

Entrevue

Léonce Cantin et André Gaulin

Numéro 42, mai 1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/57151ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

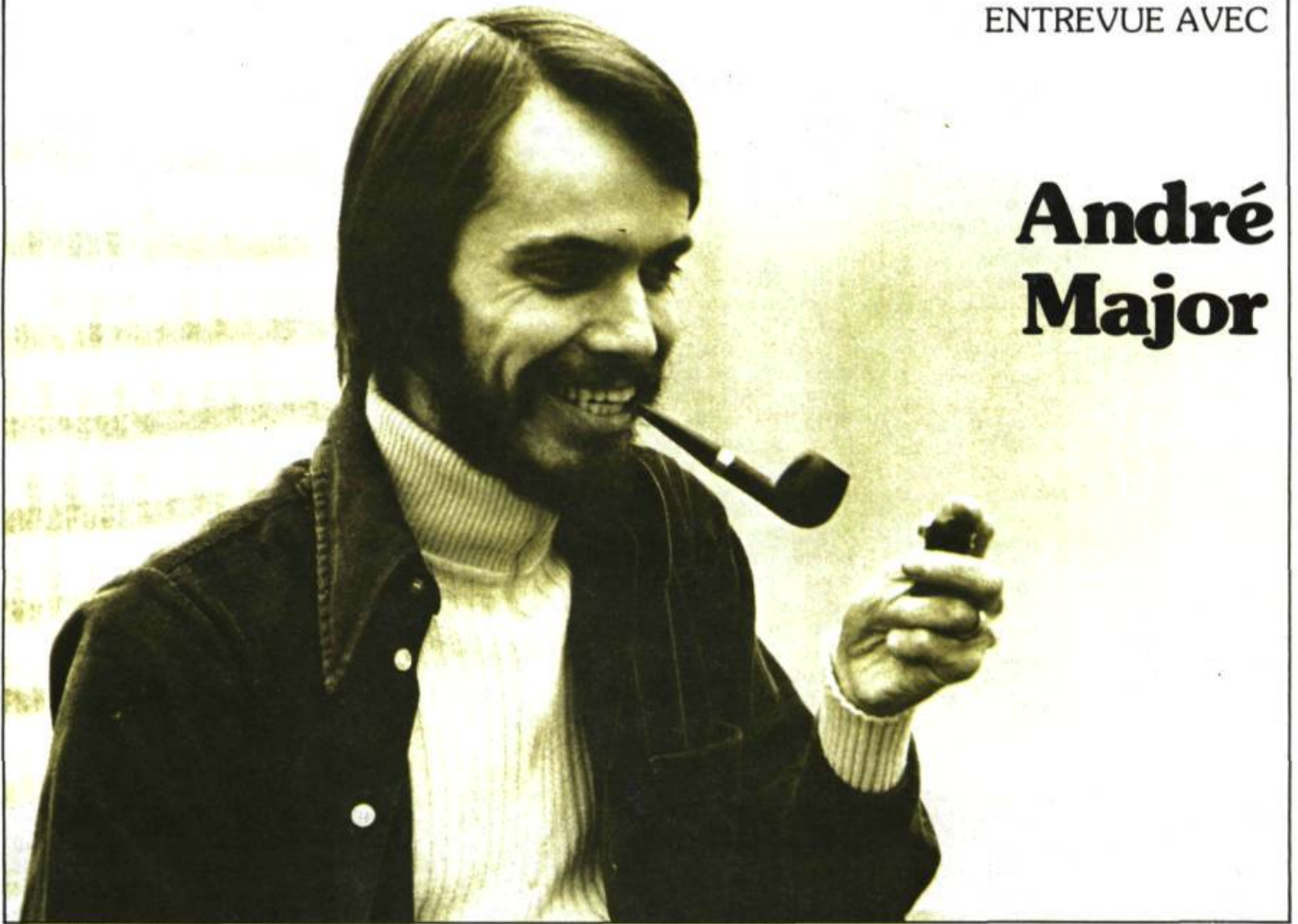
1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Cantin, L. & Gaulin, A. (1981). Entrevue. *Québec français*, (42), 43–47.

