque évolution naturelle, mais celui d'une dégradation morale. Une fois rayée toute transcendance, qu'attendre de l'esprit ? Cela nous ramène à la tragique logique du Grand Inquisiteur.

Tu redonnes, pour finir, une sorte de noblesse à la première personne du singulier. Jamais la confiance ne s'enferme en elle-même, pour le plaisir frileux de la chose, elle s'absente du monde pour le considérer mieux, comme à distance, et finalement pour lui proposer une nouvelle alliance. C'est peut-être pour cette raison que l'écriture avance dans son développement avec une telle sérénité, une telle force de rayonnement. Elle émane d'une âme qui s'est reconquise et qui propose à ses proches une aventure de même envergure⁶⁴.

La volonté résolue de parvenir à une écriture du « je » transcendant l'anecdotique animera Major et se traduira dès 1972 par la publication de son « Journal d'un hypnotisé » dans les pages de *Liberté*.

Vadeboncœur lui répondra précisément sur cette question du « je ». Pour lui, l'expression de soi dans *Les deux royaumes* vise à créer un espace de recueillement, le « je » parvenant à accueillir et à faire entendre les « mille paroles des âges » :

Je me suis assez bien reconnu dans ta lettre, preuve sans doute que mon univers a pour une certaine part coïncidé avec le tien. Puis, une ou deux choses auxquelles je ne m'attendais pas, par exemple celle-ci : « Tu redonnes... une sorte de noblesse à la première personne du singulier. » Si tel est le cas, c'est que ce n'est pas seulement la première personne du singulier et que, dans mon « je », passent mille paroles des âges auxquels je me reporte, y compris par le style, peut-être aussi, qui me semble avoir une cadence accordée au passage de vérités plus longues que celles du seul présent⁶⁵.

Le malentendu, dans cette correspondance, porte sur cette « noblesse [accordée] à la première personne ». Si, pour Vadeboncœur, le « je » vise à rassembler la multitude (cherche à exprimer « mille paroles »), pour Major, l'expression de soi, afin de parvenir à l'universel, doit tendre vers la disparition, l'effacement, l'absence. Dans une note rédigée en 1993 et publiée dans *L'esprit vagabond*, Major écrit : « Pour que le carnet ou le journal atteigne une part de cette vérité, il lui faut devenir transparent et il ne peut y parvenir qu'en se détachant de l'intimité dont il est issu pour devenir

64 André Major, lettre non datée.

65 Pierre Vadeboncœur, lettre du 31 décembre 1978.

le lieu commun d'une conscience élargie⁶⁶.» Au fil des ans, Major tente d'accéder, d'abord par le roman, à ce qu'il nomme une « conscience ouverte⁶⁷ » dont seuls la désertion, l'éloignement et la sauvagerie permettent l'expression.

LE VEILLEUR

Lecteur attentif, Vadeboncœur perçoit bien cette tentation et la mentionne dans ses lettres. Ce qui le trouble, c'est l'abandon progressif du roman par Major. Dès la publication de *L'hiver au cœur*, il lui reproche la brièveté de la nouvelle⁶⁸. Ce qui le bouleverse sans doute, c'est la voie du vagabondage empruntée par Major, dès les *Histoires de déserteurs*, et l'attrait pour le « mode mineur⁶⁹ ». Vadeboncœur se montre mécontent de cet « adieu au roman » dans lequel il perçoit une sorte de « renoncement ». Néanmoins, pour décrire la grande qualité du romancier, Vadeboncœur utilise un néologisme en affirmant qu'il s'agit de la « tactilité » de son œuvre, de sa proximité avec le réel qu'il retrouve aussi, dans une certaine mesure, dans *Le sourire d'Anton*. Or, l'essayiste reproche à Major d'avoir fait preuve de « prudence » en évitant de mentionner le nom des individus qu'il critique dans ses carnets. Sur ce point, son correspondant lui répond : « Je me suis rendu compte que si, par exemple, je collais des noms à des critiques que je formulais, j'en réduisais la portée, les singularisant trop, alors que leur portée était générale⁷⁰. » Major, dans son œuvre comme dans ce livre, a toujours cherché à accéder à une forme d'impersonnalité. Celle-ci correspond à une prise de distance d'avec le monde certes, mais aussi d'avec lui-même, et c'est précisément ce que Vadeboncœur ne peut accepter. Dans la suite de sa lettre, celui-ci dévoile les raisons personnelles qui expliquent son incapacité à suivre les « lumières du doute » :

À la simple lecture, cependant, ton mouvement d'éloignement, constant, le même que celui qui t'éloigne du roman, quelque chose donc de profond, m'éloignait moi aussi, m'englobait dans le même retrait, c'est ton livre qui dans ma conscience s'éloignait aussi un peu, et cela me rendait difficile de me l'approprier tout à fait. Je vais te dire pourquoi.

Vers vingt ans, pendant plusieurs années, névrosé, schizoïde bien que toujours lucide, une distance, pénible, s'était installée en moi. Je n'ai fait depuis lors que trouver sans cesse dans la réalité et dans le monde ce que j'en avais temporairement perdu, si bien que de m'en retirer d'une façon ou d'une autre m'est aujourd'hui profondément contraire.

66 André Major, *L'esprit vagabond*, p. 45.

67 « Quand un écrivain arrive à prendre cette distance par rapport à soi, c'est que le monde l'habite enfin et qu'il est devenu une conscience ouverte sur les lointains auxquels, abruti par le quotidien, on demeure la plupart du temps étranger. » André Major, *Le sourire d'Anton ou l'adieu au roman*, p. 61-62.

68 « Je n'ai qu'un reproche à faire à ton livre, c'est de ne pas tourner carrément au roman. Ne tournant pas au roman, c'est un fait qu'il tourne un peu court. Rien à faire, tu es un romancier, mon vieux. Mais qu'est-ce que c'est, au surplus, que ces hésitations depuis dix ans ? » Pierre Vadeboncœur, lettre du 10 avril 1987.

69 L'introduction de *Prendre le large* a pour titre : « Prélude en mode mineur ».

70 André Major, lettre du 22 novembre 2001.

J'ai lu *Le sourire d'Alton* [sic⁷¹] dans cet état d'esprit : proche et lointain, cherchant le proche, le trouvant, mais le perdant aussi, car Alton [sic] est quelqu'un qui, à mon sens, ne trouve que ce qu'il est en train de perdre, ou plutôt il ne le retrouve pas, il vit cette perte. Mon âme, qui un temps fut exilée, depuis longtemps maintenant refuse l'exil⁷².

Est-ce la raison pour laquelle Vadeboncœur ne recourra jamais à l'expression romanesque, cette idée, ou plutôt cette nécessité qui consiste à se « retirer » du monde lui étant insupportable ? Dès lors, cette correspondance permet de mettre en lumière la distance qui subsiste entre les deux hommes. Ces lettres sont entièrement placées sous le signe de l'échange, de la disponibilité, de la générosité intellectuelle, mais il n'en demeure pas moins qu'à leur lecture, le sentiment d'une différence persiste relativement à l'engagement de chacun envers l'écriture. Dans sa réponse, Major écrit :

Ta lettre me déroute, peut-être autant que mon livre t'a dérouté, parce qu'en te l'envoyant je n'avais pas à l'esprit l'espèce de tiraillement auquel il t'exposerait et que je comprends très bien, nos cheminements ayant été exactement inverses. Jeune, je n'existais que dans le dehors, dans la dispersion même, exilé de mon centre ou cherchant ce centre où il ne pouvait se trouver que provisoirement, sinon imparfaitement. Les assises me faisaient défaut. Mais l'expérience m'a très tôt donné la nostalgie d'un retrait, d'une distance, que les circonstances ont longtemps contrariée, ce dont je me plaignais parfois, alors que pour toi, c'est tout le contraire. Peut-être pouvons-nous nous retrouver à mi-chemin ou dans la tension qui demeure entre le monde et un moi qui n'est que l'ombre de lui-même quand le langage du monde lui manque. D'où l'avidité spirituelle qui est la tienne, la lecture si profondément personnelle à laquelle tu soumetts la parole des autres⁷³.

Chacun étant irrémédiablement confiné à « l'ombre de lui-même », se retrouver « à mi-chemin » est ce qu'on peut espérer de mieux de la correspondance et de l'écriture. L'activité épistolaire d'André Major est pleinement cohérente avec l'ensemble de son œuvre. On y retrouve ce même désir d'« écrire dans la marge [...] en ne laissant que des traces à peine distinctes dans le sentier où [il] chemine⁷⁴ ». Dans ses carnets, afin de rendre compte de son rapport à l'écriture, Major évoque la figure du veilleur. Préférant être en retrait, à l'écart, il se révèle un observateur implacable du quotidien. Dans sa lettre du 21 décembre 2001, dans un passage qui paraît auto-réflexif, le romancier évoque Gaston Miron, qu'il décrit comme étant un veilleur :

[L]es hommes comme Miron ont des « vers en souffrance », ils ont des soucis anciens mais toujours pertinents, ils veillent alors que le monde les invite au sommeil du

71 Dans la lettre suivante, il fait état de cette coquille : « [A]près avoir écrit correctement Anton p. 2, j'ai écrit deux fois Alton, p. 4, probablement par réminiscence des Dalton !... » Pierre Vadeboncœur, lettre du 27 novembre 2001.

72 Pierre Vadeboncœur, lettre du 18 novembre 2001.

73 André Major, lettre du 22 novembre 2001.

74 André Major, *L'esprit vagabond*, p. 324.

cœur, alors que ce monde rabote tout pour en faire une vaste plaine où se perdrait la plainte immémoriale des victimes. Aujourd'hui, les rebelles sont les satisfaits, les assis, comme tu le montres. Et en te lisant je comprends plus clairement les motifs de mon refus et de mon retrait. Je ne fuis pas pour fuir, évidemment, ni parce que je n'attendrais plus rien. Mais pour préserver ce qui peut encore l'être, la vérité du langage et du rapport avec le monde, et pour être présent, vraiment, auprès de mes proches⁷⁵.

Cette idée du veilleur revient ponctuellement dans les écrits de Major, que ce soit dans *Le sourire d'Anton* — « "c'est à nous de veiller à ce que dans un univers de plus en plus abstrait jamais la parole vivante de l'homme ne cesse de retentir"⁷⁶ » — ou dans *L'esprit vagabond* — « [i]l y a tant d'éclaireurs parmi nous qu'il faut bien que quelqu'un se contente de veiller, tandis que tombe la nuit⁷⁷ ». Confiné à l'obscurité, le veilleur est celui qui guette, protège. On le retrouve dans les carnets sous les traits du critique de la société, fustigeant la culture-spectacle promue par Radio-Canada et « la rectitude politique et morale de notre temps⁷⁸ ». Mais le veilleur est aussi celui qui garde les morts, qui se sait « appartenir à une espèce peut-être en voie de disparition⁷⁹ » et qui s'assure de préserver la mémoire.

La correspondance et, plus largement, l'écriture de Major témoigne d'une volonté inlassable de maintenir un dialogue vivant avec son interlocuteur, son lecteur, voire avec l'« humanité » :

Dans ta lettre sur *Le sourire d'Anton*, tu faisais allusion au tiraillement que tu éprouvais en lisant et qui contrariait un peu ton adhésion. Peut-être parce qu'on ne sent pas assez ce qui se trouve dans ce retrait, cet éloignement que je semble opposer à toute forme d'engagement. Dans la suite de ces carnets, je crois qu'on verra que je ne suis pas devenu un ermite et qu'au contraire je ne cherche justement qu'une relation fondamentale, élémentaire, avec une humanité qui me trouble, m'inquiète, mais qui est au cœur de ma vie. Merci de m'avoir aidé à en prendre une conscience plus nette. Et joyeuses fêtes à Marie et toi⁸⁰.

75 André Major, lettre du 21 décembre 2001.

76 Il s'agit d'une citation du *Journal* de Witold Gombrowicz qui se trouve en exergue au *Sourire d'Anton* (André Major, *Le sourire d'Anton ou l'adieu au roman*, p. 7).

77 André Major, *L'esprit vagabond*, p. 325.

78 *Ibid.*, p. 75.

79 *Ibid.*, p. 16.

80 *Ibid.*

L'ENGAGEMENT ET L'ÉCRITURE (DE FICTION) À L'ÉPREUVE DE L'AUTOBIOGRAPHIQUE CHEZ ANDRÉ MAJOR

+ + +

MANON AUGER

Université du Québec à Montréal

ROBERT DION

Université du Québec à Montréal

Grâce à la publication du *Cabochon*¹ en 1964, de *La chair de poule*² en 1965, de *La vie provisoire*³ en 1995, mais surtout de la trilogie *Histoires de déserteurs*⁴, dont le troisième tome a été couronné par le Prix du Gouverneur général en 1976, André Major a été, jusqu'à récemment, connu et reconnu essentiellement pour son œuvre de romancier et de nouvelliste. Cependant, la parution tardive de trois volumes de ses carnets (*Le sourire d'Anton ou l'adieu au roman*⁵, *L'esprit vagabond*⁶ et *Prendre le large*⁷), près de quarante ans après ses débuts littéraires, appelle à une révision de sa trajectoire d'écrivain, dans la mesure où elle permet de jeter une lumière rétrospective sur sa production. En effet, ces trois livres ont, tout au moins en apparence, reconfiguré en profondeur l'œuvre de Major et cela de deux manières : en faisant d'abord ressortir une veine autobiographique restée jusque-là plutôt discrète (disseminée qu'elle était dans des textes publiés en revue) et en inscrivant ensuite une rupture relativement franche avec la pratique de la fiction, rupture que l'on serait tenté de faire remonter seulement à la parution du *Sourire d'Anton* (au sous-titre d'emblée très explicite sur ce point)⁸. Or — et c'est la piste que nous voudrions suivre

-
- 1 André Major, *Le cabochon*, Montréal, TYPO, 2010 [1964], 192 p. L'édition a fait l'objet d'une révision en 1988.
 - 2 André Major, *La chair de poule*, Montréal, l'Hexagone, 1989 [1965], 133 p. ; l'édition de 1989 comprend un post-scriptum autobiographique daté du 17 septembre 1964.
 - 3 André Major, *La vie provisoire*, Montréal, Boréal, 1995, 234 p.
 - 4 André Major, *L'épouvantail*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les Romanciers du Jour », 1974, 241 p. ; *L'épidémie*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les Romanciers du Jour », 1975, 227 p. ; *Les rescapés*, Montréal, Éditions Quinze, 1976, 146 p. Les trois romans ont été remaniés et réédités en un seul volume au Boréal, sous le titre *Histoires de déserteurs* (1991, 456 p.).
 - 5 André Major, *Le sourire d'Anton ou l'adieu au roman. Carnets 1975-1992*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* », 2001, 207 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle SA suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
 - 6 André Major, *L'esprit vagabond*, Montréal, Boréal, 2007, 324 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle EV suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
 - 7 André Major, *Prendre le large*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2012, 227 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle PLL suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
 - 8 C'est l'un des principaux constats faits par Mélissa Dufour : « Ainsi, bien que le journal couvre les années 1975 à 1992, période pendant laquelle une grande part de l'œuvre de Major est publiée, on a davantage

dans cet article — il semble que chez Major les réticences à l'égard des contraintes de la pratique fictionnelle apparaissent beaucoup plus tôt qu'on ne l'avait envisagé jusqu'à présent, comme du reste le souci d'une écriture du « moi », elle aussi problématique dans la mesure où elle reste attentive aux exigences de la posture et de la vocation, toujours précaires, de l'écrivain, exigences qui vont de pair avec un désir d'engagement sans cesse menacé par la tentation de la désertion. C'est donc selon nous la permanence remarquable, sinon étonnante, d'une même attitude ambivalente vis-à-vis des différents aspects de sa pratique d'écriture qui marque avant tout le parcours de Major.

Nous entendons suivre ici la trace autobiographique qui accompagne, en pointillé, le déploiement de la fiction, puisque dans ces textes moins « visibles » s'élabore aussi bien une « autobiographie diffractée » de l'écrivain qu'une poétique à la fois romanesque et autobiographique au sein de laquelle la question des rapports au collectif et à l'individuel, au social et à l'intime, se pose d'entrée de jeu avec acuité. Nous verrons ensuite comment les carnets, loin de rompre avec les apparentes dérobades de la première « phase » de la carrière de Major, en consacrent le caractère éminemment fondateur pour l'ensemble de l'œuvre.

L'AUTOBIOGRAPHIE DIFFRACTÉE

Peu de temps après la parution du *Cabochon*, roman d'apprentissage d'inspiration autobiographique, André Major, à peine âgé de vingt-trois ans, se lance dans une entreprise pour le moins audacieuse et inusitée : la rédaction de ses mémoires, qu'il publie dans *L'Action nationale* — « pour scandaliser les gens⁹ », dira-t-il plus tard — sous le titre « Mémoires d'un jeune Canoque¹⁰ ». S'il est téméraire pour un si jeune écrivain de s'adonner à ce genre en principe quelque peu solennel, il faut souligner en revanche que l'expression « jeune Canoque » pose d'emblée le statut revendicateur du texte en signant l'appartenance de l'auteur à la communauté des « opprimés » qui n'ont généralement pas droit à la parole ni accès à la dignité de sujet de l'histoire. L'écrivain en herbe cherche ainsi non seulement à opérer le renversement d'une étiquette péjorative — « Canuk [*sic*]/Canoque » —, mais aussi à transcender et

l'impression que l'écriture des carnets est contemporaine tant la pratique du roman est présentée comme essentiellement révolue.» Mélissa Dufour, *L'écriture de la désertion. Étude des carnets d'André Major*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2007, f. 42.

- 9 Voir Raymond Plante, « Entretien avec André Major », *Voix et Images du pays*, vol. VIII, n° 1, 1974, p. 221. Après avoir fait ses adieux à une conception militante de la littérature au profit de « l'expérience de [s]a liberté » en signant le texte « Ainsi soit-il » dans *Parti pris* (vol. II, n° 5, janvier 1965, p. 13-17), Major cherchait en effet à cette époque à se « débarrasser de [s]on étiquette d'écrivain-de-gauche » en publiant dans cette revue alors associée au nationalisme canadien-français traditionnel.
- 10 André Major, « Mémoires d'un jeune Canoque », *L'Action nationale*, t. I, vol. LV, n° 2, octobre 1965, p. 245-249; t. II, vol. LV, n° 3, novembre 1965, p. 369-377; t. III, vol. LV, n° 4, décembre 1965, p. 496-502; t. IV, vol. LV, n° 5, janvier 1966, p. 622-632; t. V, vol. LV, n° 6, février 1966, p. 746-751; t. VI, vol. LV, n° 7, mars 1966, p. 869-875; t. VII, vol. LV, n° 8, avril 1966, p. 986-991; t. VIII, vol. LV, n° 9-10, mai-juin 1966, p. 1155-1159. Désormais, les références à cette publication seront indiquées par le sigle *MJC* suivi de la tomaison et du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

à subvertir sa position d'infériorité en s'appropriant le langage et la parole, et spécialement au nom des « jeunes » qu'il dit représenter¹¹. Dans ce contexte, le choix des mémoires, genre de l'intime le plus ancré dans l'histoire collective et qui, de ce fait, nécessite la plus forte caution sociale, participe également d'une volonté de renverser les conventions. Dans la première livraison de ses « Mémoires », Major s'empresse d'ailleurs de noter :

L'idée d'écrire mes mémoires ne m'est pas venue d'un vieillissement précoce. J'ai toujours voulu transformer mes expériences en romans, c'est-à-dire faire en sorte que ma réalité ne soit perceptible qu'à travers un tissu de fictions plus ou moins serré. Mais c'est précisément ce tissu qui aujourd'hui m'embarrasse, et il me semble qu'il me serait plus facile de traduire directement, sans médiation aucune, sauf celle d'une certaine recherche du langage, de traduire directement, dis-je, une expérience sociale et spirituelle qui, même si je m'en considère dans ces pages comme le témoin, sera jusqu'à un certain point celle de toute une génération. (MJC, I, 245)

On le voit : ce précoce « adieu au roman » après une seule publication — mais plusieurs manuscrits¹² — anticipe, dans son ton et dans ses arguments mêmes, celui du *Sourire d'Anton* qui paraîtra plus de trente-cinq ans plus tard. En effet, déjà, la pulsion autobiographique se justifie par l'évocation du désir du roman et par la conjonction nécessaire de l'individuel et du collectif — désirée quoique non dénuée d'ambiguïté, puisqu'il s'agit de se mettre personnellement en scène pour parler d'une expérience commune. Ici, le désir du roman est à la fois affirmé dans sa permanence (« [j]'ai toujours voulu ») et dénoncé comme détour inutile, encombrement, effort vain, ainsi qu'il le sera plus tard dans *Le sourire d'Anton*, se construisant précisément sur cette tension entre romanesque et autobiographique que l'on voit peu à peu surgir. La position que Major défend en 1965 apparaît tout à fait actuelle, n'étant pas très éloignée de celle d'un Peter Handke, par exemple¹³, et de tout un aréopage d'écrivains qui, surtout depuis 1980, disent se défier des artifices du romanesque¹⁴. Bref,

11 Il s'explique en ces mots : « C'est ainsi que reprenant le mot de Miron, "Canuk" [sic], je peux le franciser, acte magique par lequel je l'exorcise et me l'approprie. Je deviens un Canoque, c'est-à-dire un homme profondément humilié, bafoué et trahi, mais aussi un homme conscient de son malheur et désireux de le surmonter. Il y a donc, au niveau élémentaire de la conscience, un progrès évident : la douleur nommée par le poète, nous la revêtons pour lutter contre ceux qui nous l'ont infligée. Je dis nous parce que le je est un exil et le nous un espoir. » (MJC, I, 246)

12 Dans l'« Introduction » de la réédition du *Cabochon*, Major écrit : « Ce n'était pas le premier roman que j'écrivais ; le sixième peut-être ou le septième. » (André Major, *Le cabochon*, p. 7.) Il évoque également un manuscrit non publié dans les « Mémoires d'un jeune Canoque » (IV, 630).

13 « La fiction, l'invention d'un événement comme véhicule destiné à m'informer sur le monde n'est plus utile, elle n'est plus qu'un obstacle. De manière générale, le progrès de la littérature me paraît consister en une élimination progressive des fictions inutiles. » Peter Handke, cité dans Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 329.

14 On peut penser par exemple à Richard Millet qui, dans son essai hautement polémique, *L'enfer du roman. Réflexions sur la postlittérature*, n'est pas loin d'affirmer la supériorité esthétique du journal par rapport à la forme romanesque telle qu'elle se dessine dans la littérature actuelle : « Il se peut, écrit-il, que le meilleur de la littérature de ce temps réside en partie chez les diaristes : Louis Calaferte, Marcelin Pleynet, Renaud Camus, Jean-Louis Schefer : des entreprises où est, entre autres choses (mais cette chose est considérable),

si la publication du *Sourire d'Anton* en 2001 est accueillie par une critique capable de recevoir avec sérénité, voire avec enthousiasme, la désaffection de l'écrivain par rapport au roman et aux contraintes de l'engagement¹⁵, le « parti pris » pour une littérature personnelle est en revanche plus problématique à l'époque de la rédaction des « Mémoires », alors que le droit de dire *je* plutôt que *nous* n'est pas pleinement acquis et que les écrits intimes ne bénéficient encore d'aucune véritable légitimité au sein de l'institution¹⁶.

Autre fait notable que rendent manifeste les « Mémoires » : déjà, Major se situe en porte-à-faux par rapport au texte publié, qui décrit la lente maturation d'une pensée que l'auteur a déjà quittée au moment où il la rend publique¹⁷. Car l'engagement politique dont témoignent les « Mémoires » ainsi que la solidarité que l'auteur veut affirmer avec sa génération s'accompagnent d'une exigence personnelle et spirituelle à l'égard de l'écriture qui le conduit à se dissocier de la communauté dont il souhaite pourtant la libération :

C'était l'automne, je l'ai dit, et ma révolte m'éloignait des choses de ce monde : elle se nourrissait de lectures, faute de vivre d'actions. J'étais obsédé par l'idée de me désintoxiquer de tout ce qui n'avait pas surgi de mon instinct, de tout ce qu'on avait déposé dans mon âme ; bref, je voulais retrouver une sorte de pureté originelle pour échapper au déterminisme social. (*MJC*, VII, 989)

Dans un autre texte de 1965, « Ainsi soit-il¹⁸ », Major avait d'ailleurs pris congé de l'idéologie partipriste dans les pages mêmes de la revue, y opposant l'instinct qui lui faisait apercevoir son destin d'écrivain dans l'exploration des profondeurs individuelles : la certitude de sa voie (et de sa voix) ne semblait pouvoir s'acquérir, selon le jeune écrivain, qu'à condition « d'avoir plongé tout entier dans son passé, y compris l'enfance, et d'en revenir possesseur et vainqueur¹⁹ ».

intérogée sans relâche, et inscrite dans l'époque, la condition de l'écrivain refusant de pactiser avec l'insignifiance romanesque. » Paris, Gallimard, coll. « Nouvelle revue française », 2010, p. 64.

- 15 Il est d'ailleurs quelque peu étonnant que, malgré la charge critique que contenait *Le sourire d'Anton* à l'égard du milieu littéraire et intellectuel québécois, le livre ait été accueilli si chaleureusement par la critique et n'ait pas provoqué le moindre remous. Preuve, s'il en est, que la désertion n'est jamais facile — ni même possible ? — dans un milieu qui célèbre aussi la dissension. C'est du moins l'hypothèse que défend Étienne Beaulieu dans « Nostalgie de la beauté », *Contre-jour. Cahiers littéraires*, n° 1, 2003, p. 143-147.
- 16 L'intérêt de la critique québécoise pour les écrits personnels ne prend véritablement forme qu'en 1983 avec la publication du répertoire de Yvan Lamonde, *Je me souviens. La littérature personnelle au Québec (1860-1980)* (Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, coll. « Instruments de travail », 275 p.) et celle de la thèse de Françoise Van Roey-Roux, *La littérature intime du Québec* (Montréal, Boréal express, 254 p.).
- 17 Cela semble une constante chez Major qui, à plusieurs reprises, souligne qu'à peine terminé, chaque projet est en quelque sorte désavoué (voir entre autres : Jacques Pelletier et André Vanasse, avec la collaboration d'Henri-Paul Jacques, « L'écriture : ultime recours. Une entrevue avec André Major », *Voix et Images*, vol. X, n° 3, printemps 1985, p. 16). Sous ce rapport, l'écriture diaristique, qui constitue une écriture du présent, se révèle sans doute la plus satisfaisante de toutes les formes envisageables pour Major.
- 18 Dans ce texte à teneur autobiographique, l'auteur écrit : « Ce que je tente c'est l'expérience de ma liberté, et cette expérience est plus nécessaire, à mes yeux, que le plus fervent engagement politique. » André Major, « Ainsi soit-il », p. 16.
- 19 *Ibid.*, p. 15.

Il appert en somme que, dès les débuts de sa carrière, se décèle chez Major l'ambivalence foncière qui va marquer toute sa production, instaurant une double contrainte dont elle parviendra difficilement à s'extirper. D'une part, c'est la condition sociale initiale qui suscite l'œuvre, mais c'est elle, d'autre part, qui risque de la plomber, de l'entraîner dans le vide culturel et la médiocrité que l'écrivain diagnostique au sein de son milieu. De même, c'est la condition de «jeune Canoque» qui suscite l'engagement et l'écriture, mais c'est le sentiment d'inadéquation profonde tant avec son milieu qu'avec ses collègues plus «idéologues» de *Parti pris* qui pousse Major à désertier et à se singulariser. Qui plus est, ce *je* que Major semble découvrir et célébrer dans ses «Mémoires» apparaît paradoxalement, au moins à certains moments, comme un «exil», alors que le *nous*, quoique informe, constituerait un «espoir» (*MJC*, I, 246). Les valeurs associées aux deux pôles qui aimantent l'écriture se voient ainsi provisoirement inversées; et l'effet de bascule entre *je* et *nous*, entre autobiographie et fiction²⁰, se maintiendra longtemps, au risque de confiner à la palinodie. Récit de l'éveil de l'adolescent à la conscience sociale et politique et à la nécessité de l'engagement, les «Mémoires d'un jeune Canoque» se construisent donc sur un certain nombre de désirs et de postures contradictoires, annonciateurs de cette indécision qui va simultanément freiner et propulser Major, rendre son rapport à l'écriture plus malaisé et en même temps l'obliger à trouver une forme qui lui corresponde et qui corresponde à ce qu'il sait intuitivement, mais encore indistinctement, vouloir écrire.

Il faut par ailleurs souligner que les écrivains de *Parti pris* ont vite accédé, aux yeux de leur génération à tout le moins, au statut de maîtres à penser; ce phénomène dit bien sûr quelque chose de l'empressement des Québécois, en cette ère de Révolution tranquille, à se choisir des guides intellectuels à peine nés à la pensée, mais également du sérieux, sinon de l'esprit de sérieux, de ces apprentis penseurs postés à l'orée d'un monde nouveau. Quoique bien au fait de la «désertion» de Major à l'endroit de la mouvance partipriste²¹, Jacques Ferron, dans une lettre du 21 avril 1966, le mettra en garde, non sans une pointe de moquerie, contre sa propension à la gravité :

Des Mémoires, à votre âge, je trouvais ça un peu baroque. Qu'avez-vous pu voir de vous-même encore si près de vous-même? Eh bien, c'est agréable à lire et instructif. Mais au point où vous en êtes rendu, ces Mémoires touchent à la frontière du journal. Si vous la traversez, vous risquez de vous perdre dans un décor changeant, au milieu de personnages inachevés qui pourraient vous tromper... Les mémorialistes sont toujours respectés parce qu'on les craint, et on les craint à cause de leur patience, parce qu'il [sic] relancent la polémique quand ils sont sûrs de ne point s'attirer de réplique²².

20 Ce n'est pas dire que l'autobiographie est rivée au *je* et la fiction au *nous*. On le verra, l'inverse peut aussi se produire. En fait, l'origine même de la volonté de s'écrire a à voir avec la collectivité, l'autobiographie n'ayant de sens que si elle rend compte d'un *nous*, et la fiction, que son réalisme revendiqué cheville pourtant à la condition sociopolitique globale, peut devenir l'expression presque indécente d'un *je* sans fard.

21 Jacques Ferron et André Major, «*Nous ferons nos comptes plus tard*». *Correspondance (1962-1983)*, Montréal, Lanctôt, coll. «Cahiers Jacques-Ferron», 2004, 126 p. Voir la lettre-plaidoyer du 19 juin 1965, p. 52-53. Cette lettre a été en partie censurée par Major lors de l'édition de la correspondance.

22 *Ibid.*, p. 85.

Il faut ainsi se tourner vers la correspondance avec Ferron — qui va de 1962 à 1983, mais qui a paru quelque trente-huit ans après les « Mémoires » — pour rétrospectivement donner tout son sens à cette « œuvre laissée en plan²³ », pour arriver en quelque sorte à colmater la *brèche autobiographique* créée par l'arrêt brusque de sa publication. Certainement sensible aux mises en garde que lui a servies son aîné, Major écrit, le 7 mai 1966, alors que la publication en revue a encore cours :

J'abandonne mes *Mémoires* si cela peut vous intéresser. Me voilà dans l'impasse que vous m'aviez annoncée. Fait comme un rat, je m'esquive. Voyez-vous, c'est un genre si personnel (qui n'engage que l'individu) que j'aurais l'impression, là où j'en suis rendu, de trahir le collectif qu'il y avait sous ce « je » dont j'usais²⁴.

Autrement dit, la confession — qui, à mesure que le temps raconté vient à coïncider avec le temps de l'écriture, tend à se rapprocher du journal, genre « narcissique » et périlleux entre tous — est posée comme quelque chose qui est, d'une certaine manière, « volé » au collectif, ce à quoi le jeune écrivain, malgré sa profession de foi individualiste, ne peut alors se résoudre.

S'étant écarté des sentiers battus en empruntant la forme rétrospective²⁵ et monumentale des mémoires, Major retourne au roman avec la publication en 1968 du *Vent du diable*²⁶, puis réitère son allégeance au romanesque dans l'entrevue qu'il accorde à Raymond Plante en 1974, alors qu'il vient de s'engager dans ses *Histoires de déserteurs* :

Après *Le vent du diable*, je croyais avoir trouvé ma voie. Dans le roman, il y a l'aveu d'un déchirement entre la fiction et la confession. *Le carnet bleu* poursuit l'action romanesque sur le mode autobiographique, et le narrateur devient acteur. J'avais, à ce moment-là, la certitude de ne pouvoir écrire autre chose que des chroniques autobiographiques parce qu'il me semblait que la fiction était un trop long détour pour arriver au but. C'était une illusion, comme je m'en suis rendu compte par la suite en écrivant. Parce que si je me donne le rôle du personnage principal de mon récit, je cours le risque de multiplier les prudences et les coquetteries qui, finalement, m'éloignent de l'essentiel. *L'expérience de l'autobiographie m'a révélé aussi que j'avais horreur de cette forme d'exhibitionnisme et que mon cas ne m'intéressait pas plus que ça*. Les expériences d'un écrivain, ça peut être passionnant pour lui,

23 Robert Major, « André Major ou le métier de vivre », François Gallays, Sylvain Simard et Robert Vigneault (dir.), *Le roman contemporain au Québec*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », t. VIII, 1992, p. 332.

24 Jacques Ferron et André Major, « *Nous ferons nos comptes plus tard* », p. 89. Après leur diffusion en revue, les « Mémoires » devaient être publiés en recueil — projet auquel Major renonce ici, ainsi qu'à la poursuite de leur rédaction (*ibid.*).

25 Les modes de publication rétrospectifs (et synthétiques) reprendront seulement autour de 2000, avec la publication des trois volumes de carnets ainsi que des correspondances avec Ferron et Félix-Antoine Savard (Félix-Antoine Savard, *Fraternellement... Lettres de Menaud à André Major, 1965-1971*, présentées et annotées par André Major, Montréal, Leméac, coll. « Documents », 1997, 115 p.).

26 André Major, *Le vent du diable*, Montréal, Stanké, coll. « 10/10 », 1982 [1968], 155 p.

pour quelques autres aussi, mais moi, mes goûts me portent vers la fiction, le roman qui a ceci de commun avec le théâtre qu'il s'inscrit dans le quotidien²⁷.

«L'expérience de l'autobiographie» n'aura donc pas amené l'écrivain à s'engager définitivement dans cette voie, mais plutôt à se replier sur le romanesque — à une époque, il est vrai, marquée par une forte valorisation du roman au Québec²⁸. On s'étonne toutefois de constater que la fiction se voit paradoxalement revalorisée en tant qu'écriture du quotidien, alors que l'autobiographie, trop frontale, serait celle des compromis et des masques. Cela dit, il demeure que *Le vent du diable*, quoique jugé après coup comme une œuvre «de transition» trop influencée par la rédaction de l'essai sur Félix-Antoine Savard²⁹, aurait pu apparaître comme un compromis esthétique valable, révélateur de la formule idéale d'écriture pour Major. En effet, «Le carnet bleu», section nettement autobiographique qui constitue la dernière partie du livre (et dont le ton tranche avec le lyrisme et le romanesque de la première partie), se présente comme un adieu aux errances et aux errements de la jeunesse tout en laissant poindre la prédilection de l'écrivain pour une pratique à l'affût de l'anecdotique et du quotidien³⁰. Or ce roman hybride ne constituera pas un modèle pour Major, tant s'en faut.

Parallèlement, le tiraillement entre recherche d'une vocation à travers l'écriture et nécessité d'un engagement social continue d'alimenter la réflexion de l'écrivain au cours de cette décennie 1970. Dans «Langagement (1960-1975)³¹», court essai paru une année après l'entrevue avec Plante, Major recentre la question politique sur un enjeu certes collectif, mais plus encore personnel, inhérent au travail premier de l'écrivain : la langue. Insistant sur le face-à-face d'abord intime de l'écrivain avec sa langue d'écriture, mais relevant également les résonances *collectives*, sociopolitiques, de l'élection de tel ou tel registre linguistique (le joul — intégral ou non —, le français plus classique), l'écrivain prend parti, et sans plus hésiter par la suite nous semble-t-il, pour une esthétique réaliste et une langue classique, pour une

27 Raymond Plante, «Entretien avec André Major», p. 221. Nous soulignons.

28 En 1976, Gilles Marcotte signalait que, «à partir de 1960, le roman, qui avait joué les seconds violons par rapport à la production poétique durant la décennie précédente, monterait en grade et peu à peu deviendrait dans notre littérature, comme dans les autres littératures d'Occident, le genre littéraire dominant» (*Le roman à l'imparfait*, Montréal, La Presse, 1976, p. 7). Major lui-même, dans sa «Préface» au dossier que lui consacre *Voix et Images* en 1985, parle du statut «légitime» du roman : «N'ayant aucun talent pour abstraire et pour réduire mes observations en aphorismes, par exemple, je préfère me laisser porter par le cours aventureux de la fiction qui seule légitime — esthétiquement du moins — le perpétuel débat que j'entretiens avec le monde et avec moi-même.» *Voix et Images*, vol. X, n° 3, printemps 1985, p. 10.

29 André Major, *Félix-Antoine Savard*, Ottawa, Fides, coll. «Écrivains canadiens d'aujourd'hui», 1968, 191 p. Dans l'entrevue qu'il accorde à *Voix et Images* en 1985, Major précise, au sujet du *Vent du diable* : «Il faut dire que j'ai écrit ce roman en même temps que mon étude sur Savard et que j'essayais à ce moment-là d'échapper au populisme de mes précédents livres. Sous l'influence de Savard, je voulais m'essayer au fantastique en utilisant des contes populaires, mais je me fourvoyais et je ne pelletais finalement compliqué d'une intrigue amoureuse que je vivais alors tant bien que mal.» Jacques Pelletier et André Vanasse, avec la collaboration d'Henri-Paul Jacques, «L'écriture : ultime recours. Une entrevue avec André Major», p. 13.

30 François Dumont a bien indiqué comment cet appendice autobiographique «relativise l'autonomie de l'univers fictionnel et [...] le met ainsi en cause». Voir «Le carnet comme critique du roman chez André Major», *University of Toronto Quarterly*, vol. LXXIX, n° 4, automne 2010, p. 1046-1053; ici : p. 1048.

31 André Major, «Langagement (1960-1975)», *Voix et Images*, vol. I, n° 1, septembre 1975, p. 120-124.

écriture ancrée dans le quotidien et l'observation³², mais dont la forme idéale reste encore à trouver et à définir. Avec beaucoup d'aplomb, Major situe ici l'engagement sur le strict plan de la littérature, ce qui lui permet de se soustraire au « service littéraire obligatoire » dont parlait Jacques Godbout exactement à la même époque³³.

Conséquence de ce ferme engagement dans l'aventure et le langage romanesques, les confessions de l'auteur vont désormais se couler dans des formes modestes, souples, comme les préfaces, les extraits de journaux intimes ou de carnets, voire les interviews, mais aussi dans les multiples réécritures et mises au point effectuées à l'occasion de la réédition de ses divers écrits. Témoignant d'une préoccupation constante de l'écrivain à l'égard de son œuvre romanesque — qu'il cherche tour à tour à mettre à distance, à se réapproprié et à actualiser —, ces divers morceaux vont, de plus, appeler à une relecture autobiographique des œuvres fictionnelles. Un bon exemple en est la « Préface » au dossier que lui a consacré *Voix et Images* en 1985, dans laquelle Major réitère la nature confessionnelle du *Cabochon* et, au-delà, de plusieurs de ses fictions. Au surplus, l'ensemble de ces textes « autobiographoïdes » continuent d'exhumer les tensions à l'œuvre dans son parcours d'écriture entre réalisme et esthétisation, autobiographie et fiction (ou : inspiration personnelle et imagination), pulsion de l'écriture et refus du statut d'écrivain, lecture et écriture (ou : silence et expression), écriture comme simple viatique et volonté de faire œuvre. Car l'écrivain n'est pas dupe des « schèmes » qui l'animent et qui se déploient souvent sur le mode de la contradiction :

Le cabochon était assez autobiographique, un peu trop même, ce qui m'a valu d'être boudé par une partie de ma famille. Mais il portait le germe de tout ce que j'allais colporter par la suite : l'insupportable brutalité des rapports humains, le besoin de rompre avec ce qui vous étouffe, le tiraillement dont j'ai déjà parlé entre la ville et la nature, et la conquête ardue d'une certaine autonomie intérieure³⁴.

Cette relative marginalisation de la pratique autobiographique — voire sa fragmentation et sa mise à distance — n'empêche toutefois pas l'écrivain de poursuivre une entreprise plus *intimiste*, à la fois privée et publique, comme en fait foi la première livraison du « Journal d'un hypnotisé » (avec le sous-titre « fragments publiables ») que donne la revue *Liberté* en 1972. Il faut tout de même attendre 1984 pour que ce « Journal » paraisse de façon régulière à l'instigation de François Ricard³⁵,

32 C'est en partie, note-t-il en 1985, l'expérience du *Vent du diable* qui lui a servi d'enseignement : « Mal à l'aise dans le fantastique, il était probablement inévitable que le mouvement même de l'écriture me dicte une autre voie, plus réaliste, mieux accordée à ma sensibilité, plus conforme à l'espace de vérité intérieure d'où tout jaillit, en fin de compte. » André Major, « Préface », p. 9.

33 Jacques Godbout, « Novembre 1971/Écrire », *Le réformiste. Textes tranquilles*, Montréal, Boréal, 1994 [1975], p. 208.

34 André Major, « Préface », p. 7.

35 André Major, « Journal d'un hypnotisé (fragments publiables) », *Liberté*, vol. XIV, n° 3 (81), juillet 1972, p. 25-29 (ces pages, non datées mais forcément antérieures à 1972, ne seront pas reprises dans *Le sourire d'Anton*, qui commence en 1975); puis : 1. vol. XXVI, n° 3, juin 1984, p. 112-115; 2. vol. XXVI, n° 4, août 1984, p. 131-134; 3. vol. XXVI, n° 5, octobre 1984, p. 83-87; 4. vol. XXVI, n° 6, décembre 1984, p. 103-106; 5. vol. XXVII, n° 1, février 1985, p. 153-156; 6. vol. XXVII, n° 3, juin 1985, p. 79-83; 7.

alors directeur de la revue. Cette fois, on a affaire à une œuvre «de commande» — comme le sera aussi, à sa façon, *Le sourire d'Anton*³⁶ —, puisque son élaboration même est suscitée par le projet éditorial et que la diffusion, en conséquence, est quasi immédiate³⁷. D'ailleurs, ce «Journal d'un hypnotisé», tout comme les autres extraits publiés isolément plus tard dans *Liberté* et dans *Les écrits* (sous le titre «Le sourire d'Anton», en 1998 et en 2001³⁸), a été repris presque *in extenso*, avec un léger travail d'édition, dans *Le sourire d'Anton*. Le passage de la forme marginale et éphémère de la publication en revue à celle, plus «officielle», du livre — passage qui avait avorté dans le cas des «Mémoires d'un jeune Canoque» — se concrétise cette fois grâce à l'obtention du Prix de la revue *Études françaises*. D'une forme à l'autre, deux changements majeurs méritent d'être signalés : d'abord, le glissement du «Journal», en titre, au sous-titre «Carnets», qui semble impliquer pour l'auteur une forme de distanciation d'avec l'exhibitionnisme trop brutal associé à la confession autobiographique (et représenter aussi une sorte de garde-fou contre les dangers de la «coquetterie³⁹»); ensuite, l'abandon du titre initial lors de la publication en volume, celui-ci étant officiellement disqualifié en février 1998 dans «Pirotte et ses ombres» :

J'ai publié occasionnellement, quoique de manière régulière entre 1983 et 1985, des extraits de mon Journal dans *Liberté* en les coiffant d'un titre auquel j'ai fini par renoncer, convaincu de ne plus être aussi hypnotisé que je prétendais l'être alors par la question nationale, bien qu'elle demeure pour moi l'une des composantes de la justice à laquelle je donne un sens bernanosien, pour ne pas dire chrétien [...] ⁴⁰.

