

Pierre Turgeon, romancier et éditeur

Donald Smith

Numéro 9, février 1978

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/40116ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Smith, D. (1978). Pierre Turgeon, romancier et éditeur. *Lettres québécoises*, (9), 37-42.



Entrevue

photo Gilles Cossette

Pierre Turgeon, romancier et éditeur

par Donald Smith

Pierre Turgeon vient tout juste d'avoir trente ans. Et pourtant, il est déjà connu comme une personne importante dans le domaine des lettres au Québec. J'avais beaucoup apprécié ses trois romans publiés aux éditions du Jour, mais c'est l'homme total que je tenais à interviewer — l'éditeur, l'écrivain, le journaliste et le scénariste — espérant ainsi pouvoir permettre aux lecteurs des *Lettres québécoises* de mieux comprendre ce que c'est d'être romancier et éditeur. Je suis allé passer un après-midi avec lui dans sa maison de la rue Rockland à Outremont. Voici le résultat de notre conversation.

Pierre Turgeon, vous parlez souvent dans vos romans d'un milieu défavorisé qui ne ressemble pas du tout à Outremont. Vous n'êtes pas né ici, je suppose?

Non, vous avez raison. Je suis né à Québec, dans la « basse Haute-Ville », pourrait-on dire. Mes parents demeuraient dans un petit appartement. Le souvenir que j'en ai gardé, c'est que le plafond fuyait et qu'il fallait mettre des seaux un peu partout. Mon père était photographe, mais faute d'argent, a dû changer de métier.

À dix ans, nous avons déménagé à Ville Saint-Laurent où j'ai senti un dépaysement assez complet, même en ce qui a trait à l'accent. Les jeunes à l'école se moquaient de mon accent. Et puis, à Québec, tout le monde se connaissait. Il y

règnait un esprit de famille. À Montréal, je me suis retrouvé dans l'anonymat. En même temps, j'étais entouré d'Anglais. À Québec, il n'y avait qu'un seul Anglais dans ma rue et on allait souvent lui demander de dire quelques mots dans sa langue maternelle. À Ville Saint-Laurent, il y avait pas mal d'antagonisme entre les Anglais et les Français. Ça a été un vrai choc pour moi. Et quand j'ai commencé à écrire, je retournais toujours à Québec, à mes racines. En fait, j'écris à partir de souvenirs. Il y a des images de Québec qui sont éminemment inspiratrices pour moi... des images de fleuve, par exemple, sans parler de la présence du passé comparé aux bungalows américains de Montréal. Je suis allé une fois à Sept-Îles et j'y ai découvert encore une autre ville américaine, avec le vide derrière, et le Pôle Nord que les gens regardent de leurs split-levels américains.

Où est-ce que vous avez fait vos études ?

Je suis allé aux collèges Saint-Laurent et Sainte-Marie. À l'âge de vingt ans, j'ai commencé à travailler comme journaliste. J'étais à la fois secrétaire de rédaction et journaliste pour Publications-Éclair. Victor-Lévy Beaulieu était là aussi et nous étions tous deux à la veille de publier.

Un an plus tard, j'étais à *Perspectives*. Ça a été mon travail le plus régulier pendant huit ans. Comme journaliste, j'écrivais toutes sortes d'articles. Généralement, les

sujects m'étaient suggérés par mes futurs romans. C'étaient mes brouillons de roman. Pour m'aider dans la création de *Prochainement sur cet écran*, j'avais découvert que le premier film canadien parlant s'appelait « Le Viking » et que toute l'équipe de production était morte en pleine répétition. Et voilà, d'un coup, j'avais l'inspiration principale de mon roman. En même temps, j'ai fait du cinéma. J'ai écrit les dialogues de *La gammick*, de *La fleur aux dents* d'après un roman de Gilles Archambault. J'ai écrit également, en collaboration avec un Canadien anglais, le texte d'une émission spéciale du CBC sur les événements d'octobre. C'est pendant l'été de 1976 que j'ai commencé mon travail aux éditions des Quinze, en tant que directeur.