André Major



• **Vous touchez à plusieurs genres. Est-ce par goût ou pour obéir à une certaine recherche formelle ?**

— J'étais tenté par plusieurs genres, c'est-à-dire que j'avais l'impression que, pour exprimer certaines choses, un genre était plus adéquat que l'autre. Depuis peut-être quatre ou cinq ans au moins, j'ai cessé de me promener d'un genre à l'autre, je me suis intéressé strictement à la fiction. La fiction a été un choix que j'ai senti nécessaire et pratiquement définitif. J'avais l'habitude de tenir un journal dans les périodes creuses surtout. Ça devenait une sorte d'exutoire. Mais j'ai plus ou moins renoncé au journal parce que j'ai comme l'impression qu'on peut jusqu'à un certain point dilapider son matériau imaginaire dans ces choses-là. Même là, on demeure écrivain, on invente. J'ai l'impression qu'un écrivain de fiction doit garder intact son capital imaginaire, le réserver pour l'œuvre. La fiction est un détour pour arriver à saisir certaines choses. Je dis un détour parce que toute

fiction suppose une distance grâce à laquelle l'imaginaire se libère d'une vérité disons documentaire au profit d'une vérité plus globale, existentielle, c'est-à-dire rendant compte à la fois du vécu et du possible.

• **François Ricard a déjà parlé du théâtre comme « d'une réalité visible et audible ». Le théâtre « radiophonique » ne vous semble-t-il pas amputé d'une composante essentielle ?**

— Oui, c'est d'ailleurs la limite du théâtre radiophonique. Moi, j'en ai fait comme auteur et comme réalisateur. Ce que j'ai vite découvert, c'était qu'à moins d'écrire en utilisant au maximum la bande audio, on ne peut pas faire passer beaucoup de choses; on peut suggérer. Le théâtre radiophonique est un genre très difficile parce qu'on n'a pas le support de l'image, donc on est obligé de suppléer au niveau du dialogue, au niveau de l'ambiance. On est obligé de tellement suggérer que, jusqu'à un certain point, on en dit trop alors qu'il ne faudrait pas

trop en dire. À ce compte-là, je trouve le cinéma infiniment supérieur comme moyen de communication.

• **Votre position face à vos personnages se trouve-t-elle modifiée selon que vous composez du théâtre, une nouvelle ou un roman ?**

— Je dirais qu'avant d'être un problème de personnages pour moi, c'est un problème de narration, de choix de la personne narrative. Si c'est du théâtre, le problème est réglé parce qu'on est forcément un narrateur « omniscient et objectif », c'est-à-dire qu'on met en scène des personnages, on les fait parler, on joue le jeu de la représentation du réel. Mais quand on est dans le roman, là encore on a un choix à faire qui est important. Est-ce qu'on raconte à la première ou à la troisième personne? Si on raconte à la première personne, on privilégie un point de vue: celui du narrateur qui assume la narration comme telle d'une manière évidente. Mais à ce moment-là, la narration se trouve rame-

née au point de vue du « je » et cela limite beaucoup l'étendue narrative, l'approche romanesque, tandis que dans la nouvelle, qui se déroule dans un laps de temps plus limité, qui se situe dans un espace également limité, je pense que le « je » est plus approprié.

• **La solitude, voire l'exil physique ou psychologique, sont-ils pour vous des conditions nécessaires à l'écriture ?**

— Dans un certain sens oui parce que, pour bien saisir le réel, il faut presque y renoncer dans un sens. Je ne veux pas pousser ça à la limite, ça deviendrait une forme d'ascèse qui est loin de mon propos. Il reste quand même que si le quotidien nous submerge, c'est sûr qu'on ne peut pas l'explorer. Il y a à peu près un an, je me suis retiré de tout ce qui était activité para-littéraire, activité non productive. De toute façon, je suis un peu moins convaincu qu'avant que les institutions sont nécessaires à la littérature, parce qu'actuellement le problème, c'est qu'on est suréquipé par rapport à l'importance de la production littéraire. Quant à moi, j'ai un peu renoncé à cette ambition d'être un professionnel de l'écriture. J'aime mieux être un amateur conscient qu'un professionnel contraint à produire par nécessité matérielle.