De l'obsession nationale au sourire mélancolique et compatissant de l'écrivain russe, on mesure le chemin parcouru par Major sur les plans esthétique et idéologique :

-
- vol. XXVII, n° 4, août 1985, p. 113-116; 8. vol. XXVII, n° 5, octobre 1985, p. 149-153; 9. vol. XXVII, n° 6, décembre 1985, p. 108-113; 10. vol. XXVIII, n° 2, avril 1986, p. 102-106.
- 36 En effet, c'est la publication de *Prendre le large* qui révèle une partie de la genèse de cette œuvre autobiographique. On y apprend qu'en juin 2000 (la chronologie est toutefois incertaine), Pierre Nepveu, alors directeur de la revue *Études françaises*, avait demandé à Major de soumettre le manuscrit pour le prix qu'elle décernait (*PLL*, 186). Cela dit, ayant été écrits bien auparavant (entre 1975 et 1992), les textes qui furent rassemblés pour la publication n'étaient pas, eux, de commande — à l'exception de ceux du «Journal d'un hypnotisé», qui y seront repris. Dans l'économie générale du *Sourire d'Anton*, le «Journal d'un hypnotisé» correspond à une période relativement fertile d'écriture du carnet, fertilité sans doute «provoquée» par la commande, si l'on tient compte du fait que les années qui précèdent et qui suivent ce journal sont des périodes où le carnetiste est beaucoup moins assidu.
- 37 Les extraits couvrent la période comprise entre février 1984 et novembre 1985, c'est-à-dire le temps de la publication ou à peu près.
- 38 André Major, «Pirotte et ses ombres», *Liberté*, vol. XL, n° 1, février 1998, p. 109-119; «Le sourire d'Anton», *Les écrits*, n° 92, avril 1998, p. 91-123; «Le sourire d'Anton», *Les écrits*, n° 102, août 2001, p. 51-72. La reprise quasi intégrale de ces fragments prépubliés porte à croire que *Le sourire d'Anton* ne constitue peut-être pas le résultat d'un «écrémage» si radical de carnets qui seraient beaucoup plus volumineux, les coupes n'étant sans doute pas aussi importantes qu'on le croit. Le large empan chronologique qu'embrasse *Le sourire d'Anton* (1975-1992) pourrait bien procéder, en fait, de la dispersion des périodes d'écriture. Chose certaine, l'entente de publication avec *Liberté* a servi de stimulant, puisque le rythme de l'écriture s'accélère vers juin 1987 sans trop fléchir par la suite.
- 39 Voir Raymond Plante, «Entretien avec André Major», p. 221.
- 40 André Major, «Pirotte et ses ombres», p. 109.

l'engagement et la révolte cèdent ainsi à « la recherche d'éclaircies [...] dans la profuse rumeur du monde naturel tout autant que dans les livres⁴¹ ». La pratique de l'écriture de soi se révélant particulièrement favorable à cette « recherche », Major va alors vraiment matérialiser, par le truchement de la publication de trois tomes de ses carnets, son « adieu au roman », qui a dès lors toutes les allures d'une volte-face officielle. L'écrivain — qui, en optant ouvertement pour l'écriture personnelle, se trouve de ce fait à mettre à distance ce statut — semble enfin avoir trouvé la voie qui lui convient, même si ce n'est pas, craint-il, la « voie royale de la création » (SA, 10) et si elle a pour conséquence de le repousser à la marge des pratiques littéraires reconnues :

Ce journal entrepris voici bientôt vingt ans et tenu avec une certaine fidélité, sauf quand la fiction ou le brouhaha de l'existence me sollicitaient, il m'est maintes fois arrivé de me demander à quoi il pouvait servir, comme si je n'y voyais au mieux qu'un aide-mémoire, au pire qu'un refuge. Ou comme si j'ignorais qu'il était devenu à la fois poste d'observation et mise en scène de l'écrivain provisoirement en rupture avec la pratique professionnelle de son métier — si tant est qu'il s'agisse d'un métier. (EV, 11)

L'élection de l'esthétique fragmentaire, qui « permet de concilier l'usage du monde et celui des mots » (PLL, 64) et de « concilier son quotidien avec la littérature⁴² », conduit à une valorisation progressive mais inéluctable (et résignée) de l'esthétique diaristique⁴³, qui serait, en définitive, plus apte que le roman à exprimer l'essentiel.

UNE POÉTIQUE DE L'AMBIVALENCE

Le parcours d'écriture — et même de *réécriture* — d'André Major, tel que nous venons de le retracer, met assurément en présence d'une autobiographie *fragmentée* et *diffractée*, sorte de puzzle dont les pièces doivent être patiemment assemblées. Nous avons affaire, en d'autres termes, à une « mosaïque biographique » qui fait surgir, dans sa manière tout autant que dans sa matière, les principaux enjeux de l'existence et de l'écriture de Major. Toutefois, si une poétique de la désertion est bien

41 *Ibid.*

42 Mélissa Dufour, *L'écriture de la désertion. Étude des carnets d'André Major*, f. 48. En fait, l'unique tentative d'écriture autobiographique *unifiée* (à notre connaissance), *Le cœur net*, avortera après la publication d'un seul et unique extrait, composé de fragments curieusement disjoints, dans *Le Devoir* du 30 octobre 1971, p. XXXIX. Nous nous trouvons là toutefois, véritablement, dans le registre autobiographique, puisque Major retrace ses origines depuis ses grands-parents et place les siens au centre de son propos, adoptant une forme assez proche du conte et marquée par l'oralité.

43 La « Préface » au *Sourire d'Anton* rédigée par Major lui-même en août 2000 est très explicite à ce sujet : « Bien qu'il m'ait d'abord servi à jalonner un parcours souvent imprévisible et parfois chaotique, ce journal a peu à peu pris le relais des autres formes d'écriture, jusqu'à devenir le centre à la fois douloureux et lumineux de mon existence, en même temps que l'instrument d'une lente libération. » (SA, 12) Voir également : Manon Auger, « De la littérature "contre" le journal, du journal "contre" la littérature : le cas de quelques journaux d'écrivains québécois contemporains », *Tangence*, n° 97, automne 2011, p. 79-97.

présente, voire centrale dans son parcours d'écrivain et de romancier⁴⁴, et qu'elle semble enfin se concrétiser par « l'adieu au roman » et par l'adoption de la forme du carnet, une autre poétique de vie et d'écriture, peut-être encore plus complexe, se dessine aussi parallèlement et de façon beaucoup plus souterraine : celle que, faute de mieux, nous nommerons une *poétique de l'ambivalence*, qui se présente comme une oscillation constante entre deux pôles, deux antilogies. Celle-ci se retrouve, par exemple, dans l'écartèlement entre engagement et désertion, entre collectivité et individualité, entre roman et autobiographie, entre fresque littéraire (les *Histoires de déserteurs*, dont les ramifications vont au-delà des romans de la trilogie⁴⁵) et attention au quotidien et au détail, au minuscule, à l'instant, à soi. De plus, on décèle dans cette ambivalence une crainte de l'enfermement, que celui-ci procède du genre romanesque en soi, des personnages qui menacent de « vampiriser » leur créateur⁴⁶, des contraintes de l'écriture, des exigences de l'engagement ou même, sur un tout autre plan, des charmes d'un certain confort (de vie et d'écriture). Le choix de la désertion, qui semble enfin consommé avec l'adoption de la forme du « carnet », se nimbe ainsi d'un voile d'incertitude quant à l'avenir, car « prendre parti », fût-ce pour la désertion, c'est toujours, d'une certaine manière, *s'engager*...

Du reste, dès 1992, soit à une époque où les réflexions sur l'œuvre de Major se cristallisaient surtout autour de la question du social, Robert Major avait attiré l'attention sur la prédisposition de l'écrivain à une certaine forme d'inconstance, soulignant que « l'une des fascinations les plus tenaces de [son] œuvre, ce qui attire en elle et fait rêver, se trouve dans ses silences et dans ses suspensions, dans ses promesses et dans ses ratés⁴⁷ ». Et il précisait sa pensée en évoquant les « œuvres laissées en plan » comme les « Mémoires d'un jeune Canoque », les « œuvres livrées par bribes et par fragments, sans suites et sans explications », comme *Le cœur net* et le « Journal d'un hypnotisé » (finalement repris dans *Le sourire d'Anton*), les « œuvres qui tournent court et se disloquent » comme les *Histoires de déserteurs*, et enfin les œuvres qui « se sabordent⁴⁸ » comme *Le vent du diable*... Fin observateur, Robert Major voyait déjà chez Major une sorte de poétique de la *dislocation*,

sans doute à rapprocher des volte-face abruptes qui jalonnent le parcours de l'écrivain, prônant la révolution puis la fidélité, s'engageant pleinement dans diverses

44 Sur la question de la poétique de la désertion, voir Mélissa Dufour, *L'écriture de la désertion. Étude des carnets d'André Major*, et François Dumont, « Le déserteur et le vagabond », *Spirale*, n° 218, janvier-février 2008, p. 59-60.

45 Très peu connue, la pièce *Une soirée en octobre* (Montréal, Leméac, 1975, 97 p.) est un épisode de la chronique qui met en scène les personnages de Saint-Emmanuel « un certain mois d'octobre » (quatrième de couverture). De même, la nouvelle « La grande nuit blanche », parue dans le collectif *Aimer. 10 nouvelles par 10 auteurs québécois* (Montréal, Quinze, 1986, p. 7-22), se veut un épilogue à la trilogie, comme le signale une note de l'auteur (*ibid.*, p. 7).

46 Le 15 janvier 1993, alors que *La vie provisoire* est en préparation, Major écrit : « J'ai fini par en vouloir à ces personnages qui me vampirisaient jusqu'à se prendre pour mon ombre. À ce compte-là, aussi bien les congédier pour parler enfin en mon propre nom. Ce que je peux encore raconter, je crois pouvoir le dire sans travestissement romanesque. » (*EV*, 24-25)

47 Robert Major, « André Major ou le métier de vivre », p. 332.

48 *Ibid.*

causes puis se retirant, délaissant le roman pour l'autobiographie puis l'autobiographie pour le roman [...]. Parcours heurté d'un écrivain qui n'est fidèle qu'à lui-même et à ses aspirations profondes, sous l'écume des soubresauts⁴⁹.

Il serait naïf de croire que les nombreuses tensions (et tentations...) qui jalonnent le parcours d'André Major et qui, pour une large part, donnent sens à son travail romanesque et autobiographique ont trouvé leur résolution définitive avec l'élection de l'autobiographique et de l'intime au tournant des années 2000⁵⁰. En effet, sur le strict plan chronologique, les carnets demeurent indissociables de l'œuvre romanesque, puisque par exemple *Le sourire d'Anton* couvre la période où Major a publié l'essentiel de sa production de romancier et de nouvelliste (1975-1992); recueillant les entrées des années 1993 et 1994, *L'esprit vagabond*, pour sa part, prend souvent l'aspect d'un journal d'écriture qui documente le chantier qu'était alors *La vie provisoire*, tandis que la réécriture des textes qui constitueront *Prendre le large* paraît être à l'origine, encore que de manière oblique, du plus récent roman de Major, *À quoi ça rime?*⁵¹

Ces renvois entre carnets et fictions, qui superposent le temps de l'écriture et celui de la réécriture, ne constituent pas tant une preuve de l'*ambivalence* de Major que de la complexité des liens qui soudent ces deux types d'écriture. Ainsi, les carnets font la part belle aux réflexions sur la pratique romanesque, bien que ce soit presque toujours pour la désavouer⁵²; et, dans la mesure où l'exercice du carnet se veut avant tout réflexif et essayistique, il permet de donner libre cours à une écriture «vagabonde» susceptible de s'abreuver à toutes les sources, des plus poétiques ou prosaïques aux plus fictionnelles. En d'autres termes, le carnet se présente tel le lieu de la recherche d'une «vérité commune» qui, comme au temps des «Mémoires d'un jeune Canoque», relègue le *je* autobiographique au second plan, même si celui-ci demeure une médiation nécessaire :

[C]e journal que rien ne justifie s'il ne s'en dégage pas des éléments d'une possible vérité commune [...], je ne le conçois pas du tout comme le lieu d'une quelconque intimité. Que pourrais-je bien me dire que je ne sache déjà? Ce qui m'intéresse, c'est d'essayer de rendre compte d'une observation du réel — limitée par tout ce qu'on voudra — en espérant voir un peu plus clair dans l'ombre profuse de l'expérience intime et collective. (SA, 56)

49 *Ibid.*

50 Dumont insiste ainsi sur les «[d]eux orientations [qui] sont dès lors concomitantes dans l'écriture des carnets de Major: l'adieu et l'accueil, l'éloignement et le rapprochement, par lesquels, à titre de repère, le roman reste très présent». François Dumont, «Le carnet comme critique du roman chez André Major», p. 1049.

51 André Major, *À quoi ça rime?*, Montréal, Boréal, 2013, 181 p. C'est à Lisbonne, durant un séjour d'écriture de deux mois surtout consacré à la refonte des carnets qui deviendront *Prendre le large*, que Major puise l'inspiration pour ce nouveau roman. Voir Christian Desmeules, «Littérature québécoise — André Major: entendre passer le vent», *Le Devoir*, 11 mai 2013. En ligne: <http://www.ledevoir.com/culture/livres/377791/andre-major-entendre-passer-le-vent> (page consultée le 13 avril 2015).

52 Sur cette question, voir l'article de François Dumont, «Le carnet comme critique du roman chez André Major».

En somme, ce dont il s'agit ici, c'est de s'approprier un « réel » qui relève d'une expérience amalgamant, cette fois encore, l'intime et le collectif : un réel qui, au total, n'est pas très différent de celui que Major entendait saisir par la fiction, de telle sorte que l'écriture du carnet pourrait bien se révéler l'aboutissement, sinon l'accomplissement de l'esthétique réaliste qui gouverne sa production romanesque depuis le commencement⁵³.

La recherche de la forme la plus apte à rendre compte de cette expérience particulière du réel en passe certes par l'autobiographique. Or elle repose non seulement sur la tension visible entre roman et carnet mais sur une autre, plus subtile, entre journal et carnet, deux pratiques fort distinctes dans l'esprit de Major. Pour ce dernier, en effet, le journal serait la forme de l'anecdote et du quotidien, une sorte de miroir narcissique qui n'a de séduction que pour son auteur, tandis que le carnet parviendrait à se détacher de la monotonie des jours pour tendre vers des réflexions plus profondes, plus générales. Ainsi, pour acquérir une véritable valeur sur le plan de la connaissance, le texte doit éviter « l'écriture quelque peu anecdotique du journal » pour s'en « tenir au style des carnets » (EV, 21). À cet égard, le travail d'édition — c'est-à-dire de refonte et de réécriture — qui permet de transiter du « journal » aux « carnets⁵⁴ » joue un rôle essentiel :

Pour que le carnet ou le journal atteigne une part de cette vérité, il lui faut devenir transparent et il ne peut y parvenir qu'en se détachant de l'intimité dont il est issu pour devenir le lieu commun d'une conscience élargie — celle du lecteur et celle de l'auteur. Et ce lieu, pour demeurer commun, exige que l'écriture se déploie à la lumière vive de cette connivence, qui permet de dépasser la stricte subjectivité de l'auteur. (EV, 45)

Cependant, si le *je* de l'écrivain tente de se concilier le *nous* afin de justifier la pertinence d'un partage de l'expérience autobiographique, il n'en demeure pas moins que cette conciliation est précaire, puisqu'elle s'appuie essentiellement sur une certaine concordance entre l'écrivain et sa société. Or, avec la parution du *Sourire d'Anton* mais plus encore avec la réflexion qui prend corps dans *L'esprit vagabond*, Major se distancie toujours davantage du *nous* de la société québécoise en plus d'éprouver une « désaffection croissante à l'égard de la vie littéraire » (EV, 257) et du corps social des littérateurs. Il précise à ce sujet :

Ce n'est pas le sentiment d'une quelconque supériorité qui me pousse dans la marge de la culture québécoise ni le goût de me singulariser — on ne peut tout de même pas renier ce dont on est issu —, c'est le sentiment d'une discordance qui s'est accrue entre la sensibilité collective telle qu'elle s'exprime quotidiennement et ma propre sensibilité. (EV, 255)

53 Si l'on excepte bien sûr l'expérience isolée que représente *Le vent du diable*.

54 Dans le « Prélude » à *Prendre le large*, Major affirme qu'il a « tout fait pour que ça ressemble à un carnet : en supprimant des dates ou en plaçant ici un passage qui était ailleurs pour varier le menu » (PLL, 12).

Pourtant, cette marginalisation de l'écrivain, à la fois souhaitée et imposée, ne le pousse pas tant à se replier sur un *je* narcissique qu'à tenter d'instaurer une nouvelle communauté par le moyen de son activité de lecteur et de carnettiste :

Quand je reviens aux carnets de Canetti, aux *Papiers collés* de Perros ou aux observations de Handke, je m'interroge sur mon choix de dater mes notes et de les rattacher au quotidien. Elles y gagnent peut-être quelque chose — la sensation du temps et du lieu où elles s'inscrivent —, mais elles perdent le caractère intellectuel auquel pourtant j'aspire, et cela à rebours de mon instinct narratif, car en moi le romancier persiste à inscrire sa réflexion dans la texture même du réel où elle naît. [...] Quelle que soit l'orientation d'une entreprise de ce genre, ce qu'on doit entendre, c'est la voix profonde, unique, de l'écrivain qui s'y aventure un peu étourdiment au départ, mais de plus en plus consciemment à mesure que la présence du lecteur se fait sentir et qu'il anticipe son accueil, jusqu'à intégrer à son monologue la possibilité de dialoguer avec lui. (EV, 177-178)

Lieu d'un possible « dialogue » avec d'autres écrivains et avec d'éventuels lecteurs, les entrées des carnets tissent donc progressivement les liens d'une nouvelle communauté, certes désincarnée, mais tout de même essentielle au mûrissement d'une réflexion éthique et esthétique. Somme toute, le réalisme dans lequel s'enracine l'écriture autobiographique de Major cherche moins à être en prise directe sur le social qu'à rendre compte des représentations du réel esquissées par les écrivains — pour la plupart étrangers. Revenir aux « classiques » ou lire les grands carnettistes, c'est, tout bien considéré, se donner un accès au réel plus large, mais c'est aussi « redevenir un apprenti » et « acquérir en même temps la maîtrise de [s]a propre voix » ; c'est passer du rôle d'« éclairéu[r] » à celui, non moins essentiel quoique discret et modeste, de « veilleu[r] » (EV, 324-325).

+

L'ensemble du parcours de Major, tel qu'il se déploie dans les textes autobiographiques *stricto* et *largo sensu*, est marqué — nous l'avions avancé en introduction — par la permanence d'une même attitude, d'une même recherche, qui se cristallise dans la pratique du carnet, « cette écriture méditative qui cerne et creuse les mêmes obsessions en marge de l'invention romanesque » (EV, 11). Si nombre de contradictions sont repérables dans son cheminement, on observe néanmoins une certaine cohérence, car tout se ramène au fond au dilemme initial, relayé dans maints textes plus ou moins autobiographiques : comment composer avec une profonde nécessité d'écriture quand on n'arrive pas à croire à son destin ni à son statut d'écrivain ? Comment écrire des fictions quand on ne dispose que d'un pré carré exigu qu'une faculté d'imaginer défaillante ne saurait d'ailleurs beaucoup étendre ? Comment fictionnaliser son expérience quand les seules vérités qui poussent à écrire sont, d'une part, celles de son milieu d'origine (hostile à la culture), et, de l'autre, celles de son vécu le plus personnel ? Comment, en fin de compte, concilier « la conscience éthique

et le plaisir égotiste de l'écriture⁵⁵ ? Ce sont de semblables questions, jamais réellement résolues, qui donnent sa forme et sa cohérence à l'œuvre de Major et, plus globalement, à sa trajectoire d'écrivain. La réflexion qui a toujours alimenté sa pratique de romancier, et qui l'a empêché d'occuper une position franche dans le monde des lettres et de la politique, fonde en quelque sorte sa singularité, mais cette dernière ne saurait en même temps se réduire à une sorte d'interminable valse-hésitation. En effet, en dépit de cette oxymorique *constance de l'ambivalence*, le fil d'Ariane qui donne tout son sens aux diverses quêtes mises en œuvre et en scène dans les romans et dans les écrits autobiographiques est bien celui du plaisir et de la nécessité de l'écriture, de la fascination pour les mots et pour le langage⁵⁶. Ainsi Major, qui « tente de se refaire une identité fondée sur autre chose que l'écriture tout y en recourant » (*EV*, 11), compense-t-il son sentiment d'exil et de marginalité par un amour inconditionnel de la langue qui, seule, permet la découverte de « raisons communes » (pour emprunter au titre du bel essai de Fernand Dumont⁵⁷):

J'ai beau me sentir en exil partout, dans le milieu littéraire comme ailleurs, il me reste ce refuge, ce nid de merveilles qu'est la langue grâce à laquelle je suis ce que je suis. Elle m'a mis spirituellement au monde, elle m'a ouvert le cœur et l'esprit à tout ce qui existe comme à tout ce qui est possible⁵⁸.

Il faut aussi comprendre l'évolution de Major et son hésitation perpétuelle entre formes romanesques et formes autobiographiques comme autant de réactions aux soubresauts d'un milieu littéraire changeant et évoluant par à-coups. Tôt attiré par l'écriture autobiographique — qu'il voit néanmoins comme une tare, un manque d'inspiration, un exhibitionnisme — à une époque où ce sont la poésie et le roman qui triomphent, Major penche d'abord lui aussi assez naturellement pour le roman. Toutefois, la vocation d'autobiographe n'en continue pas moins de tenter le romancier qui, déjà en juillet 1965, confie à Ferron : « Tout ceci est l'anecdote et la vérité, je l'ai dans ma poche, dans un petit carnet où jour après jour j'ajoute une phrase à l'autre, ce qui finira bien par faire un livre. Ce ne sera certes pas un livre joual ou politique, je le crains, et je n'en ferai pas un événement historique⁵⁹. » On ne saurait dire à quel point Major, ici, s'exprime en véritable pythie ! Toujours est-il que la constance de ce projet de « livre » élaboré patiemment au fil des années confère un tout autre sens à son parcours, et spécialement aux trois carnets qui viennent en quelque sorte recatégoriser après coup les confessions éparses publiées auparavant. Selon cette perspective, *peut-être faut-il lire les romans de Major davantage comme des « incidents de parcours » que l'inverse*; et, si l'on s'en tient aux catégories convenues,

55 André Major, « Préface », p. 6.

56 Par exemple, dans la « Préface » de 1985 au dossier de *Voix et Images*, Major affirme que « l'aventure du langage renvoie comme l'écho à l'aventure d'exister » : « Là-dessus mon sentiment n'a jamais varié : il n'y a pas d'écriture authentique qui ne s'enracine dans le désir d'êtreindre l'existence et d'en épuiser les possibilités. C'est l'une des rares certitudes que j'ai. » (*Ibid.*, p. 5)

57 Fernand Dumont, *Raisons communes*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1995, 255 p.

58 André Major, « Préface », p. 11.

59 Jacques Ferron et André Major, « *Nous ferons nos comptes plus tard* », p. 56.

l'écrivain est peut-être essayiste, autobiographe, voire poète avant d'être romancier. C'est en tout cas dans son *autobiographie diffractée* que la réflexion sur l'écriture s'élabore graduellement et qu'en même temps les mots se libèrent ; que l'écrivain arrive à « écrire sans souci utilitaire » et à se laisser bercer par « une certaine errance des mots, [par] leur lente progression dans le désert de la page qu'on peut suivre pas à pas, traces toutes fraîches qu'une lueur lunaire révèle juste avant qu'elles ne disparaissent dans la nuit, comme effacées par un brusque revers du vent » (EV, 176). À travers l'exploration obstinée des genres, des modes et des postures d'écriture, c'est bien ce travail sur les mots et sur la langue, de même qu'une certaine recherche de transcendance qui ne peut passer que par l'acte d'écrire, qui donne sa cohérence à l'ensemble du parcours de Major.

BIBLIOGRAPHIE D'ANDRÉ MAJOR

Mise à jour 1985-2015¹

+ + +

JEAN-FRANÇOIS THÉRIAULT

Université de Montréal

I. ŒUVRES²

A. Livres

- + *Le froid se meurt. Poèmes*, Montréal, Éditions Atys, 1961, 21 p.
- + *Holocauste à 2 voix*, Montréal, Éditions Atys, 1961, 51 p.
- + *Nouvelles*, avec André Brochu et Jacques Brault, Montréal, Cahiers de l'A.G.E.U.M., 1963, 139 p.
- + *Le cabochon*, Montréal, Parti pris, 1964, 195 p. (Rééditions: Montréal, l'Hexagone, 1989, 191 p.; Montréal, TYPO, 2010, 192 p.)
- + *La chair de poule. Nouvelles*, Montréal, Parti pris, 1965, 185 p. (Réédition: Montréal, l'Hexagone, 1989, 133 p.)
- + *Félix-Antoine Savard*, Montréal, Fides, coll. «Écrivains canadiens d'aujourd'hui», 1968, 190 p.
- + *Le vent du diable*, Montréal, Éditions du Jour, 1968, 143 p. (Rééditions: Montréal, Stanké, 1982, 155 p.; Montréal, Boréal, coll. «Boréal compact», 1998, 128 p. [nouvelle édition remaniée])
- + *Poèmes pour durer*, Montréal, Éditions du Songe, 1969, 91 p.
- + *Le désir suivi de Le perdant. Pièces radiophoniques*, préface de François Ricard, Montréal, Leméac, coll. «Répertoire québécois», 1973, 70 p.
- + *L'épouvantail*, Montréal, Éditions du Jour, coll. «Les Romanciers du Jour», 1974, 228 p. (Réédition: Montréal, Stanké, 1980, 241 p.)
- + *L'épidémie*, Montréal, Éditions du Jour, coll. «Les Romanciers du Jour», 1975, 218 p. (Réédition: Montréal, Stanké, 1981, 227 p.)
- + *Une soirée en octobre*, présentation de Martial Dassylva, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», 1975, 97 p.
- + *Les rescapés*, Montréal, Éditions Quinze, 1976, 146 p. (Réédition: Montréal, Stanké, 1981, 157 p.)
- + *La folle d'Elvis. Nouvelles*, Montréal, Québec Amérique, 1981, 137 p. (Rééditions: Montréal, Stanké, 1988, 151 p.; Montréal, Boréal, 1997, 121 p.)

1 Cette bibliographie prend le relais de celle d'Aurélien Boivin (dossier «André Major», *Voix et Images*, vol. X, n° 3, printemps 1985, p. 70-89). Les articles et les chroniques de journaux d'André Major n'ont pas été retenus.

2 Cette section répète en partie celle d'Aurélien Boivin.

- + *L'hiver au cœur. Novella*, Montréal, XYZ éditeur, 1987, 77 p. (Rééditions : Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, 93 p. [présentation de Jean-François Chassay]; Montréal, Boréal, 2001, 103 p.)
- + *Histoires de déserteurs*, trilogie comprenant les versions remaniées de *L'épouvantail*, de *L'épidémie* et des *Rescapés*, Montréal, Boréal, 1991, 456 p.
- + *La vie provisoire*, Montréal, Boréal, 1995, 234 p.
- + *L'écriture en question. Entretiens radiophoniques* (André Major [dir.]), Montréal, Leméac, coll. «L'écritoire», 1997, 297 p.
- + *Le sourire d'Anton ou l'adieu au roman*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Prix de la revue *Études françaises*», 2001, 207 p. (Réédition : Montréal, Boréal, 2012, 185 p.)
- + «*Nous ferons nos comptes plus tard*». *Correspondance (1962-1983) avec Jacques Ferron*, édition préparée par Lucie Hotte, présentation d'André Major, Montréal, Lanctôt, coll. «Les Cahiers Jacques-Ferron», 2004, 126 p.
- + *L'esprit vagabond*, Montréal, Boréal, 2007, 324 p.
- + *Prendre le large*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 2012, 227 p.
- + *À quoi ça rime?*, Montréal, Boréal, 2013, 181 p.

B. Textes parus dans des collectifs et des revues depuis 1985

- + «Journal d'un hypnotisé», *Liberté*, vol. 27, n° 1, février 1985, p. 153-156.
- + «Préface», *Voix et Images*, vol. X, n° 3, printemps 1985, p. 5-11.
- + «Journal d'un hypnotisé», *Liberté*, vol. 27, n° 3, juin 1985, p. 79-83.
- + «Petite histoire d'une histoire à venir», *XYZ. La revue de la nouvelle*, vol. 1, n° 2, été 1985, p. 12-16.
- + «Journal d'un hypnotisé», *Liberté*, vol. 27, n° 5, octobre 1985, p. 149-153.
- + «Journal d'un hypnotisé», *Liberté*, vol. 27, n° 6, décembre 1985, p. 108-113.
- + «Journal d'un hypnotisé», *Liberté*, vol. 28, n° 2, avril 1986, p. 102-106.
- + «Hyvernaud : gauche, timide et myope», *Liberté*, vol. 28, n° 5, octobre 1986, p. 48-52.
- + «Mémoires d'un collectionneur de frissons», *Écriture*, n° 31, 1988, p. 55-61.
- + «Rappel à l'ordre», *Liberté*, vol. 35, n° 1, février 1993, p. 185-188.
- + «Un ailleurs aussi vaste que le rêve», *Liberté*, vol. 35, n°s 4-5, août-octobre 1993, p. 186-190.
- + «La sourde rumeur de l'inédit», *Liberté*, vol. 36, n° 6, décembre 1994, p. 66-70.
- + «Pour saluer Miron», *Liberté*, vol. 39, n° 5, octobre 1997, p. 77-83.
- + «Félix-Antoine Savard. Une foi et une tendresse inquiètes», présentation et annotations, *Fraternellement... Lettres de Menaud à André Major, 1965-1971*, Montréal, Leméac, coll. «Documents», 1997, 115 p.
- + «Pirotte et ses ombres», *Liberté*, vol. 40, n° 1, février 1998, p. 109-119.
- + «De l'homme nu à l'épopée du minuscule», *Liberté*, vol. 40, n° 2, avril 1998, p. 125-131.
- + «Notes pour un trimestre. Un voyage en France», *L'Atelier du roman*, n° 31, septembre 2002, p. 93-103.
- + «De la fiction aux carnets» suivi d'extraits des *Carnets (1999-2000)*, Jacinthe Martel (dir.), *Les marges de l'œuvre*, Québec, Nota bene, 2007, p. 145-174.
- + «Infidèle et solidaire», *Liberté*, vol. 50, n° 1, février 2008, p. 31-34.
- + «À Yves Thériault, Renald Bérubé, Sébastien Chabot, Esther Croft, Louise Desjardins, Pierre Filion», *Lettres québécoises*, n° 131, automne 2008, p. 36-37.
- + «Un recommencement possible», *L'Atelier du roman*, n° 62, juin 2010, p. 78-82.

- + « La littérature et rien d'autre », *L'Atelier du roman*, n° 67, septembre 2011, p. 21-24.
- + « Prendre le large. Carnets », *Les Écrits*, n° 105, août 2012, p. 81-96.
- + « Dans l'œil du hibou », *Études françaises*, vol. 50, n°s 1-2, 2014, p. 105-113.

C. Entretiens radiophoniques

- + « Lancement de la revue *Parti pris* », *Partage du jour*, émission animée par Pierre Paquette, Société Radio-Canada, 1^{er} octobre 1963, n° 1657676 du centre d'archives Gaston-Miron, <http://www.crlq.umontreal.ca> (fiche consultée le 22 avril 2015).
- + « Parution du roman d'André Major, *Le cabochon* », *Partage du jour*, émission animée par Henri Bergeron, Société Radio-Canada, 1^{er} décembre 1964, n° 553301 du centre d'archives Gaston-Miron, <http://www.crlq.umontreal.ca> (fiche consultée le 22 avril 2015).
- + « De Montréal, Gilles Marcotte interroge André Major », *Des livres et des hommes*, émission animée par Gilles Marcotte, Société Radio-Canada, 28 mai 1968, n° 580345 du centre d'archives Gaston-Miron, <http://www.crlq.umontreal.ca> (fiche consultée le 22 avril 2015).
- + « André Major », *Les maillons de la chaîne*, émission animée par Émile Legault, Société Radio-Canada, 25 mai 1969, n° 559561 du centre d'archives Gaston-Miron, <http://www.crlq.umontreal.ca> (fiche consultée le 22 avril 2015).
- + « André Major », *Langage de mon pays*, émission animée par Jean-Claude Corbeil, Société Radio-Canada, 26 mai 1969, n° 559584 du centre d'archives Gaston-Miron, <http://www.crlq.umontreal.ca> (fiche consultée le 22 avril 2015).
- + « Entretien avec André Major », *Book-Club*, émission animée par Jacques Godbout et Réginald Martel, Société Radio-Canada, 1^{er} mai 1972, n° 601982 du centre d'archives Gaston-Miron, <http://www.crlq.umontreal.ca> (fiche consultée le 22 avril 2015).
- + « Magazine d'information littéraire », *Book-Club*, émission animée par Réginald Martel et Danielle Ros, Société Radio-Canada, 13 septembre 1972, n° 604246 du centre d'archives Gaston-Miron, <http://www.crlq.umontreal.ca> (fiche consultée le 22 avril 2015).
- + « André Major », *Documents*, émission animée par Pierre Villon, Société Radio-Canada, 8 octobre 1974, n° 628402 du centre d'archives Gaston-Miron, <http://www.crlq.umontreal.ca> (fiche consultée le 22 avril 2015).
- + « Entrevue avec des écrivains. André Major », *Du monde entier au cœur du monde*, émission animée par André Vigeant, Société Radio-Canada, 17 avril 1975, n° 621644 du centre d'archives Gaston-Miron, <http://www.crlq.umontreal.ca> (fiche consultée le 22 avril 2015).
- + « De Montréal, entrevue de Jean Sarrazin avec André Major », *Carnet arts et lettres*, émission animée par Jean Sarrazin, Société Radio-Canada, 2 mai 1975, n° 622036 du centre d'archives Gaston-Miron, <http://www.crlq.umontreal.ca> (fiche consultée le 22 avril 2015).
- + « André Major, romancier québécois », *Communauté radiophonique des programmes de langue française*, émission animée par Jacques Brault, Société Radio-Canada, 24 novembre 1975, n° 650930 du centre d'archives Gaston-Miron, <http://www.crlq.umontreal.ca> (fiche consultée le 22 avril 2015).
- + « Commentaire sur l'actualité artistique. Entretien avec André Major », *Carnet arts et lettres*, émission animée par Jean Sarrazin et Nicole Bisaillon, Société Radio-Canada, 13 mai 1977, n° 633133 du centre d'archives Gaston-Miron, <http://www.crlq.umontreal.ca> (fiche consultée le 22 avril 2015).
- + « Un écrivain québécois décrit et évoque une région du Québec à laquelle il est attaché. André Major », *Un écrivain et son pays*, émission animée par Ronald France, Société Radio-Canada,

17 avril 1978, n° 680695 du centre d'archives Gaston-Miron, <http://www.crlq.umontreal.ca> (fiche consultée le 22 avril 2015).

- + «Écrivains québécois contemporains — André Major», *Portraits*, émission animée par Henri Bergeron, Société Radio-Canada, 29 janvier 1980, n° 55531001 du centre d'archives Gaston-Miron, <http://www.crlq.umontreal.ca> (fiche consultée le 22 avril 2015).
- + «André Major», *Préfaces pour la radio*, émission animée par Ronald France, Société Radio-Canada, 23 avril 1985, n° 106094001 du centre d'archives Gaston-Miron, <http://www.crlq.umontreal.ca> (fiche consultée le 22 avril 2015).
- + «Voyage aux sources de la création», *Le jardin secret*, émission animée par Gilles Archambault, Société Radio-Canada, 7 octobre 1987 (rediffusée le 29 juin 1988), n° 708788 du centre d'archives Gaston-Miron, <http://www.crlq.umontreal.ca> (fiche consultée le 22 avril 2015).
- + «Entrevue avec l'écrivain et réalisateur André Major», *Libre parcours*, émission animée par Gilles Archambault, Société Radio-Canada, 11 mai 1989, n° 49440002 du centre d'archives Gaston-Miron, <http://www.crlq.umontreal.ca> (fiche consultée le 22 avril 2015).
- + «André Major», *Millefeuille*, émission animée par Gaston L'Heureux, Société Radio-Canada, 21 février 1993, n° 225376 du centre d'archives Gaston-Miron, <http://www.crlq.umontreal.ca> (fiche consultée le 22 avril 2015).
- + «Les Carnets d'André Major. Une série en 8 volets», *La 11^e heure*, émissions animées par Stéphane Lépine, Société Radio-Canada, du 15 au 19, puis du 22 au 24 décembre 1997, n°s 1260085, 1260305, 1260306, 1259942, 1259944, 1798666, 1798664 et 1798661 du centre d'archives Gaston-Miron, <http://www.crlq.umontreal.ca> (fiches consultées le 22 avril 2015).
- + «Entrevue avec André Major», *Un dimanche à la radio*, émission animée par Winston McQuade, Société Radio-Canada, 19 septembre 1999, n° 747903 du centre d'archives Gaston-Miron, <http://www.crlq.umontreal.ca> (fiche consultée le 22 avril 2015).

II. RÉCEPTION CRITIQUE ET PRINCIPALES ÉTUDES

A. Dossier de revue

- + VANASSE, André (dir.), «André Major», *Voix et Images*, vol. X, n° 3, printemps 1985, p. 5-89:
 - + PELLETIER, Jacques et André VANASSE, avec la collaboration d'Henri-Paul JACQUES, «L'écriture : ultime recours. Une entrevue avec André Major», p. 12-21;
 - + VANASSE, André, «Méduse photographiée», p. 22-33;
 - + JACQUES, Henri-Paul, «Parenthèse et exothèse chez André Major», 34-69;
 - + BOIVIN, Aurélien, «Bibliographie d'André Major», p. 70-89.

B. Chapitres de livres

- + BIRON, Michel, «L'exotisme du proche : André Major et Pierre Nepveu», *La conscience du désert. Essais sur la littérature au Québec et ailleurs*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 2010, p. 141-155.
- + BRULOTTE, Gaëtan, «Les années 1960 : la Révolution tranquille des nouvellistes québécois», *La nouvelle québécoise*, Montréal, Hurtubise, coll. «Littérature/Cahiers du Québec», 2010, p. 125-169.
- + CHASSAY, Jean-François, «Présentation», André Major, *L'hiver au coeur*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, p. 7-13.
- + EVERETT, Jane, «Les nouvelles d'André Major», François Gallays et Robert Vigneault (dir.), *La nouvelle au Québec*, Montréal, Fides, coll. «Archives des lettres canadiennes», 1996, p. 179-196.

- + GALLAYS, François, « L'autre texte dans *La vie provisoire* d'André Major », *Diffractions. Romans et nouvelles du Québec*, Orléans, Éditions David, 2000, p. 287-314.
- + LAROSE, Karim, « André Major, une pensée en retrait », *La langue de papier. Spéculations linguistiques au Québec (1957-1977)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2004, p. 187-199.
- + MAJOR, Robert. « André Major ou le métier de vivre », François Gallays, Sylvain Simard et Robert Vigneault (dir.), *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Ottawa, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 1992, p. 331-348. (Repris dans *Convoyages*, Orléans, Éditions David, 1999, p. 249-283.)
- + MARCOTTE, Gilles, « Le déserteur (André Major) », *La littérature est inutile*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2009, p. 90-95.
- + MICHAUD, Ginette, « André Major », William Herbert New (dir.), *Canadian Writers since 1960. Second Series*, Détroit, Gale Research Co., 1987, p. 199-201.
- + PELLETIER, Jacques, « De l'engagement à langagement : le parcours d'André Major », *Le roman national*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 1991, p. 181-225.
- + PUIU, Dana, « Théâtre québécois "de gustibus et coloribus" : Gratien Gélinas, André Major, Michel Tremblay, Marcel Dubé », Dana Puiu (dir.), *Identity and Alterity in Canadian Literature/Identité et altérité dans la littérature canadienne*, Cluj-Napoca, Risoprint, 2003, p. 265-276.
- + RICARD, François, « L'extase prosaïque », *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal express, coll. « Papiers collés », 1985, p. 57-63.
- + ROYER, Jean, « André Major : dévoiler le réel », *Romanciers québécois (entretiens)*, Montréal, TYPO, coll. « Essais », 1991, p. 219-226.
- + TREMBLAY, Roseline, « Le perdant : *Le cabochon* d'André Major », *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois 1960-1995*, Montréal, Hurtubise, coll. « Littérature/Cahiers du Québec », 2004, p. 145-153.
- + VAN ROEY-ROUX, Françoise, « L'autobiographie : les cheminements personnels chez les écrivains », *La littérature intime du Québec*, Montréal, Boréal express, 1983, p. 137-139.

C. Mémoires de maîtrise

- + CHARETTE, Nicolas, *Cul sec* suivi de *La passivité d'Antoine dans L'hiver au cœur d'André Major*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2006, 116 f.
- + DUFOUR, Mélissa, *L'écriture de la désertion. Étude des carnets d'André Major*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2007, 96 f.
- + GIGUÈRE, Nicholas, *La collection comme vivier : réseaux réels et virtuels au sein de la collection « Les poètes du Jour » (1963-1975) des Éditions du Jour*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2010, 216 f.
- + LOYER, Ghislaine, *La nouvelle chez André Major*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1993, 106 f.
- + NICOL, Patrick, *L'espace domestique dans le roman québécois (1945-1990)*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1993, 238 f.

D. Articles de revues

- + AUDET, Noël et André CARPENTIER, « La variante en regard de la structure générale du texte : sur deux nouvelles d'André Major », *Urgences*, n° 24, juillet 1989, p. 67-75.

- + AUGER, Manon, «De la littérature “contre” le journal, du journal “contre” la littérature: le cas de quelques journaux d’écrivains québécois contemporains», *Tangence*, n° 97, automne 2011, p. 79-97.
- + BEAUDOIN, Réjean, «Le métier d’écrire», *Liberté*, vol. 29, n° 4, août 1987, p. 110-114.
- + BEAUDOIN, Réjean, «Le salut des héros», *Liberté*, vol. 38, n° 2, avril 1996, p. 66-73.
- + BEAUDOIN, Réjean, «Journal d’un écrivain au regard perçant», *L’inconvénient*, n° 8, février 2002, p. 95-101.
- + BEAULIEU, Étienne, «Nostalgie de la beauté», *Contre-jour. Cahiers littéraires*, n° 1, printemps 2003, p. 143-147.
- + BEAUMIER, Jean-Paul, «André Major: anecdotier, écrivain de moments et moraliste à rebours», *Nuit blanche*, n° 134, 2014, p. 36-38.
- + BEAUMIER, Jean-Paul, «André Major, À quoi ça rime?», *Nuit blanche*, n° 134, printemps 2014, p. 37.
- + BERGERON, Carlos, «La correspondance du docteur Ferron», *Lettres québécoises*, n° 118, été 2005, p. 53.
- + BIRON, Michel, «Le réalisme irréflecti», *Voix et Images*, vol. XX, n° 3, printemps 1995, p. 712-717.
- + BIRON, Michel, «Sortir de la littérature», *Voix et Images*, vol. XXVIII, n° 1, automne 2002, p. 166-170.
- + BROCHU, André, «André Major, Hans-Jürgen Greif, Pierre Samson», *Lettres québécoises*, n° 152, hiver 2013, p. 20-21.
- + DUFOUR, Sylvie, «André Major ou... la couleur d’une vie», *Nuit blanche*, n° 64, automne 1996, p. 46-49.
- + DUMONT, François, «Le carnet comme critique du roman chez André Major», *University of Toronto Quarterly*, vol. 79, n° 4, 2010, p. 1046-1053.
- + DUMONT, François, «Variations sur l’échec», *Voix et Images*, vol. XXVII, n° 3, printemps 2002, p. 561-566.
- + DUMONT, François, «Le déserteur et le vagabond», *Spirale*, n° 218, janvier-février 2008, p. 59-60.
- + DUPRÉ, Louise, «Anatomie d’un personnage: *La folle d’Elvis*», *Voix et Images*, vol. XVIII, n° 3, printemps 1993, p. 553-562.
- + GAULIN, Michel, «Betty Bednarski, Jean-Pierre Issenhuth, André Major», *Lettres québécoises*, n° 150, été 2013, p. 43-44.
- + HARLIN, Leslie, «Sexuality and Identity», *Canadian Literature*, n° 159, hiver 1998, p. 167-169.
- + HÉBERT, Pierre, «Mourir. En attendant, dire “bof”...», *Voix et Images*, vol. XIII, n° 2, hiver 1988, p. 339-343.
- + LACHANCE, Micheline, «Le démon de midi», *L’actualité*, vol. 19, n° 15, octobre 1994, p. 76.
- + LACHANCE, Micheline, «Le fils de Menaud», *L’actualité*, vol. 22, n° 6, avril 1997, p. 84.
- + LACHANCE, Micheline, «Carnets», *L’actualité*, vol. 32, n° 15, octobre 2007, p. 102.
- + LAMONTAGNE, Marie-Andrée, «Pour les non-liseurs: Rien», *Liberté*, vol. 37, n° 3, juin 1995, p. 158.
- + LAROSE, Karim, «Écrire à la volée: Jacques Ferron, épistolier», *Spirale*, n° 203, juillet-août 2005, p. 23-25.
- + LAROSE, Karim, «“Faire cavalier seul”: entretien avec André Major», *Spirale*, n° 246, automne 2013, p. 50-54.
- + MARCOTTE, Gilles, «Dans la parenté de Patricia Highsmith», *L’actualité*, vol. 12, n° 7, juillet 1987, p. 99.