Comment en êtes-vous arrivé à prendre la tête des Quinze après la fondation de cette maison ?

C'était un groupe d'écrivains qui avait décidé de fonder la maison. J'étais le seul, à cause de mon travail de pigiste, à disposer du temps pour faire ça.

Vous n'avez pas publié de romans depuis un certain nombre d'années. Est-ce que le poste de directeur littéraire dans une maison comme les Quinze vous a tellement accaparé que vous n'aviez plus le temps d'écrire ?

Oui, en effet, il y avait la question de loisirs. Je travaillais sept jours par semaine. Mais aussi il y avait une dépréciation de la littérature, de la mienne et de celle des autres. À lire 200 manuscrits littéraires par année, dont 95% ne méritaient pas d'être publiés, je m'étais fatigué. Il n'y a rien de plus mauvais pour un écrivain que d'être éditeur littéraire car il a besoin de chercher la matière de ses livres dans un milieu extra-littéraire. L'écriture, c'est un moment particulier pendant lequel on essaie de recueillir ce qui se trouve en dehors de l'écriture. Si l'on ne vit qu'avec des écrivains, on manque de sources d'inspiration.

Vous avez été directeur littéraire d'une maison qui a pris beaucoup d'expansion en peu de temps et vous n'aviez pas tellement d'expérience de ce genre de travail, je crois. Qu'est-ce qui a été le plus difficile à l'origine ?

Trouver l'argent, à l'origine, à la fin et au milieu. J'avais quand même une certaine expérience dans la correction d'épreuves et dans les relations avec l'imprimeur. Au début, je faisais tout, de l'adressage des colis jusqu'à l'appréciation éditoriale des manuscrits. Mais à mesure que la maison grandissait, je devais déléguer mes responsabilités à des collaborateurs, à des employés. Pendant deux ans, je me suis totalement donné à cette aventure. J'ai appris peu à peu mon métier, sur le tas, comme tous les éditeurs du monde. Mais heureusement je recevais les conseils de mes camarades écrivains, dont plusieurs avaient de l'expérience dans les activités de publication, ainsi que de mes aînés, comme Jacques Hébert et Alain Stanké. J'ai compris très vite que l'édition littéraire a ceci de particulier qu'elle repose sur une relation affective, de complicité, souvent même d'amitié, entre l'auteur et son éditeur. Après tout, ce dernier se trouve investi du pouvoir exorbitant de juger une oeuvre dans laquelle on a investi des années de travail et une incroyable charge émotive. Il doit donc être perçu comme un ami, dont les critiques éventuelles n'ont rien de méchant,

mais sont inspirées par la même passion pour la création littéraire que celle qui anime l'auteur.

Donc vous devez apprendre, dans le domaine des sentiments et des relations humaines, à compter les anges sur la pointe d'une aiguille. Mais attention de ne pas vous perdre dans les nuages ! Dans la même journée, vous aurez à faire un état des revenus et dépenses, une visite à votre banquier, une lettre à un client qui ne paye pas sa facture, une consultation avec votre avocat pour une question de copyright. En somme vous avez un métier de dingue, qui va vous absorber l'animus et l'anima, les jours et les nuits, l'intellect et la sensibilité. Passionnant mais dévorant. Et pour en revenir à votre question, à part les capitaux qui représentaient la principale difficulté sur le plan objectif, je dirais que subjectivement, j'arrivais mal à me laisser envahir à ce point. Je ne pouvais cependant pas l'éviter, et tous ceux qui ont fondé une entreprise, ou qui travaillent pour une compagnie à leur compte, seront d'accord avec moi pour dire qu'il est à peu près impossible, dans ces conditions, d'avoir une vie personnelle. Or celle-ci, je le répète, m'est indispensable comme écrivain.

En regardant un peu en arrière, qu'est-ce qui vous a le plus surpris, découragé ou encouragé, pendant les quelques années passées aux Quinze ?