• **La campagne sert de refuge, de paradis éphémère à vos personnages. N'est-ce pas là seulement que le silence perd un peu de son « opacité » ?**

— Je me suis déjà posé la question parce que, en réalité, pour moi, la campagne a cessé d'être un refuge. Je m'aperçois que c'est presque une clinique, au fond ; on y va pour mettre entre parenthèses des problèmes insolubles. Alors, la campagne procure l'illusion d'une sérénité, mais je dis bien une illusion, parce que si on y reste un certain temps, plus longtemps que pour se remettre de sa lassitude, on le découvre vite. J'en ai fait l'expérience, j'ai vécu un an à la campagne, sur le bord du fleuve, et je me suis vite rendu compte, une fois remis de mes difficultés, que finalement il n'y avait pas de réponse, le paysage ne peut pas être une réponse. Ça peut être un médicament, mais ce n'est pas une solution. Au début de la trilogie, je voulais décrire un type de civilisation en voie de décomposition, de disparition, une sorte de génocide en quelque sorte ; mais avec en contrepoint un paysage qui soulignait encore très cruellement l'absurdité de cette dissolution. Je n'ai pas été capable de faire ça parce que les personnages que j'avais choisis, eux, avaient avec la campagne des rapports qui n'étaient pas ceux que moi, citoyen, je peux avoir. Moi c'est un peu par manque que je valorise la campagne ; alors, quand je m'y retrouve, je trouve ça beau. Je me suis aperçu en cours de route,

d'une manière inconsciente d'ailleurs, que les personnages ne peuvent pas avoir un point de vue lyrique sur leur paysage qui est celui de leur misère.

• **Dans une certaine mesure, l'élan mythique du *Vent du diable* peut-il avoir été influencé par la fréquentation, à la même époque, de l'univers de monseigneur Savard ?**

— Oui, je pense que c'est ce qui est arrivé. C'était probablement à l'état latent et la fréquentation de Savard a dû, jusqu'à un certain point, favoriser l'exploration de cette donnée-là. Peut-être que c'était un peu artificiel parce que, dans *le Cabochon*, il n'y a pas cette mythification-là ; l'attitude du personnage est quand même beaucoup plus prosaïque et je pense que, dans la prose, le prosaïsme est une qualité. Dans *le Vent du diable*, il y a comme un élan lyrique qui ne m'est pas naturel. Je pense qu'on y trouve certains défauts du roman qui se veut poème. En le relisant pour réédition, je ressentais un malaise, parce que c'est un ouvrage ambigu en un sens, qui traduisait ma propre perplexité devant la vie, c'est-à-dire mon besoin de croire à quelque chose en même temps que mon impuissance à adhérer à quoi que ce fût. Savard me donnait envie de croire à quelque chose, mais chez moi il y avait une incroyance insurmontable que maintenant j'assume plus lucidement.

• **Chez vous, l'écriture procède beaucoup du vécu. Comment, avec le temps, la distance vous permet-elle de faire le décanage ?**

— D'abord, j'ai remarqué une chose qui est frappante, je pense, pour quiconque essaie d'écrire : c'est que lorsqu'on veut raconter une chose vécue, mais sans aucun recul, on la raconte telle qu'elle s'est produite, c'est-à-dire qu'on agit comme un photographe, on n'essaie pas de tricher. On produit une vérité documentaire et il lui manque quelque chose, ce qui en ferait justement une réussite esthétique. Alors, le mieux, c'est de laisser le vécu se perdre dans la brume de la mémoire, et puis, un beau jour, de le laisser revenir à soi. L'émotion revivra avec le souvenir, mais sans le noyer, si je puis dire. Il y a plus de quatre ans, j'ai été victime d'un accident dont je suis sorti avec des brûlures au deuxième degré sur une bonne partie du corps. J'aurais voulu utiliser cette souffrance encore chaude que je n'aurais rien obtenu de bon. Ce n'est que maintenant que l'expérience me sert, simplement parce que la distance me permet de l'universaliser en quelque sorte, de l'utiliser en toute liberté, sans me sentir lié par une fidélité trop contraignante.

• **Le mythe ne permettrait-il pas justement cette distance vitale par rapport au quotidien ?**

— Oui et je me rappelle une phrase d'Ibsen, justement, qui a critiqué beaucoup de faits culturels de son temps. Il a quand même admis (je pense que c'était vers la fin de sa vie) que sans illusions vitales, l'homme ne peut rien. Moi, je considère maintenant que la littérature est mon illusion vitale. Je me suis rendu compte que, quand j'essayais de m'en détacher, tout devenait inconsistant. Même promener mon chien prend un sens parce que ma relation avec lui est utilisable. Je peux parler d'un chien maintenant, je sais comment ça réagit ; ça fait cinq ans que j'en ai un et j'ai une relation assez complexe avec lui pour que ça soit utilisable.