- + MARCOTTE, Gilles, « Un paumé, une enfant et la réalité brute », *L'actualité*, vol. 16, n° 14, septembre 1991, p. 77.
- + MARCOTTE, Gilles, « Le secret ultime », *L'actualité*, vol. 20, n° 11, juillet 1995, p. 68.
- + MARCOTTE, Gilles, « Les lettres de Menaud... à André Major, jeune écrivain », *L'actualité*, vol. 22, n° 12, août 1997, p. 79.
- + MARCOTTE, Gilles, « Écritures de l'intimité », *L'actualité*, vol. 27, n° 1, janvier 2002, p. 59.
- + MARCOTTE, Gilles, « Des mythes revus et corrigés », *L'actualité*, vol. 30, n° 4, mars 2005, p. 73-74.
- + OLSGAMP, Marcel, « Noces provisoires », *Spirale*, n° 144, septembre-octobre 1995, p. 7.
- + PASCAL, Gabrielle, « Amours et désertions : la réédition d'une trilogie grave et touchante », *Lettres québécoises*, n° 64, hiver 1991-1992, p. 46-47.
- + POTVIN, Claudine, « Du ressentiment à l'action », *Lettres québécoises*, n° 106, été 2002, p. 44.
- + POTVIN, Claudine, « André Major : l'écriture comme une sève », *Lettres québécoises*, n° 129, printemps 2008, p. 45-46.
- + ROBERT, Suzanne, « André Major, nouvelliste. Entretien », *XYZ. La revue de la nouvelle*, vol. 1, n° 2, été 1985, p. 2-11.
- + ROY, Max, « Le patriarche et le cabochon », *Lettres québécoises*, n° 88, hiver 1997, p. 47.
- + SAINT-MARTIN, Lori, « The Body Politic and the Erotic Body : The (Male) Novel of the Quiet Revolution in Quebec », *British Journal of Canadian Studies*, vol. 21, n° 2, septembre 2008, p. 195-217.
- + SERGENT, Julie, « Trois romans sur l'expérience de l'identité », *Lettres québécoises*, n° 79, automne 1995, p. 17-18.
- + SMITH, Stephen, « Islands in the Stream : Cruising Quebec's Literature for Hidden Gems », *Quill & Quire*, vol. 63, n° 10, octobre 1997, p. 31.
- + THÉRIAULT, Marie-Josée, « Les vertus de la retenue et du silence », *Lettres québécoises*, n° 46, été 1987, p. 30-32.

E. Articles de journaux

- + [S.a.], « Un prix à André Major », *Le Devoir*, 7 décembre 1991, p. D4.
- + [S.a.], « Livre de poche : deuxième vie », *Le Devoir*, 2 et 3 mai 1998, p. D4.
- + ALLARD, Jacques, « Le roman de la panne », *Le Devoir*, 22-23 avril 1995, p. D2.
- + BASILE, Jean, « André Major : sexe et fatalité dans un paysage laurentien », *Le Devoir*, 25 mai 1991, p. D1-2.
- + BIRON, Michel, « Les écrivains déserteurs », *Le Devoir*, 27-28 octobre 2001, p. D5.
- + CORNELLIER, Louis, « En mode Major », *Le Devoir*, 27 octobre 2012, en ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/362319/en-mode-major> (page consultée le 22 avril 2015).
- + CÔTÉ, Lucie, « André Major redécouvre son œuvre », *La Presse*, 12 mai 1991, p. C1.
- + DESMEULES, Christian, « Entretien. André Major et la mutation de l'écriture », *Le Devoir*, 8 septembre 2007, en ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/156033/entretien-andre-major-et-la-mutation-de-l-ecriture> (page consultée le 22 avril 2015).
- + DESMEULES, Christian, « André Major : entendre passer le vent », *Le Devoir*, 11 mai 2013, en ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/377791/andre-major-entendre-passer-le-vent> (page consultée le 22 avril 2015).
- + DES RIVIÈRES, Paule, « Le prix Athanase-David est attribué à André Major », *Le Devoir*, 9 décembre 1992, p. A4.

- + DES RIVIÈRES, Paule, « Deux camps autour du *Robert québécois* », *Le Devoir*, 11 décembre 1992, p. B4.
- + DUPONT, Christiane, « André Major “prend le large”... », *Journal des voisins*, février 2013, en ligne : <http://www.journaldesvoisins.com/belle-rencontre.html> (page consultée le 22 avril 2015).
- + ÉTHIER-BLAIS, Jean, « La vie est bien faite, dit Vendredi, et juste en somme ! », *Le Devoir*, 4 avril 1987, p. D8.
- + EVANS, Margaret, « A Quebec Voice is Heard in Brussels », *The Globe and Mail*, 7 décembre 1991, p. C4.
- + FABIEN, Jean-Simon, « André Major invite à prendre le large », *Courrier Ahuntsic/Bordeaux-Cartierville*, 1^{er} novembre 2012, en ligne : <http://www.courrierahuntsic.com/Culture/Litterature/2012-11-01/article-3112090/Andre-Major-invite-a-prendre-le-large> (page consultée le 22 avril 2015).
- + FOGLIA, Pierre, « Trois livres », *La Presse*, 11 décembre 2012, en ligne : <http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/pierre-foglia/201212/10/01-4602655-trois-livres.php> (page consultée le 22 avril 2015).
- + GUAY, Hervé, « Le déserteur est de retour », *Le Devoir*, 25-26 mars 1995, p. D1-2.
- + HALLEY, Achmy, « Portrait du lecteur idéal : André Major », *Le Devoir*, 18 juin 1995, p. B3.
- + LAPIERRE, Michel, « Pauvres écrivains », *ICI*, 15 novembre 2001, p. 35.
- + LAPIERRE, Michel, « Souveraineté du territoire ferronien », *Le Devoir*, 24 décembre 2004, en ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/71332/souverainete-du-territoire-ferronien> (page consultée le 22 avril 2015).
- + LAPOINTE, Josée, « André Major, À quoi ça rime ? : le retour au roman », *La Presse*, 11 mai 2013, en ligne : <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201305/10/01-4649662-andre-major-a-quoi-ca-rime-le-retour-au-roman.php> (page consultée le 22 avril 2015).
- + LÉVESQUE, Robert, « Le prix Athanase-David : André Major. Un diable dans la maternelle », *Le Devoir*, 12 décembre 1992, p. C1-2.
- + LÉVESQUE, Robert, « Major et moi », *ICI*, 1^{er} mai 2003, p. 20.
- + MARTEL, Réginald, « André Major raconte une histoire simple mais susceptible de toucher le lecteur », *La Presse*, 28 mars 1987, p. E6.
- + MARTEL, Réginald, « André Major : 25 ans d'écriture », *La Presse*, 4 avril 1987, p. E1 et E3.
- + MARTEL, Réginald, « André Major à la recherche de l'être virtuel », *La Presse*, 19 mars 1995, p. B1 et B4.
- + MARTEL, Réginald, « Du vieux Menaud à un jeune écrivain », *La Presse*, 11 mai 1997, p. B3.
- + MARTEL, Réginald, « Le journal d'un honnête homme », *La Presse*, 6 janvier 2002, p. B3.
- + MARTEL, Réginald, « Le journal décanté », *La Presse*, 11 novembre 2007, p. P10.
- + SERGENT, Julie, « *Le sourire d'Anton ou l'adieu au roman* d'André Major », *Voir*, 26 décembre 2001, en ligne : <http://voir.ca/livres/2001/12/26/le-sourire-danton-ou-ladieu-au-roman-andre-major> (page consultée le 22 avril 2015).
- + TRUFFAUT, Serge, « Le provocateur tranquille. Un intellectuel qui préfère douter plutôt que d'adhérer béatement à la conformité », *Le Devoir*, 8 août 1994, p. B1.
- + VOISARD, Anne-Marie, « *La vie provisoire*, le dernier d'André Major », *Le Soleil*, 25 mars 1995, p. C7.

F. Articles de blogs, de sites et de revues en ligne

- + [S.a.], « À quoi ça rime ? » *Le club des irrésistibles des bibliothèques de Montréal*, 31 mai 2013, en ligne : <http://irresistibles.bibliomontreal.com/a-quoi-ca-rime> (page consultée le 22 avril 2015).
- + BISAILLON, Claude, « Les carnets d'André Major », *Les cendres et le plumeau*, 31 mars 2013, en ligne : http://les-cendres-et-le-plumeau.blogspot.ca/2013_03_01_archive.html (page consultée le 22 avril 2015).
- + BISAILLON, Claude, « De manière à voir le Tâge, le souple Tâge ancestral et muet », *Les cendres et le plumeau*, 25 juin 2013, en ligne : <http://les-cendres-et-le-plumeau.blogspot.ca/2013/06/de-maniere-voir-le-tage-le-souple-tage.html> (page consultée le 22 avril 2015).
- + PARÉ, Yvon, « André Major me fascine depuis toujours », 7 juillet 2013, en ligne : <http://yvonpare.blogspot.ca/2013/07/andre-major-me-fascine-depuis-toujours.html> (page consultée le 15 mai 2015).
- + PRINCE, Jacques, « Acquisitions récentes : ajouts au fonds André-Major (MSS-46) », *À rayons ouverts, Bulletin de BANQ*, 1990, en ligne : <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2268314> (page consultée le 24 avril 2015).
- + TURGEON, Marie-Josée, « À quoi ça rime ? », *Au fil des pages*, [s. d.], en ligne : <http://aufildespages.ca/litterature/romans-quebecois/quoi-ca-rime> (page consultée le 22 avril 2015).

+ + +

ÉTUDE

+ + +

L'AUTOFICTION CONTESTÉE

Le romancier fictif et l'autarcie littéraire¹

+ + +

DAVID BÉLANGER

Université du Québec à Montréal

Je dépends de lui, il est le sujet de mon livre, enfin de ce journal qui deviendra peut-être un livre, j'en ai besoin pour écrire, pour vivre².

La littérature est ce genre de vieille personne qui ne réussit qu'à parler d'elle-même³.

Toute une vulgate littéraire problématise l'écrivain comme figure analysable; depuis le *Contre Sainte-Beuve*⁴ de Proust et l'assassinat structuraliste de l'auteur, il est gênant de renouer avec une figure qui semble ramener les études littéraires *en arrière*, les tirer vers l'ancien contre le moderne⁵. Pas étonnant, à cet égard, que lorsqu'un roman met en scène un romancier, les critiques préfèrent analyser son caractère spéculaire, métafictionnel, tout en convenant que cette autoreprésentation n'est pas que pur artifice textuel. André Belleau, pionnier au Québec dans l'analyse de ce héros-écrivain apparaissant « avec une fréquence plus que normale⁶ », note, en ce sens, au début de son *Romancier fictif*:

[L]e seul fait pour la littérature de se représenter elle-même en redoublant l'autre, sujet de l'énonciation, par un auteur, sujet de l'énoncé, n'est pas sans conséquence car les modalités de cette représentation [...] peuvent nourrir des rapports avec le *statut effectif* de la littérature et du langage dans la *société réelle*⁷.

-
- 1 Le présent article s'inscrit dans le cadre d'un projet financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH).
 - 2 Marie-Sissi Labrèche, *La brèche*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2008 [2002], p. 22.
 - 3 Patrick Nicol, *La blonde de Patrick Nicol*, Montréal, Triptyque, 2005, p. 62. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *BPN* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
 - 4 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987 [1954], 307 p.
 - 5 Cela dit, nous assistons à toute une relégitimation de la figure de l'auteur comme clé de l'œuvre dans les études littéraires contemporaines; outre les recherches en sociologie de la littérature, notons les travaux d'analyse textuelle de Maurice Couturier (*La figure de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1995, 262 p.), de Dominique Maingueneau (*Contre saint Proust ou la fin de la littérature*, Paris, Belin, 2006, 187 p.) et de Jérôme Meizoz (*Postures littéraires*, t. I: *Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine érudition, 2007).
 - 6 Jean-Charles Falardeau, *Notre société et son roman*, Montréal, HMH, 1972, p. 96; cité en introduction de l'ouvrage d'André Belleau, *Le romancier fictif* (Québec, Nota bene, coll. « Visées critiques », 1999 [1980], p. 9).
 - 7 André Belleau, *Le romancier fictif*, p. 10. L'auteur souligne.

Cette réalité à laquelle Belleau renvoie n'est cependant pas directe : la représentation du romancier observée dans son étude est bien davantage la représentation de la littérature que du sujet biographique — d'ailleurs, Belleau ne manque pas de souligner qu'une analyse autobiographique de *Rue Deschambault*⁸ de Gabrielle Roy constituerait une « pente fatale » et qu'« il faut y résister⁹ ». Cette perspective est généralement partagée dans les analyses de la représentation de l'écrivain au Québec. Ainsi, l'écrivain fictif revêt de différentes manières, dans les œuvres où il est mis en scène avec une grande constance depuis les années 1960, l'habit de la littérature, son efficace, son rôle social, sa position, et c'est le statut de cette littérature dans la société québécoise qu'on étudie majoritairement¹⁰. Néanmoins, dans les romans de la dernière décennie, la représentation de l'écrivain, qui fut jusqu'alors inscrite dans une pensée de l'autarcie littéraire, de l'autotélisme du texte, se redéfinit : il semble difficile, en effet, de lire ces romans de l'écrivain en ignorant la clé biographique, elle-même mise en jeu dans différentes fictions. C'est que, comme le suggère Michel Lacroix,

le succès remarquable [...] des pratiques de l'autofiction et des biographies imaginaires a [...] « contraint » en quelque sorte les spécialistes de la littérature à se pencher sur l'auteur comme texte, l'auteur comme figure auto ou allo-réflexive, en même temps que sur les spécificités génériques des mises en texte de la figure d'écrivain [...] ¹¹.

En fait, l'avènement de l'autofiction a moins *contraint* à l'analyse de la figure du romancier qu'il n'en a modifié les modalités. Après tout, souligne Philippe Gasparini à propos du pacte autobiographique,

s'il est un trait biographique du personnage qui autorise, à lui seul, son identification avec l'auteur, c'est l'activité d'écrivain. Cette identification professionnelle présente l'avantage de ne nécessiter aucun recours au paratexte : écrivain, l'auteur l'est, incontestablement, son livre l'atteste¹².

Il ajoute qu'évidemment « tout personnage-écrivain n'incarne pas l'auteur [...]. C'est que le héros-écrivain comporte un potentiel réflexif auquel l'auteur *ne peut guère se soustraire*¹³. » L'autofiction, liant pragmatiquement le personnage de l'auteur à

8 Gabrielle Roy, *Rue Deschambault*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1993 [1955], 257 p.

9 André Belleau, *Le romancier fictif*, p. 51.

10 Les principaux travaux, à cet égard, sont ceux de Gilles Marcotte (*Le roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, La Presse, coll. « Échanges », 1976, 194 p.), de Robert Dion (*Le moment critique de la fiction. Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*, Québec, Nota bene, coll. « NB Poche », 2009 [1997], 257 p.) et de Roseline Tremblay (*L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois, 1960-1995*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec ; 138 », 2004, 600 p.).

11 Michel Lacroix, « "Un texte comme un autre". Auteurs, figurations, configurations », Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoyer et Michel Lacroix (dir.), *Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2012, p. 13.

12 Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 52.

13 *Ibid.*, p. 53-54. Nous soulignons.

l'auteur réel, institue alors un pacte de lecture hégémonique — Yves Baudelle parle d'« hégémonie de l'autofiction¹⁴ »; nous y reviendrons — qui modifie l'appréhension du roman du romancier fictif. En effet, de l'autarcie littéraire qu'il symbolisait, du « ici littérature » que cette figure représentait, l'écrivain fictif semble maintenant renvoyer à une tâche biographique, simple présence de l'auteur réel; cet horizon de lecture le trouve alors bien à l'étroit, et certaines œuvres semblent s'opposer à cette réduction qui a des conséquences, pour paraphraser Belleau, sur le statut effectif de la littérature et du langage dans la société réelle.

Voilà pour l'essentiel la confrontation que nous observerons: l'autofiction — ses clés de lecture et sa transitivité — s'oppose à une ambition autarcique de la littérature, dont le romancier fictif est bien, dans le roman, le plus fier représentant. Il s'agira, en ce sens, de présenter les définitions de l'autofiction ainsi que les conséquences de son succès hégémonique sur l'appréhension de la littérature à l'époque contemporaine. Après quoi, l'observation d'œuvres contestataires de la pratique autofictive permettra de saisir l'enjeu de la confrontation en place. Plusieurs romans des dernières années instituent, en effet, une telle contestation au Québec. Par exemple, *Alia*¹⁵ de Mélikah Abdelmoumen met en scène une narratrice qui fut l'auteure d'une autofiction, reniée par sa famille en raison de cette publication et vivant dans le monde littéraire, d'amours en romances; or, la fin du récit n'est pas sans rappeler une tragédie grecque. Tout dans ce roman repousse le pacte autofictif pour en faire un cadre inopérant: l'autofiction est œuvre du passé, le présent est frappé du sceau de l'improbable ou du délire. *Une estafette chez Artaud*¹⁶ de Nicolas Tremblay fait un pas de plus: sous-titré « Autogenèse littéraire », ce roman présente Nicolas Tremblay, auteur sans œuvre, dont l'œuvre est la vie qu'il a menée et dont la vie est le sujet du livre que nous lisons. Le roman, de cette façon, crée l'auteur; il se trouve libéré de la nécessité de raconter le déjà-là biographique: fidèle en cela à l'idée d'autarcie littéraire, l'œuvre se fait elle-même, pour elle-même. Mais parmi d'autres exemples contemporains, deux œuvres paraissent tout particulièrement parlantes à l'égard de ce phénomène de contestation: *La blonde de Patrick Nicol* de Patrick Nicol, d'une part, et *Matamore n° 29*¹⁷ d'Alain Farah, d'autre part. En effet, on le verra, ces deux romans reproduisent le pacte de l'autofiction, mais minent, de l'intérieur, le propre du genre. En jouant le texte contre le monde, d'une certaine manière, ils réduisent le contenu biographique à la forme d'un prétexte et donnent à la littérature un rôle performatif, opposé au réel.

Dans cet article, nous prenons le parti de traiter d'œuvres québécoises sans les inscrire dans des enjeux strictement québécois; c'est que l'autofiction et sa contestation relèvent d'une crise qui n'est pas propre à notre littérature, bien que celle-ci la

14 Yves Baudelle, « Du roman autobiographique: problèmes de la transposition fictionnelle », *Protée*, vol. XXXI, n° 1, printemps 2003, p. 8.

15 Mélikah Abdelmoumen, *Alia*, Montréal, Marchand de feuilles, 2006, 185 p.

16 Nicolas Tremblay, *Une estafette chez Artaud. Autogenèse littéraire*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. « Réverbération », 2012, 213 p.

17 Alain Farah, *Matamore n° 29. Mœurs de province*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Ovni », 2010 [2008], 219 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *M* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

gère à sa façon. L'autofiction québécoise s'est pour beaucoup érigée sur les modèles français, autour de l'an 2000, et c'est, pour l'essentiel, grâce aux pratiques de Nelly Arcan et de Marie-Sissi Labrèche qu'elle a trouvé sa forme de référence au Québec. Comme on le constate à la lecture des épigraphes de cet article, une opposition productive est envisageable : entre la pratique autofictive, dépendante d'un contenu biographique, ayant besoin de la vie pour écrire, et une pratique contestataire de l'autofiction, reprenant les codes autofictifs, mais pour parler d'eux, les déconstruire, bref, pour faire ce que sait faire la littérature, soit parler d'elle-même. Se rejoue ainsi, chez Nicol et chez Farah, un phénomène de repli sur soi que Jacques Dubois constate après « l'ère du soupçon » et le nouveau roman : « [Le roman est amené] à se tourner vers lui-même, à cultiver sa forme, à substituer à la référence au monde une référence à soi, c'est-à-dire à la littérature¹⁸ ». Entre ce repli sur soi en tant que littérature et le repli sur soi en tant que sujet biographique, il semblerait qu'il existe une différence idéologique à expliciter.

LE RÉEL AUTOFICTIF

L'autofiction souffre et profite de trois définitions, en concurrence constante dans le discours littéraire, de telle sorte qu'on peut parler de phénomènes assez différents lorsqu'on traite de cette pratique¹⁹. Une première définition, jouissant d'un support étymologique non négligeable (auto/fiction), a été défendue par Vincent Colonna et Gérard Genette, et suppose une fiction inscrite dans le cadre de vie biographique de l'auteur. Genette la définit comme suit : « Moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée²⁰. » Or, Philippe Gasparini, et toute une école de l'ambiguïté, ne l'entend pas ainsi ; au contraire, il défend une « hybridité », c'est-à-dire un « pacte de double affichage », où la fiction et la réalité coexisteraient. En ce sens, il écrit : « Le roman autobiographique et l'autofiction pourraient se comprendre comme des variantes sophistiquées, pour adulte, du jeu de cache-cache. [...] Caché, secret, le "vrai self" lance des appels pour signaler son existence. Mais, si on le débusque, le "faux self" s'interpose aussitôt²¹. » Cette définition, pragmatique, liée à la pratique lectorale, prête le flanc à certains détracteurs, précisément agacés par cette littérature de l'*ego* : s'il y a un jeu de cache-cache, il se déploie hors du livre pour l'essentiel, dans les médias où l'auteur dévoilera le réel et prendra ses distances de la fiction. Arnaud Schmitt est parmi ces critiques qui préfèrent, à l'instar de Serge Doubrovsky, inscrire l'autofiction dans « l'espace autobiographique », c'est-à-dire supposer que l'*engagement* de l'auteur consiste à ne relater que des faits et événements strictement réels²². L'*engagement* liminaire

18 Jacques Dubois, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2000, p. 10.

19 Pour une enquête complète sur les querelles de définition de l'autofiction, voir Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2008, 339 p.

20 Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1991, p. 86.

21 Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, p. 343.

22 Position de Doubrovsky rapportée par Philippe Gasparini, *Autofiction*, p. 299.

garantirait ainsi la *vérité* des énoncés, qu'importe que cette vérité soit avérée — et même possible — ou non ; seul le pacte compte. De là, Schmitt conclut :

L'autofiction telle qu'elle est pratiquée par Doubrovsky, mais aussi par tous ceux qui lui ont emboîté le pas, est tout simplement la fusion d'une narration romanesque et d'un contenu autobiographique qui, du fait de cette fusion, subit des modifications drastiques, selon les critères habituels du vraisemblable²³.

Cette dernière position remporte une grande adhésion, capable d'accueillir des pratiques autobiographiques diverses ; l'autofiction devient narration de soi, et par la simple narration, construction de soi, à un pas de la fiction et y plongeant parfois. C'est que cette définition s'érige sur la seule base du *pacte référentiel*, c'est-à-dire l'engagement liminaire ou textuel de l'auteur qui prétend se livrer avec une authenticité narrative complète. Il y a, au cœur de cette définition, un enjeu poétique rattaché à l'autofiction qu'on ne retrouve pas dans les deux autres. En fait, selon Genette, l'autofiction serait composée d'énoncés fictionnels insérés dans un cadre référentiel ; selon Gasparini, on aurait droit à une concurrence d'énoncés fictionnels et référentiels dans un cadre référentiel assez ambigu pour les contenir tous. Or, la définition de Doubrovsky semble indifférente à la nature des énoncés, car le pacte référentiel, convention de lecture, précède et dépasse le contenu textuel. Philippe Lejeune marque bien, en ce sens, que ce pacte n'a pas pour but « la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non "l'effet de réel", mais l'image du réel²⁴ ». Cette dernière définition éclaire bien un des problèmes de l'autofiction, problème lié à certains aspects de son analyse textuelle : en associant et en réduisant l'autofiction à un pacte — le pacte référentiel — et à une forme — le roman —, elle évite les questions de référentialité effective. Le *a-t-elle vécu ceci ?* devient non pertinent pour l'analyse : seul demeure le pacte pragmatique. C'est pourquoi nous la privilégierons. Cela dit, cette définition, constituée d'une nouvelle vraisemblance, engage un changement de paradigme qu'il convient maintenant d'observer.

La lecture de l'autofiction, en effet, déplace les modalités de la *captatio illusionis* : il ne s'agit plus d'accepter la vraisemblance des actions sur la base de leur réalisme, mais plutôt en vertu de l'entente pragmatique, autobiographique, qui chapeaute le récit. C'est ce qu'affirme Yves Baudelle lorsqu'il écrit que « le pacte romanesque a changé. Il fut un temps — disons le *xviii*^e siècle — où le *topos* liminaire du "je dis vrai" était un indice de fiction ; à présent, il suffit d'affirmer qu'on invente, il suffit d'écrire un roman pour donner à penser qu'on dit vrai²⁵. » D'ailleurs, cela amène Baudelle à traiter de l'autofiction comme hégémonie ; c'est dire que le pacte romanesque général, en raison de l'importance de l'autofiction dans les sphères médiatiques et littéraires, serait modifié, soumis aux mêmes conditions que le texte autofictif. L'œuvre littéraire semble ainsi se réduire, par une sorte de biais de lecture

23 Arnaud Schmitt, *Je réel/Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2010, p. 83.

24 Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1996 [1975], p. 36.

25 Yves Baudelle, « Du roman autobiographique », p. 18.

contemporain, à un échange pragmatique entre l'auteur et le lecteur, l'émetteur et le récepteur, où l'auteur est nécessairement investi biographiquement dans l'énoncé, même l'énoncé romanesque. Nous assisterions donc au retour d'une vraisemblance pragmatique, au détriment de la vraisemblance mimétique : alors que depuis le XIX^e siècle on pouvait « énoncer sur le mode constatif ce que l'on a imaginé²⁶ », ce qui signifie ne plus justifier son savoir de façon pragmatique, mais prouver le réalisme de ses énoncés par ce que Barthes a nommé des « effets de réel », il semblerait qu'aujourd'hui, l'autofiction change la donne. Il ne s'agit pas, évidemment, de prouver de façon plus ou moins ludique, comme ce fut le cas au XVII^e et au XVIII^e siècles, sa connaissance des événements par ce qui devint, par exemple, le *topos* du manuscrit trouvé²⁷ ; plutôt, on assiste à une tendance générale de la littérature à se réduire à l'énonciation de l'auteur, jusqu'à le chercher dans son œuvre et, l'autofiction aidant, à l'y trouver le plus souvent²⁸. De là découlent deux changements majeurs : la fiction change de statut et la littérature se redéfinit.

Voilà en effet, dans un deuxième temps, le changement mis en place par l'hégémonie de l'autofiction. Suivant Gérard Genette, lequel s'appuie sur la *Poétique* d'Aristote, le seul critère de littéarité constitutif est la *fiction*²⁹. Placer au centre du pacte romanesque contemporain une recherche du réel de l'auteur, c'est-à-dire, par convention, récuser l'aspect fictionnel de l'œuvre, constitue une remise en question bien radicale d'un certain pouvoir de la littérature. Tout fonctionne, à cet égard, comme si la littérature trouvait dorénavant sa légitimité dans son rapport au réel, un rapport qui tend à mettre en réserve les énoncés sans efficience sur ce réel³⁰. Cette remise en question hiérarchique des discours fragilise certes la fiction comme propre du littéraire, mais plus encore la valeur de l'énoncé de fiction dans la société contemporaine :

La controverse à rebondissements sur l'autofiction n'est pas seulement l'affaire des savants [...]. Le problème n'est plus [de] déterminer le statut pragmatique des discours *feints* versus factuels, [...] mais de décider, entre la littérature d'imagination et la veine autobiographique, laquelle des deux est la plus légitime et doit prévaloir

26 Cécile Cavillac, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101, février 1995, p. 43.

27 *Topos* qu'on retrouve notamment dans le roman épistolaire, où l'écrivain — disons Choderlos de Laclos, pour ne parler que des *Liaisons dangereuses* — se donne le rôle de l'éditeur de lettres trouvées, afin d'assurer une vraisemblance pragmatique au roman, c'est-à-dire de justifier la connaissance des péripéties romanesques.

28 Soyons clair : cette vraisemblance pragmatique est, comme la vraisemblance mimétique, une manière de nouer un rapport au réel, mais ce rapport est moins direct qu'il n'y paraît. Si, comme on le sait, le réalisme utilisait une suite de conventions, de descriptions, de signes divers pour atteindre un « effet de réel », aujourd'hui, il s'agirait plutôt, par convention encore une fois, d'assurer un lien avec le réel par une promesse liminaire. Dans les deux cas, le réel reste un *effet textuel*.

29 Gérard Genette, *Fiction et diction*, p. 7.

30 Henri Godard parle de cette relégitimation, en France, de la littérature par le réel ; voir « La crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographie, autofiction », Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 81-91. Luc Lang, de la même manière, dénonce dans son *Délit de fiction. La littérature, pourquoi ?* (Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2011, 171 p.) le geste contemporain qui consiste à dénier toute validité à penser aux énoncés fictionnels.

sur l'autre : la discussion se déplace du plan théorique au plan axiologique — sinon idéologique — des valeurs³¹.

Le constat est un peu radical : l'autofiction comme hégémonie discursive modifie l'appréhension de la littérature en privilégiant un rapport pragmatique au texte. Ce rapport pragmatique fragilise l'une des prérogatives de la littérature, qui consiste à parler à côté du réel, à devenir scriptible, autotélique, intransitive. En ce sens, les attaques faites à la fiction prennent l'apparence d'attaques contre la littérature. C'est ce que nous observerons bientôt : chez Patrick Nicol, par exemple, le caractère littéraire du texte, son infidélité à une réalité préexistante constitue un souci de construction ; la fiction revêt ainsi, dans le roman, un statut ambigu, rhétorique, capable de dire ce que le réel ne peut porter.

Le discours de la littérature, certes libéré des avant-gardes, cherche, devant cette crise — c'est effectivement l'hypothèse que nous poursuivons —, à retrouver une légitimité qui semblait entière lors du grand règne structuraliste comme aux grandes heures du réalisme mimétique. Le romancier fictif, symbole littéraire le plus entamé par l'autofiction, doit bomber le torse ; Charline Pluvinet ne manque pas de souligner à cet égard que « les auteurs de ces récits [du romancier fictif] continuent de rechercher [...] comment être auteur et comment reconstituer une autorité qui leur permettrait de continuer à écrire³² ». Roseline Tremblay en vient au même constat lorsqu'elle rapproche la figuration de l'écrivain de la disparition des hiérarchies discursives dans les sociétés hypermédiatiques : « Mort de Dieu, mort de l'auteur, fin des idéologies. Qui, désormais, détient la légitimité d'un discours sur le monde³³ ? » Il semblerait que se joue, dans la représentation du romancier, l'autorité énonciative de l'écrivain comme représentant de la littérature, sa pertinence discursive au sein des discours sociaux. Cette recherche d'autorité vise à donner une valeur à l'énoncé littéraire dont l'écrivain est le porteur traditionnel : on défend la nécessité de la narration, de l'imagination, de l'esthétisme. Ce combat du romancier fictif, suivant Baudelle, s'opposerait précisément à l'autofiction ; il y a là une contradiction que nous entendons résoudre dans la suite de cette étude.

REPRÉSENTATION DE L'ÉCRIVAIN

Le romancier fictif, lorsqu'il est narrateur, c'est-à-dire délivré dans un récit auto-diégétique, peut se contenter d'écrire un roman, *a fortiori* le roman que nous lisons. L'écrivain autofictif, pour mettre en texte sa réalité, évite généralement la grande téléologie romanesque ; pour tout dire, il écrit rarement, de façon directe, un roman. Pour résoudre ce problème, que Michal Glowinski nomme le « paradoxe narratif » de la narration au « je », le narrateur fait donc appel à une « mimésis formelle » qui « fait

31 Yves Baudelle, « Du roman autobiographique », p. 12. L'auteur souligne.

32 Charline Pluvinet, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2012, p. 262.

33 Roseline Tremblay, *L'écrivain imaginaire*, p. 28.

fond sur des formes d'expression socialement déterminées, et en général profondément ancrées dans une culture donnée³⁴». Ces formes — le journal intime et les mémoires sont les exemples utilisés par Glowński — permettent ainsi d'atteindre un certain niveau d'authenticité. Par exemple, le roman d'autofiction *La brèche* de Marie-Sissi Labrèche prend la forme d'un journal intime, et *Folle*³⁵, une autofiction de Nelly Arcan, la forme d'une lettre, ce qui permet d'ajouter à la vraisemblance pragmatique, assurée par une suite de biographèmes³⁶, une scène d'énonciation intime et personnelle : *ce texte n'est pas seulement vrai, il est au plus près de moi*. Si généralement la mimésis formelle « fictionnalise [la] structure [imitée]³⁷ », en régime d'autofiction il semble que ce trait contraire au genre est évité. Par exemple, dans *Folle*, on comprend que la lettre écrite par la narratrice n'est pas une lettre puisque c'est le lecteur qui lit la lettre plutôt que son destinataire, ce qui rend la situation énonciative factice. Mais le roman d'Arcan prévoit ce biais énonciatif : « [O]n dit souvent que l'aveu soulage. Pourtant, jusqu'à ce jour je ne l'ai pas senti en écrivant cette lettre, c'est peut-être parce qu'elle ne s'adresse pas vraiment à toi³⁸. » La mimésis formelle est dénudée, réalignée à la situation d'énonciation réelle — le livre —, et ne reste que l'armature de la lettre : son ton intime, son rapport au quotidien, sa diction. On reconnaît là un procédé à la base du premier roman d'Arcan, *Putain* :

[J]'étais en analyse avec un homme qui ne parlait pas [...], et comme cette analyse ne menait nulle part, comme je n'arrivais pas à parler, muselée par le silence de l'homme et par la crainte de ne pas bien dire ce que j'avais à dire, j'ai voulu en finir avec lui et écrire ce que j'avais tu si fort [...]. Voilà pourquoi ce livre est tout entier construit par associations, d'où le ressassement et l'absence de progression, d'où sa dimension scandaleusement intime³⁹.

Le ton de la thérapie est convié, sans qu'on prétende y reproduire la situation énonciative ; on met à distance, par là, la « fictivité essentielle des romans » telle que conçoit Barbara Hernstein Smith, fictivité qui

n'est pas à chercher dans l'irréalité des personnages, des objets et des événements mentionnés, mais dans l'irréalité de la mention elle-même. En d'autres termes, dans un roman ou dans un conte, c'est l'acte de rapporter des événements, l'acte de décrire des personnes et de référer à des lieux, qui est fictif⁴⁰.

34 Michal Glowński, « Sur le roman à la première personne », *Poétique*, n° 72, novembre 1987, p. 500.

35 Nelly Arcan, *Folle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, 204 p.

36 La narratrice, chez Nelly Arcan est clairement identifiée à la personne de l'auteure ; dans *La brèche*, le lien est décalé, et même problématisé : la narratrice se nomme Émilie-Kiki — plutôt que Marie-Sissi —, et seul le titre, *La brèche*, renvoie de façon directe à l'identité de la romancière.

37 Michal Glowński, « Sur le roman à la première personne », p. 500.

38 Nelly Arcan, *Folle*, p. 69.

39 Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 16-17.

40 Barbara Hernstein Smith, citée et traduite dans Gérard Genette, *Fiction et diction*, p. 81.

Rapportant des événements dans une perspective autobiographique, dénudant la scène d'énonciation du livre que nous lisons, les romans d'Arcan utilisent plusieurs stratégies qui renforcent le pacte pragmatique, de telle sorte qu'à la fin du livre, il est permis de dire que l'écrivaine du texte est l'écrivaine des médias. La chose se révèle un peu plus compliquée chez Marie-Sissi Labrèche. Comme chez Arcan, le journal intime qui constitue *La brèche* s'inscrit dans le registre thérapeutique :

[P]our avoir moins mal dans mon ventre, entre chaque rendez-vous, j'écris mon journal, c'est ma béquille, parce que cette histoire est trop grosse pour moi, c'est une histoire au-dessus de mes moyens, alors pour m'aider [...] j'écris l'histoire de ma relation avec mon prof de littérature⁴¹.

Or, cette histoire devient parfois virtuelle : « Le pire est que je serais incapable d'arrêter cette histoire virtuelle, une histoire macintosh, qui parle de deux écrivains, il était une fois un maestro de la poésie et sa ritournelle⁴² », ou imaginée, alors qu'un amant conseille à la narratrice de « vi[vre] enfin une vraie vie. Pas une vie imaginée avec un prof de littérature fucké⁴³ ». Le pacte de double affichage, chez Labrèche, est entretenu : confusément autobiographique, le roman prétend moins dire toute la vérité sur les faits que toute la vérité sur l'imaginaire de l'autobiographe. Dans la perspective de Hernstein Smith, *La brèche* ne serait cependant pas fictif en ce qu'il dénude l'artifice de l'énonciation. En s'inscrivant dans le virtuel et l'imaginé, en effet, le texte dévoile son rapport partiel au réel et entretient, du même coup, le pacte autofictif : tout est presque réel, et ce qui ne l'est pas vous sera communiqué.

Le roman de Patrick Nicol et celui d'Alain Farah reproduisent le protocole pragmatique de l'autofiction : le narrateur est l'auteur, homonymie importante, et l'intimité, par le biais de la maladie ou de l'amour, est conviée directement au sein des diégèses. Or, les points d'écart sont nombreux et supportent une finalité bien différente que celle de l'autofiction ; plutôt que de référer au « monde », à la réalité égotiste de l'autofiction, ces romans se replient sur eux-mêmes, donnant à voir, avant tout, un discours sur la littérature. C'est ce déplacement que nous entendons maintenant observer.

AUTOBIOGRAPHIE DU POTENTIEL : PATRICK NICOL

La blonde de Patrick Nicol présente, dès l'incipit, une origine hypertextuelle qui sied mal au genre autobiographique : « Les pages arrachées d'*Anna Karénine* errent dans ma maison. » (*BPN*, 7) La pénétration de l'œuvre littéraire dans l'intimité — « ma maison » — est explicitée un peu plus loin : « Voilà l'histoire la plus simple, sans doute. Détruire. En un jour ou en cent, arracher un à un les morceaux. Ici, heureusement, il ne s'agit que d'un livre. » (*BPN*, 7) En guise d'ouverture, nous assistons à la

41 Marie-Sissi Labrèche, *La brèche*, p. 22.

42 *Ibid.*, p. 34.

43 *Ibid.*, p. 111.

destruction du roman de Tolstoï, laquelle devient, de façon indécidable, la destruction d'un soi, une fragmentation : le passage cité, en effet, ne renvoie qu'obliquement au livre déchiré ; le « [i]ci, heureusement, il ne s'agit que d'un livre » réfère autant à l'énonciation — ici, un livre que vous lisez — qu'à l'action — ici, chez moi, un livre de Tolstoï déchiré. Cette indécidabilité présente un texte qui hésite à sortir de lui-même : toujours reporté à sa propre énonciation, l'auteur-narrateur ne présente sa matière biographique que partiellement, spoliée qu'elle est par l'acte d'écriture qui devient vite central.

La narration est ainsi mise de l'avant grâce à des métacommentaires sur l'acte de narrer : « La forme la plus élémentaire du récit raconte le passage du vide au plein, du plein au vide. » (*BPN*, 14) Il ajoute : « Fantaisie, j'opte aujourd'hui pour une spirale inversée. » (*BPN*, 14) Le caractère « possible » mais conditionnel de son énoncé est alors souligné. Il raconte une querelle avec le voisin, par exemple : « J'aime la scène où le voisin m'engueule à propos de l'herbe propulsée. [...] J'aime aussi m'imaginer lui disant que j'envisage de ne plus jamais tondre afin de pouvoir ramper dans l'herbe longue. » (*BPN*, 15) La scène potentielle se trouve réduite à la rédaction de celle-ci : « J'atteins le cœur de la spirale et mon histoire est terminée. Je suis en forme aujourd'hui ; tout pourrait m'arriver. » (*BPN*, 16) L'écriture devient création d'actions ; ces dernières sont vécues par le sujet autobiographique qui se désigne en tant qu'objet de son récit. Comme la première ligne de *Matamore n° 29*, « [t]out m'arrive », le « tout pourrait m'arriver » de Patrick Nicol dévoile le paradoxe même du texte en marche : le texte crée de l'action, l'action engendre le texte, mais qui de l'action ou du texte est à l'origine de cette mécanique ?

Un tel conditionnel fonde non seulement la narration, mais aussi la diégèse de l'œuvre. On le trouve dès le commencement, alors que l'auteur-narrateur s'entretient avec une amie :

- Tu sais, on aurait pu être amoureux.
- Qu'est-ce que tu veux dire ?
- S'être rencontrés avant, ailleurs. J'aurais pu être ton chum, on aurait pu vivre ensemble. (*BPN*, 11)

À la fin, pour bien boucler cette ronde de flirt potentiel, qui n'éclot jamais en cette infidélité qui devait constituer le récit — celle des Karénine, Bovary, Chatterley⁴⁴ —, le narrateur énonce :

⁴⁴ Jean-Philippe Martel note, à ce propos, sur *La blonde de Patrick Nicol* : « Si [le personnage-narrateur] identifie les femmes de son entourage aux héroïnes de Tolstoï, de Flaubert et de Lawrence [...] c'est encore que la littérature fonctionne comme un grand réservoir, où puiser un certain nombre d'attitudes et de convictions. Dans ce cas, les héros issus de la littérature consacrée [...] constituent des cadres existentiels et agissent à ce titre comme autant de médiatisations entre la "vraie vie", dont ils offrent des modèles de compréhension facilement intégrables, et le discours littéraire. » « *Vais-je vivre ainsi, vraiment, et penser à ça ?* » La fiction d'être au monde dans *La Blonde de Patrick Nicol*, de Patrick Nicol, communication prononcée lors du colloque « Penser l'autofiction dans les littératures francophones », Montréal, Université Concordia, 27 avril 2012. Cette lecture de Martel montre bien l'emprise du discours littéraire dans l'énoncé — et l'action énoncée — du narrateur. Nous y reviendrons.

L'intensité lasse. Nous ne sommes pas des personnages de roman. [...]

— Il faut arrêter, maintenant. Nous allons cesser de nous voir.

— Mais pourquoi ?

— Parce que cette histoire-là ne se peut pas. (BPN, 90)

L'impossibilité de l'histoire est stipulée; le récit auquel on a droit, en ce sens, est celui de sa *potentialité*. Le repli de l'énonciation sur sa propre mécanique engendre ces énoncés de fiction potentielle, entraînant, également, plusieurs autres commentaires métatextuels. Ainsi, ces extraits qui se passent sur le plan des signes: « C'est ce qu'il avait dit, je crois, ou quelque chose d'approchant. Je ne sais plus. Je m'étais évanoui après la troisième virgule, j'ai manqué d'air pour lui. » (BPN, 33) Ou encore, exemple plus frappant, un personnage traite d'un document et le désigne à l'auteur: « Je ne comprends pas pourquoi tu n'es pas plus inquiet, pas plus suffoqué. Regarde: *cette phrase ne devrait pas être en italique.* » (BPN, 50) En reportant l'action sur l'énonciation — ce n'est pas après la première minute (mesure d'action), mais après la troisième virgule (mesure phrastique) que le narrateur s'évanouit —, en rendant indécidable le régime de certains énoncés — la phrase en italique appartient-elle à l'action du roman ou à son énonciation? —, *La blonde de Patrick Nicol* présente une pratique textuelle qui appelle, espère même, son autarcie. C'est un peu, en parlant d'*Anna Karénine*, la profession de foi que fait l'auteur-narrateur: « On dit que cet amour représente celui de Tolstoï pour sa femme, mais qui s'intéresse à trouver les amours des auteurs dans leurs livres? » (BPN, 27) On pourrait lui rétorquer, nous appuyant sur les constats d'Yves Baudelle: tout le monde. Cette force qui pousse le lecteur hors du texte, le narrateur tâche ainsi de la mettre en bride:

Seule une personne que je ne connaissais pas pouvait déclencher l'inventaire de mes êtres et de mes avoirs, s'émerveiller d'apprendre ce que tous savent déjà à propos de moi: les livres que j'ai lus, l'école où j'ai étudié, cette manie que j'ai de faire des livres avec ce qui ne m'est jamais arrivé. (BPN, 60)

L'autofiction est ici réduite à son voyeurisme. Le narrateur neutralise alors le registre biographique: ses livres, confie-t-il, sont faits d'actions potentielles, soit de ce qu'il n'a pas vécu.