Beaucoup de choses m'ont surpris : la patience presque inusable des correcteurs d'épreuves, l'impatience presque frénétique des auteurs à publier, le nombre de gens qui écrivent et dont on ne connaîtra sans doute jamais les noms. Je n'avais pas soupçonné l'importance de cette masse de textes que représentent les manuscrits refusés. Sur un ouvrage qu'on accepte, il y en a dix qu'on refuse, mais dont il faut quand même prendre connaissance. Au bout du compte, cela fait beaucoup d'écrivains en puissance, et cela forme, quand on y pense, une sorte de littérature fantôme, qui accompagne celle qu'on publie à la manière d'un bruit de fond, dans laquelle il m'a été donné de lire des choses étonnantes. Or il faut se rendre à l'évidence que le temps de l'éditeur est davantage consacré, du moins en terme de lecture, à la littérature fantôme, qui n'existe pas encore, qu'aux livres qu'il publie. Je ne croyais pas avoir à dire non aussi souvent, à autant de personnes. Et voilà ce qui m'a souvent le plus, non pas découragé, mais déprimé, surtout quand je me doutais du chagrin que j'allais causer. Mais je me consolais en me disant qu'il aurait été encore plus cruel d'exposer mon apprenti auteur aux critiques du public et des journalistes.

Ce qui m'a le plus encouragé, ce fut le soutien et l'amitié de ceux avec qui j'ai fondé les Éditions Quinze : Marie-Claire Blais, André Major, Gérard Bessette, Jacques Godbout, et plusieurs autres.

Quel est le problème central dans une maison d'édition qui veut publier toutes sortes de livres au Québec ?

Du point de vue d'un directeur littéraire, c'est que les investisseurs vont comparer la rentabilité de la littérature et celle des livres pratiques. C'est à la suite d'un examen de ce genre que plusieurs maisons jadis polyvalentes ont à peu près abandonné la publication des oeuvres littéraires au cours des dernières années. Pourtant, à part la formule qui consiste à amortir les pertes entraînées par la poésie en faisant du manuel scolaire ou des livres populaires, il n'y a

que la solution de type artisanal : publier quand on a le temps et l'argent, sans compter sur cette activité comme moyen de subsistance. Le désavantage de ce procédé est qu'il ne permet que des projets très modestes sur le plan des coûts, qu'il peut donc entraîner le refus d'oeuvres excellentes mais trop lourdes à réaliser financièrement. En fait il faut dans l'édition au Québec penser à des regroupements de maisons, qui garderaient leur autonomie éditoriale, mais mettraient en commun différents services, entre autres ceux de la commercialisation et de la production. À l'intérieur d'un grand ensemble de ce genre, qu'il soit privé ou public, la littérature s'avérerait un bon placement, ce qu'elle est toujours à la longue. Encore faut-il avoir les ressources pour se permettre la rentabilité à long terme.

Croyez-vous à un comité de lecture bien organisé, à un bon comité de lecture ? Vous fiez-vous à son jugement ? Ou vous arrive-t-il de publier contre son avis ou sans demander son avis ?

C'est un des problèmes les plus intéressants de l'éditeur. On peut avoir deux réactions : se fier complètement à un comité ; se fier à son seul jugement. Il y a des éditeurs qui font soit l'une soit l'autre. Ils se trompent.

Quant au principe du comité, les lecteurs choisis ne connaissent pas assez bien les critères de la maison d'édition. Il y a souvent des confusions à cause de cela. Par contre, l'éditeur ne peut pas le faire tout seul. Il faut d'abord qu'il fasse un premier tri, pour se débarrasser des mauvais livres. Puis, il remet les meilleurs manuscrits à un comité et enfin l'éditeur relit les auteurs recommandés. Donc, au début, il jette un coup d'oeil rapide et, à la fin, il regarde à la loupe.

Qu'est-ce que vous payez à ces personnes qui forment votre comité de lecture ? Car elles ne peuvent passer toutes ces heures à faire des lectures sans se faire payer ? Croyez-vous que le Conseil des Arts ou les Affaires culturelles devraient vous aider à payer ce comité de lecture ?