• **Dans quelle mesure vos héros sont-ils prisonniers de leur premier amour ?**

— J'ai l'impression que la majorité des gens ont eu souvent très jeunes, enfants ou peut-être même dans la période préconsciente, une relation affective très frustrante avec leurs parents, une relation à sens unique, un amour sans réponse. Alors j'ai l'impression qu'il y a dans leur nostalgie quelque chose d'irréparable qui les empêche d'être libres.

• **Vous avez écrit : « Oui je fus bien l'homme de la protestation ° Le loup hurlant parmi un peuple de brebis ° mais si je parle encore ce sera pour ° dresser contre ce qui viendra ° l'épouvantail de la liberté » (« l'Épouvantail »). Cela résume-t-il votre rapport d'écrivain avec la société et votre peuple ?**

— Ce poème auquel vous faites allusion, on peut le lire comme un adieu à l'idéalisme marxiste, à un militantisme assez romantique qui prétendait résoudre les contradictions de la condition humaine par un simple transfert des moyens de production. Un adieu à une conception naïve de la littérature fondée sur le mythe du langage comme instrument révolutionnaire. Mais peut-être étais-je alors victime d'un populisme inconscient qui me faisait adopter un point de vue plus réaliste et me mettait à l'écoute du peuple au lieu de lui imposer un modèle de société dont on a vu ailleurs qu'il était loin d'être aussi libérateur qu'on l'affirmait. Mes *Histoires de déserteurs* témoignent de ce revirement : je décris ce que je vois à la lumière de mes angoisses et de mes interrogations, mais en m'interdisant toute interprétation idéologique. C'est sans doute ce qui explique en partie du moins que peu d'intellectuels se reconnaissent dans cet univers auquel manque quelque chose pour les conforter dans leur bonne conscience. Mais si je crois avoir

renoncé à tout salut d'ordre idéologique, je ne me sens pas vraiment désespéré, simplement soucieux de voir et de dire de quoi est faite notre existence. Pour y arriver, je ne vois pas autre chose que l'exploration minutieuse du réel sans ces interférences idéologiques qui risqueraient de le brouiller davantage.

• **Le froid comme image, associé à la faim et au vent, domine votre poésie; voyez-vous l'homme (la femme) comme un être démuné?**

— La faim étant un élément fondamental de l'expérience humaine, l'expression la plus forte de la misère, elle ne peut que jouer un rôle de premier plan dans toute écriture, poétique ou prosaïque. Dans ma poésie, elle est surtout métaphorique et elle s'associe naturellement au froid et au vent, comme vous l'avez remarqué. On la retrouve dans mes romans à l'état brut; c'est une faim physique, bien qu'elle suggère probablement une autre faim, d'ordre spirituelle. Cette obsession de la faim et du froid n'est pas accidentelle, elle doit renvoyer au sentiment que j'ai de l'extrême vulnérabilité des êtres. Ceux auxquels je m'attache le plus volontiers ont cette caractéristique commune d'être plutôt démunés, aussi bien moralement que matériellement. C'est ainsi, ce n'est même pas un choix que je fais. Je suis touché par ces êtres-là, sans doute



photo Roger Chamberland

parce qu'ils me sont plus proches que d'autres.

• **Les données spatiales de votre œuvre sont nettement québécoises. S'agit-il d'une réaction consciente contre « une pensée canadienne-française » et/ou « une pensée d'importation » ?**

— Je pense que c'était inévitable, c'est-à-dire qu'étant donné le genre de rapport que j'ai avec les lieux et les êtres, je ne peux pas faire autrement. J'ai vécu en Europe un an et c'est inutilisable pour moi. J'ai pourtant vécu dans le même quartier, pendant un an à Toulouse, dans un quartier ouvrier, et j'ai été incapable d'utiliser ça, même dans un texte court. Il y a là pour moi comme une impossibilité. L'exotisme m'est complètement étranger. Ma relation affective, c'est avec un quartier de Montréal en particulier, peut-être pas un mais deux quartiers de Montréal et avec un petit village des Laurentides. Mais ce n'est pas un choix délibéré. Comme je construis un univers à partir d'une réalité sensible et physique, je ne peux pas imaginer de le situer ailleurs.