Cette double tension, entre le repli du texte sur lui-même et le refus de la fictionnalité, mène à un paradoxe:

J'aime le dire comme ça. J'ai fait ma rencontre dans le stationnement d'un centre commercial. [...] Je me souviens de tout ça. Et du sourire familier qui doucement passait devant moi, heureux [...] mais conscient que quelque chose se produisait qui n'aurait pas dû — ou au contraire, qui devait absolument avoir lieu. [...] Je lis mon nom au-dessus d'un numéro de téléphone qui n'est pas le mien. (BPN, 18)

L'auteur-narrateur, porteur de l'énonciation, se rencontre lui-même, Patrick Nicol, dans le stationnement d'un centre commercial. Ce dédoublement, plus qu'in vraisemblable, présente l'inadéquation passagère entre le sujet de la narration et le sujet

de l'action, dans un régime de texte, l'autofiction, où le sujet est conventionnellement l'objet : le récit ne présente plus le « tout m'arrive » mais plutôt le « tout arrive à Patrick Nicol », une disjonction si importante que le pacte autofictif se brise. Il s'agit là d'une véritable métalepse : l'auteur-narrateur rencontre son personnage⁴⁵. Mais comme le narrateur est autofictionnaire, le rendez-vous est épatant : c'est lui-même qu'il rencontre. La métalepse, nous disent John Pier et Jean-Marie Schaeffer,

semble particulièrement importante pour comprendre la spécificité du récit fictionnel comparé au récit factuel. Moyen réservé au récit de fiction, elle constitue en même temps une mise à nu de la situation de communication paradoxale qui caractérise la fiction : en court-circuitant la frontière entre le monde de la narration et le monde narré, elle met l'accent sur le fait que dans le récit de fiction, contrairement au récit factuel, le monde narré est ontologiquement dépendant de l'acte de narration qui l'engendre⁴⁶.

Cette dépendance, une fois soulignée au sein d'une œuvre qui se refuse à la fiction, désigne bien le statut de l'énonciation et son pouvoir effectif : ces énoncés ne se contentent pas de *performer*, ils engendrent. La métalepse, ainsi, se retrouve dans plusieurs fictions du romancier fictif, à la manière de chaperons qui guettent pour que le pacte autofictif ne soit pas consommé. La même question se trouve au centre, pour ainsi dire, de *Matamore n° 29*.

AUTOFICTION D'UNE CRÉATION : ALAIN FARAH

Au centre de *Matamore n° 29* se joue la mécanique de *Matamore n° 29* : c'est sa rédaction, sa réception et ses origines comme texte qui en constituent le sujet premier. Ainsi, on rencontre « cette lectrice intriguée qui s'adonne au décryptage [du] texte » (*M*, 23) que nous sommes en train de lire, lectrice qui transgresse la logique ontologique de l'œuvre : dans la communication littéraire pragmatique, effectivement, le lecteur reçoit l'énoncé, il ne peut en faire partie, sinon par le biais d'apostrophes. Introduire le lecteur comme acteur de l'œuvre est ainsi un geste métaleptique qui fragilise l'énoncé biographique. De la même manière apparaît le personnage de Marie-Claude : « Elle me dit : et si, au lieu de parler de choses compliquées, tu écrivais le roman de nos vies. » (*M*, 31) Ou encore, celui de l'architecte : « Heureusement, pour la deuxième fois, l'architecte interrompt la bonne marche de l'intrigue par une remarque qui n'a rien à voir avec le roman. » (*M*, 33) Ces intrusions métaleptiques viennent non seulement contrecarrer la narration, elles influencent le roman. La frontière maintenue entre énonciation du romancier et énoncé romanesque semble mince, en effet : le

45 L'illogisme mystique de la situation est d'ailleurs mis en scène : « En disant : "je voudrais parler à Patrick Nicol", j'ai comme un frisson mystique. [...] Je m'imagine courir dans une autre pièce, décrocher le téléphone et dire : "Oui, c'est moi", puis m'excuser parce que je suis occupé sur une autre ligne. » (*BPN*, 27)

46 John Pier et Jean-Marie Schaeffer, « Introduction. La métalepse, aujourd'hui », John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepse. Entorse au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2005, p. 14.

personnage — la lectrice, Marie-Claude, l'architecte — demande à l'auteur-narrateur de changer son récit, d'aborder certains thèmes, de mettre fin à une scène. Ce qu'on raconte donc, encore une fois, ce sont les péripéties du discours (énonciation) plutôt que celles de l'histoire (action) : la trame narrative se constitue de lecteurs qui veulent influencer le contenu de *Matamore n° 29*, de personnages qui posent des problèmes de narration, d'un auteur-narrateur qui tente de boucler son roman. Tout fonctionne comme si, radicalement, le texte se présentait telle une *aventure de l'écriture* et contre l'écriture de l'aventure, pour reprendre l'antinomie de Jean Ricardou⁴⁷.

En ce sens, la rédaction est toujours *en train* de se faire : il n'y a aucune distance entre l'action narrée et l'énonciation de l'action. Au détour d'un épisode, le narrateur s'écrie : « Et voilà que je tiens mon filon. C'est Marie-Claude qui va être contente. » (*M*, 45) Parfois, ce sont des problèmes qui surviennent : « Je racontais pourtant une histoire simple : il aimait une joueuse de tennis ; ses parents étaient du Croissant-fertile. Il y a eu des complications. » (*M*, 93) Dans ce dernier passage, la narration frôle l'auto-fabulation : ce que raconte le narrateur, c'est bien l'histoire potentielle d'Alain Farah, d'un sujet amoureux, devenue impossible car « nous ne sommes pas à la fin d'un film, mais au milieu d'un livre » (*M*, 92). Bref, le triple décalage action-énonciation-lecture qui constitue l'échange littéraire classique — que l'aoriste représente bien — est sans cesse réduit dans *Matamore n° 29* : alors que la narration doit rapporter l'action et la lecture décoder le récit de la narration, ici, les instances passent d'un champ ontologique à l'autre. Le lecteur agit sur l'énonciation, l'énonciation modifie alors l'action ; le lecteur devient personnage de l'action ; l'énonciation devient action. La métalepse, pour ainsi dire, structure le texte. Lorsque l'auteur-narrateur est invité à lire *Matamore n° 29* à un festival de littérature, la proximité vie-écriture-lecture est à son comble : « [J]e prends une chambre à l'Hôtel moderne, / Puis je note tout ce que je viens d'écrire. » (*M*, 176) Dans la même scène, Alain Farah lit son roman à un auditoire, vit sa lecture publique et en rend compte par écrit. Cette proximité montre la fragile interdépendance entre les champs, certes, mais peut-être plus encore l'importance de la lecture, de la littérature qui fait peu de cas de l'action et du réel à narrer. C'est d'ailleurs en tant qu'auditeur, et donc lecteur, que l'auteur-narrateur découvre le dénouement, la résolution de son projet : « [T]out se met en place, l'œuf, l'amour, le zéro, je viens de trouver comment finir mon roman, je regarde la performeuse avancer [...] et à partir de là je comprends LE-SOMBRE et la nature de ma lutte. » (*M*, 177)

« Arrive la littérature, décampe le monde » (*M*, 178), cite Jean-François Chassay pour conclure : « La littérature engendre le monde, un monde, et ce faisant elle place le réel à l'écart⁴⁸. » Cette mise à l'écart semble cependant incertaine dans l'œuvre de Farah. Si l'auteur-narrateur dit bien : « j'ai voulu donner à du mort (mes souvenirs) la possibilité de revivre (dans la fiction) » (*M*, 181), cette fiction n'est plus factuelle, elle apparaît et est donnée au sein de l'œuvre comme trope, indéfinissable, image du monde façonnée par la littérature. Effectivement, Farah « s'amuse à déconstruire l'autofiction⁴⁹ », mais, convient encore Chassay, « [s]i des scènes peuvent

47 Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1967, p. 166.

48 Jean-François Chassay, « Spectres de la filiation. Postface » (*M*, 210).

49 *Ibid.* (*M*, 190).

sembler autobiographiques [...], elles éloignent l'auteur [...] à cause de l'importance des références intertextuelles qui ne cessent de nous situer dans la littérature⁵⁰». Que Chassay parle de la littérature comme lieu paraît révélateur : son analyse oppose l'autofiction, cette écriture du réel, à ce que propose *Matamore n° 29*, une écriture moins de la fiction que de la littérature.

LA LITTÉRATURE CONTRE LA RÉALITÉ

On aura peut-être l'impression d'un savant *retour du même*, d'une résurgence, grâce à la figure du romancier fictif, ce fantôme avant-gardiste de la littérature tournée vers soi ; paraphraser la formule de Ricardou sur l'aventure de l'écriture n'arrange en rien cette apparence. Or, s'il y a retour, on le perçoit davantage dans l'idéologie de la forme que dans la forme elle-même ; pour reprendre l'expression de Belleau, c'est « l'idéologie du texte⁵¹ » qui, peut-être, adaptée au nouveau contexte de la littérature, est ici semblable. En effet, on a souvent commenté le nouveau roman et les autres formes d'avant-garde des années 1950 en mentionnant leur contestation du réalisme et de ses conventions, leur contestation, bref, de l'idéologie mimétique. C'était notre hypothèse de départ : le roman du romancier fictif conteste, aujourd'hui, cette hégémonie autofictive, la surprésence, la survalorisation — sociale, imaginaire, médiatique — du texte donné comme réel, comme vrai, comme authentique. Jean-François Chassay mentionne ce détournement de l'autofiction qu'on rencontre chez Farah. De la même manière, Jean-Philippe Martel souligne que le roman de Nicol met en perspective l'autorité de l'autofiction « en tant que discours parmi d'autres discours. Cette pratique renseigne de même sur la place et sur la position que la littérature occupe dans le monde⁵². » Nous avons voulu montrer que cette contestation s'appuyait sur l'arbitraire du protocole pragmatique à l'origine de l'autofiction : en reproduisant le pacte autofictif — tout comme Alain Robbe-Grillet reproduit, par exemple, la description minutieuse des réalistes, mais jusqu'à la dé-représentation de l'objet décrit —, les romans de Nicol et de Farah surjouent la convention jusqu'à la rendre intenable. Cette contestation poétique mène à une contestation idéologique. En détournant le pacte pragmatique, ces romans remettent en question la légitimité du réel ; c'est précisément l'imaginaire et la fiction dans le réel qui sont mis en scène dans ces œuvres, soit la nécessité de la littérature dans le discours social.

Mais il faut saisir, en fin de parcours, de quoi est faite cette contestation. On a vu que la figure transgressive qui posait les œuvres de Patrick Nicol et d'Alain Farah hors du pacte autofictif était la métalepse. Celle-ci joue effectivement un rôle tout à fait particulier chez le romancier fictif.

Genette montre bien dans les premières pages de *Métalepse*⁵³ (2004) que cette figure est, classiquement, une figure rhétorique, qui se passe donc sur le plan du

50 *Ibid.* (M, 203-204).

51 André Belleau, *Le romancier fictif*, p. 214.

52 Jean-Philippe Martel, « "Vais-je vivre ainsi, vraiment, et penser à ça ?" », p. 12.

53 Gérard Genette, *Métalepse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004, 131 p.

texte. Or, il ajoute que la « métalepse fictionnelle » est « un mode élargi de la figure⁵⁴ ». La métalepse rhétorique serait, par exemple, ces passages lors desquels une narration extradiégétique semble traverser la frontière entre l'énonciation où elle devrait être confinée et l'énoncé : tous ces passages où le narrateur dit, sans grandes conséquences, « suivons notre héros... » ou « attardons-nous ici... » seraient des métalepses rhétoriques. Ce trope, soutient Genette, est cependant peu *transgressif* si on l'accepte comme trope. Le chercheur conclut, en ce sens, qu'« une fiction n'est en somme qu'une figure prise à la lettre et traitée comme un événement effectif⁵⁵ ». Ainsi, prendre à la lettre la métalepse « suivons le héros... » nous propulserait en pleine fiction : il est impensable que l'instance narrative et nous-mêmes, lecteurs, pénétrions l'action de l'énoncé. Ce détour éclaire tout particulièrement la nature de la contestation de nos exemples. De fait, les romans de Patrick Nicol et d'Alain Farah appartiendraient à la fiction en ce que la métalepse fictionnelle, qui est la figure rhétorique devenue *effective*, y occuperait un rôle central. Mais le pont entre la figure rhétorique et la situation effective est-il véritablement franchi dans ces romans ? En effet, les auteurs-narrateurs, en vertu du pacte autofictif, prennent la parole ; leur personne réelle paraît alors attachée à leur énonciation, laquelle évite la fictivité par une autoréflexivité soutenue : ils affirment écrire ce qu'ils écrivent, que cela soit potentiel — écrit au conditionnel — ou métaphorique. En découle le statut ambigu de certains énoncés : les personnages de Joseph Mariage dans *Matamore n° 29* ou de Patrick Nicol rencontré par Patrick Nicol ne pourraient-ils pas être des figures métaphoriques ou métaleptiques, ayant cours, par conséquent, sur le plan de l'énonciation plutôt que sur le plan de l'énoncé ? Joseph Mariage, en effet, apparaît dès l'incipit de Farah : « Quelle est sa mission ? / Faire revenir mon passé. » (*M*, 13) Ce personnage, métaphoriquement, chercherait à refonder des souvenirs d'Alain Farah, auteur-narrateur ; dès lors, sa quête fantaisiste n'appartient pas tout à fait à la fiction. Ainsi en serait-il du double de Patrick Nicol, qui dédoublerait l'auteur — le « je » — et l'acteur dans la vie — Patrick Nicol, enseignant au cégep. En fait, ce serait là une hypothèse de lecture qui maintiendrait ces œuvres à l'intérieur du pacte autobiographique. Mais cela ne les rend pas moins contestataires : en s'appuyant sur le pacte autofictif tout en se détournant du monde pour se retourner vers soi, vers la littérature, ces romans revoient l'usage de l'autofiction, non sans en révéler, par quelques pointes, l'ineptie.

Il reste à voir si est *généralisable* cette contestation de l'autofiction chez le romancier fictif. La figure du romancier fictif contemporain se distingue-t-elle vraiment, de façon systémique, de l'autofiction par des stratégies semblables ? Répondre par l'affirmative serait évidemment réducteur. Les romans de François Blais (*La nuit des morts-vivants*⁵⁶), de Pierre Yergeau (*Conséquences lyriques*⁵⁷), de Guillaume Corbeil (*Pleurer comme dans les films*⁵⁸) ou de Daniel Canty (*Wigram*⁵⁹) mettent plutôt

54 *Ibid.*, p. 17.

55 *Ibid.*, p. 20.

56 François Blais, *La nuit des morts-vivants*, Québec, L'instant même, 2011, 172 p.

57 Pierre Yergeau, *Conséquences lyriques*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 2008, 338 p.

58 Guillaume Corbeil, *Pleurer comme dans les films*, Montréal, Leméac, 2009, 151 p.

59 Daniel Canty, *Wigram*, Chicoutimi, La Peuplade, 2011, 202 p.

en scène la disparition du romancier, fondu dans son texte, submergé par l'imaginaire devenu réel. Autres stratégies, mêmes effets : la fiction et le texte gagnent contre la vie de l'écrivain. Et c'est sans doute dans *La logeuse*⁶⁰ d'Éric Dupont que se trouve le mieux présentée cette contestation ; dans cette œuvre, l'autofiction est ridiculisée par le biais d'une prostituée devenue romancière célèbre grâce à son premier roman autobiographique intitulé *Clitoris*. Cette critique pour le moins explicite du phénomène Nelly Arcan se double d'une critique de la vraisemblance. En effet, la logeuse tente d'imposer, contre la lecture des contes inventifs aux tonalités kafkaïennes de Jacqueline, la lecture d'un roman historique. Sur les contes, la logeuse tempête : « J'ai jamais entendu une chose aussi conne ! Franchement ! [...] Ça se peut pas ! C'est pas possible ! C'est pas vraisemblable ! Tsu [*sic*] parles d'une connerie⁶¹ ! » Elle impose donc la lecture du roman *Madame Autrefois*, « une histoire vraie de la femme du premier chirurgien francophone de notre pays. [...] Aucun détail de la vie à cette époque n'échappe à la plume de ce génie du réalisme⁶². »

Se perçoit ici, dans sa forme la plus crue, une contestation de la littérature québécoise contemporaine : celle qui consiste à refuser la réalité, le donné fictif, au profit de l'imaginaire et de ses potentiels. Il faudra alors se demander ce que cette contestation engage. La défense de la littérature, dont la fiction est la représentante constitutive, en tant que discours au sein de l'imaginaire social est pour le moins évidente. Mais la littérature nous apprend, précisément, à nous méfier des évidences.

60 Éric Dupont, *La logeuse*, Montréal, Marchand de feuilles, 2013 [2006], 311 p.

61 *Ibid.*, p. 175.

62 *Ibid.*, p. 179. L'auteur souligne.

+ + +

CHRONIQUES

+ + +

R O M A N
Retours sur l'identité et la liberté

+ + +

PASCAL RIENDEAU
Université de Toronto

Dans ma chronique de l'automne 2009¹, j'ai tenté d'établir des liens entre l'univers romanesque bien connu de Jacques Poulin et celui de Nicolas Dickner. J'insistais sur l'importance de quelques thématiques (notamment le roman de l'Amérique) ou sur le traitement de certains sujets (l'amitié entre un homme et une femme, par exemple). Grâce au hasard éditorial, ces deux auteurs peu prolifiques ont publié cette année un nouveau roman à environ un mois d'intervalle, comme un autre habitué de ces pages, Sergio Kokis. Fidèle à son habitude, Dickner a choisi, dans *Six degrés de liberté*², de privilégier des personnages d'adolescents (qui deviendront de jeunes adultes à la fin du roman) dotés d'une intelligence supérieure, mais mal adaptés à leur environnement ou au monde en général. Élisabeth Routier-Savoie et Éric Le Blanc, qui ont quinze ans au début du récit, sont amis depuis la maternelle; «on les croyait différents, à tort: ils étaient complémentaires» (30). L'esprit géométrique d'Éric a trouvé en Lisa, «synthétique et narrative» (31), une alliée indispensable, surtout à partir du moment où il a commencé à souffrir sérieusement d'agoraphobie. Alors qu'il doit fréquenter l'école secondaire, Éric se retrouve confiné à sa chambre, réussissant à maintenir un lien avec les autres grâce à Lisa, qui l'aide à inventer différents projets scientifiques ou informatiques, surtout ce prototype de parachute muni d'un vieil appareil photo relié à un ordinateur personnel qui s'élève dans l'atmosphère afin de capter des images de la Terre. Dickner possède l'art d'exploiter les interactions adolescentes sans valoriser l'introspection. Leur amitié subit un coup dur quand Éric doit quitter son petit quartier résidentiel près de Huntingdon afin de suivre sa mère qui commence une nouvelle vie au Danemark. Petit génie de l'informatique, Éric fait fortune avec une rapidité exceptionnelle en investissant dans les conteneurs abandonnés — très nombreux après la crise économique de 2008 —, tandis que Lisa peine à continuer ses études collégiales, elle qui doit s'occuper d'un père malade. Tout cela change quand Lisa a soudain une idée, une illumination.

1 Pascal Riendeau, «De la nostalgie d'un monde possible à la possible fin du monde», *Voix et Images*, vol. XXXV, n° 1, p. 120-125.

2 Nicolas Dickner, *Six degrés de liberté*, Québec, Alto, 2015, 384 p.

Dickner crée un second récit qui, de prime abord, ne donne pas l'impression d'appartenir au même univers que le premier. Jay — dont on ne connaît pas le nom véritable —, ex-pirate informatique rattachée à une famille mexicaine redoutée, voit sa peine de prison pour vol d'identité commuée en une période de liberté surveillée au cours de laquelle elle s'engage à travailler pour la Gendarmerie royale du Canada (GRC). L'ennui de son emploi et la longueur du contrat l'incitent à s'intéresser à un mystérieux conteneur (surnommé Papa Zoulou) qui a quitté le port de Montréal en direction de Singapour, mais qui s'arrête dans différents ports, sans que l'on sache pourquoi il fait toutes ces escales et surtout ce qui se trouve à l'intérieur. Les services policiers pensent qu'il transporte des personnes, mais qui? Est-ce une nouvelle stratégie adoptée par un groupe terroriste? Jay n'y croit pas et choisit de mener une enquête parallèle. Seule, avec des moyens limités et sans autorisation, elle réussit néanmoins à traquer ceux qui font circuler sur les mers et océans du monde un conteneur insaisissable grâce à une chose simple : les déchets. Il s'agit là d'une problématique fréquente chez Dickner que l'on retrouve également dans la première chronique qu'il a publiée dans le journal *Voir* : « L'écrivain est le poisson-vidangeur de cet aquarium boueux que l'on nomme culture. Il filtre, il recycle, il brocante. Plus les déchets abondent, plus l'auteur a l'écaille lustrée. Un bon écrivain, en somme, devance toujours les éboueurs³. » Dans ses romans, la conception des déchets possède une signification beaucoup plus littérale : dans l'appartement modeste qu'habite Jay près de la station de métro Crémazie, tout provient des ordures. Ce sont justement les détritiques que Lisa laisse dans l'entrepôt qu'elle a loué durant l'été afin de transformer son conteneur dans le dessein de le rendre adapté à la vie humaine qui permettent à Jay de retrouver sa trace et de reconstruire le récit des événements. En outre, c'est dans le bac de recyclage de Lisa qu'elle découvre les autres informations qui lui manquaient, notamment ce lien autrement impossible à établir entre elle et le jeune millionnaire danois qui a financé l'opération.

Que signifie vivre dans un conteneur? Difficile de le savoir, d'autant plus que le narrateur fournit peu de détails sur la vie de Lisa à bord. Cela nous mène vers une des problématiques principales soulevées par le roman : « comment narrer une histoire qui se déroule dans un lieu que personne ne peut conceptualiser? » (300) À l'aide du discours indirect libre, cette interrogation montre que ni le narrateur ni le personnage (Jay) n'imaginent la chose possible. En lisant un immense dossier sur les passagers clandestins, Jay cherche à comprendre l'histoire invraisemblable de Lisa, sans doute seule dans un conteneur, qui traverse les océans, reste brièvement en transit dans les grands ports de marchandise du monde, sans que l'on puisse jamais la repérer. Pourquoi aurait-elle entrepris ce voyage? Les six degrés du titre renvoient à cette conception scientifique (en génie ou en robotique) associée à la liberté d'un corps rigide, notamment celle d'un navire. Ce premier sens assez transparent en cache un second qui évoque une liberté paradoxale : le choix de Lisa de vivre enfermée dans un conteneur pendant des mois dans des conditions très éloignées de celles souvent insoutenables des migrants qui risquent leur vie en embarquant clandestinement

3 Nicolas Dickner, « Devancer les éboueurs » (2006), dans *Le romancier portatif. 52 chroniques à emporter*, Québec, Alto, 2011, p. 11.

dans des conteneurs. Cette idée de Lisa peut lui être venue d'un souvenir de ce vieux magazine *Life* de 1962 qui se trouvait ouvert à la page d'un article intitulé «Six Degrees of Freedom» à l'intérieur d'une chambre secrète qu'elle découvre au cœur d'une grande maison que son père rénovait quelques années auparavant. Le projet d'Éric et Lisa — qu'on ne peut pas définir comme des militants — ne s'inscrit pas dans une dénonciation qui viserait les conditions excessivement dangereuses des migrants. Pour Lisa, il s'agit de pousser jusqu'à l'extrême l'expérience humaine à travers une exploration en solitaire de 20 000 lieues sur les mers, mais qui se transforme en «duel à mort» (350) avec le temps, dont l'expérience ne peut plus vraiment être vécue et comprise comme une durée. Un autre élément suscite la fascination de Jay pour un tel projet, comme elle le laisse entendre à Éric quand elle le retrouve chez lui au Danemark : «un conteneur équipé pour traverser les murs... C'est mieux qu'une route. Mieux qu'un passeport. Avec ça, la géographie n'existe plus.» (362)

Dickner valorise la construction d'un récit complexe aux intrigues multiples auquel se greffe un réel suspense. Or ses romans, qui ne peuvent guère être qualifiés de philosophiques ni même d'essayistiques, ne négligent pas pour autant l'intégration de quelques idées plus stimulantes dans une trame narrative touffue. Si les réflexions paraissent parfois frivoles, on retrouve derrière la dérision un réel questionnement sur l'identité. C'est précisément la manière insolite de Dickner qui rend les idées plus romanesques. Qu'est-ce que les ordures disent de nous? Qu'est-ce que les autres peuvent apprendre en analysant ce que l'on jette? Horacio Guzman, ex-beau-père de Jay, chef du clan qu'elle a fréquenté durant sa période criminelle, lui a souvent fait la leçon sur l'art de se débarrasser correctement de ses ordures, en insistant sur leur cohérence : «Il orchestrait le contenu de ses sacs avec la minutie d'un artiste visuel qui aurait préparé une importante exposition au Guggenheim» (136), précise le narrateur. Il en est de même pour les identités virtuelles. Avant même de comprendre que l'énigmatique Éric Le Blanc contrôle et finance l'opération Papa Zoulou, Jay commence par retrouver sa mère grâce à son compte Facebook. Existe-t-il une bonne manière d'interpréter l'identité d'un individu à l'aide de Facebook? Qui est la bonne Isabelle Le Blanc? En composant un tableau à partir de toutes les données à sa disposition, Jay «a l'impression d'avoir mis les pieds dans un monde parallèle exclusivement peuplé d'Isabelle Le Blanc [...]. Qui est jeune, vieille, sans âge, porte le chapeau de paille et la minijupe. [...] Mais, surtout, Isabelle habite partout.» (184)

+

Le titre du quatorzième roman de Jacques Poulin, *Un jukebox dans la tête*⁴, compose une belle métaphore pour la mémoire affective du vieux Jack Waterman — *alter ego* de l'auteur — qu'évoquent chez lui les airs mélancoliques de chansons françaises, celles de Léo Ferré, d'Yves Montand, de Guy Béart, de Joe Dassin ou d'Henri Salvador. Après avoir cédé sa place à sa traductrice dans *La traduction est une histoire d'amour*⁵, puis à son petit frère, Francis, dans *L'anglais n'est pas une langue*

4 Jacques Poulin, *Un jukebox dans la tête*, Montréal, Leméac, 2015, 149 p.

5 Jacques Poulin, *La traduction est une histoire d'amour*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2006, 136 p.

*magique*⁶ et *L'homme de la Saskatchewan*⁷, Jack Waterman revient comme narrateur et protagoniste du roman pour la première fois depuis *Chat sauvage*⁸. Mais le rapprochement s'impose surtout avec *Le vieux chagrin*⁹, publié un quart de siècle plus tôt, même si le narrateur est en réalité l'écrivain Jim, avatar de Jack Waterman. On peut croire que tous les romans de Poulin se ressemblent — ce qui n'est pas entièrement faux —, mais la parenté entre *Un jukebox dans la tête* et *Le vieux chagrin* s'avère bien plus profonde que celle de quelques thèmes récurrents dans l'œuvre de l'auteur. Le vieux Jack malcommode et misanthrope des derniers romans donne l'impression d'avoir rajeuni et il rappelle davantage celui qui, dans *Le vieux chagrin*, accueille la Petite chez lui. Mélodie — pas encore trentenaire — est une jeune femme traquée qui trouve refuge chez l'écrivain, dont elle a lu toute l'œuvre. À la manière des *Mille et une nuits*, elle lui raconte en plusieurs soirs une histoire qui lui est arrivée alors qu'elle avait seize ans et qui revient la hanter. Elle est certaine qu'un homme la suit, la guette et qu'il vient d'emménager dans le même immeuble qu'elle. Mélodie possède tous les atouts pour séduire le vieil écrivain, mais n'est pas Schéhérazade qui veut. Son art de la narration reste parfois hésitant ou imprécis et nécessitera de l'aide. Elle compense ses carences de conteuse en mettant l'accent sur une charge émotive forte mais contenue et en cessant toujours assez brusquement son récit afin de maintenir le vieux Jack en haleine pour un autre épisode. L'alternance narrative qui s'impose rapidement rend le récit plus complexe et accentue la séduction entre les deux.

Bien qu'elle soit diffuse et qu'elle reste souvent très pudique, la sexualité constitue une partie essentielle de l'œuvre romanesque de Poulin. À seize ans, Mélodie, les «cheveux très courts» (56), possédait les mêmes caractéristiques physiques que la Petite du *Vieux chagrin*, victime de l'inceste d'un beau-père doux et charmeur. Jeune délinquante habituée à une vie plus rude, Mélodie décide quant à elle de défier celui qui l'a momentanément hébergée et fait preuve d'audace afin d'éviter un viol et de fuir son agresseur. Chez Poulin, le récit de la violence sexuelle à l'égard des jeunes filles se produit au moment où celle qui a été victime de harcèlement ou d'une agression maîtrise mieux les événements passés. L'histoire de Mélodie provoque des fantasmes érotiques chez Jack, ce qui n'étonnera pas les lecteurs du *Vieux chagrin*, dans lequel on retrouve des scènes ou des situations analogues (la proximité physique durant la conversation, le rapprochement dans la baignoire, l'érection impossible à dissimuler). Dans *Un jukebox dans la tête*, le vieux Jack conserve la même pudeur à l'égard de Mélodie, même si elle est maintenant une femme presque trentenaire : « Il m'était impossible de cacher le désir qui m'inspirait. Cependant, je ne pouvais pas donner libre cours à mes envies. » (128)

Le narrateur n'est pas qu'un homme rempli de compassion qui aide les femmes traquées ou en détresse. Il reste un auteur solitaire et atrabilaire qui réserve ses commentaires les plus grinçants pour le milieu littéraire et les auteurs de ce qu'il nomme

6 Jacques Poulin, *L'anglais n'est pas une langue magique*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2009, 160 p.

7 Jacques Poulin, *L'homme de la Saskatchewan*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2011, 125 p.

8 Jacques Poulin, *Chat sauvage*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. «Babel», 2002 [1998], 191 p.

9 Jacques Poulin, *Le vieux chagrin*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. «Babel», 1995 [1989], 190 p.

la littérature-spectacle. Jack Waterman accorde un entretien à Jimmy, le narrateur du roman *Les yeux bleus de Mistassini*¹⁰, dans lequel il achève l'échange en lui lisant *Les Dix Commandements de l'Écrivain*. Cette fois-ci, il offre un contrepoint à cette liste très caustique en énumérant de manière ironique en huit points la façon de devenir une vedette littéraire, puis il ajoute un post-scriptum : « Une fois devenu vedette, tu écriras n'importe comment, les critiques ne diront rien. » (19) Poulin se répète, c'est indéniable, mais il demeure un romancier subtil qui aime donner à ses lecteurs plusieurs avenues interprétatives. Mine de rien est le nom de la chatte que Jack adopte à la fin du récit : « Un nom qui me fit sourire [...], car il correspondait à l'attitude qui avait été la mienne, depuis le jour de ma rencontre avec la belle Mélodie. Et peut-être même depuis toujours. » (147) *Mine de rien* — titre du dernier chapitre — se présente comme une autre piste que les « lecteurs fervents et assidus » (quatrième de couverture) peuvent suivre, en gardant en mémoire la dernière chanson à sortir du jukebox qui se déclenche dans la tête de Jack quand des sentiments puissants l'envahissent. À la fin, précise-t-il, la chanson de Barbara, « Dis, quand reviendras-tu ? » n'est pourtant provoquée par rien. Quand Jack Waterman reviendra-t-il ?

+

En racontant à Mélodie une de ses nombreuses histoires de déplacements à travers la France, alors qu'il fuyait le bruit des voisins qui l'empêchait d'écrire, Jack Waterman mentionne son arrivée à Collioure, où est enterré le poète espagnol Antonio Machado, mort en exil, et il cite l'un de ses vers : « Toi qui marches, il n'y a pas de chemin » (66). Un extrait du même poème sert d'épigraphe au récit de Sergio Kokis, *Le sortilège des chemins*¹¹. Il s'agit bien d'une heureuse coïncidence, car les univers des deux romanciers diffèrent totalement. Sergio Kokis livre un récit de vie, celui de la découverte de la randonnée pédestre à l'âge de soixante ans et de la transformation qui en a résulté. Les lecteurs d'Haruki Murakami¹² reconnaîtront cette passion pour l'activité physique qui s'inscrit, chez le grand romancier japonais, dans une hygiène de vie. Comparée à la discipline que s'impose Murakami, l'entreprise de Kokis pourrait être qualifiée de plus détachée, d'assurément moins rigide, mais on retrouve la même envie de lier les activités d'endurance à la réflexion, à l'écriture et à la peinture. *Le sortilège des chemins* est construit comme le récit d'une conversion. L'auteur parle dans son préambule d'un album¹³ qui l'aurait inspiré, de sa nature peu sportive, de la première sortie très pénible de treize kilomètres à pied, de son désir d'abandonner rapidement le projet, de sa persistance malgré tout, puis de la satisfaction d'accomplir le périple de Saint-Jean-Pied-de-Port à Saint-Jacques-de-Compostelle, enfin de la nécessité de continuer, de reprendre la route, de parcourir de nombreux chemins

10 Jacques Poulin, *Les yeux bleus de Mistassini*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2002, 189 p.

11 Sergio Kokis, *Le sortilège des chemins*, avec six paysages de sentiers peints par l'auteur, Montréal, Lèvesque éditeur, coll. « Réverbération », 2015, 194 p.

12 Haruki Murakami, *Autoportrait de l'auteur en coureur de fond*, traduit du japonais par Hélène Morita, Paris, Belfond, coll. « 10/18 », 2009 [2007], 192 p.

13 Bien que Kokis ne mentionne pas le titre de l'album, il s'agit probablement des *Carnets de Saint-Jacques-de-Compostelle* de François Dermaut, Grenoble, Glénat, 2003, 160 p.

européens. Lucide, il précise d'emblée qu'il n'a reçu aucune inspiration divine, que l'expérience religieuse du pèlerinage à Compostelle lui importe peu. Il ira plus loin en ce sens à la fin de son premier voyage. La cause mystique, écrit Kokis,

me répugne surtout parce qu'il s'agit d'une explication extérieure, aliénante dans le sens étymologique du terme. En fait, le vrai pèlerin marche vers lui-même. Le poète Machado a raison : il n'y a pas de chemin, il y a seulement des marcheurs, des chemineaux de la vie. Et chacun marche vers son lieu de nostalgie, à la recherche de ce qui donnera un sens à son cheminement. (77)

On reconnaît le style de Kokis, mais on note aussi une plus grande simplicité du récit, inspiré en partie des carnets de voyage de sa femme, Isle. Dans ce récit initiatique et touristique, Kokis décrit les lieux, les conditions de marche, les repas, les visites du pays, mais s'arrête aussi en chemin pour amorcer des mouvements introspectifs, plus brefs et plus limités que dans *L'amour du lointain*¹⁴, qui faisait, dix ans plus tôt, le point sur son travail de romancier. Kokis insiste beaucoup sur les plaisirs de la table qui accompagnent les longues randonnées, mais surtout sur la joie des rencontres avec les autres marcheurs ou les habitants des villages où le couple s'arrête. On retrouve une candeur dans le récit de Kokis, lui qui avoue avoir voulu suspendre son jugement et décrire l'expérience d'une nouvelle manière d'être au monde. Outre une salutaire autocritique, Kokis n'hésite pas à glisser des commentaires sarcastiques sur Montréal, le Brésil, ou l'art contemporain, lieux communs auxquels il nous a habitués. Le récit a été écrit en 2014, soit dix ans après le premier pèlerinage, ce qui instaure une distance nécessaire pour mieux procéder à un retour sur soi. Dans le récit de Kokis, le travail du souvenir et l'interrogation identitaire sont constitués de découvertes et de reprises, alors que chez Poulin, la nostalgie et la mélancolie dominent. Quant au roman de Dickner, la conception de l'identité, plus floue et fragmentée, y maintient un lien essentiel avec la transmission et l'héritage.

14 *L'amour du lointain. Récit en marge des textes*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels », 2004, 309 p.

POÉSIE
Second degré du langage

+ + +

ANDRÉ BROCHU
Université de Montréal

L'un de nos poètes les plus doués pour l'invention de problématiques nouvelles, habile pourchasseur de thèmes sensibles comme de résonances théoriques pertinentes, publie un recueil qui a pour sujet la poésie même, abordée dans ses rapports avec le vécu. *Le poème est une maison de long séjour*, voilà le titre du dernier livre de Normand de Bellefeuille¹. Chez d'autres écrivains, le résultat d'une telle démarche d'écriture pourrait être abscons ou indigeste, mais ici, malgré les questions (fort nombreuses, ma foi) qu'on peut se poser, il en va autrement, comme le laisse d'ailleurs entrevoir le sous-titre : *Catalogue affectueux 1*. Normand de Bellefeuille, comme toujours, cherche à conjoindre recherche intelligente et passion du verbe dans une émouvante synthèse qui bouscule et ravive en nous le sens poétique.

Un aspect toutefois propre à étonner le lecteur concerne la double position du poème, à la fois comme sujet de réflexion et comme pratique d'écriture. Le premier suppose le recours à un langage monosémique, celui même de la science (celle des mots) ou de la théorie. Fréquemment, l'auteur fait du poème l'objet d'une pensée, en rapport avec d'autres objets de méditation intellectuelle tels l'image ou le Sens. Ces concepts pourraient être définis ou explorés en bonne et due prose, comme c'est le cas dans quelques essais récents². Ce qui surprend, c'est que le poème comme objet de définition et d'exploration occupe la place du poème au sens deuxième, c'est-à-dire du texte poétique tel qu'il se réalise à travers une forme particulière, qui exige la polysémie plutôt que le langage univoque. Le poète le dit très bien :

Le poème est de l'autre bord
de la langue
l'équivoque même
à la fois
tendre

et endeuillée (27)

1 Normand de Bellefeuille, *Le poème est une maison de long séjour. Catalogue affectueux 1*, avec des illustrations de Pierre P. Fortin, Montréal, Éditions du Noroît, 2014, 178 p.

2 Notamment celui de Jacques Brault, *Dans la nuit du poème*, Montréal, Éditions du Noroît, 2011, 52 p.

L'équivoque, l'union des contraires (tendresse et deuil), fonde la nature même du texte poétique, qui exprime « non pas le sens mais/le véritable chaos [...] /car le poème est un théorème/toujours irrésolu » (47). Le poème véhicule tout le contraire de l'assertion rationnelle.

Or la formulation d'une telle vérité n'a rien de poétique en soi, et c'est ce qui nous frappe le plus souvent à la lecture des cent quarante-huit textes (poèmes?) du recueil. L'auteur consent volontiers à la prose (déguisée), et même à l'humour pur et simple quand il écrit, sans autre explication :

je crois que ma poésie est avant tout
irlandaise
et j'aime ça

c'est tout (60)

ou encore :

bref
le poème
est mousquetaire (50)

Le ton, souvent déluré ou sans-*façon*, est à l'occasion celui de la confiance, concernant notamment la mort du père, plusieurs fois évoquée. La confiance s'accompagne parfois d'apostrophes familières lancées au lecteur : « oubliez ça ! » (72)

Cela dit, une réflexion complexe se bâtit peu à peu concernant l'essence du poème et, malgré sa dimension nécessairement théorique, elle recourt à l'« équivoque », à la polysémie, dès lors tout à fait de mise. Le poème, par exemple, affiche des rapports privilégiés avec la mélancolie, ce qui fait de lui bien autre chose qu'une machine langagière, et toutes sortes de greffes du vécu contribuent à forger sa riche identité. Langage et existence se fondent en lui :

le poème
ce n'est pas l'été
mais un nom qui jamais
n'a été crié
quelques chaudes syllabes
comme autant de brûlures
gorge langue gencives
irradiées
de ce nom qui jamais
ne sera crié
car le poème n'est que guerre
offrande et rupture
le poème
ce n'est pas la mer

même quand on croit y entendre
la mer (103)

Affaire de « syllabes » et de profération concrète, bref de langage, mais aussi de « guerre/offrande et rupture », donc du vécu le plus intense, le poème est à distance de réalités simples comme l'été ou la mer, incarnations de la beauté du monde, affirme le poète, qui construit ainsi la vérité qui lui est propre.

« Maison de long séjour », dit le titre. On peut s'étonner des choix, tant thématiques que spéculatifs, que nous propose Normand de Bellefeuille, mais son entreprise, si désinvolte puisse-t-elle paraître à l'occasion, provoque en nous un questionnement libérateur.

+

En même temps que le recueil de Normand de Bellefeuille paraît celui de Pierre Ouellet, aux mêmes éditions³. Lui aussi est largement consacré à la poésie. Cependant, *De l'air* est un livre de prose (parfois nettement poétique, mais pas toujours), qui aborde son sujet en recourant à un style disert et recherché. L'emploi du discours spéculatif étonne moins que les propos en vers du recueil précédent, mais les assertions de Pierre Ouellet ne sont pas pour autant dépourvues d'originalité. Le poème est défini en termes fort imagés, du reste étrangement négatifs :

il est la déposition au creux de la matière la plus vile, la plus basse, la plus vulgaire, celle, rocailleuse, pierreuse, graveleuse, de la langue qu'on parle comme si l'on roulait dans sa bouche un tas de cailloux [...], le dépôt qui fait tache, tartre, limon, sédiment, d'un souffle proprement immatériel. (23)

Très littéraire, tout cela ! On remarque que le poème est assimilé à des matières, non à des objets ou à des constructions comme chez De Bellefeuille, qui évoque un « escalier à vis » (57) et une « maison/de long séjour » (85).

Pour Pierre Ouellet, le poème est boue, donc, ou en tout cas complice de la boue, mais il est en même temps et surtout le contraire, il participe de *l'air* et, par là, de l'« âme perdue de l'ange, du saint, du divin » (27). On retrouve ici l'« équivoque » du poème selon De Bellefeuille, à ceci près que les contraires réunis ont quelque chose de beaucoup plus éloigné et de plus général ; ce sont de véritables *extrêmes*, l'air étant la réalité la plus fondamentale et, sans doute, la plus immatérielle : « Cet air, ce rien » (12). L'extrême positif uni à l'extrême négatif.

Voilà quelques-uns seulement des propos introductifs d'un livre riche en spéculations de toute sorte, qui s'attache non seulement à définir l'indéfinissable poétique, mais aussi à parcourir les domaines où la poésie se réalise, par exemple à célébrer les publications du Noroît (133-135). L'auteur jette aussi un regard rétrospectif sur sa propre production, qui couvre trois genres : poésie, roman et essai (110-113), et manifeste un attachement pour celui « qu'on appelle Dieu » et qui répond à

3 Pierre Ouellet, *De l'air*, avec des illustrations de David Moore, Montréal, Éditions du Noroît, 2014, 186 p.

«l'improbable nom de poème» (23). Le poème, c'est Dieu, c'est l'air, c'est l'infini bon et mauvais...

La réflexion «poétique» sur la poésie fait appel, chez Ouellet comme chez De Bellefeuille, à des références de haut niveau, mais différentes chez l'un et l'autre. De Bellefeuille cite des auteurs modernes, surtout français: Jacques Derrida (25, 32, 46), e.e. cummings (63), Emmanuel Carrère (74), Christian Bobin (85), Pierre Reverdy (101), Marie-Louise Mallet (111), etc. Ouellet, lui, cite des auteurs de toutes les époques, les littéraires comme les philosophes (Descartes [39], Kojève [44], Heidegger [80]), à commencer par les grands auteurs classiques (Homère [27]) et de nombreuses créations mythologiques ou culturelles (Hadès [17]; Narcisse et Écho [54]; Cythère [65]; Eurydice, Laure, Béatrice [69]). On pourrait en conclure à une inspiration plus métaphysique chez celui-ci, à une sorte de métaphysique naturelle dont l'air est le symbole par excellence; et à un naturalisme métaphysique chez celui-là, ancré dans le quotidien, mais qui s'emploie à transcender l'anecdote de départ.

+

Une publication⁴ réunit «tous les lauréats et les lauréates du grand prix Québécois du Festival international de la poésie», festival qui a lieu tous les ans à Trois-Rivières depuis 1984. Cet énoncé, tiré du bandeau publicitaire, pourrait laisser entendre que Québécois, le généreux commanditaire, préside depuis le début aux destinées financières de cette noble aventure. En fait, c'est depuis 2004 que l'«empire médiatique» bien connu s'est associé à l'entreprise culturelle trifluvienne.

La formulation du bandeau publicitaire met l'accent sur le côté «gagnant»: cette anthologie est composée uniquement d'extraits des livres qui ont remporté, au Festival de Trois-Rivières, le prix du meilleur recueil de l'année, à l'échelle de tout le Québec. L'enthousiasme est encore plus perceptible dans la préface de Gaston Bellemare, président du Festival: «Ce livre est un livre gagnant issu d'un festival international de poésie gagnant. N'en doutez pas un instant, ce livre saura vous gagner.» (8)

L'anthologie comprend donc des textes tirés de trente recueils, dont quelques-uns du même auteur, sept poètes ayant remporté deux fois le «grand prix Québécois» au fil des ans. Les auteurs, par conséquent, sont au nombre de vingt-trois, et chacun est représenté par trois pages (six pour les «doubles gagnants»). Je dois ici mentionner, par vain souci de transparence, ma présence au nombre des lauréats (en 1995).