Ce qu'on paie dépend de la longueur du manuscrit, de sa difficulté de lecture. En général, c'est assez bien payé.

Je ne pense pas que le gouvernement devrait payer ce comité. Ce serait une ingérence parce que ça peut supposer, à la limite, que le Conseil des Arts se mette à choisir les membres.

Quel est des deux organismes celui qui vient le plus en aide aux maisons d'éditions, à l'heure actuelle, le Conseil des Arts ou les Affaires culturelles ?

C'est une question-piège. Pour l'instant, la politique du livre n'est pas tout à fait réglée, à Québec. C'est donc le Conseil des Arts qui donne le plus. J'espère que cela ne va pas toujours être comme cela.

Mettez-vous beaucoup de temps à dire à un auteur s'il va être publié ou non ?

De trois à quatre mois.

Et après la décision prise de publier, combien de temps vous faut-il pour mettre le livre sur le marché ?

Entre six mois et un an.



photo Gilles Cossette

À quand le prochain roman ?

C'est pour dans un an, à peu près. Je termine actuellement *Le temps de la mort subite*. Le titre m'est venu du hockey, de la « sudden death ». Ça se passe à Los Angeles, dans un amphithéâtre. Le personnage principal est celui qui est responsable de la fabrication de la glace. Il y a une intrigue policière liée à tout cela, presque une intrigue d'espionnage.

Votre premier roman, *Faire sa mort comme faire l'amour* (1969), s'est très bien vendu, ayant même nécessité une deuxième édition. Vous y décrivez Édouard, aviateur en perspective qui ne pilotera pas, faute de comprendre l'anglais, qui apprend que l'armée n'est pas canadienne mais « canadian ». Le lecteur voit défiler devant ses yeux des débardeurs courbés et des enfants fourbus par l'usine. C'était pendant les années quarante, et les gens attendaient un miracle, cherchant la réponse aux problèmes sociaux du côté de l'Oratoire. Puis il y a ce grand-père qui tire profit des armureries de la guerre, qui joue honteusement à l'industriel canadien-français. Le rôle des Canadiens français dans la deuxième guerre mondiale a intéressé plusieurs écrivains. Je pense ici à *Ti-Coq*, à *Un simple soldat*, à *Bonheur d'occasion*. D'où vous vient votre fascination pour ce sujet ?

Très simplement, c'est l'histoire, en bonne partie, de mon père. C'est un sujet dont il a été souvent question à la maison. Ma vision du monde a été empreinte de la notion de guerre. Peut-être que tous les peuples sont comme ça ? Je pense à mes jeux d'enfant sur les plaines d'Abraham. Je pense au clergé qui nous disait qu'on avait été défait à cause des péchés de nos ancêtres. De plus, l'année '47 était l'année terrible où l'on avait failli avoir une vraie guerre mondiale. Quand je revenais de l'école et que j'apercevais des avions dans le ciel, je croyais sincèrement à une invasion. La guerre a toujours été fascinante pour moi.

C'est drôle. Mon père était dans l'aviation canadienne. Comme enfant, j'avais toujours l'impression qu'il avait fait la guerre contre les Anglais.

Dans *Faire sa mort comme faire l'amour*, tante Christine est « abâtardie » par le couvent : « Durant mon enfance, on m'a battu, bafoué méthodiquement. On voulait m'abâtardir . . . oui ma soeur, merci ma soeur. Et un jour, tu en as assez d'implorer, de présenter la joue droite. Tu apprends la férocité, comme eux . . . On nous enseignait la haine, je n'appris que la peur. Les religieuses nous donnaient à lire des bandes illustrées décrivant une éventuelle révolution communiste au Canada. Une fois le premier ministre assassiné, des hommes en uniforme moutarde, une étoile rouge à leur képi, persécutent les prêtres, fusillent des dévots qui priaient en secret la Vierge » (p. 25, p. 97). L'idéologie de la vieille civilisation canadienne-française, la férocité du système d'éducation des années '40, pourquoi un tel sujet en 1969 ?