• **Dans votre univers narratif, plusieurs personnages renient des engagements qu'ils y ont pris. Y voyez-vous une volonté de dépassement ou un renoncement fataliste à une réalité aliénante ?**

— Je suis intimement convaincu qu'on ne peut pas jouir d'une certaine plénitude d'existence sans avoir traversé des échecs. Parce que finalement, quelqu'un qui serait protégé, que la vie aurait favorisé au point où il n'a pas eu à subir d'épreuves (on peut en faire la liste: le froid, la faim, la solitude, l'hostilité, le désir), celui-là aurait des traits d'immaturité profonde, ou une grande naïveté, beaucoup d'illusions parce que, pour lui, les choses auraient été trop faciles. Quant à mes personnages, la plupart du temps, ils se trompent. Ils ont une facilité extraordinaire à se tromper. C'est pour ça qu'ils sont portés à renier certaines choses. C'est que, dans le fond, ils sont mus par des passions avant tout.

• **En 1964, vous conceviez la littérature comme un acte critique et contestataire. En 1981, cette conception s'est-elle modifiée ?**

— Pas tellement, sauf que je dirais que son objet a changé. C'est-à-dire qu'en 1964, je devais avoir un point de vue beaucoup plus social et politique, tandis que maintenant, ça serait un point de vue plus global, cette contestation-là serait plus radicale. Je verrais l'écriture comme mettant en cause l'homme même, l'individu même dans la société et dans ses rapports avec les autres. Ce qui ne veut pas dire que j'élimine la réalité socio-économique. On ne peut pas en faire abstraction.

• **Dans les premiers ouvrages, la francisation orthographique de mots et d'expressions anglaises se veut-elle révolte contre une aliénation linguistique ?**

— Je pense qu'il y avait deux choses. Premièrement, une sorte de rupture délibérée avec un certain exotisme qui prévalait dans la littérature à ce moment-là; c'est-à-dire que, même pour signifier un fait qui nous était propre, un écrivain canadien-français employait des expressions qui ne collaient pas toujours à notre réalité culturelle. C'est certain que le joual a été jusqu'à un certain point une volonté de récupérer... le paysage au sens large, de récupérer la réalité ambiante en la nommant de la manière la plus explicite pour vos premiers lecteurs qui étaient des compatriotes. Et il y avait aussi, en même temps, une façon de signaler le degré de saturation de la langue. Ça, on l'a dit beaucoup, mais je pense que c'était vital, en tout cas pour moi et pour Gérard Godin. Pour nous, il y avait non seulement une volonté d'incarner davantage l'écriture dans le langage ambiant, mais aussi de montrer à quel point la pollution de la langue était grave. On le voyait, l'affichage était là pour nous le signaler constamment.

• **Dans votre univers, les saisons surdéterminent-elles le destin? Ne sont-elles pas parfois des théâtres en attente de personnages ?**

— Oui, c'est vrai. Souvent d'ailleurs le paysage renvoie, comment dire, à la situation des personnages. Je sais que *l'Épidémie* est un roman qui devait se passer en hiver. Je le voyais en noir et blanc alors que le premier, *l'Épouvantail*, je l'avais vu en couleur. Je savais que c'était centré sur la retraite de l'inspecteur Therrien et puis sur le temps, la perception qu'il a du temps. J'ai projeté dans l'inspecteur Therrien ma propre peur de la mort, si vous voulez, ou du vieillissement. J'avais besoin de l'hiver, justement, pour incarner cette hantise du temps, peut-être parce que l'hiver donne une impression d'éternité. L'été, on sait ici que c'est fugitif, n'est-ce pas? C'est vraiment un éclair. Mais l'hiver, on croit que ça ne finira jamais; l'hiver, jusqu'à un certain point, ça pouvait figurer l'éternité, mais en même temps, à l'intérieur de cette éternité du paysage, de tout ce blanc, il y a quelque chose comme la mort. Et ce que j'ai découvert en écrivant *l'Épidémie*, c'est que finalement le temps est une notion abstraite. Therrien prend conscience de sa mortalité à partir du moment où il ne fait rien d'autre qu'attendre. Tant qu'on est branché sur la vie, le temps n'a pas de réalité et à partir du moment où on se tourne vers soi-même, où on se débranche, là le temps compte. La saison c'est vraiment un choix dicté par

la situation romanesque, je dirais. D'ailleurs, je pense que j'ai peu raconté de choses en été. Je m'en rends compte maintenant, j'ai privilégié l'automne et l'hiver.