Les poètes primés appartiennent tous à la génération des années 1940 et 1950, qui va de Michel Beaulieu (né en 1941) à Serge Patrice Thibodeau (natif de 1959). On n'y trouve aucun représentant des deux grandes générations antérieures, celle des universalistes (Saint-Denys Garneau, Alain Grandbois, Anne Hébert, Rina Lasnier) et celle des fondateurs ou contemporains de l'Hexagone (Gaston Miron, Roland Giguère, Paul-Marie Lapointe, Fernand Ouellette, Jean-Guy Pilon, Gatien Lapointe, Michel van Schendel, Jacques Brault). Les «gagnants», pour bon nombre d'entre eux, ont

4 Gaston Bellemare (dir.), *30 ans de poésie québécoise*, Saint-Sauveur-des-Monts, Les Éditions de La Grenouillère, 2014, 136 p.

été publiés par des maisons d'édition relativement récentes, soit les Écrits des Forges de Trois-Rivières — forcément proches du Festival international de la poésie — et les Éditions du Noroît. Les deux maisons ensemble ont édité plus des deux tiers des livres primés. Le reste se répartit surtout entre l'Hexagone et Les Herbes rouges.

Certes, en raison du hasard des publications et des jurys, et peut-être de certains conflits d'intérêts, tous les auteurs méritants de notre poésie n'ont pas été retenus. Paul Chamberland, France Théorêt, Jean Charlebois, Lucien Francœur, Hélène Dorion et bien d'autres, autant de « gagnants » virtuels qui manquent à l'appel. Mais l'ensemble des trente ouvrages donne une idée juste, encore qu'un peu limitée, de la production poétique de l'époque couverte. Pour chaque poète, trois pages seulement (ou deux fois trois...) présentent l'essentiel. Ces pages sont plus ou moins comblées, selon la formule discursive à laquelle le texte a recours. Celles d'un Jean-Paul Daoust, d'un Louis-Philippe Hébert ou d'un Pierre Nepveu sont bien remplies. D'autres, comme les pages de Nicole Brossard ou de Roger Des Roches, offrent plutôt quelques strophes ténues. Bien entendu, la longueur du texte n'a en soi aucune importance, mais quelques mots parfois, si suggestifs soient-ils, ne suffisent pas à rendre justice à toute une œuvre. La concision doit suppléer les silences par la diversité des approches. Bref, le lecteur éprouve un certain sentiment d'inégalité.

L'inégalité apparaît aussi dans le petit nombre de femmes poètes : quatre seulement sur vingt-trois. En plus d'Élise Turcotte, on en compte trois qui sont deux fois primées et qui font entendre des voix importantes : Nicole Brossard, Denise Desautels, Louise Dupré. Cette proportion correspond sensiblement à celle des femmes poètes, pour la même période, dans l'anthologie de Laurent Mailhot et Pierre Nepveu⁵.

Il est impossible de rendre compte totalement d'un tel livre où se succèdent plus de vingt voix différentes. Les sept qui reviennent deux fois sont d'ailleurs bien loin de se répéter. La qualité des vers étant sensiblement la même partout, je parlerai brièvement de quelques textes du début, qui sont le coup d'envoi d'une sélection réalisée à travers une grande diversité de thèmes et de voix.

Le premier poète retenu est Michel Beaulieu, qui meurt l'année même où paraît *Kaléidoscope* (1985). On trouve, dans les vers cités, un reste de formalisme assez particulier qui privilégie les « graphies sur la page », la « table tout au plus des matières », bref, l'appareil de l'écriture empâté dans une disposition qui « fait allusion aux idées/reçues de l'époque actuelle » (10). La forme se trouve dépassée vers une problématique de l'existence à la fois immédiate et complexe.

Chez Normand de Bellefeuille, qui publie *Catégoriques un deux et trois* (1986), l'abstraction est première, comme le prouve un tel titre, mais elle se réalise à travers des objets très concrets, souvent d'une trivialité ardente : « Le corps qui meurt a déjà vomé le centre » (15). Tout est intensément matériel, aussi s'agit-il de « désencombrer le monde entier » (16) et d'instaurer, à la place des choses viles, le règne des images, dont le catalogue enjolivera nos « années inutiles » (16).

André Roy (*L'accélérateur d'intensité*, 1987) introduit un principe spirituel (mais pas nécessairement confessionnel), l'âme, dans son rapport à l'autre : « Mon

5 Laurent Mailhot et Pierre Nepveu, *La poésie québécoise. Des origines à nos jours*, Montréal, TYPO, coll. «TYPO. Anthologie», 2007, 768 p.

âme est-elle complète quand je te regarde?» (19) et convoque de grands sujets, comme l'amour, la guerre et la paix, malgré la vision d'un monde semé de «ruines» et du «silence des mouches» (20). Là encore, comme chez les deux écrivains qui le précèdent, l'immatériel vient tempérer la dureté d'une existence livrée au désordre quotidien.

En 1989, une première auteure, Nicole Brossard, signe *Installations* et *À tout regard*. On peut voir en elle, côté féminin, la figure de proue de sa génération. À la fois féministe et avant-gardiste, elle chante de façon novatrice sa passion, tendre et ardente, pour l'aimée: «viens il n'y a pas de redondance/à ce que poitrine et seins fille ou femme/lèvres et labiales se touchent» (26). On est loin ici de l'abstraction, sinon peut-être d'une abstraction charnelle qui serait l'expression d'un désir transcendant la luxure.

Denise Desautels (*Leçons de Venise*, 1991), qui a collaboré à de nombreux livres d'artiste, fait volontiers référence aux univers culturels, tout en assumant pleinement le réel. Ce dernier n'est pas de tout repos: «oubliant les faits de vie, l'épuisement, l'abandon, le retrait, l'illusion, la mort [...] /oubliant que j'étais une femme/sur la ligne de feu» (36). La référence à l'art permet de surmonter la vie difficile.

Louise Dupré, dans *Noir déjà* (1993), fait entendre une voix à la fois plus douce et plus uniformément désespérée: «Toujours la langue/de tant de morts/étonnée/entre les dents/le vide qui s'affaisse/comme un drapé» (43). Le songe mortuaire emplit tout l'espace du vivre, laissant pourtant la chance d'«une extrême raison/jetée sur le monde/extrême amour» (44).

Il faudrait parler de tous les autres, d'un Claude Beausoleil au lyrisme parfois sombre et parfois chaleureux; de Roger Des Roches et de Jean-Marc Desgent, qui renouvellent l'une par l'autre la syntaxe et l'image; de Pierre Nepveu et de Marcel Labine, qui réinventent le sérieux des choses.

Sans doute aussi doit-on passer vite sur certaines incongruités, comme cet anglicisme probablement voulu: «j'aurai des mains pour l'appui quand tu *cantes* [penches] de peur» (Pierre Morency [22]; je souligne), ou cette familiarité inhabituelle chez l'auteure: «avec la même main, le même/monde, la même *merde*/étalée sur la page» (Louise Dupré [114]; je souligne).

Le principal mérite de *30 ans de poésie québécoise* n'est sans doute pas de réunir des poésies «gagnantes» — le terme connote plutôt le scintillant monde du sport —, mais de faire entendre les diverses voix d'une génération qui a pris le relais des deux grandes qui l'ont précédée. Sans doute, aucun des poètes récents n'a acquis une célébrité comparable à celle d'un Alain Grandbois ou d'un Gaston Miron. Et aucun ne donne à lire des chefs-d'œuvre comme «La marche à l'amour» (Gaston Miron) ou «La malemer» (Rina Lasnier). Rien là de bien étonnant: on constate le même phénomène ailleurs. En effet, les cent quatre-vingt-sept poètes répertoriés dans le deuxième tome de *L'Anthologie de la poésie française du xx^e siècle*⁶, qui vont d'André Frénaud à Valère Novarina et qui comptent plusieurs Québécois, semblent inférieurs, à de rares exceptions près, à leurs aînés illustres (Paul Claudel, Paul Valéry,

6 Jean-Baptiste Para (dir.), *Anthologie de la poésie française du xx^e siècle*, tome II, préface de Jorge Semprun, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 2000, 684 p.

Charles Péguy, Guillaume Apollinaire, Paul Éluard, Louis Aragon, Henri Michaux), seuls dignes de nourrir le culte scolaire de la littérature.

Souhaitons toutefois qu'un livre comme *30 ans de poésie québécoise* favorise une consécration réelle de notre poésie, malgré l'hiatus des générations.

DRAMATURGIE
L'art de la conversation

+ + +

LUCIE ROBERT

Université du Québec à Montréal

Le dialogue de théâtre est chose fine: il doit à la fois avoir l'air d'une conversation courante et fournir de précieux renseignements pour permettre au lecteur/spectateur de saisir l'enjeu de l'action. Dans le théâtre actuel, toutefois, la conversation est de plus en plus souvent érigée en genre littéraire et, de ce fait, libérée (du moins en apparence) de la nécessité d'informer. S'il se répand, ce type d'écriture n'est pas nouveau, et l'on peut remonter à *La cantatrice chauve* (1950) d'Eugène Ionesco, voire au théâtre d'Alfred de Musset — *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* (1848), par exemple —, pour trouver des traces de cette conversation devenue l'art de parler pour ne rien dire et d'exister pour le simple bonheur de maintenir la relation à l'autre. Roman Jakobson a baptisé *fonction phatique* cet usage d'«établir, [de] prolonger ou [d']interrompre la communication¹» sans autre objectif précis. Une dramaturgie qui repose sur la conversation désigne alors un théâtre qui parle plutôt qu'il raconte, selon des modes variés de partage des voix. Dans certains cas, le contact verbal ne fait que masquer la gêne et le silence qui s'installent néanmoins; dans d'autres cas, la conversation refoule le mensonge et les tragédies personnelles derrière l'apparence de la banalité; parfois encore la conversation se présente comme un dispositif où la parole est toujours alternée, mais où l'alternance ne forme pas nécessairement un dialogue. Dans les pièces qui font l'objet de la présente chronique, nous ne sommes toutefois pas dans l'ordre de ce que Jean-Pierre Ryngaert appelle la *parole errante*². Il reste suffisamment de corps aux personnages pour en faire des sujets parlants autonomes et pour que le dispositif à plusieurs voix apparaisse comme un problème, problème de communication, problème du vide existentiel, problème de solitude somme toute.

+

-
- 1 Roman Jakobson, «Linguistique et poétique», *Essais de linguistique générale*, t. I, traduit de l'anglais par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Arguments», 1963, p. 217.
 - 2 Jean-Pierre Ryngaert, «Écritures», Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert, *Théâtres du xx^e siècle: commentements*, Paris, Armand Colin, coll. «Lettres sup. Arts du spectacle», 2012, p. 20.

On peut ainsi prendre pour point de départ le cas de la pièce de Dany Boudreault et Maxime Carbonneau, *Descendance*³, qui réactualise à sa manière le cri de Marie-Lou: «Une gang de tu-seuls ensemble, c'est ça qu'on est⁴!» Divisée en deux parties, la pièce, créée par La Messe Basse à la salle Jean-Claude-Germain du Théâtre d'Aujourd'hui le 11 mars 2014, dans une mise en scène de Maxime Carbonneau, présente trois générations de la famille Therrien, réunie à Shawinigan, à l'occasion des fêtes du Nouvel An. La première partie renvoie aux préparatifs de la soirée organisée par Luc et sa fille Geneviève. Elle permet l'entrée en scène de chacun des invités: la tante Suzanne, qui arrive deux heures trop tôt, la cousine Julie, la grand-mère Luce et Marc-André, le fils de Luc. Chacun apporte un plat de lasagne, réalisé selon la recette de feu Sylvie, la troisième des enfants de Luce, qui avait un jour renoncé au traditionnel pâté à la viande. Chacune de ces entrées en scène est filmée par Luc, qui conserve ainsi le souvenir de sa soirée de la même manière qu'il a conservé le souvenir de plusieurs soirées antérieures, dont il revoit les images en les commentant. Le dialogue est ainsi conçu que l'on n'en saisit que la discontinuité. C'est que, à la suite d'un événement ou d'une série d'événements dont la nature n'est guère précisée, cette famille n'a pas de présent autre que dans la banalité de cette lasagne et de ces débuts de conversation qui ne dépassent jamais le temps qu'il fait ou les récents résultats sportifs. Seuls subsistent les souvenirs que transmettent les images enregistrées au fil du temps et que l'on commente parfois avec nostalgie, mais aussi d'autres souvenirs plus douloureux que l'on tait et que laissent deviner ces moments de malaise que le spectateur a bien saisis depuis le début.

Le texte est construit comme une partition, imprimé parfois sur deux colonnes. Ce stratagème permet plusieurs conversations simultanées, et la futilité des sujets n'exige pas qu'elles soient suivies avec attention. Au début de la deuxième partie, un peu avant que soient prononcés les vœux de la nouvelle année, les membres de la famille visionnent les images de la réception en cours. Tante Suzanne saisit alors le micro du karaoké et s'adresse au public, faisant allusion à l'histoire de la famille, moins banale qu'elle n'en a l'air. Elle dresse la liste des *bloopers* que l'on verra par fragments successifs, mais jamais en assez grand nombre pour recréer un portrait complet. Tout reste implicite. Cette réception, peut-être la dernière de cette famille puisque les uns et les autres annoncent un départ, qui vers l'Ouest, qui vers l'Afrique, n'existe donc que pour la caméra. Au besoin, on recyclera des images empruntées à une précédente année.

+

Par comparaison, les cinq personnages de *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)*⁵ de Guillaume Corbeil ne forment jamais un groupe, une «gang» véritable: les voix sont juxtaposées, et l'échange à la base du dialogue est toujours médiatisé

3 Dany Boudreault et Maxime Carbonneau, *Descendance*, Québec, L'instant même, coll. «L'instant scène», 2014, 132 p.

4 Michel Tremblay, *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre canadien», 1971, p. 90.

5 Guillaume Corbeil, *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», 2013, 115 p.

par une tierce partie, ici le réseau social qui agit comme concentrateur (comme *hub*) de toutes les connexions. Créée le 26 février 2013 à l'Espace GO par le Théâtre PÂP dans une mise en scène de Claude Poissant, la pièce commence sur une adresse aux spectateurs: «Merci d'être venus nous voir.» (13) Les personnages, désignés par les chiffres un à cinq, se présentent au public selon le modèle prosopographique (sexe, âge, taille, yeux, cheveux, état civil) puis recommencent selon un deuxième modèle (ma devise, ma passion, mon style, mon club, mon drink, mon restaurant, ma chanson) puis un troisième (où les phrases commencent par «J'aime...»). On aura reconnu ici les paramètres de l'application Facebook, qui précise le nombre d'amis de chaque personnage (entre 782 et 2982) et les invitations reçues. La déclinaison des listes se poursuit jusqu'à ce que le numéro trois s'écrie:

On va quand même pas passer la soirée à faire ça
J'ai envie de sortir
Ça vous tente? (34)

Cependant, sortir n'est qu'une occasion nouvelle de nourrir Facebook avec les commentaires, les égoportraits (les *selfies*), voire les vidéos qui saisissent le corps sous tous ses angles. Le dialogue produit ainsi l'effet d'un montage en simultané d'énoncés prononcés en des lieux et des temps différents.

Cet effet de simultanéité est confirmé par la présence allusive de Camille Brunelle, personnage partagé, si l'on peut dire, mais qu'on ne verra jamais sur scène: «Moi et Camille Brunelle. [...] Elle est tellement belle cette fille-là.» (37) Mais on apprend bientôt que Camille Brunelle souffre d'une leucémie. Comme on apprend que la mère de Deux vient de placer sa mère pour cause d'Alzheimer et que le père de Trois est dans le coma depuis des mois. Se succèdent ainsi les drames et tragédies, accidents, viols, procès pour fraude, trafics en tout genre, emprisonnement, itinérance, jusqu'au meurtre puis au suicide, toujours sur le même ton. L'important ici est la spirale, vécue comme une répétition simple. Car l'accumulation est impossible dans cet univers où se sont perdues tant la réalité de l'espace que la notion du temps. Les personnages demandent constamment: «On est déjà après-demain?» (54), «T'es où en ce moment?» (66), «On est déjà trois ans plus tard?» (86). La mort de Camille Brunelle laisse croire à un moment d'accalmie, presque à un retour à la normale. Le ton est plus doux. Nous sommes de nouveau entre amis, amis Facebook bien entendu: on a imprimé la photo de la morte en 10000 exemplaires. Cet autoportrait d'une génération de l'instant et de l'instantané, narcissique à souhait, se termine sur les mots qui désignent la perte du collectif, où le «moi» remplace le «nous» du début: «Merci d'être venus *me voir moi.*» (115; je souligne.)

+

C'est aussi à une dramaturgie du montage, mais qui présente les actions et les dialogues en parallèle, que nous convie François Archambault dans *Enfantillages*⁶, créée

6 François Archambault, *Enfantillages*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», 2013, 123 p.

le 7 mai 2013 par le Petit Théâtre du Nord, au théâtre de la Licorne, dans une mise en scène de Frédéric Blanchette. Le titre est à double, voire à triple sens, désignant un ensemble de choses futiles, un manque de maturité en même temps que la référence aux enfants qui réunit les quinze sketches de l'ensemble. Or, les enfants ne sont pas toujours ceux qu'on pense, et les enfantillages ne sont pas toujours des jeux d'enfants.

La pièce met en scène une trentaine de personnages adultes, dont le rapport aux enfants est pour le moins inattendu. *Enfantillages* est donc une collection d'anecdotes où les parents sont tous aussi dysfonctionnels les uns que les autres. Ainsi, quand Maximilien, élevé dans un monde sans armes, sans conflits et sans guerres, se voit refuser l'autorisation de jouer avec le fils de Paul, qui possède une collection de petits «guns de Playmobil» (33), on se demande qui, du pacifique Yves, qui avoue des fantasmes d'assassinat, ou de Paul, qui se promène avec un revolver dans la poche, est le plus inquiétant. Il en va de même des aventures amoureuses de Jacques avec Pauline, qui rêve de refonder la famille du baron von Trapp dans *La mélodie du bonheur*, avec Rose-Marie, qui craint tant la grossesse qu'elle ne s'arrête jamais de parler, ou avec Sophie, qui avoue avoir déjà sept enfants. Plus conventionnelles sont les scènes où Marie-Josée et Robert donnent (!) leurs deux filles aux voisins, espérant revenir à leur vie d'insouciance comme avant les enfants; où Sylvain et Hélène se disputent à propos de la norme linguistique à transmettre à leur fils; où Mélissa et Claude tentent de convaincre la directrice d'une compagnie de lait de publier la photo de leur fille disparue; et où Georges et Francine entreprennent de visiter les parents des copains de leur fils, espérant découvrir qui est porteur de tous ces poux qu'il a rapportés à la maison. Ce ne sont là que quelques exemples. À l'occasion, un monologue (deux de l'Actrice, deux de l'Acteur) ou un conte («Le géant qui aimait les enfants») viennent alléger la structure d'ensemble. Le dernier sketch, «Délivrance», fait pendant au premier, «Au moment de la conception», de sorte que tous ces parents dysfonctionnels ne font que refléter l'angoisse (par ailleurs normale) de ceux qui attendent et qui espèrent. L'auteur a jugé bon d'ajouter trois «retailles», c'est-à-dire des scènes retranchées à la représentation, mais celles-ci n'ajoutent rien.

+

Titre opaque que celui de la pièce de Guillaume Lagarde, *Les champs pétrolifères*⁷, créée par le Théâtre PÂP le 10 novembre 2013 à l'Espace GO, dans une mise en scène de Patrice Dubois. L'action se déroule dans une banlieue cossue, loin de toute référence aux sables bitumineux ou à toute autre formation géologique riche en hydrocarbures. À moins que ce ne soit là précisément une métaphore de la banlieue, ici une zone précisément circonscrite, où chaque résidence serait un bâtiment énergivore qui draine ses résidents. Il y a, en effet, quelque chose d'inquiétant dans cette famille isolée, qui observe le monde extérieur avec des jumelles et où, à la suite d'un repas trop ordinaire, le fils conclut: «Il faut vraiment qu'on crève.» (14) Déjà, l'identité

7 Guillaume Lagarde, *Les champs pétrolifères. Pièce en deux actes*, Québec, L'instant même, coll. «L'instant scène», 2013, 105 p.

familiale était marquée par les prénoms, tous commençant par la lettre «B» : la mère, Barbara, le père, Bernard, le fils, Bruno. Dans cet univers aseptisé, à la limite du tolérable, survient Blanche, «une petite punkette à l’allure plutôt androgyne» (21), qui a trouvé Bruno évanoui dans la rue à la suite d’une syncope vasovagale survenue alors qu’il était sur sa moto. S’ensuit une série d’échanges insolites où Bernard tente de s’approprier l’attention de Blanche, où Barbara imagine les hordes envahissantes cannibalisant sa maison et où, finalement, Bruno a gain de cause, obtenant de ses parents que Blanche puisse rester quelques jours. C’est que Blanche est une fille de la ville, jamais sortie de Montréal ; eux sont des banlieusards qui évitent la ville sauf en de brèves occasions. Tel est l’argument du premier acte.

Au deuxième acte, Blanche apparaît métamorphosée en jeune fille de banlieue, à l’image de la fille que Barbara aurait pu avoir. Blonde elle est, fausse blonde, elle qui a toujours eu les cheveux verts, bleus, orange ou rouges. Elle a échangé la clé de son journal intime contre celle de la maison. Les repas sont désormais à heure fixe et les plats sont bons. Un soir, Blanche disparaît, ce qui n’est pas sans susciter une crise familiale, puis elle réapparaît. Elle rend les objets qu’elle avait volés, annonce qu’elle a jeté ses vieilles affaires et qu’elle s’installe à demeure. Elle s’appelle désormais Coralie et exige sa chambre à elle, un téléphone cellulaire (elle qui n’a personne à appeler), une voiture sport. À partir de là, la vie familiale se réorganise. À demi-mot, l’on comprend que Coralie a rétabli l’équilibre et que, si elle est devenue tyrannique, c’est que la vie dans la maison s’est réorganisée autour d’elle. Les gars ont chacun leur journée avec elle et Barbara s’est déchargée du ménage et de la lessive. Au début de la pièce, on aurait voulu croire que la punkette itinérante de la ville aurait rendu un peu de vie à la famille banlieusarde en manque d’énergie. À la fin, on comprend que l’aliénation aux lois de la société marchande est totale. Tout est pourtant resté implicite.

+

On peut toujours compter sur Carole Fréchette pour résister à cette déshumanisation qui traverse les textes dramatiques des jeunes auteurs et pour refuser le décentrement absolu de l’action dramatique. Dans *Small Talk*⁸, pièce écrite pour le Théâtre du Peuple de Bussang (France) et créée par ce même théâtre le 12 juillet 2014 dans une mise en scène de Vincent Goethals, elle explore la démarche de Justine, une technicienne de laboratoire parfaitement incapable de conversation banale qui a entrepris de suivre par correspondance un cours de *Conversation en dix étapes faciles*, qui découpe et rythme la pièce : «Je veux être incorporée. Entrer dans le corps. Le corps du monde.» (18) Les premières scènes nous font assister à ses échecs successifs et permettent du même coup de saisir l’ampleur du problème de Justine, incapable de prendre l’autobus avec une collègue, de déjeuner avec les autres employés (elle se cache dans l’entrepôt) ou de répondre au téléphone. On la voit essayer, rater et fuir. Peu à peu, le lecteur fait connaissance avec sa famille : son frère, un dynamique animateur de jeu-questionnaire télévisuel, sa mère, victime d’un accident de la route qui

8 Carole Fréchette, *Small Talk*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. «Actes Sud – Papiers», 2014, 88 p.

l'a laissée avec des troubles de la mémoire et de l'élocution, son père, qui ne parle jamais pour ne rien dire et qui reste donc, le plus souvent, silencieux. Au cours d'une ballade, près d'un terrain vague, elle croise Timothée, qui y a élu domicile pour fuir des souvenirs troublants : « Et j'aimerais tellement ça, qu'on se parle, lui et moi. » (34) Deux épisodes vont marquer la démarche de Justine. D'une part, au jour de son anniversaire, alors que sa mère a organisé une petite fête, elle rencontre Galina, l'amie russe de son frère, qui, dans son français approximatif et coloré, entreprend de la faire parler de sa vie sexuelle. D'autre part, son frère a inscrit toute la famille au générique de sa nouvelle émission de télévision consacrée aux anecdotes d'enfance. Cette fois, là encore et malgré les encouragements de Galina, Justine s'enfuit et se retrouve au terrain vague, devant Timothée. Il n'est pas plus doué qu'elle pour la conversation, mais elle insiste et lui raconte l'anecdote qu'elle aurait voulu présenter à la télé : « C'est peut-être pas complètement vrai, mais c'est ça, non, une anecdote ? Prendre un petit bout de réalité et le reconstruire, le réinventer pour le rendre plus fascinant, plus punché. » (75) Il finit par répondre et parler de Virginie, du pacte de suicide qu'ils avaient conclu et qu'il n'a pas respecté. Il faudra encore quelques essais avant que Justine n'obtienne que Timothée accepte de la revoir au bar Small Talk, où il travaille. De ces personnages qui éprouvent tous quelque difficulté à prendre la parole, bien que ce soit chaque fois pour des raisons différentes, surgit une réflexion sur le rôle de la parole comme instrument de relation sociale. De la fonction phatique pure.

+

« C'est par le dialogue, dans le vif d'une parole échangée, que ce projet de livre a démarré⁹ », écrit Mélanie Dumont dans la présentation d'*Un regard qui te fracasse* de Brigitte Haentjens (9). Elle ajoute : « Brigitte était mûre : désireuse de témoigner d'une vie chevillée au théâtre. » (9) Ainsi, quelque dix ans après Martine Beaulne¹⁰, Haentjens livre, en une série de fragments, le témoignage de sa carrière et de ses projets esthétiques. Plusieurs de ces fragments sont de nature autobiographique. On y apprend qu'elle a « perdu le goût de jouer à l'école de théâtre » (13), celle de Jacques Lecoq, et qu'elle s'était d'abord préparée à une carrière de femme de lettres : « je parvenais à m'imaginer en Simone de Beauvoir, avec turban, ongles laqués et fume-cigarette » (21). Pour fuir un univers familial dévorant, elle s'installe à Ottawa puis à Sudbury, où elle rencontre Jean-Marc Dalpé. De cette rencontre au Théâtre du Nouvel-Ontario (TNO), alors dans ses grandes années, elle écrit qu'elle « a été foudroyante et décisive » (36). C'est en effet avec Dalpé qu'elle monte ses premiers spectacles, et sa première « vraie » mise en scène sera celle du *Chien*. Naît ainsi le désir, voire le besoin de s'émanciper des projets collectifs (qui dominent au TNO) pour déployer un projet esthétique fondé à la fois sur des textes dramatiques qui lui

9 Brigitte Haentjens, *Un regard qui te fracasse. Propos sur le théâtre et la mise en scène*, Montréal, Boréal, 2014, 224 p.

10 Martine Beaulne, *Le passeur d'âme. Genèse et métaphysique d'une écriture scénique*, Montréal, Leméac, coll. « L'écrivain », 2004, 199 p.

tiennent à cœur (outre Dalpé, elle cite Bernard-Marie Koltès, Henrich Müller, Georg Büchner, Sarah Kane et Louise Dupré, dont elle a monté *Tout comme elle*), sur des scénographies inspirantes (sous la signature d'Anick La Bissonnière surtout) et des acteurs dont la générosité ne cesse de l'émouvoir. Reviennent ici les noms de Marc Béland, Céline Bonnier, Anne-Marie Cadieux, Sylvie Drapeau, Francis Ducharme, Roy Dupuis, James Hyndman, Gaétan Nadeau, Sébastien Ricard. Tel engagement demande forcément une nouvelle migration, à Montréal, cette fois. L'expérience de direction de la Nouvelle Compagnie théâtrale toutefois se révèle peu satisfaisante, tant pèsent lourd les convictions et les craintes du conseil d'administration, bourgeois par conviction, frileux devant toute forme d'expérimentation. Brigitte Haentjens n'est pas la première à décrire les conditions structurantes du théâtre montréalais : productions formatées d'avance, budgets connus trop tard ; « le spectacle devient alors un produit de consommation » (65). Elle en tire néanmoins quelques leçons qui seront utiles au moment de la fondation de la compagnie Sibyllines, dont le succès ne cesse de s'affirmer, grâce à une administration serrée, à la constitution d'un réseau de collaborateurs attentifs, libres comme elle, et à la liberté du répertoire : « Sibyllines m'a décomplexée et affranchie du jugement, du regard des autres. » (77)

Cet essai témoigne avant tout d'un grand amour du théâtre en même temps que de la nécessité de revenir à l'écriture, d'abord pour mettre des mots sur une pratique désormais bien maîtrisée qu'il s'agit de faire mieux connaître, voire peut-être de transmettre à ceux et celles qui viendront, mais aussi sans doute pour répondre au désir d'écrire, projet de jeunesse qui se fait plus pressant avec le temps et qui a amené Brigitte Haentjens à renouer avec la poésie dans *D'éclats de peine* ou avec le récit dans *Blanchie* et *Une femme comblée*. Ce ne sont là que quelques jalons dans la carrière de celle qui continue de s'affirmer comme marxiste et comme féministe, envers et contre toutes les modes : « c'est en travaillant dans notre blessure que, comme artistes, nous parvenons à reprendre le fil d'un dialogue, d'une dialectique avec le peuple dont nous sommes issus. Nous devenons éventuellement des porte-voix si nous pouvons descendre dans les abîmes et y écouter ce qui bouillonne et nous tourmente. » (206)

+ + +

QUARANTIÈME ANNIVERSAIRE: RÉTROSPECTIVE

+ + +

QUARANTIÈME ANNIVERSAIRE : RÉTROSPECTIVE

+ + +

LUC BONENFANT

Université du Québec à Montréal

L'histoire de *Voix et Images* reste intimement liée à celle de l'Université du Québec à Montréal. Les *Cahiers Sainte-Marie* (du nom du collège qui est à l'origine de la fondation de notre université) accueillait en effet le tout premier numéro de la revue, alors appelée *Voix et Images du pays*, en avril 1967. Un second numéro de *Voix et Images du pays* sera publié dans les *Cahiers Sainte-Marie* en 1969, avant que la revue ne paraisse aux Presses de l'Université du Québec.

C'est à cette histoire que nous souhaitons maintenant rendre hommage pour clore la rétrospective dédiée aux quarante ans de la revue, en republiant un texte de Jacques Pelletier initialement paru en 1970 dans *Voix et Images du pays* : « André Major, écrivain et Québécois ».

André Major, écrivain et Québécois

L'ÉCRIVAIN ENGAGÉ

Ce n'est pas l'écrivain que j'ai d'abord connu en Major. Le premier texte de lui dont j'ai pris connaissance, ce fut la lettre qu'il adressa à Gérard Pelletier en réponse à l'invitation que celui-ci, à l'automne 1961, avait faite à la jeunesse de faire entendre sa voix. Cette lettre fut publiée dans le numéro de janvier 1962 de *Cité libre*. Pour moi, elle fut une révélation. En elle, je reconnaissais l'écho de mes propres préoccupations.

En ce temps-là (dieu que j'ai l'impression que c'est loin!), je m'éveillais au monde des idées et de la littérature. Comme tous les jeunes hommes de dix-sept ans qui n'ont pas encore abdiqué devant la vie, je m'interrogeais sur le pourquoi et le sens de l'existence. Je lisais Camus, Sartre, Malraux, Koestler. De ces auteurs, j'attendais des réponses à mes interrogations. Je commençais aussi à m'éveiller vraiment à la vie politique. Élevé dans une famille qui considérait Duplessis comme le plus horrible visage que le Mal ait jamais revêtu, je considérais alors le nationalisme dont celui-ci se faisait un apôtre aussi zélé qu'hypocrite comme l'ennemi numéro un de la société canadienne-française. Aussi ai-je été violemment antiséparatiste lorsque ce mouvement reprit du poil de la bête au début des années 60. Il est vrai que le culte que je vouais alors à *Cité libre* qui, pour ceux qui avaient dix-huit ans à Québec en ces années-là, incarnait la liberté de penser, ne pouvait que renforcer mon attitude originelle. Je me souviens encore très bien de certaines discussions que j'ai eues alors avec un camarade qui arrivait d'Ottawa et qui était farouchement indépendantiste. Elles se terminaient toujours par des injures. Lui me traitant d'apatride, moi le qualifiant de fasciste.

Lorsque Gérard Pelletier lança son invitation à la jeunesse dans un numéro de *Cité libre* en 1961, ce fut pour moi une occasion de réfléchir sérieusement sur le sens de mon destin et sur la société dans laquelle il devrait s'incarner, quel qu'il soit. C'est à ce moment-là que je suis devenu indépendantiste. Et pas seulement en raison d'une méditation en profondeur durant laquelle j'avais pesé du mieux que je le pouvais, avec les instruments dont je disposais, qui étaient très rudimentaires, inutile de le dire (mais je le dis quand même !), les arguments pour ou contre l'idée de notre souveraineté nationale. Non, ce qui m'a d'abord porté à étudier le problème de très près puis à opter en faveur de l'indépendance, c'est un certain sentiment de sympathie à l'égard de gens qui étaient alors minoritaires, qui le sont toujours d'ailleurs mais sans doute plus pour longtemps, et qui subissaient les brimades d'une majorité arrogante, sympathie qui s'est transformée en peu de temps en fraternité agissante. Nous fûmes, quelques camarades et moi, parmi les premiers à nous inscrire au R.I.N. dans la région de Québec. Ceci dit, on comprendra que le texte de Major publié dans *Cité libre* ait pu tomber dans mes cordes.

Dans la révolte du jeune écrivain, je retrouvais la mienne. Son refus des valeurs traditionnelles du Canada français, je le comprenais et le partageais. La désillusion que Major et ceux au nom de qui il prenait la parole avaient connue au cours de leur adolescence, je l'éprouvais au moment même où je lisais son texte. « Notre grand tort, écrivait-il, a d'abord été de croire, de trop croire aux valeurs proposées systématiquement dès l'enfance. L'amour nous hantait, nous ne l'avons trouvé nulle part. La charité nous est apparue bien théorique. La sincérité était honnie au profit d'un terne conformisme ⁽¹⁾. » En somme, la réalité n'était pas à l'image de la représentation idéale que nous en avions. Entre les valeurs et les faits, entre le royaume des fins et celui des moyens, dirait Fernand Dumont, il semblait y avoir un abîme. Et plusieurs, désespérant de le combler et de le franchir, se sont retirés à l'intérieur d'eux-mêmes, s'adonnant au culte de l'orange, ainsi que le dira Major dans un poème dédié à Paul Chamberland. D'autres, dont Major, adoptèrent une attitude différente, et en un sens plus exigeante : ils se donnèrent pour mission d'accorder la réalité aux valeurs en la transformant, et décidèrent ainsi de travailler au changement de leur société. Pour eux, la solution aux problèmes québécois devait être globale.

(1) André Major, « Problème bicéphale », *Cité libre*, janvier 1962.

Étant à la fois, écrivait Major, pour l'indépendance et la laïcité de l'État, nous n'acceptons ni les séparatistes qui ignorent le cléricanisme, ni les « laïcisants » qui refusent le séparatisme. Notre problème est bicéphale ! Notre libération s'effectuera à tous les niveaux : à l'intérieur comme à l'extérieur. Il va sans dire que l'indépendance, à nos yeux, ne se conçoit que dans un gouvernement socialiste ⁽²⁾.

Ce triple objectif : l'indépendance, le socialisme, le laïcisme, la revue *Parti pris*, qui sera fondée un an et demi plus tard par Major et ses camarades, le reprendra à son compte. À ce titre, le texte de Major avait valeur prophétique.

Assez curieusement, bien que me sentant en totale communion d'esprit avec le texte de Major, et bien que ressentant de ce fait une vive sympathie pour son auteur, je n'ai pas alors eu la curiosité de me procurer les deux recueils de poèmes qu'il venait de publier. Il est vrai que je ne lisais guère alors les œuvres des auteurs québécois dont on ne nous parlait d'ailleurs à peu près pas au collège, si ce n'est sur le ton du mépris. Il est vrai aussi que je n'ai jamais été un grand consommateur de poésie. Entre elle et moi, le courant passe difficilement. Et sa lecture ne m'est pas aussi essentielle que celle du roman ou de l'essai. Je n'en ai pas vraiment besoin alors qu'il me faut absolument pour vivre ma pâture quotidienne de roman. Bon. Tout ceci pour dire que je n'ai pris connaissance des deux premiers recueils de Major que bien tardivement et que je les ai lus à la lumière de ses autres œuvres et que le regard que j'ai posé sur eux, par conséquent, n'était pas vierge. Ce qui a sans doute influencé ma perception. Dans *Le froid se meurt* ⁽³⁾, petite plaquette composée de dix-sept courts poèmes publiée aux Éditions Atys en 1961, précédée d'une brève préface de Gilles Leclerc à qui Major vouait alors une admiration sans borne, le poète chantait son désir de connaître une vie chaude et fraternelle. Le poète n'élevait jamais la voix, sa révolte ne s'exprimait pas par le cri mais empruntait la voix douloureuse de la plainte. Les thèmes qui allaient par la suite être au centre de sa poésie : le pays, la femme n'étaient guère développés dans ce premier recueil qui, à l'exception de quelques poèmes était plus riche de promesses que de réalisations, il faut le dire. Le second recueil, *Holocauste à deux voix* ⁽⁴⁾, éga-

(2) *Cité libre*, janvier 1962.

(3) André Major, *Le froid se meurt*, Montréal, Éditions Atys, 1961, 20 pages.

(4) André Major, *Holocauste à deux voix*, Montréal, Éditions Atys, 1962, 51 pages.

lement publié aux Éditions Atys, mais en 1962 cette fois, marquait un net progrès sur le premier. La parole du poète était plus sûre d'elle-même et son souffle plus puissant. Et surtout la poésie de ce second recueil était exempte des maladresses et naïvetés qui avaient fait la faiblesse du premier. Le recueil comprenait deux parties, les deux voix, la première chantant l'amour, un amour menacé d'ailleurs qui débouchera sur l'échec, la seconde témoignant de la lutte du poète contre le Froid, identifié ici en partie à ceux qui maintiennent notre peuple dans la peur et la résignation. Major y formulait à nouveau, mais d'une manière beaucoup plus passionnée que dans le premier recueil, son désir de vivre une « vie pleine, massive et ronde » et terminait son recueil par ce vers prophétique qui sonnait comme un véritable cri de guerre : « qui veut vivre s'arme ». Le poète, effectivement, allait bientôt se métamorphoser en guerrier.

Liberté aussi, un an et demi après *Cité libre*, sentit le besoin de céder la parole à la jeune génération. Six jeunes écrivains, dans un numéro spécial de la revue publié en mars 1963, apportèrent leurs témoignages. Parmi eux : Paul Chamberland, Jacques Renaud, André Brochu. Et bien sûr Major. Celui-ci dans un long article dont le titre résume l'esprit : « Les armes à la main », après avoir au préalable affirmé la vanité du dialogue (le slogan : dialoguer, c'est se faire fourrer ne date pas d'aujourd'hui!) se chargea de définir l'idéologie du groupe dans un langage explosif qui, à l'époque, scandalisa bien des bonnes âmes. Il est vrai que ce langage était violent. C'était, il faut bien le dire, le langage de la haine mais d'une haine qui prenait sa source dans un grand amour exacerbé.

Nous n'acceptons pas, écrivait Major, une vision impuissante du monde, qui en réalité masque une complicité avec les oppresseurs. L'idéologie du compromis, de la bonne entente, de la résignation, de la vie intérieure contribue à assurer le maintien de l'ordre établi. Que cette idéologie soit prêchée par des Chrétiens, cela ne nous émeut pas. Nous avons appris un autre langage, celui de la liberté. Les autres générations, malgré les artificielles libérations qu'elles ont prétendu effectuer, nous ont enseigné à nous résigner à l'état des choses, à ne critiquer de l'existant que ses formes bâtardes. Notre révolte sera donc une critique radicale de notre société et de ceux qui ont cru travailler à son progrès ⁽⁵⁾.

(5) André Major, « Les armes à la main », *Liberté*, mars-avril 1963, p. 84.

Cette critique, selon lui, devait être faite à la lumière du marxisme, «seul humanisme qu'il nous soit possible d'accepter». Major, évidemment, n'oublie pas qu'il est écrivain. Et il sait très bien que dans notre société bourgeoise la littérature est l'apanage des privilégiés. Que faire alors ? Renoncer à l'écriture ? Autant demander à un écrivain de se suicider. Major, dans ce texte, ne s'attarde pas sur ce problème. Il se contente d'affirmer que l'écrivain doit écrire pour son peuple, faire de ses écrits des instruments de libération. Pratiquement, on sait comment dans *le Cabochon* et surtout dans *la Chair de poule*, il résoudra la contradiction : il s'agira de présenter aux lecteurs une image de la réalité qui trouble leur confort intellectuel, qui leur fasse prendre conscience de leur condition de privilégiés et leur donne mauvaise conscience. Ainsi, le peuple qu'ils méprisent sera vengé. Mais, assez curieusement, j'ai l'impression que Major, à l'époque, n'a pas perçu clairement cette contradiction qui ne pouvait déboucher que sur une impasse. Et le fait que, par la suite, son renoncement à la littérature engagée ait coïncidé avec une remise en question de son engagement en tant qu'individu m'apparaît, à cet égard, très significatif. Mais je reviendrai là-dessus plus loin. Ce qui est certain, c'est qu'en 1963, Major croit à la littérature engagée et estime que l'intellectuel a un rôle essentiel à jouer dans la lutte pour la libération nationale. « Le travail de l'intellectuel de gauche, selon lui, est de dénoncer le mythe qui veut que le biculturalisme soit le comble du génie humain, de montrer qu'il n'existe pas de liberté de la culture sans liberté publique ⁽⁶⁾. » Major terminait enfin son article sur cette phrase qui en disait long : « La lutte est engagée et on peut être assuré que plusieurs d'entre nous la feront les armes à la main ⁽⁷⁾. »

Et effectivement, si ma mémoire est fidèle, c'est durant cet hiver-là que les moissonneurs du premier F.L.Q. semèrent leurs graines explosives dans les casernes militaires de la Métropole. Plusieurs de ces jeunes gens étaient des amis de Major. Et celui-ci connut lui-même la tentation du terrorisme. Dans un poème publié quelques mois plus tard dans *le Pays*, il en fera l'aveu :

J'avais dans mes poings le désir intolérable de jeter la foudre
et la faiblesse de n'y point céder ⁽⁸⁾.

(6) André Major, « Les armes à la main », *Liberté*, mars-avril, p. 86.

(7) Idem, p. 91.

(8) André Major, « Poésie, parole aimée », dans *le Pays*, recueil collectif publié par Déom, « Poésie canadienne », 1963.

Et la revue *Parti pris* elle-même fut fondée en partie dans le but de fournir une caution intellectuelle aux agissements du F.L.Q.

C'est durant cette période de bruit et de fureur que Major composa la majeure partie sinon la totalité des poèmes rassemblés dans sa *Suite*, publiée dans le recueil collectif *le Pays*. Dans le poème liminaire de cette *Suite*, sorte d'art poétique qui n'a rien de commun avec celui du bon Boileau ou encore avec celui de ce vieux et sympathique forban qu'était Verlaine, Major affirmait sa solidarité avec les gars du F.L.Q. et entendait faire de sa poésie une arme, transmuter les mots en autant d'obus à propulser sur l'ennemi. Par sa poésie, il voulait donner « musique et avenir » aux cris des insurgés, dégager le sens de leur entreprise, montrer qu'elle était un hymne d'amour offert à leur peuple.

Camarades
je suis de ceux que vous appelez
faiseurs de chansons
sans moi nul ne saurait la beauté
du feu qui vous ronge ⁽⁹⁾

Pour Major alors, l'ennemi c'était l'Anglais et l'Église. L'Anglais qui est maître du pays, de son sol, de ses habitants. L'Anglais : l'exploiteur, le colonisateur. L'Église, qui a prêché à notre peuple une morale de résignation, collaborant ainsi, consciemment ou non, à l'entreprise du colonisateur. Dans un autre vibrant poème de cette *Suite*, consacré à la rue Ste-Catherine, Major fera de celle-ci le symbole de notre déchéance en tant que peuple, et désignera ceux qui l'ont avili.

rue de la vente à rabais
rue de nos trahisons
rue à l'anglaise qui ouvre la fatigue de nos pères
en une blessure inapaisée
rue de nos chants d'enfants
rue de nos désirs traqués par la pauvreté
rue de nos premiers baisers échangés sous le signe du malheur
rue des clochers oui des clochers qui soumirent nos mères
au culte de la blancheur et de la faiblesse ⁽¹⁰⁾

(9) André Major, « Poésie, parole aimée », dans *le Pays*, recueil collectif publié par Déom, « Poésie canadienne », 1963, p. 62.