En '68, quand j'ai écrit le roman, j'avais dix-neuf ans. Je n'avais à peu près pas lu d'écrivains québécois. C'est par la suite que j'ai découvert que Marie-Claire Blais, Claire Martin et André Major en avaient parlé. Pour moi, la question ne se posait pas. C'était un roman d'apprentissage, de deux façons : en tant qu'écrivain et en tant qu'être humain.

Vos personnages pris dans la grisaille du quotidien et de l'ambition mal placée associent la mort à l'amour. Je pense ici à l'accident d'auto de Guillaume, à la page cinquante-six : « Il s'étendit sur l'herbe tandis qu'une roue de son automobile tournait à vide. Le ciel se mou tonnait. Le vent s'excitait contre les ruines d'une étable. Des mots fusaient en Guillaume, mais ils ne franchiraient jamais ses lèvres ; des mots dangereux qui parlaient d'amour et de mort ». Je me rappelle aussi ces oiseaux qu'aime tuer le narrateur : « J'aimais à tuer les oiseaux, surtout à l'automne, quand ils se détachaient nettement sur les branches dénudées. Je laissais leur corps mou dans les cloaques, pour suivre de près, jusqu'à l'hiver, leur décomposition » (p. 117-118). Cette association entre la mort et l'amour ne constitue-t-elle pas un de vos symboles privilégiés ?

Pour moi, il y a un lien entre les deux. Je pourrais intellectualiser la chose, dire que dans l'amour il y a une perte de conscience . . . mais je préfère ne pas en parler. C'est trop profond, trop personnel.

Quelle est la place de ce premier roman dans votre oeuvre littéraire ? Vous semblez y être préoccupé surtout par des choses d'ordre philosophique, par le sens de la vie, de la mort, de l'amour, symbolisé par la rivière : « Qu'est-ce que cette rivière coulant au fond de ma mémoire, aussi lointaine qu'un rêve dont le souvenir nous fuit au réveil ? Coupe claire, étincelante dans le rideau des sapins et des bouleaux, rivière ensablée, avec ses billots colportés par les remous et l'écume . . . Et cette puissante odeur de résine, épanchée comme le parfum de mon enfance, à travers les sous-bois tapissés d'aiguilles de pin fauve, craquant sous la semelle ; ces piliers de lumière tombant de la futaie ; ces bleuets cueillis le long de routes blanches comme des ossuaires ;

tout cela gît en moi comme la semence de mes moissons futures » (p. 87-88).

Je reste toujours préoccupé par la philosophie. Je suis en train de lire *La critique de la raison pure* de Kant. Toutes les questions métaphysiques sont des questions extrêmement simples, tellement simples qu'elles sont difficiles à comprendre.

Ce premier roman m'a permis de décanter ces questions philosophiques et poétiques, de trouver un langage capable d'exprimer certains problèmes que je me pose face au monde en général, de le faire spécifiquement et implicitement, en tant que romancier.

Votre façon de concevoir l'art constitue un thème important de votre premier roman. Vous voulez, paraît-il, « éclaircir le chaos », changer le monde qui vous entoure : « Comblé par le monde, je suis dépossédé de moi-même et si j'écris JE, c'est un peu par dérision. Il me reste cependant un espoir d'éclaircir le chaos et la grisaille, espoir de trouver à la fin de ce livre autre chose que des pages noircies. L'art, le mien en l'occurrence, aurait le pouvoir de faire surgir, au moyen de culbutes et de pirouettes, ce moi qui n'a jamais existé. Aussi je me peindrai sans fard et tout entier » (p. 121-122).