• **Dans quelle mesure Momo, au centre de la trilogie, s'apparente-t-il au personnage de «la Métamorphose», de Kafka ?**

— Tout ce que je peux dire, c'est qu'un des premiers livres que j'ai lus jeune et qui m'a beaucoup frappé, c'est *la Métamorphose*. J'avais lu ça, je pense, pendant les examens en versification. J'avais aux alentours de seize ans. Je me souviens que ça m'avait fait une très forte impression parce que ça rejoignait certains rêves que je faisais. La façon de raconter aussi, je dois dire. Cette façon neutre de dire l'horreur m'avait fasciné parce que c'était fait sans éclat de voix. Je trouve qu'il y a beaucoup d'effet dans l'absence d'effets, plus que dans la recherche des effets. C'est d'autant plus frappant, cette métamorphose du personnage, que c'est raconté comme la chose la plus banale, comme un compte rendu de journal.

• **La technique de retour en arrière (analepse ou flashback) semble être votre technique préférée. Est-ce que ce fut la solution au problème de la forme qui vous a obsédé ?**

— Dans un sens oui. Je pense que c'était lié à la psychologie de la plupart des personnages, surtout de Momo, parce que la majorité de ces personnages-là sont des perdants dans la vie. Les gens qui échouent accordent beaucoup d'importance à leur passé, c'est frappant. Les gens qui réussissent lui en accordent peu, regardent devant eux, alors que les gens qui échouent expliquent leur présent en se référant à leur passé. Alors, forcément, le passé a une grande importance; évidemment ces flashbacks-là sont de nature différente selon les personnages. Dans le cas de Momo, par exemple, les flashbacks sont inspirés la plupart du temps, par des sensations et des odeurs: Momo a un nez avant tout. Dans le cas d'autres personnages, comme Therrien, les flashbacks sont inspirés plutôt par la hantise du temps; c'est beaucoup plus cérébral que chez Momo, mais il reste que ces personnages sont portés à revenir en arrière parce qu'ils sont souvent dans des situations de blocage psychologique et manquent, je dirais, de mythes pour leur permettre d'accepter la vie. À un moment donné, c'est sûr que Gigi incarnait un mythe pour Momo, c'était probablement à la fois la mère, l'amante et tout. Alors à partir du moment où il la perd, on sent qu'il n'a plus de point de repère, il devient une sorte d'errant. Il s'accroche à un moment donné à Marie-Rose, mais

on sent que c'est un pis-aller, pour ne pas dérailler complètement, un peu comme l'inspecteur Therrien se raccroche à son appareil-photo, pour figer le temps. Le fait qu'il s'adonne à la photographie avec tant de passion vient sans doute du vide de l'existence qu'il mène et du choix qu'il fait de demeurer extérieur à la vie courante.

• **Est-ce qu'il n'y a pas à travers cette même image de Therrien, comme représentatif d'un groupe de personnages, valorisation du rêve par rapport à la réalité ?**

— Oui. C'est sûr que les photos en elles-mêmes n'ont pas beaucoup de sens. Les photos permettent à celui qui les prend de rêver, de rêver des vies sans être menacé, d'être le maître de la réalité, parce que quand on rêve, personne ne peut intervenir. Quand on rêve, c'est comme quand on écrit, dans le fond, on maîtrise enfin la réalité, jusqu'à un certain point. Ce n'est plus quelque chose qui nous échappe, c'est quelque chose qu'on produit. C'est peut-être pour ça que l'écriture est si essentielle. À partir du moment où on a commencé à écrire, c'est très difficile d'y renoncer, quoi qu'on fasse, parce qu'on se grise du réel qu'on produit, un réel qui nous convient ou qui répond à des questions qu'on se pose. S'en passer, ça voudrait dire qu'on serait dans l'obligation de se satisfaire de ce qui nous entoure, et ça, c'est peut-être impossible.