(10) Idem, p. 64.

À la morale de soumission prêchée par l'Église, le poète oppose une morale d'insoumission, de révolte, de reconquête. Il refuse d'accepter la défaite, le destin mesquin auquel certains croient notre peuple condamné. Il propose de reprendre la rue Ste-Catherine à ceux qui l'ont défigurée, et, au-delà, de reconquérir l'ensemble du pays. Longtemps, notre peuple s'est maintenu dans un hiver qui ne finissait plus, immobilisé par le froid de la crainte et de la passivité. Dans un poème intitulé *Victimes de l'hiver*, Major développera le thème de notre pusillanimité, de notre impuissance qu'il comparera à l'hiver qui glace les muscles, ralentit les mouvements du corps, fige tout. Lui-même a connu cette impuissance qui caractérise notre peuple :

J'avais l'hiver en moi et son tronc de métal
et sa fixité de mort ⁽¹¹⁾.

Mais il ne s'est pas résigné à cette impuissance. Alors que notre peuple, lui, s'en est accommodé. Trop longteraps.

et les gens s'habituèrent à la neige — vivant l'été comme
un oubli
et les gens s'habituèrent au silence du fleuve et à la pauvreté
des récoltes
les gens s'habituèrent à la mort en eux se gonflant
comme les moineaux ils vivaient en victimes de l'hiver ⁽¹²⁾

Heureusement, il connaît depuis peu des sursauts de colère et de révolte. Et le soleil de l'espoir qui coule dans ses veines réchauffe sa fureur et fouette ses énergies. Le poète s'en réjouit et termine son poème par le chant :

Je vois venir le soleil et ses plantations d'amour
Je te vois venir toi nouvelle amante
chantant la promesse et le délire du vin
je vous vois tous venir fiers et clairs comme l'avenir ⁽¹³⁾

Dans un texte écrit à la même époque et que publiera Guy Robert dans son premier tome sur la *Littérature du Québec*, Major s'est expliqué sur la conception de la poésie qu'il avait alors : « Le monde étant à refaire, je dis que la

(11) André Major, « Poésie, parole aimée », dans *le Pays*, recueil collectif publié par Déom, « Poésie canadienne », 1963, p. 67.

(12) *Idem*, p. 68.

(13) *Idem*, p. 68.

poésie a un rôle à jouer. Et elle doit le jouer à sa façon, car elle a pour fonction irremplaçable d'élever la conscience vers ses possibilités les plus hautes⁽¹⁴⁾. » Plus loin, dans le même texte, il ajoutera : « La poésie ne résout rien : elle désigne, elle montre, elle initie ; elle est le moment indicateur, le moment révélateur, à partir duquel se fonde une action pratique, qu'elle accompagne. La vérité de la poésie se vérifie dans la réalité⁽¹⁵⁾. » Autrement dit, la poésie ne se justifie que si elle débouche sur une *praxis*. Cette conception de la poésie, il faut bien le dire, était assez naïve. Major lui prêtait un pouvoir qu'elle n'a pas. Mais sans doute cela était-il nécessaire pour qu'il ne se sente pas coupable d'écrire. Car si Major n'avait pas cru à la valeur de transformation de la poésie, plaçant la révolution au-dessus de tout comme il le faisait à l'époque, il aurait dû renoncer à écrire pour s'engager à fond dans des tâches révolutionnaires plus concrètes. Sa conception de la poésie à ce moment-là s'expliquait donc par une volonté de concilier la littérature et l'engagement politique.

Dans les mois qui suivront la publication de sa *Suite* dans *le Pays*, Major délaissera peu à peu ce genre de poésie. Si bien que dans son recueil *Poésie* publié dans les *Écrits du Canada français*, en août 1964, sa poésie sera beaucoup moins militante. Il est vrai que Major lui-même, en tant qu'individu, remettra alors son engagement en question.

En octobre 1963, c'est pourtant dans l'enthousiasme qu'il fondait avec quatre camarades la revue *Parti pris*, première véritable revue révolutionnaire qui ait jamais été publiée dans nos cantons. Soyons juste : il y avait bien eu avant *Parti pris*, *la Revue socialiste* de Raoul Roy et *Situations*, mais ces deux revues n'eurent jamais le rayonnement que connaîtra *Parti pris* et ne remettaient pas en question notre société de façon aussi radicale que les jeunes animateurs de *Parti pris*. La naissance de *Parti pris* fut pour *Cité libre* un dur coup. Pour la première fois, cette génération se voyait sérieusement et furieusement contestée sur sa gauche. Cette situation la désempara littéralement. Et de mauvais esprits firent alors courir le bruit que Gérard Pelletier en faisait des ulcères d'estomac. Quoi qu'il en soit de cette anecdote, une chose est sûre : si cette revue déboussa les gauchistes de quarante ans, elle souleva l'enthousiasme de toute une jeunesse intellectuelle qui cherchait alors son chemin, dont

(14) André Major, « Notes sur une façon de voir », dans Guy Robert, *Littérature du Québec*, tome 1, Montréal, Déom, 1964, p. 274.

(15) *Idem*, p. 276.

celui de l'auteur de ces lignes. Lorsque le premier numéro de la revue parut en octobre 1963, j'étais étudiant en philo II dans un collège de la Capitale, l'Académie de Québec pour ne pas la nommer. La lecture de ce premier numéro fut pour moi une révélation, comme l'avait été un an et demi plus tôt celle du texte de Major paru dans *Cité libre*. Je pris un abonnement à la revue, songeai même à y collaborer plus activement. Je me souviens d'avoir écrit une lettre à Pierre Maheu pour lui offrir mes services. Finalement, je ne suis jamais devenu un collaborateur actif. Mais je demeurais à Québec et le centre des activités était à Montréal. Si j'avais habité Montréal, sans doute aurais-je fait partie de l'aventure. Mais si je dis tout cela, ce n'est pas par complaisance (si, un peu tout de même peut-être, soyons franc !) mais pour montrer l'impact que cette revue exerça sur toute une partie de ma génération.

Dans la revue, Major, bien qu'engagé à fond, ne publia pas de texte important. Maheu, Chamberland, Piotte s'imposèrent comme « théoriciens » du groupe. Aussi se contenta-t-il de publier quelques chroniques sur des problèmes d'actualité en plus de quelques poèmes et nouvelles. Major, dans l'ensemble, a d'ailleurs très peu publié de textes théoriques, contrairement à un Paul Chamberland, par exemple. Je pense que d'une certaine façon il n'était pas armé pour ce genre de travail. Et lui-même, en réponse à un questionnaire que je lui avais fait parvenir en octobre 1964, questionnaire qui a fait l'objet d'un article dans un *Carabin* du même mois, n'hésita pas à reconnaître qu'il n'était pas idéologue ni même homme d'action. À la lecture de ses premiers textes, on pouvait pourtant penser le contraire. Après avoir lu son texte « Les armes à la main » publié dans *Liberté*, je m'étais fait de l'homme une représentation (grand, costaud, l'œil mauvais) qui ne correspondait en rien à la réalité. Je me souviens d'une manifestation devant la prison Saint-Vincent-de-Paul, durant l'été 1963, à laquelle j'avais participé un peu par hasard, me trouvant alors à Montréal pour la fin de semaine avec un camarade. Plusieurs gars du premier F.L.Q. faisaient la grève de la faim pour protester contre les conditions de détention qui leur étaient faites. D'autres jeunes gens, leurs amis, faisaient de même dans la salle de boxe de Reggie Chartrand. Mon camarade et moi, nous nous étions rendus chez Chartrand, dont nous avons beaucoup entendu parler à Québec, attirés surtout par la curiosité de connaître l'oiseau rare. Chez Chartrand, qui retrouve-t-on ? Paul Chamberland, François Piazza, Gaston Miron et André Major que je ne connaissais pas personnellement alors mais dont j'avais vu la photo dans les journaux. Major ne correspondait en rien à

l'image que je m'en étais fait. Je m'attendais à trouver un militant costaud, fort en gueule, agressif ; je découvrais un jeune homme frêle, plutôt timide et pas agressif pour deux sous. Tout le contraire d'un militant, quoi. Assez paradoxalement, c'est d'ailleurs dans l'action, je crois, que Major a découvert qu'il n'était pas du tout un homme d'action.

En 1964, sa participation à *Parti pris* devint de moins en moins importante si bien qu'à la fin de l'année il ne faisait plus qu'office de franc-tireur à la revue. D'une certaine façon, on peut dire qu'il se replia sur lui-même sans renier pour autant ses engagements antérieurs. Non, ses convictions profondes demeurèrent les mêmes mais son attitude à l'égard de ceux qui ne les partageaient pas devint plus conciliante. Et le poète remisa ses armes au grenier. Les poèmes qu'il publia à l'été 1964 dans les *Écrits du Canada français* ⁽¹⁶⁾ témoignent de ce changement d'orientation. Bien sûr, il n'y a pas rupture radicale entre ces poèmes et ceux publiés dans *le Pays*. Le poète chante toujours le pays, en appelle toujours à la révolte, mais le changement est perceptible dans le ton général qui anime l'un et l'autre recueil. Dans *le Pays*, les poèmes étaient proférés comme des cris sur le mode de la colère et de la vengeance. Dans les *Écrits*, ils baignent dans les eaux plus calmes du chant.

Plusieurs de ces poèmes, et parmi les plus beaux, chantent l'amour et la femme. L'amour heureux, l'amour réalisé, l'amour comblé, ce qui est assez rare dans notre poésie. Je tiens certains de ces poèmes pour les plus réussis et les plus émouvants de toute l'œuvre poétique de Major. Je pense en particulier à « Soleil au nœud de moi-même », « Mon œil à ton doigt », « Poème d'amour mai », « Après le loup ». A-t-on écrit dans notre poésie plus bel hymne à la femme que ce « Soleil au nœud de moi-même » ?

tu me chantes aux yeux
que tes jambes succombent à l'été
fille installée dans le matin
comme l'hirondelle dans son chant

fille à moi-même venue
sans autre détour que le sourire
fille étendue dans la dignité de ma poitrine
une morsure d'enfant sauvage

(16) André Major, « Poésie ? », dans *Écrits du Canada français*, n° 18, 1964.

filie flèche servante du sang
que tu rends à la naissance du cri
filie au baiser prompt sur la tempe
filie oh filie porteuse d'étangs
l'été revendique sa passion
et le vent sa soif !

je t'aime telle que tu montes
dans mes jambes
telle que tu gagnes plaisir
dans le pain
je t'aime chanson inédite de mon sang
cheveux beau filet pour mes poissons de doigt
je prononce l'évidence de mon amour
filie soleil au nœud de moi-même ⁽¹⁷⁾.

La femme est symbole et incarnation du printemps. Son amour ébranle les parois du froid. Grâce à elle, l'hiver peut être vaincu. Et le poète délivré pourra se lancer à corps perdu dans le combat de la vie, fort de la force de la femme où il viendra se ressourcer entre deux batailles.

tu es le mal de mon hiver le baiser sur ma plaie
je te consacre caresse et oasis et crème légère
je t'étends comme une plage sous mon corps sombre
où se meurt mon exil de soldat ⁽¹⁸⁾

La puissance d'envoûtement et d'attraction de la femme est grande. Si bien qu'elle pourrait détourner l'homme de ses tâches :

la ville s'éteint à mesure
que nous avançons l'un dans l'autre
n'est plus que l'écho de nos souffles
noués comme des fruits jumeaux ⁽¹⁹⁾

C'est une tentation à laquelle le poète a su résister. L'amour ne l'a pas détourné du combat mais a donné à celui-ci une coloration différente. De telle sorte que dans la plupart des poèmes revendicateurs de cette suite, on sent que la pré-

(17) André Major, « Poésie ? », dans *Écrits du Canada français*, n° 18, 1964, p. 92.

(18) *Idem*, p. 94.

(19) *Idem*, p. 98.

sence de la femme donne un contenu à la fois plus tragique et plus humain au combat. Et le langage de la révolte n'est plus, comme dans *le Pays*, un langage de haine mais plutôt celui d'un grand amour douloureux. Un poème comme « La ville tient captif » rend bien compte de ce changement d'intonation. Lisons pour nous en convaincre la strophe suivante :

un peuple en lui-même se déteste et s'abîme
on ne fera rien pour le transfigurer
si je me tais
toi tu le sais qui m'accompagnes
fille fiévreuse que guette l'effroi ⁽²⁰⁾

En plus des thèmes de la révolte et de l'amour, on trouve dans cette suite, exploitée sans doute pour la première fois, des thèmes comme la nostalgie de l'enfance, du temps qui passe, vous bouscule, pendant que la vie vous échappe, vous glisse entre les doigts, celui de la condition douloureuse de l'homme, de l'homme de tous les temps, de tous les pays (l'homme — « une blessure infinie qui porte atteinte au plus doux matin »).

Si, ainsi que je l'ai dit plus haut, cette suite ne s'opposait pas à la précédente de façon aussi radicale que le jour s'oppose à la nuit, il n'en reste pas moins qu'elle témoignait d'une réticence de plus en plus vive de la part de Major à écrire une poésie militante. Et justement, en réponse à une des questions que je lui posais en octobre 1964 à propos de cette suite que je trouvais moins engagée que les précédentes, il me répondit ce qui suit, qui éclaire bien le sens de son évolution :

La politique, on l'utilise en poésie quand elle est notre préoccupation vitale, profonde, quand dans notre univers intérieur (eh oui, ça existe) la politique prend le pas sur le reste. Quand vous aimez une femme à la folie, vous ne parlez que d'elle. Et si vous vous nourrissez d'un idéal politique, il est normal qu'en écrivant (révélation de soi) vous produisiez une poésie militante. Ce fut mon cas dans *Le Pays* par exemple. Mais le problème avec cette poésie, c'est qu'elle ne traduit pas l'essentiel mais un problème social infériorisé et vécu comme problème personnel et essentiel ; et le propre de la poésie, toujours selon

(20) André Major, « Poésie ? », dans *Écrits du Canada français*, n° 18, 1964, p. 102.

moi, c'est d'exprimer ce qu'il y a derrière les apparences, derrière les formes de vie, d'aller au-delà du périssable et de l'éphémère — d'exprimer, en un mot, l'éternel tragique de l'existence, le tragique de notre mortalité commune. Comme le poète militant choisit de dire l'extérieur, le social, les formes d'existence, au détriment des problèmes plus profonds, il a du mal à donner à ses mots l'éclat de l'éternité, la brûlure d'une vérité impérissable ⁽²¹⁾.

En somme, Major accomplissait, de façon inversée, l'itinéraire qu'avait parcouru un Chamberland par exemple. Celui-ci, de la recherche de soi (*Genèse*), était passé à la recherche du pays (*Terre-Québec*). Major empruntant le même chemin, renversa l'axe ; et de la recherche du pays retourna à la redécouverte de lui-même. Dans un article important publié dans *Parti pris* en janvier 1965, il écrivait que cette démarche pouvait d'une certaine façon être considérée comme un pas en arrière mais qu'en ce qui le concernait ce n'en était pas un. Je pense qu'en gros il a eu raison et que ses œuvres récentes témoignent d'une maturité qui ne pouvait sans doute pas être conquise autrement que dans la solitude et le recueillement.

LE CYCLE DE LA VILLE

Quelque part dans les *Mémoires d'un jeune canoqué*, au détour d'une page, Major écrit ceci qui me semble capital pour la compréhension de son œuvre :

Mon univers imaginaire est bilingue : tantôt c'est la forêt qui chante en moi, tantôt la ville, décor sombre et rongé par les bruits. Les images des rues et ruelles se juxtaposent à celles de la rivière ou à celles d'un soir d'automne en forêt ; mais dans les unes comme dans les autres, je retrouve l'enfant solitaire que je fus, l'adolescent dévoré par les passions diverses et opposées qui le nourrissaient comme l'alcool assoiffe l'alcoolique ⁽²²⁾.

(21) Jacques Pelletier, « Aller au bout de moi-même », Entretien avec André Major, dans *le Carabin*, journal des étudiants de l'Université Laval, octobre 1964, p. 6-7.

(22) André Major, « Mémoires d'un jeune canoqué », *l'Action nationale*, vol. 55, n° 13, novembre 1965, p. 369.

Au cycle de la ville, si je puis dire, on peut rattacher les premières œuvres en prose : les *Nouvelles* publiées dans *les Cahiers de l'A.G.E.U.M.*, celles publiées dans *la Chair de poule*, et *le Cabochon*. Au cycle de la forêt, on peut rattacher le scénario de *Doux Sauvage*, le livre d'introduction à l'œuvre de M^{gr} Savard, et *le Vent du Diable*. Bien sûr, il faudrait apporter des nuances à ce schéma. Certaines des nouvelles publiées dans *les Cahiers de l'A.G.E.U.M.* nous présentent des actions qui se passent à la campagne. Et *le Doux Sauvage* et *le Vent du Diable* se terminent par le retour à la ville des héros. Mais, en gros, le schéma me semble valable et rend bien compte de la double polarisation qui s'exerce sur l'œuvre de Major. Les nuances à apporter, j'essaierai de les dégager en cours de route.

Comme dans toute œuvre d'écrivain débutant, si l'on fait exception de quelques génies dont Rimbaud, notre Nelligan et quelques autres sans doute que l'on peut compter sur les doigts de la main gauche, on retrouve dans les premières nouvelles de Major du meilleur et du pire. Major les a écrites, très jeune, sous le signe et l'influence du malicieux docteur Ferron. Une influence très directe, je le montrerai plus loin. Il y a chez Major un véritable culte pour Ferron qu'il a connu à *la Revue socialiste* chez Raoul Roy en 1961. Il a d'ailleurs consacré à son œuvre des études dans *l'Action nationale*, et dans le récent numéro d'*Europe* consacré à la littérature québécoise. « La certitude que notre peuple triomphera, écrit-il dans son article publié dans *Europe*, m'est venue de lui, et ce n'est pas une mince dette, je l'avoue ⁽²³⁾. » Major m'a confié un jour qu'il avait commencé une longue étude sur Ferron, entreprise qu'il a abandonnée en cours de route et qu'il reprendra sans doute un jour s'il continue à faire de la critique.

L'influence de Ferron est surtout perceptible dans le style de ces nouvelles : rapide, désinvolte, moqueur. Exemple ce dialogue extrait de la nouvelle d'ailleurs dédiée à Ferron :

- Il est mort ! Papa, papa, qu'allons-nous faire ?
- Son âme ira au paradis. On va l'enterrer.
- On va l'enterrer.
- Oui, mais pas tout de suite. Laissons à son âme le temps de s'envoler.
- Ce sera long ?

(23) André Major, « Jacques Ferron », *Europe*, février-mars 1969, p. 58.

- Tout dépend du poids de l'âme.
- Oh ! la sienne n'était pas lourde : rien que des petits péchés.
- Dieu lui en saura gré.
- Vous pensez ?
- C'était un modéré. Dieu n'en demande pas plus, crois-moi ⁽²⁴⁾.

On pourrait en donner bien d'autres. Mais l'influence de Ferron ne s'arrêtait pas là, elle opérait aussi à un autre niveau, dans la relation de l'écrivain avec ses personnages. À l'instar de Ferron qui manipule ses créatures en grand dieu amusé et narquois, Major entretenait à l'égard de ses personnages une attitude bienveillante et enjouée. Il est vrai que dans plusieurs de ces nouvelles, le personnage central n'est autre que lui-même. Il en est ainsi d'ailleurs dans presque tous les écrits en prose de Major. Les critiques de l'avenir qui voudront étudier son œuvre à la lumière de sa vie n'auront pas besoin de s'arracher les cheveux pour découvrir les liens entre l'œuvre et la vie, car l'œuvre, chez Major, est une transposition presque directe de la vie. Et il faut dire que dans son cas cette transposition n'enlève rien à la valeur de l'œuvre. Au contraire, Major n'est jamais aussi sincère et émouvant que lorsqu'il parle de lui-même à cœur ouvert sans se cacher derrière le paravent de la fiction. C'est ainsi qu'à mon avis, sur le plan strictement littéraire, *le Carnet bleu* qui suit *le Vent du Diable* dépasse de cent coudées le roman. Bon. Mais je m'écarte de mon sujet. Revenons donc à nos moutons, c'est-à-dire aux premières nouvelles de l'écrivain.

La nouvelle ⁽²⁵⁾ qui ouvre le recueil m'apparaît importante parce qu'elle jette une lumière crue sur un aspect de la révolte du jeune écrivain. Celui-ci raconte les déboires qu'il a connus au collège en raison de sa trop grande liberté de pensée. Major a eu le malheur de fréquenter le collège avant que la révolution tranquille n'y vienne apporter son grand air frais. Né cinq ans plus tard, il n'aurait sans doute pas connu l'atmosphère étouffante qu'il y a rencontrée, et une partie de son existence en eût peut-être été changée du tout au tout. Mais comme on ne choisit pas de venir au monde, ni l'heure à laquelle on y viendra . . . Toujours est-il que Major se retrouve à dix-sept ans à la porte du collège. Avec quelques camarades, il fonde un bulletin dans lequel il accuse

(24) André Major, « Le grand personnage », nouvelle publiée dans le recueil collectif *Nouvelles*, par *les Cahiers de l'A.G.E.U.M.*, 1963, p. 49.

(25) André Major, « Un très mauvais départ », *Nouvelles*, p. 7-15.

ses éducateurs de rien moins, tenez-vous bien, que « d'avoir scrupuleusement monopolisé la pensée au bénéfice de l'orthodoxie ; d'avoir imposé le catholicisme sans l'assentiment raisonné de l'individu canadien-français ; d'avoir ignoré le droit de chaque homme à l'insoumission devant l'oppression qui, dans notre cas, est théocratique ; d'avoir méprisé l'homme en le subordonnant complètement à certains préceptes religieux ; d'avoir violé sciemment l'intériorité de l'individu en prétendant ainsi conduire d'une façon plus expéditive les âmes au paradis ⁽²⁶⁾. » Évidemment, de tels textes n'étaient pas pour faciliter son admission à d'autres collèges. Durant quelques mois, il traîne sa rage impuissante dans les rues de Montréal et ronge son frein. Puis, pour sortir de son inactivité, il s'engage dans une boulangerie comme « helper ». C'est cette expérience qu'il raconte dans « Un très mauvais départ ». Pour lui, elle fut extrêmement importante : elle fut le chemin de Damas qui lui fit découvrir, nouveau Paul, la fraternité humaine et sa contrepartie, la triste réalité du travail avilissant sur lequel l'homme n'exerce aucun contrôle. Il écrira :

... à moi elle [l'expérience] a appris qu'il n'est rien de plus immoral que la solitude, cette solitude fût-elle en commun. Elle m'a permis de déchiffrer le vide des regards et la lassitude des gestes, qui, lorsque j'étais étudiant, me choquaient tant. En devenant travailleur, j'ai eu, moi aussi, l'œil vide et le geste las . . . Anonyme, brisé, honteux, voilà comment j'étais. C'est depuis ce moment-là que je crois à la fraternité réelle, quotidienne ⁽²⁷⁾.

C'est à la suite d'expériences comme celle-ci que Major est devenu socialiste. Et non en lisant Marx qu'il n'a d'ailleurs pas vraiment étudié, j'en mettrais ma main au feu. Le marxisme, dont il se réclamait à cette époque, lui permit de rationaliser ses expériences et de leur donner un sens, c'est tout. Le marxisme ne fut jamais pour lui autre chose qu'un vêtement d'emprunt, qu'il remisa bien vite au grenier. Major a d'ailleurs toujours refusé, sauf pour une brève période peut-être, de se considérer et d'être considéré comme un intellectuel de gauche ; à l'égard des intellectuels de gauche il a généralement d'ailleurs le mépris facile. Un peu trop à mon avis, car finalement, qu'il le veuille ou non, c'est bien ce qu'il est. L'ironie dont il fait montre souvent à l'égard des intellectuels de gauche est une façon pour lui de revendiquer son indépendance

(26) « Nous accusons nos éducateurs », chez l'auteur, 1961.

(27) « Un très mauvais départ », *op. cit.*, p. 10.

d'esprit, d'une part, et, d'autre part, de prendre ses distances à l'égard d'une fraction de la gauche dont le dogmatisme l'ennuie. C'est ainsi que son incursion à *l'Action nationale*, qu'une certaine gauche a considérée comme une véritable trahison, n'a jamais été, à mon avis, qu'une façon de manifester sa liberté d'esprit. Et il fallait être bien malhonnête pour affirmer que Major était passé à droite en se fondant uniquement sur le fait que son nom figurait au sommaire de *l'Action nationale*. En fait, je crois bien que Major, sur le plan des idées, n'a de commun avec les rédacteurs de *l'Action nationale* que le désir de la souveraineté nationale pour notre peuple. Sa collaboration à cette revue ne signifiait donc nullement qu'il en partageait les principaux objectifs. Et s'il a accepté d'y collaborer, c'est qu'on lui laissait la plus entière liberté d'expression. En ce sens, aussi paradoxal que cela puisse sembler, il fut plus libre de dire ce qu'il pensait à *l'Action nationale* que dans certaine revue de gauche . . .

La critique, au moment de la parution de ces premières nouvelles a en général été assez dure. Et, d'une certaine façon, on ne peut lui donner tort. Il est clair que ces premières nouvelles, dans l'ensemble, ne sont pas très réussies. Mais quoi ! Elles étaient l'œuvre d'un jeune homme de vingt ans, qui cherchait sa voie, apprenait ses gammes. Et, malgré leurs imperfections, elles témoignaient d'une bonne santé, d'un solide appétit de vivre et d'écrire qui aurait dû rassurer nos critiques.

Durant l'été 1964, Major écrit *le Cabochon*, roman que les rédacteurs du journal de la J.E.C., *Vie étudiante*, s'engagent à publier par tranches dans leur journal. Survient l'affaire que l'on sait. Les dirigeants de la J.E.C., à la suite de pressions occultes, jugeant que les rédacteurs de *Vie étudiante* vont trop loin, suspendent la publication du journal, considérant inadmissible la collaboration d'un rédacteur de la revue *Parti pris* dans un journal catholique. En fait, c'était là un prétexte. Fondamentalement, c'est l'idéologie du journal qui ne plaisait pas aux instances supérieures de la J.E.C. On décida donc d'en suspendre la publication. Par ce geste, la J.E.C. perdait le peu de prestige qui lui restait en milieu étudiant. Pour que ceux qui avaient commencé la lecture de son roman puissent la terminer, Major décida de le publier aux Éditions Parti pris. Assez curieusement, et à mon avis à tort, Major, dans son avertissement, tint à préciser que *le Cabochon* était un roman pour adolescents, et qu'on ne devait pas par conséquent « chercher ce qui ne s'y peut trouver ⁽²⁸⁾. » Je dis à

(28) André Major, *le Cabochon*, Parti pris, 1964, p. 8.

tort, car je ne crois pas, pour ma part, que *le Cabochon* ne soit qu'un roman pour adolescents. Et la preuve en est que bien des adultes l'ont lu, apprécié et ont compris que ce roman remettait en question notre société en s'attaquant à sa structure la plus fondamentale : la famille. En mettant en cause la famille, en effet, c'est le procès de toute notre société que Major intentait.

De quoi s'agit-il en effet ? Le héros du roman, Antoine, vit dans une famille canadienne-française typique de l'est de Montréal. Le père, simple manoeuvre, se promène d'un emploi à l'autre, se retrouvant plus souvent qu'il ne faudrait en chômage, dépossédé de sa fierté. La mère, comme dans toute bonne famille canadienne-française, règne, impose sa volonté à tout le monde, à commencer par le père. La sœur aînée, Sophie, travaille dans un magasin pour aider la famille. Les deux frères cadets apprennent un métier et seront bientôt sur le marché du travail. Antoine, l'aîné, est l'intellectuel de la famille. Le soir, il doit travailler dans une pharmacie pour aider ses parents, accomplissant ainsi son devoir « d'étudiant-pas-riche-qui-fait-sa-part-pour-aider-ses-parents-qui-se-désâment-pour-lui ».

Tout ce monde ne se parle guère. Chacun se cantonne dans son petit univers dont il garde les frontières jalousement et ne veut rien savoir de celui des autres. Antoine songera : « La mère a son destin, le père le sien, et chacun s'avance seul vers ce qui sera demain son destin. On est comme des parallèles, on avance sans jamais se rencontrer. C'est pour ça qu'on se connaît pas ⁽²⁹⁾. » La communication entre les membres de la famille ne s'établit qu'au niveau des tâches quotidiennes à accomplir. Jamais elle n'atteint l'essentiel, jamais elle ne quitte la banalité, le terrain des réalités les plus terre-à-terre. La famille n'est pas une communauté vivante. On y demeure par nécessité. Car il faut bien vivre, manger et dormir. La famille est un réfectoire et un dortoir. Elle n'est en rien une communauté fraternelle. Et le dialogue qui ne parvient pas à s'établir entre ses membres la ronge de l'intérieur comme un cancer. La description de Major met le doigt sur le problème essentiel de notre société, l'absence de communication — chacun ici est emmuré dans son silence —, et c'est au niveau de la famille que cette carence se révèle de la façon la plus crue. Gabrielle Roy déjà, dans *Bonheur d'occasion*, avait désigné cette plaie béante qui afflige notre milieu : la famille Lacasse, dans son roman, est menacée par la pauvreté bien sûr, mais plus dangereusement encore par le silence qui empê-

(29) André Major, *le Cabochon*, Parti pris, 1964, p. 22.

che ses membres de se révéler l'un à l'autre tels qu'ils sont, et les enferme dans leur destin, imperméable à celui des autres.

Le héros de Major est d'autant plus mal à l'aise dans sa famille qu'il se trouve dans une situation privilégiée qui, au lieu de le rapprocher des siens, l'en éloigne. Le drame commence au moment où Antoine perd sa place à la pharmacie. Le père et la mère tiennent conseil, décident que leur fils n'ira plus au collège, jugeant que ses derniers résultats scolaires ne justifient pas qu'ils continuent à se dévouer pour lui. Évidemment, on ne demande pas à Antoine ce qu'il pense. On se fiche bien de son avis. Antoine, comme on l'aura deviné, ne prise guère la décision mais garde sa révolte pour lui, ne la laisse pas éclater, se soumet au verdict familial en déplorant sa lâcheté. Il fréquente durant quelque temps l'école secondaire du quartier. S'y ennuie à mourir. Puis décide de travailler, de gagner sa vie, seule façon d'acquérir son indépendance. Il se trouve un emploi comme « helper » dans une boulangerie (en quoi ce jeune héros ressemble comme un frère jumeau à son créateur) et quitte le toit familial. Il se lasse bientôt d'un travail abrutissant dont il ne comprend pas que ses compagnons de travail puissent s'accommoder. Un employé lui expliquera dans les termes suivants les raisons de cette résignation qui le scandalise :

Oublie jamais que quand on est valet, on n'est pas roi. Essaie pas de discuter avec les bosses, ça t'avancera à rien. Y vont se débarrasser de toi s'y voient que t'as pas la langue dans ta poche. Faut que tu comprennes qu'y sont les plus forts et pis que, toé, t'as rien qu'à dire oui, oui tout le temps. Sans ça, mon gars, tu te feras jamais une bonne réputation. Une réputation, ça compte. Crache pas sur les gros, ça va te retomber sur le nez. J'parle par expérience . . . J'ai déjà été comme toé, plus fendant même. J'pensais pas à mon avenir . . . Mais j'ai fini par comprendre que j'étais pas grand-chose dans c'te gamique-là, pis que le mieux c'était de dire comme eux autres. Après tout, l'argent, c'est eux autres qui l'ont. Si on était à leur place, on ferait pas mieux. Tu feras c'que tu voudras, mais à ta place j'la ferais parce que comme, comme c'est là, tu dois pas peser lourd dans leur balance ⁽³⁰⁾.

(30) André Major, *le Cabochon*, Parti pris, 1964, p. 133-134.

À cet évangile de la résignation, Antoine opposera une fin de non-recevoir absolue. À cette morale de la soumission, il préférera la liberté, le prix à payer pour l'obtenir dut-il être très lourd. Il écrira à sa petite amie dans une lettre d'adieu :

Tu te demanderas sans doute quel démon me possède et me pousse à agir comme un insensé ; c'est normal, étant donné que pour toi vivre c'est s'adapter à la société. Et que pour moi c'est tout le contraire ; je crois, et cette conviction est de plus en plus profonde, que pour s'affirmer et développer son aptitude à la liberté il est nécessaire de se soustraire aux impératifs et conventions de la société et même de leur opposer un refus absolu. Comment t'expliquer ? Regarde autour de toi : notre misère sociale, notre misère morale, nos chefs . . . Rien que de la médiocrité. Pas d'hommes libres dans notre pays. Nous n'avons pas d'Histoire, mais une suite de défaites. Menacés et affaiblis, nous n'avons même pas la volonté de résister, la volonté de devenir des hommes. Serons-nous toujours des domestiques mesquins et satisfaits ⁽³¹⁾ ?

Ce rebelle a des accents de révolutionnaire . . . Abandonnant son travail et ne désirant pas, mais alors pas du tout, retourner à la maison, il quitte la ville, prend le chemin des pays d'en haut dans l'intention de devenir habitant. Les héros de *Doux sauvage* et du *Vent du Diable* feront de même. Et comme Antoine ils reviendront à la ville, ne trouvant pas à la campagne ce qu'ils étaient venus y chercher. Antoine rentre donc à la maison paternelle, reprend ses amours avec la petite amie avec qui il croyait avoir rompu pour toujours quelques jours auparavant, se cherche un emploi, s'assagit. Se lie même d'amitié avec le père qui le traite maintenant comme un égal. Par le dialogue, ils apprennent à se mieux connaître et s'apprécier l'un l'autre.

Léandre Bergeron, dans un article publié dans *Livres et auteurs canadiens — 1964* a reproché à Major d'avoir donné une fin « édifiante » à son roman. Mais s'il est vrai que le retour d'Antoine à la maison peut être interprété comme un échec, comme une acceptation du conformisme dont il cherchait jusque-là à se dégager, on peut aussi penser que loin d'être une démission, ce retour est le signe que le jeune héros a atteint une certaine maturité.

(31) André Major, *le Cabochon*, Parti pris, 1964, p. 155-156.

Car la révolte du héros a changé l'ancien ordre des choses : la famille ne pourra plus jamais être comme avant. Et le dialogue du père et du fils, à la fin du roman, à mes yeux, témoigne de ce changement. La révolte du héros n'est pas désamorcée mais s'est approfondie. Et si elle a perdu son caractère spectaculaire, elle a acquis un sérieux qui la rend d'autant plus dangereuse pour l'ordre établi.

La critique, de façon générale, a mieux accueilli ce roman que les *Nouvelles* publiées dans *les Cahiers de l'A.G.E.U.M.* M. Jean Éthier-Blais, ce raffiné gastronome de nos lettres, dont le palais est si sensible, s'est même laissé aller à en faire un commentaire élogieux dans *le Devoir*. Une faiblesse qu'il ne s'accorde pas toutes les semaines. Bien sûr, personne ne cria au chef-d'œuvre mais on s'accorda à dire que le jeune écrivain commençait à remplir ses promesses et l'on attendait avec optimisme ses œuvres futures.

Dans la préface du *Cabochon*, Major avait écrit : « Ceux qui réclament de moi une prose méchante, eh bien, ceux-là n'auront qu'à acheter *la Chair de poule* ⁽³²⁾. » Et, effectivement, dans le dit livre, les amateurs de sensations fortes en eurent pour leur argent. Major n'y allait pas avec le dos de la cuillère. Il ne mettait pas de gants blancs pour exprimer ce qu'il avait à dire. La vérité qu'il dénonçait dans *la Chair de poule*, il entendait la cracher au visage du lecteur, considéré non plus comme un complice (ce qui était le cas dans *le Cabochon*) mais comme un ennemi. Major, parlant au nom des sans-voix, savait bien que ce ne serait pas ceux-ci qui le liraient mais bien les privilégiés de la culture : « Si vous habitez Ouessemonte ou Outremont, écrit-il dans un des nombreux passages où il interpelle le lecteur, pour comprendre mon histoire, va falloir que vous oubliiez vos beaux appartements, votre chaleur, votre confort, vos maîtresses, votre chien, votre femme (?), votre salon, vos Pléiade, les petits vices bourgeois, l'ennui, toute votre vie, parce que vous changez de monde, vous êtes rendu dans celui d'Archibald ⁽³³⁾. »

Quel est ce monde ? C'est celui de l'est de Montréal avec ses rues étroites, ses maisons empilées les unes sur les autres, ses restaurants miteux et ses petits commerces de goof-balls, lieu privilégié de la pègre de bas étage et terrain de chasse préféré des jeunes maquereaux de Westmount et d'Outremont.

(32) André Major, *le Cabochon*, Parti pris, 1964, p. 38.

(33) André Major, *la Chair de poule*, Parti pris, 1965, p. 128.

Une des nouvelles, « le Beau Pétard », raconte justement la tragique mésaventure qui arrive à une pauvre fille du quartier qui, courtisée par le fils du patron de l'usine où elle travaille, se laisse prendre au boniment du jeune monsieur, lui accorde ses faveurs et, bien sûr, se retrouve seule avec sa misère, le jeune fils à papa la plaquant après avoir obtenu ce qu'il désirait... La dernière nouvelle du recueil, une très longue nouvelle, presque un court roman, raconte la morne existence d'un gars de chez-nous dont toutes les forces vives sont engagées dans une lutte terrible pour le quotidien ; d'un gars qui, le père mort, doit s'occuper de faire vivre la famille avec un salaire de trente dollars par semaine et qui, de ce fait, on s'en doute bien, n'a guère de temps à consacrer aux douces activités de l'esprit. « Trop fatigué, trop loin de la poésie, pour se reprocher d'être inculte. Il lui suffit de se demander ce qu'il va devenir, ce qu'il fera demain ⁽³⁴⁾. » Comme on dit, à défaut de vivre, il existe. Et ce qui est terrible, c'est qu'à la longue Archibald, c'est le nom du héros de la nouvelle, et ses semblables finissent par accepter leur sort, s'y résigner, le considérant comme un destin qui leur est octroyé de toute éternité.

À naissance misérable, destin misérable, c'est ça la vérité et rien que la vérité, coupable d'être né ici et de parents indignes de lui, il croit qu'il portera toujours ce péché sur le visage et dans son âme. Un enfant de pauvres, c'est un enfant du péché ; faut croire. Les enfants des riches, eux, ils n'ont pas honte de vivre ⁽³⁵⁾.

Le ton général de ces nouvelles, à une ou deux exceptions près — je pense à « Hiverner », à « La semaine dernière pas loin du pont », une nouvelle pleine de santé, bouillonnante de vie —, était très sombre. Et certains reprochèrent à Major d'avoir forcé la note, d'avoir choisi de ne décrire que le plus sordide, en somme de n'avoir présenté qu'une vue partielle (et partielle) d'une réalité qui a tout de même ses éclaircies de lumière. Curieux reproche en vérité, car l'auteur lui-même avait justifié son parti pris dans un passage de l'une des nouvelles : « On me demandera pourquoi j'écris des choses si tristes, si peu nobles, si dénuées de belle poésie comme en font nos poètes de la jeune et talentueuse génération. Le pourquoi de cette tristesse malpropre, mal vêtue, c'est la

(34) André Major, *la Chair de poule*, Parti pris, 1965, p. 128.

(35) Idem, p. 133.

misère, celle d'Archibald, qui est celle de tous les autres, que vous ne connaissez peut-être pas . . . Quand on y a goûté, il ne nous reste aucun optimisme ; on se contente de raconter ⁽³⁶⁾. » Et, effectivement, à cette époque, la situation de Major n'était pas rose. Privé d'emploi stable, placé dans une situation financière difficile, il a connu l'angoisse du quotidien dont souffrent les héros de ses nouvelles qui, eux, plus dépourvus qu'il pouvait l'être, ne disposent même pas de l'écriture pour transcender leur situation, et ainsi lui échapper.

Mais ce qui a surtout frappé la critique dans ce recueil de nouvelles, c'est l'usage que le jeune écrivain faisait du langage. Nos puristes considérèrent le recours au joul dont ne se privait pas Major comme un véritable crime de lèse-majesté à l'endroit de la langue française. Ce qui prouve qu'ils n'avaient rien compris au problème. André Brochu, dans un excellent article publié dans le numéro spécial de la revue *Parti pris* consacré à la nouvelle littérature québécoise ⁽³⁷⁾ allait leur ouvrir les yeux. Brochu, dans son article, montra comment les jeunes romanciers publiés par *Parti pris* avaient révolutionné l'emploi du joul dans notre littérature. Jusqu'à eux, le joul était surtout utilisé pour rendre les dialogues plus authentiques. En dehors de cet emploi bien précis, il était banni. Et jamais l'auteur ne s'en servait dans ses descriptions par exemple. Les jeunes romanciers, faisait remarquer Brochu, font du joul un tout autre usage. D'une part, le narrateur du roman lui-même recourt parfois au joul — lorsque Major écrit par exemple : « il donne une tippe, pas de quoi enrichir son homme, mais pour lui, c'est beaucoup, il donne cinq cennes au wéteure ⁽³⁸⁾ », il n'exprime rien d'autre que le langage qui est le sien dans la vie quotidienne — et, d'autre part, ce langage devient un langage de contestation. Par lui, est dévoilée la situation de dépossession et de colonisation dans laquelle est emprisonné le peuple canadien-français puisque l'état de dégradation de la langue n'est qu'un reflet de la dégradation de la culture, cette dégradation étant par ailleurs elle-même une conséquence de l'aliénation fondamentale du peuple canadien-français. En somme il s'agissait de reprendre, dans le cadre du discours littéraire, l'entreprise de démystification opérée au moyen de l'analyse politique et de la contestation économique et sociale. Jacques Renaud, à ce propos, écrira dans un article de la revue *Parti pris* :

(36) André Major, *la Chair de poule*, Parti pris, 1965, p. 157.

(37) André Brochu, « la Nouvelle Relation écrivain-critique », *Parti pris*, janvier 1965, p. 52-62.

(38) *La Chair de poule*, p. 12.

Le joul, c'est je crois, alternativement, une langue de soumission, de révolte, de douleur... Ma révolte est celle d'un Canadien français, ses mots et ses tournures de phrases sont canadiens-français, plus spécifiquement montréalais, jouaux... Mes personnages parlent joul, et moi aussi ça m'amuse, moi le narrateur. Pourquoi pas ? Je ne vais quand même pas laisser à mes personnages le droit exclusif de se révolter dans leur langage, de crier leur révolte comme ils l'entendent bien. Et moi, là-dedans ? Mes droits d'auteur ? Je suis né à Montréal, j'y ai vécu une grande partie de ma vie, peut-être la plus décisive, je ne suis pas né sur la Lune. Le langage de ma révolte s'identifie au passage, s'identifie au milieu, c'est là pour moi une chose tellement normale. Je ne vois pas pourquoi j'irais chercher des justifications chez les sociologues ou chez un quelconque bonze d'une quelconque Académie⁽³⁹⁾.