C'est au centre de l'écriture pour moi. Il n'y a pas vraiment d'ordre pour moi, dans l'existence. C'est vraiment une série d'impressions, de sensations reliées par la mémoire et par l'éducation. Donc, c'est un chaos. On s'aperçoit qu'il n'y a pas de sens à tout cela. Le seul sens, c'est un sens de convention, un sens conventionnel. C'est de la fiction. On ne peut jamais trouver une cause réelle à l'existence. Et si l'on vit dans un monde de fiction, le rôle de l'écriture, c'est de trouver une signification, même de la créer, mais sur le plan esthétique seulement. On joue avec le sens de ce qui arrive, sans y attacher une explication définitive. L'écrivain est ainsi à l'opposé des philosophes, de Platon qui a refusé de mettre le poète dans la Cité idéale.

Dans *Un, deux, trois* (1970), un journaliste veut écrire un article sur la fermeture d'une usine de chaux, mais écrit plutôt un roman, transformant les êtres et les choses qui l'entourent en des êtres et images cache-mardesques. Il vit dans l'imaginaire, juxtaposant souvenirs d'enfance, actualité québécoise, exploitation ouvrière en Pologne et en Mauricie symbolisée par l'« aveuglante falaise de granit ». Dans la lettre publiée en exergue à ce roman, vous définissez votre conception du transfert de la réalité à la littérature : « les allusions à des événements de la vie privée, le manque d'unité logique . . . peut-être le trouverez-vous contourné, exagéré, en un mot littéraire ? » (p. 9). Est-ce là votre credo littéraire ?

Ce n'est pas réellement mon credo littéraire, mais une oeuvre intéressante sur le plan littéraire ne va pas se contenter de la réalité chronologique, de la réalité psychologique. On ne retrouvera pas là-dedans l'ordre qu'un journaliste y aurait mis.

« Nous ne progressons pas, nous restons toujours aussi nus, aussi embrouillés, aussi déments. Nous n'avons rien à gagner ni à perdre. Aucun dieu, aucun destin dans le

carrousel de nos veilles et de nos rêves, seul un chaos qui nous dissoudra bientôt complètement » (p. 28) : c'est ainsi que raisonne le narrateur de *Un, deux, trois*. L'intrigue du roman est très différente de celle de votre premier roman, mais le néant et l'absurdité représentent quand même un fil conducteur entre les deux, n'est-ce pas ?

Absolument ! C'est même un fil conducteur à travers toutes mes oeuvres. C'est presque un rappel du Dieu caché de Paul Valéry.

Un, deux, trois renferme une écriture beaucoup plus ésotérique, plus hallucinante et surréelle, que *Faire sa mort*. Pourquoi cette orientation vers le subconscient, vers les chiffres un, deux, trois qui relancent le narrateur, comme dans un jeu d'enfant, dans l'univers du rêve ?

Je pourrai vous donner une explication très commode. Dans mon premier roman, j'ai essayé de découvrir un sens à ma vie, à celle de mes parents. J'ai vu que cela s'est terminé sur un échec : on ne peut trouver un sens à la vie, sauf celui, bien arbitraire, de la création à travers l'oeuvre d'art.

***Un, deux, trois* poursuit là où le premier roman a conclu provisoirement. Quelle est la différence entre le monde de la réalité et du rêve ? C'est la permanence ! Si dans un personnage, la permanence se trouve anéantie, comme le héros de ce roman qui n'a pas de passé, personnage amnésique, vous avez un roman du rêve. Et la place du rêve dans le roman devient en quelque sorte logique.**

Le narrateur vient d'une famille bien à l'aise dans sa demeure cossue alors que, dehors, la pierre pulvérisée tombe sur l'ouvrier : « Sous nos pas mal assurés, des cailloux dégringolent vers les quelques braises encore rougeoyantes. À notre gauche, le concasseur de pierres grandit peu à peu ». (p. 65). La famille de *Un, deux, trois* est aussi « folle », hautaine et cruelle que celle de *Faire sa mort*. D'où vient cette préoccupation pour des parents riches et cinglés, méprisant les pauvres ?

Dans un sens, mes véritables parents ont été mes grands-parents, et ils étaient effectivement riches. Sur un plan personnel, c'est l'explication que j'y vois.