C'est que le narrateur lui-même doit jouer le jeu. Comment décrirait-il la société canadienne-française telle qu'elle est s'il n'acceptait d'abord de se décrire lui-même tel qu'il est ? Et si la vérité de la société canadienne-française est l'aliénation, l'écrivain lui-même, membre de cette société, n'en est pas exempt. Et sa dénonciation sera d'autant plus vigoureuse et probante qu'il montrera que les privilégiés eux-mêmes, dont il fait partie, souffrent de la détérioration progressive de la langue et de la culture de la société à laquelle ils appartiennent. Dans la vie quotidienne, André Major, comme nous tous — les exceptions dans nos cantons sont bien rares dans ce domaine — lorsqu'il ne fait pas attention, parle spontanément joul, quoique à un degré moins accentué bien sûr que le boueur qui ramasse ses ordures ménagères. Évidemment, lorsque je parle à un cher cousin d'outre-Atlantique, et que je surveille mon langage comme on dit, j'arrive à m'exprimer dans un français à peu près convenable, je pense. Mais justement ce langage ne m'est pas naturel, je dois consentir un effort pour l'atteindre. Et rien n'illustre mieux, à mon avis, notre drame linguistique que ce simple fait que nous devons nous imposer une véritable ascèse pour posséder une langue qui devrait nous être naturelle. L'utilisation du joul par les jeunes écrivains de *Parti pris*, dans ce contexte, ne répondait pas à une intention d'abord littéraire mais politique. Et c'est pourquoi tous ceux qui ont

(39) Jacques Renaud, « Comme tout le monde ou le post-scriptum », *Parti pris*, janvier 1965, p. 23.

réduit le problème à une question de littérature se sont enfoncé le doigt dans l'œil jusqu'au coude. Major, dans un important article, « Le romancier est un visionnaire ⁽⁴⁰⁾ », publié dans *Liberté* a bien résumé sa position (et celle de ses camarades d'alors) en écrivant que le joulal n'était pas un langage, « mais une maladie de l'âme, l'expression maladroite et désespérante de notre impuissance historique ⁽⁴¹⁾. » Dans le même article, il ajoutait quelques lignes plus loin : « il [le joulal] sourd de notre inexistence et de la corruption que l'oppression nous fait subir ⁽⁴²⁾ ». Mais, dans le même article toujours, Major avouait que l'utilisation du joulal comme langage littéraire conduisait à une impasse et que dans la mesure où l'écrivain voulait édifier une œuvre esthétiquement valable il devait le rejeter. Je pense que d'une manière absolue il avait raison. Ce qui ne m'empêche pas de tenir *le Cassé* de Renaud et ses livres écrits en joulal comme des œuvres importantes de notre littérature, non seulement en raison de leur charge idéologique, mais en raison même de leurs qualités proprement littéraires : le joulal leur aura permis de mettre au monde des œuvres non seulement lourdes de vérité mais frémissantes du mouvement même de la vie.

Major, à l'époque où il rédigeait les nouvelles de *la Chair de poule*, je l'ai dit plus haut, connaissait une crise profonde. Pratiquement, cela se traduisit par son départ de la revue *Parti pris* et par un ralentissement de ses activités de militant politique. La remise en question de ses engagements politiques l'amena à repenser la conception qu'il se faisait jusque là de la littérature. Les œuvres qu'il a publiées après *la Chair de poule* témoignent en effet d'une conception nouvelle de la littérature et de son usage.

LE CYCLE DE LA NATURE

Les œuvres à venir allaient appartenir à ce que j'ai appelé tantôt le cycle de la forêt (ou de la nature, si l'on préfère). Et cette orientation nouvelle, Major la doit en grande partie à la lecture d'écrivains comme Léo-Paul Desrosiers, Germaine Guèvremont, et surtout, évidemment, M^{gr} Savard. À ce dernier, il a consacré un essai dont je parlerai plus loin. Sur l'œuvre des deux autres, il a écrit des articles dans *l'Action nationale* et dans le *Digeste Éclair*.

(40) André Major, « Le romancier est un visionnaire », *Liberté*, nov.-déc. 1965, p. 492-497.

(41) Idem, p. 493.

(42) Idem, p. 493.

Assez curieusement, après avoir violemment rejeté le passé et les valeurs qui lui sont liées, en bloc, sans discernement, Major le redécouvrait à la lecture de ces écrivains. Cette expérience pour lui allait être capitale. Et je pense que son silence relatif de 1965 à 1967 — seuls de courts articles publiés dans *l'Action nationale* et une nouvelle publiée dans la revue d'Alain Bosquet, *L'VII*, en décembre 1965, témoignèrent qu'il n'était pas complètement disparu de la circulation — s'explique assez facilement lorsqu'on sait que cette période fut pour lui un moment de réflexion salutaire, qui d'ailleurs n'allait pas tarder à produire ses fruits.

Doux sauvage, téléthéâtre réalisé par Paul Blouin en janvier 1967 et dont Major avait déjà écrit le scénario, fut le premier produit de cette nouvelle veine.

Je dois dire que de toutes les œuvres de Major, c'est celle qui m'apparaît la moins réussie, la moins naturelle, la plus cousue de fil blanc et, pour tout dire, la plus bâclée. Mais je pense que, malgré son échec sur le plan formel, cette pièce est extrêmement importante pour comprendre l'évolution de l'écrivain. Car elle est révélatrice d'une « obsession » fondamentale chez lui : retrouver une liberté qui lui apparaît précaire en ville et que seule la campagne semble en mesure de lui donner.

De quoi s'agit-il en effet dans *Doux sauvage* ? Le téléthéâtre met en scène quatre personnages principaux. Normand, un jeune journaliste qui essaie vainement d'écrire, qui vit dans la nostalgie de Nelligan, qui est dégoûté de jouer la comédie sociale, dégoûté de son métier et que tout ennueie. Geneviève, sa femme, étudiante aux beaux-arts, qui ne comprend pas les raisons profondes du désarroi de Normand mais que sa conduite inquiète. Guy, l'ami du jeune couple, un chansonnier dont la carrière s'annonce prometteuse. Et, enfin, le grand-père qui vit retiré dans sa maison dans un rang près de Rigaud.

Normand, qui n'arrive pas à écrire, rend responsable de son impuissance la ville qu'il juge stérilisante. Aussi décide-t-il de quitter son emploi, sa femme et la ville pour aller rejoindre son grand-père à la campagne. « Faut que je parte, dira-t-il à Geneviève, c'est tout. Pas plus compliqué que ça. J'étouffe ici ! . . . me faut de l'air. C'est pas malin, de l'air ! Qu'est-ce que tu veux que je te dise. Je me sens impuissant ici. C'est comme si je devenais irréal. Là-bas, c'est différent, je serai chez moi, libre comme un dieu. » La ville pour lui est une prison étouffante. Elle symbolise la servitude. La campagne, au contraire,

avec ses grands espaces, représente la liberté, et il espère y retrouver son pouvoir de création. Malheureusement, le grand-père ne correspond en rien à l'image mythique qu'il s'en était faite. Il n'a plus rien de l'homme libre, du conquérant dont il avait gardé le souvenir : ce n'est plus qu'un homme usé, écrasé, qui attend sa mort avec résignation . . . Le dieu qu'avait connu Normand dans son enfance a cédé la place à un vieillard souffreteux et radoteur. Désillusionné, Normand dira au grand-père : « Ici, ce n'est plus comme avant, c'est le désert . . . Les choses ne parlent plus. Tout est mort . . . Tout est fini. Et notre race mourra doucement, sans douleur, parce que vous n'y croyez plus, ni moi, ni personne . . . On ne peut pas revenir en arrière, grand-père . . . » Et, dans un rêve, il tirera sur son grand-père, le blessant mortellement, détruisant ainsi symboliquement l'image qu'il en avait gardée, et tout le passé mythique qui l'empêchait de créer. Car Normand se rend bien compte que c'est cette nostalgie du passé qui le paralyse, l'empêche de déployer ses ailes et de prendre son envol. En un sens, son expérience aura été très profitable car elle lui aura donné l'occasion de dire adieu à un monde mort, dont désormais il n'attendra plus son salut.

Et cette remarque, on pourrait l'étendre à notre société. Le salut, pour nous, n'est plus à la campagne. Notre espoir réside désormais dans la ville. Elle seule peut assurer notre salut. Ce qui ne veut pas dire que nous devons renier notre passé mais admettre tout simplement qu'il est impossible pour nous de le revivre. Le cours du temps ne se remonte pas. C'est l'expérience que fait Normand et que nous faisons tous en tant que peuple. Et si pour les personnages des romans de Gabrielle Roy ou de Roger Lemelin la ville était un pis-aller dont on s'accommodait faute de mieux, pour nous, elle est le lieu où doit s'épanouir notre liberté. C'est ce que Normand comprend à la fin du téléthéâtre lorsqu'il dit, enfin réconcilié avec lui-même, libéré de ses phantasmes, disponible pour la grande aventure de la création : « Dès que j'aurai une minute à moi, après ma journée d'esclavage, j'écrirai, même si c'est seulement une phrase. Une phrase plus une phrase, à la longue ça fait un livre. »

Je préfère ne pas parler plus longuement de ce téléthéâtre. D'abord parce que le scénario n'en a pas été publié. Ensuite, parce que s'il traduit une expérience essentielle à la compréhension de l'évolution de l'écrivain, ainsi que je l'ai dit tantôt, il ne me semble pas qu'il ajoute beaucoup de poids à son œuvre.

En janvier 1967, Major fait son entrée à la section artistique du *Devoir* dont les pages étaient en passe de devenir aussi ternes et ennuyeuses que les chroniques de Vincent Prince et de Paul Sauriol en page éditoriale, ce qui est tout dire. Grâce à lui, les pages que ce journal consacre hebdomadairement à notre activité artistique et littéraire ont repris de l'intérêt. Il leur a insufflé le souffle de sa jeunesse et de son ardeur pour leur plus grand bénéfice et le nôtre.

En 1967, Major consacre la plus grande partie du temps libre que lui laisse son travail à la rédaction de son essai sur l'œuvre de M^{gr} Savard que Fides publiera en mars 1968. Dès les premières lignes de l'essai, il définissait ainsi le sens de l'entreprise :

N'étant ni professeur ni spécialiste, je veux dire que n'étant pas un personnage sérieux et incontestable, je dois avouer, pour donner la mesure de mon entreprise, que je n'ai qu'un but, un seul, très simple en vérité et qui se résume ainsi : tracer le portrait d'un poète qui habite le royaume de Charlevoix, que lui-même considère comme « le comté le plus métaphysique du Québec », et parler de ses livres, de ses poèmes plutôt, comme on parle des choses que l'on connaît et qu'on aime ⁽⁴³⁾.

Dans la mesure où il se proposait comme premier objectif de faire connaître l'œuvre de Savard et de la faire aimer, je pense que Major a atteint son but. Et j'estime qu'il a été honnête de préciser dès le début que son essai n'était pas un ouvrage de critique. Ce qu'il voulait, c'était donner aux lecteurs le goût de lire Savard. En ce qui me concerne, je dois dire que son essai a été « efficace » puisque après l'avoir lu, je me suis empressé de sortir *Menaud* du fond du tiroir dans lequel il reposait et je l'ai relu d'une traite, comme je le fais toujours lorsqu'une œuvre me fascine. Et je me suis juré de lire tous les autres livres de Savard.

Je dis que ce n'est pas un ouvrage de critique. Entendons-nous bien. Je devrais sans doute dire, pour être plus précis, que Major n'a pas adopté à l'égard de Savard une attitude critique. Son essai est un chant dédié à l'œuvre du grand écrivain. Major accepte l'œuvre en bloc, ne se montre réticent devant

(43) André Major, *Félix-Antoine Savard*, Montréal, Fides, « Écrivains canadiens d'aujourd'hui », p. 9.

aucune de ses composantes, ne trouve rien à redire sur rien. L'œuvre de Savard tout entière, pour lui, est admirable. Il n'y décèle aucune faiblesse, ne lui trouve que des grâces. Ne l'ayant pas lue au complet, je serais mal venu de lui reprocher son enthousiasme mais j'avoue que certains commentaires en marge de *la Minuit* m'ont laissé songeur. Quand Major, par exemple, fait ni plus ni moins l'éloge de la pauvreté, se porte à la défense de la société traditionnelle, prend le parti de la patience et de la charité contre celui de la colère et de la justice, quand il écrit à propos de l'attitude de Corneau, le révolutionnaire : « il vaudrait substituer à la morale évangélique une morale qui ne saurait s'appliquer que dans les limites étroites de la lutte ouvrière entendue comme un moyen d'équilibrer les rapports sociaux ⁽⁴⁴⁾ », j'avoue que j'éprouve de la difficulté à le suivre. Et je me demande si son admiration pour Savard ne l'a pas porté à écrire des choses qu'il n'aurait probablement pas écrites à froid. La passion porte parfois à dire des choses qui dépassent notre pensée. Et j'ai l'impression que dans les pages consacrées à *la Minuit* elle a parfois joué des tours à Major.

Mais enfin, laissons cela. Je pense que ce qui a surtout séduit Major dans l'œuvre de Savard, c'est la poésie qui fait que chacune des pages de cette œuvre chante. Major note fort judicieusement que Savard a réussi à éviter l'écueil du régionalisme, au moment où la puissance d'envoûtement de celui-ci sur nos écrivains était grande. Le drame qui anime *Menaud* prend les dimensions d'une épopée lyrique et s'élève au niveau du symbole : « Le cri de Menaud, écrit Major, demeure fondamental — c'est la vie qui lutte contre la mort, c'est plus précisément, la liberté qui se dresse contre la servitude, la dignité qui s'insurge contre l'humiliation. » Dans la révolte de Menaud, Major a reconnu la sienne. C'est pourquoi, je pense, il tient cette œuvre en si haute estime. Dans un très beau, très lyrique, texte d'introduction à un résumé de son essai publié dans la revue *Digeste Éclair* en janvier 1969, il exprimait ainsi le lien vivant qui le rattache à Menaud.

Menaud nous criait, en effet, que pour vivre, il faut d'abord se vouloir maître de son lieu et le devenir. Comme on pactisait avec l'ennemi, comme on avait intérêt à composer avec lui, on n'écoutait pas Menaud, ce vieux qui s'était mis à radoter à cause de *Maria Chapdelaine*. Car le livre commence ainsi : Marie, la

(44) André Major, *Félix-Antoine Savard*, Montréal, Fides, « Écrivains canadiens d'aujourd'hui », p. 53.

filles de Menaud, lui lit, un beau soir, des passages du roman de Louis Hémon. Et les mots lui sautent aux yeux, lui vrillent les oreilles (je les entends, moi aussi, qui redisent) : « Autour de nous des étrangers sont venus, qu'il nous plaît d'appeler des barbares. Ils ont pris presque tout le pouvoir ; ils ont acquis presque tout l'argent ; mais au pays du Québec . . . [. . .] Mais au pays du Québec, rien n'a changé. »

On a bien mal interprété cette dernière parole, la prenant pour une volonté d'immobilisme, alors qu'elle signifiait qu'en dépit de l'occupation, de la présence étrangère, le Québec demeurerait tenacement, amoureuxment fidèle à lui-même. C'est ainsi que Menaud le comprend et moi de même, et d'autres sans doute qui le liront en toute liberté ⁽⁴⁵⁾.

C'est ainsi que l'auteur de ces lignes aussi le comprend. Comme il comprend, avec Major, qu'il appartient à notre génération de faire en sorte que le vieux rêve de repossession de notre sol et de nos richesses qui obsédait Menaud devienne une réalité . . .

L'essai sur l'œuvre de Savard est le seul texte critique de grande importance écrit par Major. Il a bien sûr consacré quelques textes critiques, j'en ai fait mention précédemment, à Léo-Paul Desrosiers, à Germaine Guèvremont, à Jacques Ferron. En 1964, il a écrit une brève mais excellente étude sur Montréal, vu à travers *la Bagarre* de Bessette et *le Cassé* de Renaud. Il a écrit d'innombrables chroniques hebdomadaires dans *le Petit Journal* et dans *le Devoir*, de nombreux textes aussi dans *Livres et Auteurs canadiens*. Mais sa critique dans ces derniers textes, soumise aux contraintes de l'actualité, ne peut évidemment aller très loin. Major se contente de dire pourquoi il aime ou n'aime pas tel livre avec la liberté, l'indépendance d'esprit qui le caractérisent, ce qui lui attire parfois de solides rancœurs. Lorsqu'il aime, sa critique est ardente, généreuse. Lorsqu'il n'aime pas, elle est vigoureuse et généralement sans pitié. J'ai encore en mémoire un des articles publiés dans *Livres et Auteurs canadiens* sur le *Manifeste Infra* de l'inénarrable Claude Péloquin dans lequel Major s'en donnait vraiment à cœur joie, éprouvant visiblement un malin plaisir à débiter en menues pièces le dernier-né de nos prophètes . . . Sa critique manque

(45) André Major, « Savard, notre chantre de la fierté nationale », *Digeste Eclair*, janvier 1969, p. 106-126.

peut-être de rigueur, dans la mesure où elle ne se fonde pas sur une « théorie » bien articulée — Major déteste l'esprit de système qui comporte, j'en conviens, ses désavantages — mais ce manque de rigueur est compensé, et largement, par une attitude d'accueil à l'égard des œuvres étudiées qui s'accompagne généralement d'un enthousiasme qui confère à ses textes leur vivacité.

Le Vent du diable ⁽⁴⁶⁾, dernière en date des œuvres publiées par Major, se présente au début comme un récit d'aventures. Tom, un des principaux personnages du roman, d'ailleurs surnommé Patte-Croche en raison de l'infirmité que l'on devine, un pauvre diable, espèce de fou de village qui demeure dans la montagne derrière le village où se déroule l'action du roman, vient se réfugier chez son ami Albert, fuyant le vent du Nord, le vent du diable selon lui, qui a renversé sa maison. Ce dernier, un citadin habite depuis deux ans au village où il s'est réfugié pour oublier la ville et ses misères et recommencer une vie nouvelle. Au village, il a d'abord vécu en solitaire, puis, sans trop se rendre compte de ce qu'il faisait, a accepté d'épouser Marie-Ange, la fille du boulanger, qui lui faisait les yeux doux.

Malheureusement, il réalise bientôt que sa passion pour Marie-Ange est bien timide. Il est vrai qu'il l'avait épousée « par besoin mais sans folie. Il craignait peut-être l'amertume de la solitude et les dangers du silence. La vie passerait sans orage... Ce serait un lac calme, agité quelquefois par le vent. Jamais la tempête ne le ferait verser ⁽⁴⁷⁾. » Sa vie qu'il voyait toute tracée d'avance devant lui, aussi monotone que sécurisante, sera bouleversée par le vent du Nord, grâce auquel il fera la connaissance de la Verte. Celle-ci, une orpheline du village, enlevée par Tom qui l'avait amenée à sa cabane, ne pouvant plus supporter d'être sa compagne, s'était enfuie et réfugiée chez une famille de Métis, habitant à quelques milles du village. Albert, pour rendre service à Tom qui le supplie de l'aider à retrouver la Verte, accepte de l'accompagner chez les Métis. Là, il fait la connaissance de la Verte. Rencontre qui transformera son existence.

Le roman est le récit de la passion d'Albert pour la Verte. Bien sûr, des menaces pèseront sur cet amour. Albert est marié. Et sa femme l'aime. Il devra choisir entre elle et la Verte. Et le problème se compliquera du fait que sa femme est enceinte. Peut-on quitter sa femme quand elle porte un fruit de

(46) André Major, *Le Vent du diable*, Édition du Jour, 1968, 143 pages.

(47) *Idem*, p. 56.

vous ? Albert se pose la question, décide que ce serait immoral de l'abandonner dans cette situation, puis se ravise. À la fin du roman, préférant la voie du bonheur à celle du devoir, il rejoindra la Verte et partira avec elle pour la ville.

Mais on n'a encore strictement rien dit de ce qui fait l'intérêt de ce roman qui est un véritable hymne d'amour. Sans doute un des premiers, sinon le premier de notre littérature. C'est le frère Clément Lockquell, si ma mémoire est fidèle, qui se plaignait il y a quelques années que notre littérature n'avait pas encore donné son premier grand roman d'amour heureux, réalisé, triomphant . . . Qu'il lise le roman de Major, il sera rassuré. Il y a dans ce roman deux ou trois magnifiques descriptions de scènes d'amour. Et c'est grâce à elles que le roman a pu éviter la banalité dans laquelle il aurait facilement pu sombrer (les histoires d'amour tombent si souvent dans l'insignifiance). Je tiens à en citer une, que je choisis de façon très arbitraire, ne la tenant pas nécessairement pour supérieure aux autres.

Ils sont bouleversés de rencontrer l'un chez l'autre ce qu'ils n'étaient pas certains d'avoir découvert la veille, de retrouver cela et de le juger nouveau, et beau, et bon aussi. Elle, gémissante parce que sa main réchauffe sa poitrine; et lui, fou de plaisir parce qu'elle ouvre ses cuisses trop douces pour prendre le fruit plein qu'il lui tend. Ils se mangent les lèvres, longtemps, longtemps, même quand leurs corps se détendent enfin, après s'être raidis jusqu'au dernier battement d'oiseau dans le nid tendre. Elle refuse de lâcher sa proie, elle veut le garder ainsi prisonnier rayonnant, pour toujours, dussent les feuilles d'automne les recouvrir, la neige les ensevelir, la glace durcir leur suaire, le printemps et ses eaux affolées les charrier à l'autre versant du pays où la terre se noie dans la vaste mer qui est la dernière mort. Tout est donc possible, se dit-elle, puisque nous voilà mêlés et seuls, face à face, avec le plus beau sourire du monde ⁽⁴⁸⁾.

Il faudrait aussi citer en entier la dernière page du roman, le chant final qui accompagne la marche des amoureux vers la ville. Elle serait digne de figurer dans une anthologie de l'amour heureux.

(48) André Major, *le Vent du diable*, Édition du Jour, 1968, p. 65-66.

Le roman est suivi d'un *Carnet bleu*, dans lequel le narrateur prend la parole à la première personne, et confie que l'intrigue du roman est une transposition directe de son expérience, que l'Albert du livre n'est autre que lui-même et que la Verte n'est que le pseudonyme d'une femme bien réelle pour qui il éprouve une passion dévorante et à qui il dédie son roman comme les jeunes poètes offrent leurs premiers vers à la femme aimée. J'ai dit, précédemment, que ce *Carnet bleu* m'apparaissait plus réussi que le roman. Je le pense toujours, même si je tiens le roman lui-même pour une œuvre réussie. Et j'en vois la raison dans le fait que Major, débarrassé des contraintes techniques impliquées par la fiction et de la distance qu'elle instaure nécessairement, pouvant s'exprimer directement, sans intermédiaire, sans médiation, tient un langage de vérité qui nous va droit au cœur et fait de nous ses complices.

Ce *Carnet bleu*, témoignage d'une authentique sincérité, est lourd de tristesse aussi. Major y dit adieu à sa jeunesse et cet adieu est déchirant. On n'entre pas de gaieté de cœur dans l'âge adulte quand on a connu la liberté dans sa jeunesse, sachant très bien que c'est d'abord à cela que l'on renonce lorsque l'on commence à assumer ses responsabilités d'homme, comme on dit. Major le sait très bien qui écrit : « Je salue bien bas ma jeunesse errante, car me voilà cloué à ces responsabilités qui nous vieillissent et donnent aux jours une saveur un peu amère. » Mais, pour lui, qui peut s'évader dans l'écriture, y oublier les contraintes de la quotidienneté, créer un monde qui soit l'envers de la vie de tous les jours, le mal est moins grand. La plupart des hommes, qui ne peuvent se réfugier dans l'univers des mots, s'y faire un abri, donner ainsi un sens à leur existence qui soit une création, sont réduits, pour oublier leur condition, à s'étourdir, à gaspiller leurs forces vives dans des fêtes sans joie qui débouchent sur le néant . . .

LA JEUNESSE RETROUVÉE

Mais si Major fait ses adieux à la jeunesse, d'une certaine façon c'est pour mieux la retrouver. Elle revivra dans ses livres. Et pour l'écrivain dont la vraie vie est dans les livres, pour qui la vie quotidienne n'est qu'un décor, faire revivre sa jeunesse par les mots, c'est encore la vivre. Major d'ailleurs s'est déjà engagé dans cette voie dans ses *Mémoires d'un jeune canoë* dont je m'en voudrais de ne pas parler, avant d'inscrire le point final à ce texte. Ces *Mémoires* ont été publiés, en huit tranches, dans *l'Action nationale* en

1965-1966. Cette œuvre, car il s'agit bien d'une œuvre, Major ayant accordé beaucoup de soin à la qualité du langage, ce qui ne fait que donner du relief et de l'intérêt au témoignage et ne lui enlève en rien son poids de vérité, cette œuvre dont je déplorais qu'elle ait paru ainsi, en pièces détachées dans une revue, ce qui en rendait la lecture agaçante (il fallait attendre le numéro suivant de la revue pour lire la suite, alors qu'on aurait désiré en prendre connaissance immédiatement), sera bientôt publiée en volume, considérablement augmentée pour notre plus grand plaisir. Je pense que ce sera un livre important. Non seulement parce qu'il nous présentera la vérité d'un homme, mais aussi celle de toute une génération qu'on pourra connaître à travers la sienne.

Major, dès le début de ses *Mémoires*, a défini ainsi le sens de l'entreprise.

L'idée d'écrire mes *Mémoires* ne m'est pas venue d'un vieillissement précoce. J'ai toujours voulu transformer mes expériences en romans, c'est-à-dire faire en sorte que ma réalité ne soit perceptible qu'à travers un tissu de fictions plus ou moins serré. Mais c'est précisément, ce tissu qui m'embarrasse, et il me semble qu'il me serait plus facile de traduire directement, sans médiation aucune, sauf celle d'une certaine recherche du langage, de traduire directement dis-je, une expérience sociale et spirituelle qui, même si je m'en considère dans ces pages comme le témoin, sera jusqu'à un certain point celle de toute une génération ⁽⁴⁹⁾.

Je pense qu'il a profondément raison d'emprunter cette voie. Je le répète : Major n'est jamais si émouvant et si vrai que lorsqu'il parle directement de lui-même. Et pour ma part, je ne vois aucun inconvénient à ce qu'un écrivain parle de lui-même à condition que son témoignage porte le sceau de l'art et dépasse le niveau de la confession banale. Reproche-t-on à Montaigne, Rousseau, Proust d'avoir parlé d'eux-mêmes ? Je n'ai pas la naïveté de comparer Major à ces grands écrivains. Et Major, qui a le sens des valeurs, sait très bien que pour le moment, tout au moins, la distance entre eux et lui est grande. Je ne veux que souligner une identité de démarche et montrer qu'en faisant ce choix Major se rattache à une longue tradition.

(49) André Major, « Mémoires d'un jeune canoë », *l'Action nationale*, vol. 55, n° 2, octobre 1965, p. 245.

Mémoires d'un jeune canoqué... Mais qu'est-ce qu'un Canoqué d'abord ? Major s'est expliqué là-dessus ainsi : le mot est une francisation du Canuk de Miron, et le Canuk est « un homme profondément humilié, bafoué et trahi, mais aussi un homme conscient de son malheur et désireux de le surmonter ». Un rebelle, en somme, dont les *Mémoires* nous racontent la naissance.

Ce rebelle vient au monde dans l'est de Montréal. Son enfance se déroule dans les ruelles du quartier où il apprend à faire les quatre cents coups et découvre, à travers la lutte entre bandes rivales, que la vie est un combat où le plus fort l'emporte et où le plus faible mange les coups. Après avoir passé tant bien que mal à travers son cours primaire, le rebelle se retrouve au collège, grâce à une bourse de l'Œuvre des vocations. On viendra dire après ça que notre clergé n'a rien fait pour nos gens ! Durant un moment, il se croit « appelé aux plus hautes fonctions, c'est-à-dire le sacerdoce, et pas n'importe lequel, le missionnaire ». Moment qui n'eût guère la vie plus longue qu'un feu de paille. Au collège, il découvre l'univers des mots. Découverte capitale qui allait lui révéler sa vraie vocation : l'écriture. « Le monde des mots, tel que mon instinct me le faisait entrevoir, c'était le vrai monde, le monde voilé par les apparences quotidiennes. Les personnages de Jules Verne me semblaient plus réels, plus présents que tous nos voisins criards et frustrés. Je crois que cette vision a fondé ma vocation d'écrivain parce qu'il m'est toujours apparu que la pauvreté de la vie réelle était sauvée par la recherche imaginaire du créateur. » Il lit de tout, pêle-mêle : des *Signes de piste*, *l'Imitation de Jésus-Christ* à qui il avoue devoir beaucoup, des livres d'histoires. Ses parents déménagent à Rosemont ; en bon fils, il les suit bien sûr, mais trouve que la vie, dans ce nouveau quartier, est bien lente et monotone. En Méthode, il refuse la bourse de l'Œuvre des Vocations, change de collège, s'inscrit chez les Eudistes. Ce qui nous vaut de joyeuses pages. Major nous raconte en effet avec beaucoup de verve ses démêlés avec son directeur spirituel — à cette époque, tout jeune homme au collège avait ainsi un ange gardien spécialement chargé de veiller sur lui. Un passage, entre plusieurs autres : « Quand j'allais l'entretenir de mon âme, il me parlait de la dernière partie de baseball ou de hockey. Et pour enrayer le désir sexuel, il conseillait la course à pied et le tennis. » Il ajoute quelques lignes plus loin : « Du mépris des prêtres à l'incroyance, il n'y avait qu'un pas à cet âge qui était le nôtre. ». La distance fut aisément franchie : Major se retrouva incroyant, à seize ans, dans un milieu totalement catholique, du moins officiellement. Au collège, il découvrit aussi l'existence de notre drame national. Rêva de libéra-

tion nationale pour notre peuple. Y rêve encore toujours d'ailleurs. Autre découverte capitale : celle du *Livre de poche*. Il fait la connaissance de Malraux. Est emballé par *la Condition humaine*, éprouve, à sa lecture, « l'extase de la Révolution ». Toutes ces expériences font de lui un révolté, un insurgé : « La révolte, écrit-il, coulait dans mes veines, sang impur et brûlant. Voilà ce qui arrive quand on éduque les fils de pauvres, quand on leur donne les moyens de découvrir la barbarie dans laquelle végète la foule des hommes. » C'est à cette époque qu'il commença à écrire. L'écriture devint le déversoir de ses haines : « En écrivant, j'exorcisais le dieu qui me dévorait les entrailles, je dressais contre lui l'empire prométhéen de mon délire verbal. Ce dieu, s'il faut décliner son nom, c'était la haine. »

On connaît la suite. Expulsé du collège pour avoir cru à la liberté de l'esprit, il commence une longue vie de bohème qui ne se termine vraiment qu'à l'époque de son entrée au *Devoir*, début 1967. *Les Mémoires du jeune canoqué* sont très discrets sur ces années. Mais on peut compter que leur mise à jour donnera à Major l'occasion de raconter comment il a vécu toute cette période, la plus fiévreuse sans doute de toute l'histoire du Québec, celle durant laquelle un petit peuple sortant d'une longue et profonde léthargie est reparti à la reconquête de lui-même et de sa dignité.

* * *

Mon but, dans ce bref texte d'introduction à l'œuvre d'André Major, on l'aura compris, n'était nullement de présenter une analyse de l'œuvre. J'ai voulu, plus modestement, esquisser à larges traits un portrait de l'homme et de l'œuvre qui, chez lui, se confondent. Je pense que l'œuvre publiée de Major, quoique déjà quantitativement plus considérable que celle de plusieurs de nos écrivains reconnus, n'est rien en regard de ce qui viendra. Major est maintenant armé pour écrire une œuvre qui, on peut le prévoir, laissera une empreinte de feu dans nos lettres. Et c'est avec beaucoup de confiance et d'espoir, je crois, que nous devons attendre les œuvres à venir.

JACQUES PELLETIER
(en congé d'études).

+ + +

LIVRES REÇUS

+ + +

RÉSUMÉS

+ + +

ABSTRACTS

+ + +

RESÚMENES

+ + +

BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +

LIVRES REÇUS

+ + +

ESSAIS / ÉTUDES

BEAULIEU, Étienne, *L'âme littéraire*, Montréal, Nota bene, coll. « La ligne du risque », 2014, 209 p.

BÉDARD, Éric et Xavier **GÉLINAS** (dir.), *René Lévesque. Chroniques politiques*, t. 1 : 1966-1970, Montréal, Hurtubise, coll. « Histoire et politique. Cahiers du Québec », 2014, 759 p.

DAUNAIS, Isabelle, *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015, 222 p.

FERRARO, Alessandra, *Écriture migrante et translinguisme au Québec*, Venise, La Toletta, coll. « Nouvelles perspectives américaines », 2014, 155 p.

HAMELIN, Louis, *Fabrications. Essai sur la fiction et l'histoire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* », 2014, 226 p.

HOTTE, Lucie (dir.), *René Dionne et Gabrielle Poulin : œuvres et vies*

croisées, Ottawa, Éditions David, coll. « Voix savantes », 2014, 260 p.

ISSENHUTH, Jean-Pierre, *Le petit banc de bois. Lectures libres 1985-1999*, Montréal, Nota bene, coll. « Cahiers du Centre Hector De Saint-Denis-Garneau », 2014, 479 p.

SAVOIE, Chantal, *Les femmes de lettres canadiennes-françaises au tournant du xx^e siècle*, Montréal, Nota bene, coll. « Essais critiques », 2014, 243 p.

PRZYCHODZEN, Janusz, *De la simplicité comme mode d'emploi. Le minimalisme en littérature québécoise*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2014, 185 p.

P O É S I E

ASFOUR, John Mikhaïl, *Les yeux bandés*, traduction de Jean-Pierre **PELLETIER**, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Latitude », 2014, 100 p.

BEAUCHAMP, Louise, *Cartes postales. Idylle*, Montréal, Éditions du Noroît, 2014, 88 p.

BELLEMARE, Gaston (dir.), *30 ans de poésie québécoise*, Saint-Sauveur-des-Monts, Les Éditions de la Grenouillère, coll. « Grandeur de la poésie », 2014, 128 p.

BOILY, Mathieu, *Cœur tomate*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2014, 76 p.

BOULANGER, Patrick, *La festive catastrophe*, avec les œuvres de Linda Baril, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, coll. « 2 », 2014, 52 p.

COPPENS, Carle, *À qui se méfier*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2014, 62 p.

DAOUST, Jean-Paul, *Le dandy*, Saint-Sauveur-des-Monts, Les Éditions de la Grenouillère, 2014, 71 p.

DESJARDINS, Roxane, *Ciseaux*, Montréal, Les Herbes rouges, 2014, 73 p.

DES ROCHES, Roger, *Le corps encaisse*, Montréal, Les Herbes rouges, 2015, 74 p.

DUPUIS, Jean-Philippe, *Langue maternelle*, Montréal, Le lézard amoureux, 2014, 47 p.

DUVAL, Isabelle, *Le ciel comme paysage*, Montréal, Les Herbes rouges, 2014, 73 p.

GUERRETTE, François, *Mes ancêtres reviendront de la guerre*, Montréal, Poètes de brousse, 2014, 61 p.

HÉBERT, Louis-Philippe, *Marie Réparatrice*, Saint-Sauveur-des-Monts, Les Éditions de la Grenouillère, 2014, 47 p.

HÉMOND, Éline, *Chantelaine*, Montréal, Sisyphe, coll. « Poésie », 2014, 140 p.

LAPERRIÈRE, Marie-Aude, *Jours de grand appétit*, Montréal, Les Herbes rouges, 2014, 55 p.

MAINGUY, Thomas, *Aigle et taupe à la fois*, Montréal, Le lézard amoureux, 2014, 65 p.

MARCHAND, Alain-Bernard, *Comptines*, Montréal, Les Herbes rouges, 2015, 65 p.

MELANÇON, Robert, *L'Avant-printemps à Montréal*, réédition, Montréal, Éditions du Noroît, 2014 [1994], 66 p.

PERRAULT, Dominic, *Nous, brouillons de vie*, Montréal, Poètes de brousse, 2014, 67 p.

POIRIER, Jimmy, *Le bruit des couleurs*, Ottawa, Éditions David, coll. « Voix intérieures-haiku », 2014, 77 p.

POURBAIX, Joël, *Le mal du pays est un art oublié*, Montréal, Éditions du Noroît, 2014, 141 p.

RIOUX, François, *Poissons volants*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2014, 93 p.

ROBERT, Dominique, *La cérémonie du maître*, Montréal, Les Herbes rouges, 2014, 135 p.

SERRANO, Pedro, *Confiance du vent*, traduit de l'espagnol par François-Michel DURAZZO, Montréal/Paris, Éditions du Noroît/Éditions Myriam Solal, coll. « Résonance », 2014, 84 p.

VEILLEUX, Laurence Lola, *Chasse aux corneilles*, Montréal, Poètes de brousse, 2014, 65 p.

WILLIAMSON, Mathew K., *La nuée porte l'orage*, Montréal, Poètes de brousse, 2014, 55 p.

F I C T I O N S

FOREST, Jean, *La passion de Karlo*, Montréal, Triptyque, 2015, 189 p.

GAUVIN, Lise, *Parenthèses*, Montréal, Lèvesque éditeur, coll. « Réverbération », 2015, 125 p.

SAVAGE, Steve, *Nathalie*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2014, 68 p.

VINCENT, Diane, *Peaux de soie*, Montréal, Triptyque, coll. « L'épaulard », 2015, 264 p.

R E V U E S

Études littéraires, « Manifeste/s », vol. 44, n° 3, automne 2013, 176 p.

Études littéraires, « Aragon théoricien/praticien du roman », vol. 45, n° 1, hiver 2014, 173 p.

Le Sabord, « Renoncement », n° 99, automne 2014, 62 p.

Les cahiers Victor-Lévy Beaulieu, « Victor-Lévy Beaulieu, le sexe et le genre », n° 4, 2014, 195 p.

Les écrits, « Passage de témoins : 20 duos d'écrivains » n° 142, novembre 2014, 437 p.

Québec français, n° 173, 2014, 100 p.

Mæbius, « Territoires », n° 143, novembre 2014, 156 p.

R É S U M É S

+ + +

MANON AUGER et ROBERT DION L'ENGAGEMENT ET L'ÉCRITURE (DE FICTION) À L'ÉPREUVE DE L'AUTOBIOGRAPHIQUE CHEZ ANDRÉ MAJOR

André Major a été, jusqu'à récemment, connu et reconnu essentiellement pour son œuvre de romancier et de nouvelliste. Cependant, la parution tardive de trois volumes de ses carnets (*Le sourire d'Anton ou l'adieu au roman*, *L'esprit vagabond* et *Prendre le large*) appelle à une révision de son parcours d'écrivain, permettant en quelque sorte de jeter une lumière rétrospective sur sa production passée. En apparence, ces trois livres ont reconfiguré en profondeur l'œuvre de Major de deux façons : d'une part, en faisant ressortir une veine autobiographique restée jusque-là plutôt discrète et, d'autre part, en inscrivant une rupture relativement franche avec la pratique de la fiction (que l'on serait tenté de faire remonter à la parution du *Sourire d'Anton*). Or, il semble que chez Major les réticences à l'égard des contraintes de la pratique fictionnelle apparaissent beaucoup plus tôt qu'on ne l'avait envisagé jusqu'à présent, comme du reste le souci d'une écriture de soi attentive aux exigences de la posture et de la vocation, toujours précaires, de l'écrivain, exigences qui vont de pair avec un désir d'engagement sans cesse menacé par la tentation de la désertion. Cet article montre que c'est la permanence d'une même attitude vis-à-vis divers aspects de sa pratique qui marque avant tout le parcours de Major.

+

DAVID BÉLANGER L'AUTOFICTION CONTESTÉE. LE ROMANCIER FICTIF ET L'AUTARCIE LITTÉRAIRE

La publication et la réception massive de l'autofiction, de Serge Doubrovsky jusqu'à Nelly Arcan, a modifié de façon importante, en France d'abord, mais au Québec également, une approche médiatique de la littérature. Une nouvelle convention de réalité a alors vu le jour. Ce nouveau réalisme engage une suite de conséquences idéologiques que des romans québécois des années 2000 contestent à l'aide, notamment, de la figure du romancier fictif. En utilisant deux exemples, *La blonde de Patrick Nicol*, de Patrick Nicol, et *Matamore n° 29*, d'Alain Farah, cette étude entend analyser le réel autofictif et sa contestation dans la littérature québécoise contemporaine.

+

MICHEL BIRON LE RÉALISME INACTUEL D'ANDRÉ MAJOR

De tous les écrivains québécois contemporains, André Major est sans doute celui qui se réclame le plus directement d'un certain réalisme, notamment dans sa trilogie *Histoires de déserteurs* (1974-1976). Ce réalisme est mal reçu à l'époque, jugé trop conventionnel, trop « bourgeois ». Inspiré d'écrivains devenus classiques, comme Tchekhov ou Simenon, André Major s'inscrit naturellement contre une modernité fascinée par la virtuosité formelle et les thèmes à la mode. Le réalisme prend chez lui une valeur polémique paradoxale : ce qui situe son texte dans un certain canon littéraire est aussi ce qui reçoit une valeur contestatrice. De même, la prose discrète, précise et lisse que pratique Major dans ses romans comme dans ses carnets s'oppose aux jeux de mots et au style baroque qu'affectionnent tant d'écrivains au Québec. Dans cet article, l'auteur étudie ce curieux renversement de valeurs qui fait du réalisme le plus discret une forme « nouvelle » de contestation.

+

ANDRÉ LAMONTAGNE LA MÉDIATION INTERTEXTUELLE. LECTURE ET ALTÉRITÉ DANS *LA VIE PROVISOIRE* ET *À QUOI ÇA RIME ?*

La vie provisoire et *À quoi ça rime ?* ont en commun un parcours diégétique qui s'ouvre sur une scène extraterritoriale (respectivement la République dominicaine et le Portugal), retourne à Montréal et se déplace dans les Laurentides, lieu de retraite et d'hermitage littéraire. Dans chacun des deux romans, le personnage central fait une multitude de deuils (oncle, épouse, ami, relations amoureuses, vie antérieure) et aspire au détachement, à devenir autre. Cette découverte de l'autre en soi prend une dimension hautement intertextuelle : le protagoniste de *La vie provisoire* lit et relit les auteurs russes dans son refuge et invente un conte sur le modèle des *Mille et une nuits*, tandis que le narrateur d'*À quoi ça rime ?* suit les traces de Fernando Pessoa (lui-même connu pour ses hétéronymes) dans Lisbonne et cherche des vecteurs identitaires dans la littérature. Cet article se propose d'étudier la représentation de la lecture dans les deux derniers romans d'André Major : ses modalités et ses dispositifs intertextuels, ses incidences diégétiques et son potentiel d'altérité. Comme le montre l'auteur, l'acte de lire prolonge l'axe thématique des œuvres antérieures de l'écrivain, ainsi l'idée de désertion, et reprend certaines questions récurrentes de la littérature québécoise, notamment les oppositions vie-écriture (Réjean Ducharme, Jacques Godbout) et nature-culture (Louis Hamelin).

+

FRÉDÉRIC RONDEAU UNE FORME SUPÉRIEURE D'INTIMITÉ. FRAGMENTS DE LA CORRESPONDANCE D'ANDRÉ MAJOR AVEC PIERRE VADEBONCŒUR

En 1972, André Major et Pierre Vadeboncœur entament un dialogue épistolaire qui durera plus de trente ans. Cette correspondance inédite témoigne notamment de leur rapport à la littérature. Major et Vadeboncœur y commentent leurs publications

respectives, discutent de leurs intérêts communs, rendent compte de leur relation intime avec l'écriture, mais expriment aussi leurs désaccords. Dès les premières lettres, le lecteur constate qu'ils éprouvent tous deux un profond sentiment d'incomplétude que seules la création et l'écriture sont susceptibles de pallier. Selon André Major, la responsabilité essentielle qui lui incombe est d'écrire alors que, pour Vadeboncœur, le tiraillement entre la littérature et l'engagement politique persiste et est vécu comme un véritable déchirement.

ABSTRACTS

translated by Catherine Brown

+ + +

MANON AUGER and ROBERT DION L'ENGAGEMENT ET L'ÉCRITURE (DE FICTION) À L'ÉPREUVE DE L'AUTOBIOGRAPHIQUE CHEZ ANDRÉ MAJOR
(COMMITMENT AND WRITING [OF FICTION] FACING THE TEST OF AUTOBIOGRAPHY IN THE WORK OF ANDRÉ MAJOR)

Until recently, André Major has been known and recognized essentially as a novelist and short story writer. However, the late publication of three volumes of his notebooks (*Le sourire d'Anton ou l'adieu au roman*, *L'esprit vagabond* and *Prendre le large*) calls for a review of his evolution as a writer, shedding a kind of retrospective light on his previous production. These three books appear to have profoundly reconfigured Major's work in two ways: they reveal an autobiographical vein that had been rather discreet until then, and they also embody a fairly explicit break with the practice of fiction (a break that one is tempted to date from the publication of *Le sourire d'Anton*). However, it seems that Major's reservations regarding the constraints of fiction appeared much earlier than had been thought until now, along with a concern to write about oneself in a way that would be attentive to the requirements of the writer's always precarious posture and vocation; these requirements are associated with a desire for commitment (engagement) that is always threatened by the temptation of desertion. This article shows that it is the permanence of his attitude to the various aspects of his practice that is the characteristic feature of Major's work over time.

+

DAVID BÉLANGER L'AUTOFICTION CONTESTÉE. LE ROMANCIER FICTIF ET L'AUTARCIE LITTÉRAIRE
(SELF-FICTION CHALLENGED. THE FICTIONAL NOVELIST AND LITERARY AUTARCHY)

The publication and wide reception of self-fictions, from Serge Doubrovsky to Nelly Arcan, caused a major shift, first in France but also in Québec, in the media's approach to literature. A new convention of reality was born, and this new *realism* entailed a series of ideological consequences that Québec novels of the 2000s have

challenged, using, among other things, the figure of the fictional novelist. Based on two examples, Patrick Nicol's *La blonde de Patrick Nicol* and Alain Farah's *Matamore n° 29*, this study proposes to study self-fictional reality and its questioning by contemporary Québec literature.

+

MICHEL BIRON LE RÉALISME INACTUEL D'ANDRÉ MAJOR
(ANDRÉ MAJOR'S NON-CURRENT REALISM)

Of all contemporary Québec writers, André Major is probably the one who can most directly claim to embody a certain kind of realism, notably in his trilogy *Histoires de déserteurs* (1974-1976). This realism, seen as too conventional and too "bourgeois", was given short shrift at the time. Inspired by writers now seen as classic such as Chekhov or Simenon, André Major naturally finds himself opposing a modernity that is fascinated by formal virtuosity and fashionable themes. In his case, realism takes on a paradoxically polemical character: what locates his text within a certain literary canon is also what is given an oppositional value. In the same way, the discreet, precise and smooth prose used by Major in both novels and notebooks is opposed to the puns and baroque style for which so many Québec writers have a liking. In this article, the author studies the curious reversal of values that makes the most discreet form of realism into a "new" form of opposition.

+

ANDRÉ LAMONTAGNE LA MÉDIATION INTERTEXTUELLE. LECTURE ET ALTÉRITÉ
DANS *LA VIE PROVISOIRE* ET *À QUOI ÇA RIME?*
(INTERTEXTUAL MEDIATION. READING AND ALTERITY IN *LA VIE PROVISOIRE*
AND *À QUOI ÇA RIME?*)

La vie provisoire and *À quoi ça rime?* share a diegetic movement that opens with an extraterritorial scene (set respectively in the Dominican Republic and in Portugal), comes back to Montreal, then shifts to the Laurentians as a place of literary retreat and hermitage. In each of these two novels, the main character goes through a series of bereavements (uncle, wife, friend, love relations, previous life) and aspires to detachment and to becoming someone else. The discovery of the other within oneself takes on a highly intertextual dimension: in his refuge, the protagonist of *La vie provisoire* reads and rereads Russian writers and invents a tale based on the model of the *Thousand and One Nights*, while the narrator of *À quoi ça rime?* follows in the footsteps of Fernando Pessoa (known himself for his heteronyms) in Lisbon and searches through literature for vectors of identity. This article proposes to study the representation of reading in André Major's two last novels, in terms of its intertextual modalities and mechanisms, its diegetic effects and its potential for alterity. The author shows that the act of reading extends the thematic thrust of Major's previous works—the idea of desertion, for instance—and takes up recurring issues in Québec literature such as the oppositions between life and writing (Réjean Ducharme, Jacques Godbout) and nature and culture (Louis Hamelin).

+

FRÉDÉRIC RONDEAU UNE FORME SUPÉRIEURE D'INTIMITÉ. FRAGMENTS DE LA
CORRESPONDANCE D'ANDRÉ MAJOR AVEC PIERRE VADEBONCŒUR
(A HIGHER FORM OF INTIMACY. FRAGMENTS OF ANDRÉ MAJOR'S
CORRESPONDENCE WITH PIERRE VADEBONCŒUR)

In 1972, André Major and Pierre Vadeboncœur began an epistolary dialogue that was to last over thirty years. This previously unpublished correspondence concerns, among other things, their relationship to literature. Major and Vadeboncœur discuss their respective publications, their shared interests and their intimate relationship with writing, but also express their disagreements. From the very first letters, the reader may note that they both have a deep sense of incompleteness that can only be attenuated by creation and writing. According to André Major, writing is his essential responsibility, while Vadeboncœur experiences a persistent and wrenching conflict between literature and political commitment.

RESÚMENES

traducidos por Francine Bertrand González

+ + +

MANON AUGER y ROBERT DION L'ENGAGEMENT ET L'ÉCRITURE (DE FICTION) À L'ÉPREUVE DE L'AUTOBIOGRAPHIQUE CHEZ ANDRÉ MAJOR
(EL COMPROMISO Y LA ESCRITURA [DE FICCIÓN] ANTE LA PRUEBA DE LO AUTOBIOGRÁFICO EN ANDRÉ MAJOR)

Hasta hace poco, André Major era conocido y reconocido esencialmente por su obra de novelista y autor de novelas cortas. No obstante, la publicación tardía de tres volúmenes de sus cuadernos, *Le sourire d'Anton ou l'adieu au roman*, *L'esprit vagabond* y *Prendre le large* (*La sonrisa de Antón o el adiós a la novela*, *El espíritu vagabundo* y *Largarse*) requiere una revisión de su trayectoria de escritor, permitiendo en cierta forma proyectar una luz retrospectiva sobre su producción anterior. Aparentemente, estos tres libros reconfiguraron en profundidad la obra de Major de dos maneras: por una parte, poniendo de relieve una veta autobiográfica que, hasta entonces, se había mantenido más bien discreta y, por otra, inscribiendo una ruptura relativamente franca con la práctica de la ficción (que uno estaría tentado de hacer remontar a la publicación de *Le sourire d'Anton*). Ahora bien, parece que, en Major, las reticencias en lo que se refiere a los imperativos de la práctica de la ficción aparecen mucho antes de lo que se había considerado hasta ahora, al igual que la preocupación por una escritura de sí mismo atenta a las exigencias de la postura y la vocación, siempre precarias, del escritor; dichas exigencias siempre corren parejas con un deseo de compromiso constantemente amenazado por la tentación de la deserción. Este artículo muestra que lo que caracteriza ante todo la trayectoria de Major es la permanencia de una misma actitud ante los diversos aspectos de su práctica.

+

DAVID BÉLANGER L'AUTOFICTION CONTESTÉE. LE ROMANCIER FICTIF ET L'AUTARCIE LITTÉRAIRE
(LA AUTOFICCIÓN PROTESTADA. EL NOVELISTA FICTICIO Y LA AUTARQUÍA LITERARIA)

La publicación y aceptación masiva de la autoficción, desde Serge Doubrovsky hasta Nelly Arcan, modificó de forma importante, en primer lugar en Francia pero también

en Quebec, un enfoque mediático de la literatura. Nació entonces una nueva convención de realidad. Este nuevo realismo inicia una serie de consecuencias ideológicas que son reprobadas en novelas quebequenses de los años 2000, en particular a través de la figura del novelista ficticio. Utilizando dos ejemplos, esto es, *La blonde de Patrick Nicol* (*La novia de Patrick Nicol*), de Patrick Nicol, y *Matamore n° 29* (*Matamoro no. 29*), de Alain Farah, este estudio pretende analizar lo autoficticio real y su protesta en la literatura quebequense contemporánea.

+

MICHEL BIRON LE RÉALISME INACTUEL D'ANDRÉ MAJOR
(EL REALISMO INACTUAL DE ANDRÉ MAJOR)

De todos los escritores quebequenses contemporáneos, André Major es, sin duda alguna, el que recurre más directamente a cierto realismo, sobre todo en su trilogía *Histoires de déserteurs* (*Historias de desertores*) (1974-1976). Dicho realismo fue mal recibido en aquella época, siendo considerado demasiado convencional, demasiado "burgués". Inspirándose en escritores que habían llegado a ser clásicos, como Chejov o Simenon, André Major se pronuncia naturalmente en contra de una modernidad fascinada por la virtuosidad formal y los temas entonces de moda. Para él, el realismo adquiere un valor polémico paradójico: lo que sitúa su texto en un cierto canon literario es también lo que adquiere valor de protesta. Asimismo, la prosa discreta, precisa y lisa que practica Major, tanto en sus novelas como en sus cuadernos, se opone a los juegos de palabras y al estilo barroco al cual son aficionados tantos escritores de Quebec. En este artículo, el autor estudia esta curiosa inversión de valores que transforma el realismo más discreto en una forma "nueva" de protesta.

+

ANDRÉ LAMONTAGNE LA MÉDIATION INTERTEXTUELLE. LECTURE ET ALTÉRITÉ
DANS *LA VIE PROVISOIRE* ET *À QUOI ÇA RIME?*
(LA MEDIACIÓN INTERTEXTUAL. LECTURA Y OTREDAD EN *LA VIE PROVISOIRE*
Y *À QUOI ÇA RIME?*)

La vie provisoire (*La vida provisional*) y *À quoi ça rime?* (*¿A qué viene eso?*) tienen en común una trayectoria diegética que se abre sobre un escenario extraterritorial (República Dominicana y Portugal, respectivamente), regresa a Montreal y se desplaza a los montes Laurentides, lugar de retiro y refugio literario. En cada una de estas dos novelas, el personaje central vive numerosos lutos (tío, esposa, amigo, relaciones amorosas, vida anterior) y aspira al desapego, a llegar a ser otro. Este descubrimiento de otro en sí adquiere una dimensión altamente intertextual: en su refugio, el protagonista de *La vie provisoire* lee y relea a los autores rusos e inventa un cuento sobre el modelo de las *Mil y una noches*, mientras que el narrador de *À quoi ça rime?* sigue los pasos de Fernando Pessoa (conocido por sus heterónimos) por Lisboa y busca vectores identitarios en la literatura. En este artículo se propone estudiar la representación de la lectura en las dos últimas novelas de André Major: sus modalidades y sus dispositivos intertextuales, sus incidencias diegéticas y su potencial de otredad. Como

lo muestra el autor, el acto de leer prolonga el eje temático de las obras anteriores del escritor, así como la idea de desertión, y recupera algunas cuestiones recurrentes de la literatura quebequense, en particular la oposición entre vida y escritura (Réjean Ducharme, Jacques Godbout) y naturaleza y cultura (Louis Hamelin).

+

FRÉDÉRIC RONDEAU UNE FORME SUPÉRIEURE D'INTIMITÉ. FRAGMENTS DE LA
CORRESPONDANCE D'ANDRÉ MAJOR AVEC PIERRE VADEBONCŒUR
(UNA FORMA SUPERIOR DE INTIMIDAD. FRAGMENTOS DE LA
CORRESPONDANCIA DE ANDRÉ MAJOR CON PIERRE VADEBONCŒUR)

En 1972, André Major y Pierre Vadeboncœur iniciaron un diálogo epistolar que duró más de treinta años. Dicha correspondencia inédita es un testimonio, entre otras cosas, de su relación con la literatura. En la misma, Major y Vadeboncœur comentan sus publicaciones respectivas, discuten sobre sus intereses comunes, dan cuenta de su relación íntima con la escritura, pero también manifiestan sus desacuerdos. Ya en las primeras cartas, el lector observa en ambos un profundo sentimiento de incompletud que tan sólo la creación y la escritura son capaces de paliar. Según André Major, la responsabilidad esencial que le incumbe es escribir mientras que, para Vadeboncœur, el conflicto entre la literatura y el compromiso político persiste y es vivido como un verdadero desgarró.

BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +

MANON AUGER est coordonnatrice de l'équipe de recherche interuniversitaire «Poétiques et esthétiques du contemporain» et chercheure postdoctorale. Après des études à l'Université Laval, elle a soutenu une thèse de doctorat en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal, qui portait sur le genre diaristique québécois dans ses aspects poétiques et historiques. Elle a collaboré pendant plus de quatre ans aux projets de recherche de Robert Dion et Frances Fortier sur la biographie d'écrivain et a notamment dirigé, avec Dion, un dossier de la revue *Tangence* sur les «Enjeux critiques des écritures (auto)biographiques contemporaines» (2011), ainsi qu'un dossier de la revue *temps zéro* sur la relation biographique (2010), cette fois avec Audrey Lemieux. Elle a également publié plusieurs articles sur divers journaux intimes québécois dans *Voix et Images*, *@analyses* et *Tangence*, ainsi qu'un collectif, *Entre l'écrivain et son œuvre*, avec la collaboration de Marina Girardin, aux éditions Nota bene (2008).

+

DAVID BÉLANGER est étudiant au doctorat en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, sous la direction de Jean-François Chassay. Ses recherches doctorales sur le romancier fictif québécois sont soutenues par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH). Il a travaillé notamment sur la littérature acadienne, en narratologie et en sociocritique. Ses travaux ont été publiés dans *Voix plurielles*, *Mémoires du livre*, *temps zéro*, *Romanica Silesiana*, *Raison publique*, *Quo vadis Romania* et divers collectifs.

+

MICHEL BIRON est professeur au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill. Il a publié notamment *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ducharme, Ferron* (Presses de l'Université de Montréal, 2000) et *La conscience du désert. Essais sur la littérature au Québec et ailleurs* (Boréal, 2010). Il est aussi le coauteur de *l'Histoire de la littérature québécoise* (avec François Dumont, Élisabeth

Nardout-Lafarge et la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe; Boréal, 2005), et il fera paraître sous peu une biographie du poète Hector de Saint-Denys Garneau (Boréal).

+

ANDRÉ BROCHU est né à Saint-Eustache (Québec), en 1942. En 1963, il est nommé professeur de littératures française et québécoise à l'Université de Montréal, et il occupera ce poste jusqu'à sa retraite, en 1997. Poète, romancier, essayiste et critique, il a publié près de quarante ouvrages et remporté plusieurs prix, dont le Prix du Gouverneur général deux fois, pour un roman (*La croix du Nord*, 1991) et un recueil de poèmes (*Les jours à vif*, 2004). Il est un membre fondateur de la revue *Parti pris* et il collabore assidûment à *Lettres québécoises* (chronique du roman) et à *Voix et Images* (chronique de poésie). Il est membre de l'Académie des lettres du Québec.

+

ROBERT DION, professeur de littératures française et québécoise à l'Université du Québec à Montréal, s'intéresse aux fictions contemporaines et à la biographie littéraire. Récemment, il a élargi ses intérêts de recherche à la question de l'écriture de la personne réelle en contexte de fiction. À titre de coéditeur scientifique, il a fait paraître en 2007, aux éditions Nota bene, un collectif ayant pour titre *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*. Il a aussi publié une monographie intitulée *Une distance critique* (Nota bene, 2011), et, avec sa collègue Frances Fortier, un ouvrage ayant pour titre *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur* (Presses de l'Université de Montréal, 2010). ENS Éditions a par ailleurs fait paraître, sous la direction conjointe de Robert Dion et de Frédéric Regard, *Les nouvelles écritures biographiques. La biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines* (2013).

+

ANDRÉ LAMONTAGNE est professeur titulaire au Département d'études françaises, hispaniques et italiennes de l'Université de la Colombie-Britannique. Il a publié de nombreuses études sur la littérature québécoise, dont *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques d'Hubert Aquin* (Presses de l'Université Laval, 1992), *Le roman québécois contemporain: les voix sous les mots* (Fides, 2004), une *Bibliographie de la critique de la littérature québécoise au Canada anglais (1939-1989)* (en collaboration avec Réjean Beaudoin et Annette Hayward; Nota bene, 2004) et, avec Réjean Beaudoin, un chapitre de la *Cambridge History of Canadian Literature* (2009). Il est également l'auteur d'un recueil de nouvelles et de deux romans parus aux Éditions David. Ses recherches actuelles portent sur les représentations hétérodoxes de la ville de Québec dans la littérature narrative.

+

ÉLISABETH NARDOU-LAFARGE est professeure au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Spécialiste de littérature québécoise, elle est l'auteure d'un essai, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris* (Fides, 2001) et, avec Michel Biron et François Dumont, de *l'Histoire de la littérature québécoise* (Boréal, 2007). Elle travaille actuellement à un projet de recherche sur les poétiques du lieu et fait partie de l'équipe « Porosité des pratiques narratives contemporaines au Québec : enjeux poétiques et historiques » sous la responsabilité d'Andrée Mercier.

+

PASCAL RIENDEAU est professeur à l'Université de Toronto, où il enseigne les littératures française et québécoise. Avec Barbara Havercroft et Pascal Michelucci, il a dirigé un collectif, *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations* (Nota bene, 2010). Il a été le coordonnateur de la section « Essai » du huitième tome du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (Fides, 2011), et son livre *Méditation et vision de l'essai. Roland Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault* vient de paraître chez Nota bene dans la collection « Littérature(s) ». Ses recherches actuelles portent sur les discours de l'éthique dans la littérature contemporaine.

+

LUCIE ROBERT est membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) et enseigne la littérature québécoise à l'Université du Québec à Montréal. Codirectrice de *La vie littéraire au Québec, 1764-1947* (Presses de l'Université Laval, 6 vol. parus depuis 1991), elle dirige l'équipe de recherche *Interdisciplinarité, multidisciplinarité et transdiscursivité dans la vie artistique au Québec (1895-1948)*. Son plus récent ouvrage s'intitule *Apprivoiser la modernité théâtrale. La pièce en un acte. De la Belle Époque à la Crise* (Nota bene, 2012).

+

FRÉDÉRIC RONDEAU est professeur au Département de Modern Languages and Classics de l'Université du Maine à Orono (États-Unis). Ses recherches portent sur la poésie et l'essai, les revues littéraires et la contre-culture au Québec. Il s'intéresse plus particulièrement aux rapports qu'entretiennent la littérature et le politique, ainsi qu'aux phénomènes de marges. Il a coorganisé, en octobre 2013, le colloque international « Avec ou sans *Parti pris* » et fera paraître, en septembre 2015, un ouvrage collectif intitulé *La contre-culture au Québec* (Presses de l'Université de Montréal), codirigé avec Karim Larose. Ses travaux récents portent sur les œuvres de Nicole Brossard, de Victor-Lévy Beaulieu et d'André Beaudet.

+

JEAN-FRANÇOIS THÉRIAULT prépare actuellement, sous la direction de Marcello Vitali-Rosati et d'Élisabeth Nardout-Lafarge, un mémoire de maîtrise qui touche la

réactualisation des théories de la lecture à l'ère du numérique. Il s'intéresse également à la littérature québécoise contemporaine, à ses modes de réception et aux questions de culture populaire. Il collabore notamment à l'équipe de recherche «Poétique et esthétique du contemporain» et au groupe «Théories de la littérature à l'époque du numérique (Théolinum)» de l'Université de Montréal.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

APPEL D'ARTICLES

La revue *Voix et Images* publie des articles sur tout aspect de la littérature québécoise (analyse d'une œuvre, d'un auteur, d'une époque, d'un genre, d'une problématique). Les articles (16 à 20 pages) doivent respecter le protocole de rédaction de la revue (consulter notre site Web ou écrire à la rédaction) et être accompagnés d'un résumé d'environ 800 caractères, espaces comprises, et d'une notice biobibliographique de 7 à 9 lignes. Le tout doit nous parvenir par courriel, en pièces jointes, à l'adresse voix.images@uqam.ca. Tous les textes sont évalués par trois spécialistes. Ce processus est anonyme et exige six mois en moyenne. La revue contacte les auteurs dès que les résultats de l'évaluation sont disponibles.

PROPOSITION DE DOSSIER

Toute proposition de dossier consacré à un auteur québécois ou à une problématique doit nous parvenir par courriel (voix.images@uqam.ca) et comprendre toutes les informations suivantes : le nom des responsables du dossier et de leurs institutions d'attache ; le titre (même provisoire) du dossier, la liste des collaborateurs (participation confirmée ou non), une table des matières ainsi qu'une description brève mais précise du contenu : corpus, problématique ou thématique, enjeux, etc. Un dossier d'auteur doit aussi comprendre un entretien, un court inédit et une bibliographie (de l'œuvre et de la production critique). Le dossier compte un maximum de 100-125 pages (double interligne). La proposition sera soumise au comité de rédaction de la revue qui l'évaluera à l'occasion de l'une de ses trois réunions annuelles.

Prière d'envoyer toute correspondance à la revue par courrier ou par courriel à : **ANNE ÉLAINE CLICHE**, directrice, *Voix et Images*, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, C.P. 8888, succursale Centre-ville, Montréal (Québec), H3C 3P8 ou voix.images@uqam.ca.



COLLECTION DE VIVES VOIX

Publiée par les Presses de l'Université du Québec et la revue *Voix et Images*, la collection « De vives voix » réunit en un volume une sélection critique d'articles sur un auteur ou une problématique parus dans la revue *Voix et Images*. En redonnant accès à des textes marquants, elle révèle l'évolution du discours critique sur les écrivains et les courants majeurs de la littérature québécoise.



LE THÉÂTRE QUÉBÉCOIS EN REVUE

Sous la direction de Shawn Huffmant et Lucie Robert

L'ouvrage offre un portrait historique et critique des pratiques d'écriture destinées au théâtre, telles qu'elles ont été traitées par les collaborateurs de la revue *Voix et Images*. Les 15 études qui le composent, parues entre 1974 et 2009, permettent de saisir le caractère singulier de cette écriture, appréhendée dans son rapport à la littérature aussi bien que dans son rapport à la scène, autour de quelques auteurs majeurs.

209 PAPIER

2014 | 248 pages | 978-2-7605-4081-0



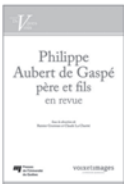
GABRIELLE ROY EN REVUE

Sous la direction de Lori Saint-Martin

Auteure d'une douzaine de romans et de recueils de nouvelles, ainsi que d'une vaste autobiographie, Gabrielle Roy (1909-1983) a marqué la littérature québécoise. Son œuvre a fait l'objet de très nombreuses études critiques, tant au Québec qu'au Manitoba, au Canada anglais et à l'étranger. Les études réunies ici portent sur ses grands romans comme sur ses textes plus intimistes, sur ses contes pour enfants et sur ses nombreux inédits, qui éclairent d'une lumière singulière les livres publiés. Diverses perspectives critiques – entre autres psychanalytique, sociocritique, féministe, formelle – donnent à voir les multiples facettes de sa production littéraire. À ce recueil d'articles présentés chronologiquement s'ajoute une bibliographie des principaux travaux sur Roy publiés en d'autres lieux.

201 PAPIER

2011 | 220 pages | ISBN 978-2-7605-3324-0



PHILIPPE AUBERT DE GASPÉ PÈRE ET FILS EN REVUE

Sous la direction de Rainier Gnutman et Claude La Charité

Philippe Aubert de Gaspé, le père comme le fils, sont assurément les premiers auteurs classiques de la littérature québécoise. Les neuf études reproduites dans ce recueil, parues entre 1972 et 2010 dans la revue *Voix et Images*, abordent l'œuvre de ces auteurs selon des approches et des perspectives fort variées, allant de la narratologie à la psychanalyse et de l'analyse du discours à la génétique littéraire.

209 PAPIER

2013 | 176 pages | 978-2-7605-3682-1



20^e PAPIER

SAINT-DENYS GARNEAU EN REVUE

Sous la direction de François Dumont et André-Anne Giguère

Auteur de poèmes, d'un journal, de quelques articles et de plusieurs lettres, Hector de Saint-Denys Garneau (1912-1943) est reconnu comme l'un des principaux écrivains de la littérature québécoise. Son œuvre a suscité un grand nombre de commentaires, des plus élogieux aux plus critiques, et une multitude d'interprétations. Si plusieurs critiques se sont attachés au personnage mythique que Garneau est rapidement devenu, d'autres se sont davantage penchés sur les textes eux-mêmes, comme on l'observe dans la plupart des articles parus dans la revue *Voix et Images*. Les études rassemblées dans le présent volume explorent diverses perspectives, qui vont du comparatisme à la sociocritique. À ce recueil d'articles présentés chronologiquement s'ajoute une bibliographie des principaux travaux sur Garneau publiés en d'autres lieux.

2010 | 194 pages | ISBN 978-2-7605-2684-6



20^e PAPIER

ANNE HÉBERT EN REVUE

Sous la direction de Janet M. Paterson et Lori Saint-Martin

Le présent recueil d'articles témoigne des multiples facettes de l'œuvre d'Anne Hébert (1916-2003) auxquelles se sont intéressés, entre 1975 et 2002, les collaborateurs de la revue *Voix et Images*. Ces derniers ont proposé des lectures très différentes des articles, selon une approche narrative, psychanalytique ou féministe. Parmi les constantes, la captivité intérieure et le désir de libération constituent une dualité thématique importante de la production d'Anne Hébert. Les études que l'on trouvera réunies ici conservent toute leur pertinence et forment une excellente introduction à cette œuvre majeure des lettres québécoises, laquelle ne cesse de fasciner les lecteurs et les critiques du monde entier.

2006 | 244 pages | ISBN 2-7605-1371-8



20^e PAPIER

RÉJEAN DUCHARME EN REVUE

Sous la direction d'Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge

Réjean Ducharme, né en 1941, a créé une œuvre inépuisable qui, tour à tour, enchante ou inquiète, exprime quelque chose d'essentiel sur la société et l'époque, mais qui résiste à l'analyse. Elle constitue presque un passage obligé de la critique au Québec. Les études réunies ici, choisies parmi une production abondante, portent surtout sur les romans de Ducharme. Outre la dimension ludique du langage, l'une des principales caractéristiques de son écriture, elles font ressortir la complexité de sa création littéraire.

2006 | 216 pages | ISBN 2-7605-1401-3



20^e PAPIER

HUBERT AQUIN EN REVUE

Sous la direction de Jacinthe Martel et Jean-Christian Pleau

Acclamée par la critique, l'œuvre de l'écrivain et intellectuel Hubert Aquin (1929-1977) figure parmi les plus commentées de la littérature québécoise. Tant sa richesse formelle que sa valeur symbolique le justifient. Le présent ouvrage propose une sélection de textes critiques publiés sur une période de trente années, en privilégiant les études récentes. Le premier numéro de *Voix et Images*, justement consacré à Hubert Aquin, contenait une de ses rares entrevues, ici reproduite aux côtés de documents inédits.

2006 | 200 pages | ISBN 2-7605-1402-1

voixetimages

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

Distribution

Canada : Prologue inc.
Belgique : Patrimoine SPRL

France : SODIS / AFPU-Diffusion
Suisse : Servidis SA

Les Presses de l'Université du Québec reconnaissent l'aide financière du gouvernement du Canada et du Conseil des Arts du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada pour leurs activités d'édition. Elles remercient également la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) pour son soutien financier.



418 657-4399 | puq@puq.ca

Plus de
1 300 livres
à feuilleter

PUQ.CA



Presses
de l'Université
du Québec

L'étude de la littérature québécoise en accès numérique libre



Tous les articles publiés dans la revue depuis la création de *Voix et Images du pays* en 1967 sont maintenant **librement accessibles** en format numérique.

Ainsi, tout en poursuivant la publication imprimée de ses trois numéros par année, la revue assure la diffusion de plus de **20000** pages d'articles sur les œuvres et les auteurs québécois.

● Visitez le site www.erudit.org/revue/vi



érudit voixetimages

UQÀM
Université du Québec à Montréal

LA CULTURE EN REVUES

ARTS VISUELS
CINÉMA
CRÉATION LITTÉRAIRE
CULTURE ET SOCIÉTÉ
HISTOIRE ET PATRIMOINE
LITTÉRATURE
THÉÂTRE ET MUSIQUE
THÉORIES ET ANALYSES

ART LE SABORD | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC MEDIA | INTER | VIE DES ARTS | ZONE OCCUPÉE
24 IMAGES | CINÉ-BULLES | CINÉMAS | SÉQUENCES
BRÈVES LITTÉRAIRES | CONTRE-JOUR | ESTUAIRE | EXIT |
JET D'ENCRE | LES ÉCRITS | MCEBIUS | VIRAGES | XYZ, LA REVUE DE LA NOUVELLE
À BÂBORD! | L'ACTION NATIONALE | LIBERTÉ | L'INCONVÉNIENT | NOUVEAU PROJET | NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME |
QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS
CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | MAGAZINE GASPÉSIE
LES CAHIERS DE LECTURE | LETTRES QUÉBÉCOISES | LIVRE D'ICI | LURELU | NUIT BLANCHE | SPIRALE
CIRCUIT | JEU REVUE DE THÉÂTRE | LES CAHIERS DE LA SQRM
ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN | ÉTUDES LITTÉRAIRES | INTERMÉDIALITÉS | TANGENCE | VOIX ET IMAGES

LES REVUES
CULTURELLES QUÉBÉCOISES
SODEP.QC.CA

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

GLOBE

REVUE INTERNATIONALE D'ÉTUDES QUÉBÉCOISES

École des médias

Université du Québec à Montréal

Case postale 8888

Succursale Centre-ville

Montréal (Québec)

Canada H3C 3P8

courriel : contact@revueglobe.ca

<http://www.revueglobe.ca>

PRÉSENTE DANS PLUS DE 20 PAYS

Volume 17

2014

Numéro 1

L'ACTUALITÉ DE L'ART AU QUÉBEC

Introduction. L'actualité de l'art au Québec • Marie-Ève Charron et Thérèse St-Gelais

L'autochtonie dans l'art actuel québécois. Une question partagée • Jean-Philippe Uzel

L'art actuel au Québec vu de la francophonie canadienne. Réseaux et influences • Anne Robineau

Critères et processus d'évaluation en art contemporain. Les concours d'aide à la création du CALQ • Marcel Fournier et Marian Misdrahi

Le corail, la dynamite et autres objets hétéroclites. Originalité et nouveauté par l'image • Maxime Coulombe

Documentaire et jeux de fiction. Le cas du cinéma québécois • Mélissa Thériault

Des formes de vie à la restitution du présent. De l'artiste anthropologue à l'archéologue • Marie Fraser

NOTE CRITIQUE

Penser l'histoire du mouvement étudiant au Québec : sous les lieux communs, un chantier • Daniel Poitras

ÉTUDE LIBRE

Le fédéralisme canadien peut-il encore être réformé? • Hugo Tremblay

RECENSIONS

PARUTIONS RÉCENTES EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

Directeur : Pierre Barrette

Coordonnatrice à l'édition : Marie Fortin

Comité de rédaction : Micheline Cambron, Linda Cardinal, Daniel Chartier, Karine Collette, Guy Lachapelle

Responsable des comptes rendus : Maxime Raymond-Dufour

On peut se procurer la revue
en s'adressant au secrétariat : contact@revueglobe.ca

CiNéMAS

Cinemas est une revue universitaire essentiellement consacrée aux études cinématographiques. Elle entend diffuser des travaux théoriques ou analytiques visant à stimuler une réflexion pluridisciplinaire sur un objet protéiforme en croisant différentes approches, méthodes et disciplines (esthétique, sémiotique, histoire, communications, sciences humaines, histoire de l'art, etc.). Une attention particulière est accordée aux recherches visant à analyser les mutations en cours, tant au sein des pratiques créatrices que des discours théoriques.

L'acteur entre les arts et les médias

Volume 25, numéro 1, automne 2014

Présentation	Serge Cardinal
La déploration, de Sarah Bernhardt à Al Pacino. Permanence et migration d'une posture codifiée (arts visuels, théâtre, cinéma)	Christophe Damour
Le chagrin d'Achille et la colère de Brad : réflexion sur une médiation oubliée dans la représentation des affects extrêmes	Johanne Lamoureux
Pantomime, danse et stylisation (Cary Grant, James Cagney, Fred Astaire)	Christian Viviani
Charles Kœchlin et l'amour des stars. L'acteur et son jeu comme moteur expressif d'une musique de cinéma idéale	Michel Duchesneau
Stage Actors and Modern Acting Methods Move to Hollywood in the 1930s	Cynthia Baron

Abonnement annuel :

Canada : individuel 40 \$; étudiant 25 \$; institutionnel 75 \$;
Autres pays : individuel 50 \$; étudiant 35 \$; institutionnel 90 \$

Chaque numéro simple :

Canada : 18 \$; autres pays : 22 \$

Chaque numéro double :

Canada : 25 \$; autres pays : 30 \$

Abonnez-vous en ligne : www.revue-cinemas.info

Revue Cinémas

Université de Montréal, Pavillon Lionel-Groulx,
C.P. 6128, succursale Centre-ville,
Montréal (Québec), Canada H3C 3J7.
Tél. : 514 343-6111 (poste 3684) et téléc. : 514 343-2393.
Adresse électronique : cinemas@histart.umontreal.ca



Littérature *canadienne*

Un périodique de critique et d'analyse

Appel de textes rédigés en français

La revue publie des poèmes ainsi que des comptes rendus et des articles critiques en français portant sur des oeuvres littéraires canadiennes. Cependant nous ne publions pas de fiction narrative.

Pour soumettre des textes en français à
Littérature canadienne, visitez notre site :
www.canlit.ca/submit

Pour annoncer dans *littérature canadienne*

Aux éditeurs et aux périodiques désireux de réserver une annonce publicitaire dans nos pages, nous signalons qu'il reste de l'espace disponible dans notre numéro sur Gabrielle Roy, à paraître prochainement.

Veuillez contacter nos services de vente :
Matthew Gruman
www.canlit.ca/mediakit
cl.info@ubc.ca

*Littérature
canadienne*
Université de la
Colombie-Britannique
Buchanan E158
1866 Main Mall
Vancouver, BC
V6T 1Z1
Tél: 604.822.2780
Fax: 604.822.5504
can.lit@ubc.ca
www.canlit.ca



Littérature canadienne tient à remercier vivement le Fonds du Canada pour les magazines (FCM) pour son aide financière.

LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE VOUS PASSIONNE ?

ABONNEZ-VOUS À
lettres québécoises

Entrevues, portraits d'auteurs, critiques
et comptes rendus de romans, de recueils
de nouvelles et de poésie, d'essais et plus !



Conseil des arts
et des lettres
Québec



Canada



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



1 AN / 4 NUMÉROS

INDIVIDU	INSTITUTION
Canada 30\$	Canada 40\$
États-Unis 45\$	États-Unis 60\$
Étranger 60\$	Étranger 80\$

2 ANS / 8 NUMÉROS

INDIVIDU	INSTITUTION
Canada 50\$	Canada 70\$
États-Unis 75\$	États-Unis 100\$
Étranger 100\$	Étranger 135\$

3 ANS / 12 NUMÉROS

INDIVIDU	INSTITUTION
Canada 72\$	Canada 95\$
États-Unis 108\$	États-Unis 144\$
Étranger 144\$	Étranger 192\$

Les prix sont toutes taxes comprises
et sont sujets à changement sans préavis.

Nom _____

Adresse _____

Ville _____

Code postal _____ Tél. _____

Courriel _____

Ci-joint Chèque Visa Mastercard _____

N° _____ Exp. _____

Signature _____ Date _____

Voix & Images

ATTENTION: SVP libeller votre chèque à: SODEP / Lettres québécoises

RETOURNER À: SODEP • Service d'abonnement • Lettres québécoises
C.P. 160, succ. Place d'Armes, Montréal (Québec) H2Y 3E9
tél. : 514-397-8670 • téléc. : 514-397-6887 • abonnement@sodep.qc.ca

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

Des analyses approfondies et variées sur la production ancienne et contemporaine;
des entrevues avec des écrivains du Québec et des inédits; des chroniques sur l'actualité.

Direction

Luc Bonenfant

Comité de rédaction

Anne Éline Cliche, Robert Dion, Jane Everett
Michel Lacroix, Andrée Mercier et Jean Morency

NUMÉROS DISPONIBLES: Raoul DUGUAY (I, 2); Gérard BESSETTE (I, 3); Fernand LEDUC (II, 1); Jean ÉTHIER-BLAIS (II, 3); Pierre PERRAULT (III, 3); Rina LASNIER (IV, 1); Louis-Philippe HÉBERT (IV, 3); Yves THÉRIAULT (V, 2); Jean-Claude GERMAIN (VI, 2); Philippe HAECK (VI, 3); Adrien THÉRIO (VII, 1); Jacques FERRON (VIII, 3); Guy DUFRESNE (IX, 1); Roland GIGUÈRE (IX, 2); Monique BOSCO (IX, 3); Yolande VILLEMAIRE (XI, 3; 33); Yves BEAUCHEMIN (XII, 3; 36); Suzanne LAMY (XIII, 1; 37); Roger DES ROCHES (XIII, 2; 38); PRATIQUES ILLICITES (XV, 2; 44); Gilbert LA ROCQUE (XV, 3; 45); LES CORRESPONDANTS LITTÉRAIRES D'ALFRED DESROCHERS (XVI, 1; 46); Jovette MARCHESSAULT (XVI, 2; 47); François CHARRON (XVI, 3; 48); Louky BERSIANIK (XVII, 1; 49); L'ÂGE DE LA CRITIQUE, 1920-1940 (XVII, 2; 50); Paul-Marie LAPOINTE (XVII, 3; 51); LES ÉCRITURES MASCULINES (XVIII, 1; 52); Francine NOËL (XVIII, 2; 53); LIONEL GROULX ÉCRIVAIN (XIX, 1; 55); SCIENCE ET FICTION AU QUÉBEC: l'émergence d'un savoir (XIX, 3; 57); ARCHÉOLOGIE DU LITTÉRAIRE AU QUÉBEC (XX, 2; 59); André BROCHU (XX, 3; 60); Gilles HÉNAULT (XXI, 1; 61); Suzanne JACOB (XXI, 2; 62); LE BAVARDAGE DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE (XXI, 3; 63); Henri-Raymond CASGRAIN (XXII, 2; 65); Gilbert LANGEVIN (XXII, 3; 66); Madeleine OUELLETTE-MICHALSKA (XXIII, 1; 67); LA CENSURE 1920-1960 (XXIII, 2; 68); LE RÉCIT LITTÉRAIRE DES ANNÉES QUATRE-VINGT ET QUATRE-VINGT-DIX (XXIII, 3; 69); Yves PRÉFONTAINE (XXIV, 1; 70); POÉSIE QUÉBÉCOISE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE (XXIV, 2; 71); LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE SOUS LE REGARD DE L'AUTRE (XXIV, 3; 72); RÊVER L'ENFANCE. LITTÉRATURE ET PSYCHANALYSE (XXV, 1; 73); LE CHAMP LITTÉRAIRE DE LA JEUNESSE AU CARREFOUR DE LA RECHERCHE UNIVERSITAIRE (XXV, 2; 74); Normand CHAURETTE (XXV, 3; 75); Denise DESAUTELS (XXVI, 2; 77); GÉNÉALOGIES DU PATRIOTE 1837-1838 (XXVI, 3; 78); Fernand DUMONT (XXVII, 1; 79); LA SOCIABILITÉ LITTÉRAIRE (XXVII, 2; 80); Daniel POLIQUIN (XXVII, 3; 81); Noël AUDET (XXVIII, 1; 82); Monique LARUE (XXVIII, 2; 83); Gilles CYR (XXVIII, 3; 84); Claire MARTIN (XXIX, 1; 85); LE LABORATOIRE DE L'ÉCRITURE: MANUSCRITS ET VARIANTES (XXIX, 2; 86); France DAIGLE (XXIX, 3; 87); LE PSEUDONYME AU QUÉBEC (XXX, 1; 88); LES AVATARS DU BIOGRAPHIQUE (XXX, 2; 89); LA LITTÉRATURE ANGLO-QUÉBÉCOISE (XXX, 3; 90); FIGURES ET CONTRE-FIGURES DE L'ORIENTALISME (XXXI, 1; 91); Gilles ARCHAMBAULT (XXXI, 2; 92); Élise TURCOTTE (XXXI, 3; 93); Denis VANIER (XXXII, 1; 94); FÉMININ/MASCULIN. JEUX ET TRANSFORMATIONS (XXXII, 2; 95); LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE QUÉBÉCOIS ET SES MODÈLES EUROPÉENS (XXXII, 3; 96); Michel Marc BOUCHARD (XXXIII, 1; 97); Michel BEAULIEU (XXXIII, 2; 98); GERMAINE GUÈVREMONT. NOUVELLES SURVENANCES (XXXIII, 3; 99); Pierre NEPVEU (XXXIV, 1; 100); Louise DUPRÉ (XXXIV, 2; 101); TRAJECTOIRES DE L'AUTEUR DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN (XXXIV, 3; 102); Herménégilde CHIASSON (XXXV, 1; 103); DE L'ANTHOLOGIE (XXXV, 2; 104); LES MÉMORIALISTES QUÉBÉCOIS DU XIXe SIÈCLE (XXXV, 3; 105); NARRATIONS CONTEMPORAINES AU QUÉBEC ET EN FRANCE: REGARDS CROISÉS (XXXVI, 1; 106); Dany LAFERRIÈRE (XXXVI, 2; 107); ROMANCIERS « FRANÇAIS » AU QUÉBEC, « CANADIENS » EN FRANCE (XXXVI, 3; 108); Marie-Claire BLAIS (XXXVII, 1; 109); LA GUERRE DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE (XXXVII, 2; 110); Nicole BROSSARD (XXXVII, 3; 111); RELECTURES D'HUBERT AQUIN (XXXVIII, 1; 112); Louis DANTIN (XXXVIII, 2; 113); Michael DELISLE (XXXVIII, 3; 114); THÉÂTRE ET MÉDIAS (XXXIX, 1; 115); VOIX DE FEMMES DES ANNÉES 1930 (XXXIX, 2; 116); LES ESSAIS QUÉBÉCOIS CONTEMPORAINS AU CONFLUENT DES DISCOURS (XXXIX, 3; 117); Daniel DANIS (LX, 1; 118); POÈTES ET POÉSIES EN VOIX AU QUÉBEC (XX^e-XXI^e SIÈCLES) (LX, 2; 119); André MAJOR (LX, 3; 120).

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

(INCLUANT LES TAXES ET/OU LES FRAIS DE PORT ET DE MANUTENTION)

QUÉBEC/CANADA

1 AN (3 NUMÉROS): étudiant **30 \$** _____
individu **50 \$** _____
institution **125 \$** _____

ÉTRANGER

1 AN (3 NUMÉROS): étudiant **45 \$** _____
individu **70 \$** _____
institution **150 \$** _____

ABONNEMENT

(taxes et/ou frais de poste inclus)

Je désire m'abonner (me réabonner) à partir du vol. _____
OU DU VOLUME COURANT _____

1 TOTAL POUR L'ABONNEMENT = _____ \$

Je désire recevoir les numéros suivants:

Frais de port et de manutention = 6,00 \$

SOUS-TOTAL = _____ \$

2 TOTAL POUR L'ACHAT DE NUMÉROS = _____ \$

1 + 2 GRAND TOTAL = _____ \$

ACHAT DE NUMÉROS

(19 \$, taxes incluses)

JE PAIE PAR :

chèque*

mandat postal*

Visa

N° _____ exp. ____/____

Mastercard

N° _____ exp. ____/____

NOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PROVINCE/ÉTAT _____

PAYS _____ CODE POSTAL _____

COURRIEL _____

* LES CHÈQUES OU MANDATS DOIVENT ÊTRE FAITS À L'ORDRE DE: SODEP (VOIX ET IMAGES) ET TRANSMIS À L'ADRESSE: SODEP (SERVICE DES ABONNEMENTS), C.P. 160, SUCCURSALE PLACE D'ARMES, MONTRÉAL (QUÉBEC), H2Y 3E9. TÉLÉPHONE: 514.397.8670, COURRIEL: ABONNEMENT@SODEP.QC.CA, SITE INTERNET: WWW.SODEP.QC.CA

UQÀM

Achévé d'imprimer en juin deux mille quinze
sur les presses de



MARQUIS
(Québec), Canada.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
voixetimages

+ + +

120 PRINTEMPS-ÉTÉ 2015

DOSSIER

André Major : l'interrogation des formes ¶ ROBERT DION et ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE

Entretien avec André Major ¶ ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE

Inédit. L'œil du hibou. Carnets 2001-2005 ¶ ANDRÉ MAJOR

Le réalisme inactuel d'André Major ¶ MICHEL BIRON

La médiation intertextuelle. Lecture et altérité
dans *La vie provisoire* et *À quoi ça rime ?* ¶ ANDRÉ LAMONTAGNE

Une forme supérieure d'intimité. Fragments de la correspondance

d'André Major avec Pierre Vadeboncœur ¶ FRÉDÉRIC RONDEAU

L'engagement et l'écriture (de fiction) à l'épreuve

de l'autobiographique chez André Major ¶ MANON AUGER et ROBERT DION

Bibliographie d'André Major. Mise à jour 1985-2015 ¶ JEAN-FRANÇOIS THÉRIAULT

ÉTUDE

L'autofiction contestée. Le romancier fictif et l'autarcie littéraire ¶ DAVID BÉLANGER

CHRONIQUES

Roman *Retours sur l'identité et la liberté* ¶ PASCAL RIENDEAU

Poésie *Second degré du langage* ¶ ANDRÉ BROCHU

Dramaturgie *L'art de la conversation* ¶ LUCIE ROBERT

QUARANTIÈME ANNIVERSAIRE : RÉTROSPECTIVE

Quarantième anniversaire : rétrospective ¶ LUC BONENFANT

André Major, écrivain et Québécois ¶ JACQUES PELLETIER

LIVRES REÇUS

RÉSUMÉS

ABSTRACTS

RESÚMENES

BIOBIBLIOGRAPHIES

La revue *Voix et Images* est entièrement
publiée sur du papier recyclé 100 %
post-consommation.



19 \$ TTC

ISSN 0318-9201



9 770318 920000