Le sujet de mon quatrième roman, c'est quelqu'un qui tue son père. Le meurtre symbolique du père devient nécessaire pour avoir une conscience politique et révolutionnaire. Ce qui me fascine chez les êtres humains, c'est de voir jusqu'à quel point les parents sont continuellement présents, même quand l'enfant est en train de se révolter contre eux. Les parents, d'un point de vue philosophique, c'est l'« autre » qui introduit la première contradiction dans la pensée.

Il y a sans aucun doute de la continuité dans vos trois romans. Les rues, vues comme un labyrinthe, constituent une image obsédante : « Une fois dehors, on ressent l'habituel malaise à plonger dans un univers à trois dimensions, formé de routes sur lesquelles on peut avancer, qui ne se précipitent pas à votre rencontre pour vous entraîner dans un tourbillon d'immobilité. Pour chasser le vertige qui creuse partout des abîmes, je ferme les yeux » (*Prochainement sur cet écran*, p. 16). La ville,

dans toute sa laideur, vous inspire beaucoup, n'est-ce pas ?

Ce qui m'a toujours frappé dans le roman québécois, c'est l'absence de la ville, sauf très récemment. Je n'ai aucun ancêtre qui vient de la ferme. Je reste assez insensible aux attraits de la nature. La ville, c'est un réseau de signes qui ressemble à un texte qu'on peut déchiffrer. Pour *Prochainement sur cet écran* comme pour *Un, deux, trois*, j'ai pris des photos de lieux qui allaient entrer dans mon texte, à la fois d'une façon exacte et surréelle. Finalement, ce qui m'intéresse dans la ville, c'est l'errance dans le labyrinthe. Encore le chaos ! Il n'y a pas d'ordre dans la ville. J'essaie d'organiser un réseau de signification là-dedans. Avec *Prochainement sur cet écran*, j'ai essayé d'objectiver la conscience. Je ne voulais pas en faire une analyse inconsciente, mais faire une exploration de l'inconscient sans exploration intérieure, utilisant surtout du suspense. C'est comme si la ville était une pétrification de l'inconscient.

Votre façon d'écrire dans ce dernier roman est visuelle, cinématographique. Le narrateur a la vision d'un scénariste et utilise même un télescope, établissant des parallélismes fascinants qui détruisent le temps, où les Vikings remontent le Saint-Laurent en 1973, massacrant les Montagnais, où des poissonniers d'ici refont le voyage de Thorvald le Scandinave, où la RCMP évoque la hache des Vikings, où le meurtre de Leif le Viking se relie à celui de votre personnage Bernard, où les westerns d'aujourd'hui reproduisent les tueries des Vikings. Vous regardez le monde à travers la lentille d'une caméra, mais il s'agit néanmoins d'un « film brouillon parsemé comme dans les rêves d'apparitions trop rapides pour que le cerveau puisse les enregistrer. Parce qu'elles manquent de déroulement logique, les scènes basculent aussitôt dans l'oubli » (p. 42). Comment en êtes-vous venu à ce procédé qui me fait penser d'ailleurs à *Neige noire* d'Hubert Aquin ?

D'abord, j'étais influencé par le roman américain noir, par Chandler, par exemple, qui décrit tout d'une façon hallucinante. Si on pense qu'en décrivant, on ne fait que nommer des choses, on se trompe. Car l'ordre des mots organise un réseau de sens. Comme un détective, tout est



perçu sous forme d'indices. Donner les descriptions à titre d'indices, mais d'indices qui ne sont pas réductibles à un seul événement, voilà ce que j'essayais de faire. Quant à *Neige noire*, je me sens proche d'Aquin. *Prochainement sur cet écran* est paru un an avant *Neige noire*. Mais il y a tellement de ressemblances entre les deux romans : les thèmes du cinéma, de la Scandinavie. Il y a de la convergence chez Aquin et moi. C'est troublant !

Pourquoi avez-vous évoqué le film sur les Vikings dans votre roman ? Si la vie se présente à vous comme un roman policier où nous jouons des rôles qu'il faut déchiffrer, voyez-vous chez les Vikings, explorateurs qui se jalousaient entre eux, la preuve que la vie a toujours été fondée sur un complot à n'en plus finir ?

Pour moi, un roman est une organisation surdéterminée, donc je ne connais pas toutes les réponses. Mais toujours est-il que les Vikings réalisent de façon concrète la violence qui est si présente dans les autres personnages. Les Vikings, c'est la guerre, perçue dans le roman comme un phantasme. Ils sont l'inconscient des personnages. Ce qui me fascine chez eux, c'est le fait qu'ils sont passés dans notre territoire sans laisser de trace. Ça exprime la hantise de la disparition d'un peuple, de notre peuple québécois. Une explication génétique du livre, c'est que le roman a eu son origine dans une erreur de lecture : j'avais en effet mal compris un article sur la mort des scénaristes. J'avais compris qu'ils

faisaient un film sur les Vikings. Mais ce n'était que le bateau qui s'appelait le Viking. À vrai dire, ils étudiaient les poissonniers de Terre-Neuve.

Vous insinuez que la vie est une sorte de roman policier où l'homme reste passif face aux nouvelles qui mettent en scène les acteurs d'un drame meurtrier et universel. Voyez-vous vraiment la vie de cette façon ?

Effectivement, nous vivons devant une multitude d'écrans. La passivité domine : on ne rentre jamais dans l'écran. La succession des images ne dépend pas de nous, ressemblant ainsi au rêve. Tout ceci est au centre de ce que j'écris, cette notion d'écran. Et pourtant, on a un monde sur lequel on peut agir. Il nous faudrait participer au roman policier qui nous entoure. Prenons la guerre civile qui a lieu au Québec dans *Prochainement sur cet écran*. On en fait un film mais on ne sait jamais si c'est vrai. C'est cette ambiguïté projetée sur l'écran qui nous rend si amorphes. En grec, le théâtre se réfère à tout ce qui se passe chez les gens. C'est ce théâtre-là que je décris.

Le roman policier est très simple. Malgré tout, les événements s'organisent en fonction d'une mort. La mort, on la vit à chaque instant. Ce que je suis en train de faire dans *Le temps de la mort subite*, c'est faire parler et écrire un mort. Au moment où le roman commence, le narrateur est déjà mort. Peut-être qu'il n'a jamais vécu ?

Les Rééditions

Les Mémoires intimes

de Louis Fréchette
ou l'actualisation du passé

« En feuilletant ces souvenirs », note Michel Dassonville dans la préface aux *Mémoires intimes* de Fréchette, « on se prend à rêver par-dessus l'épaule du petit garçon »¹. Cet envoûtement n'est pas fortuit ; toute l'organisation de l'oeuvre, fondée sur une ambiguïté, engendre cette illusion de rêve et de vie.

L'avant-propos, enfin intégré au texte, définit bien l'amphibologie fondamentale du récit qui oscille entre l'expression objective des faits² et le regard subjectif du locuteur³ :

« Le degré de sincérité du raconteur aurait son importance sans doute, mais ne serait pas indispensable » (p. 30), estime Fréchette. Si le récit porte sur une réalité passée objectivement reconnaissable, le regard apparaît empreint d'une subjectivité qui implique la présence même de Fréchette et par là, celle du lecteur.

La présence du narrateur repose d'abord sur des procédés communs à bon nombre de mémorialistes. Les incidences directes du narrateur qui s'adresse au lecteur créent facile-

ment l'illusion de leur présence : « Ne me demandez pas si l'on se sent poète à ces moments-là ! Mais ce n'était pas là les seuls éléments d'inspiration que me valait la situation exceptionnelle des lieux où s'est écoulée ma première enfance. J'y reviendrai. » (p. 60). Et le lecteur d'attendre la suite promise. Ailleurs, après avoir expliqué son goût de s'habiller comme les enfants pauvres de la paroisse et le refus de ses parents, « inflexibles » sur le sujet, Fréchette ajoute, avec une touche d'humour :