• **La littérature est donc davantage re-création que récréation ?**

— Sûrement, parce qu'on ne prend pas le réel tel qu'il est, mais on ajoute beaucoup au réel, on s'y projette. Les gens pensent qu'un écrivain se divertit au sens métaphysique, c'est-à-dire réussit à oublier la réalité quotidienne en inventant des mondes, mais en réalité il n'invente jamais des mondes. Il recrée un univers encore plus incertain que l'univers réel, parce qu'il y ajoute tout son bagage inconscient, ses peurs et ses angoisses. C'est pour ça qu'une fois le livre écrit, c'est avec soulagement qu'on s'en débarrasse pour retourner à une routine réconfortante, dans un sens. Retrouver son café, son chien, ses enfants, voilà quelque chose de rassurant. Tandis que quand on s'aventure dans une histoire, on ne sait pas où on va, on ne sait pas jusqu'où ça va nous troubler, ça va nous changer, ce qu'on va découvrir aussi, parce qu'il peut arriver évidemment que des questions occultées très souvent se manifestent dans le texte — et ça peut être troublant. Je pense que l'écriture n'est pas facile de toute façon, ce n'est pas agréable à cause de ça. Il y a un plaisir à fabriquer du réel, mais il y a aussi une grande angoisse devant l'inconnu.

• **Le rôle de séductrice, presque sadique dans certains cas, que se donne la femme est-il le signe de sa révolte ou la seule voie que lui laisse une société dominée par l'homme ?**

— C'est plutôt la dernière hypothèse qui est la bonne. Je pense que les gens privés de pouvoir trouvent instinctivement les moyens d'exercer une forme dérivée de pouvoir. Les femmes ont usé, et abusé peut-être dans certains cas, de ce qui était à leur disposition, quand c'était le cas, c'est-à-dire de leurs charmes. Souvent, la femme utilise son corps parce que c'est la seule façon d'obtenir quelque chose. La seule façon de communiquer aussi, parce que beaucoup d'hommes arrivent mal à communiquer avec les femmes, arrivent mal à communiquer autant avec les femmes qu'avec les hommes. Souvent la femme provoque le dialogue mais d'une manière maladroite ou agressive; mais de toute façon l'homme est souvent incapable de communiquer, c'est quelqu'un qui ne communique pas volontiers. Quelqu'un qui doute de lui communique difficilement, parce que tout ce qu'il va dire, c'est sujet à caution, ça ne lui semble même pas vrai à ses propres yeux. Il y a comme une dévaluation du langage, surtout dans les milieux populaires. Le langage est surtout onomatopéique parce que là, dans l'onomatopée, on ne risque pas grand-chose. On exprime brutalement ses sentiments, mais ça va rarement plus loin. Donc, le silence des hommes serait en quelque sorte un aveu d'impuissance et d'insécurité. Parce qu'au fond le langage, le risque du langage, c'est de remettre en cause des choses. Il faut changer quelque chose, et c'est ça que les femmes cherchent souvent dans les rapports avec les hommes; elles cherchent à provoquer un dialogue sur leur malaise, parce que beaucoup de femmes ressentent un malaise devant le travail, devant la vie à deux, un malaise que les hommes préfèrent refouler.

• **La condition d'écrivain québécois a-t-elle changé depuis le début de votre carrière littéraire ?**

— Elle n'a pas changé tellement je dois dire. Si je reviens au début des années soixante, je pourrais dire que ce qu'il y a de nouveau, de significatif, c'est la production littéraire. Ça s'est non seulement diversifié beaucoup, mais ça s'est accru quantitativement d'une manière phénoménale. Il y a vingt ans, les chroniqueurs littéraires devaient parler de tout, et de littérature étrangère, pour alimenter leurs chroniques. En ce qui concerne la perception de l'écrivain par lui-même, c'est certain que maintenant il y a la tentation nouvelle ici de devenir écrivain professionnel parce qu'il y a

d'avantage de débouchés. Mais un écrivain ne peut pas rêver d'être professionnel ici, pratiquement, à moins de devenir une machine à produire toutes sortes d'écritures. Je dirais que ça n'a pas changé beaucoup en ce sens-là.

• **L'expérience littéraire a-t-elle modifié votre expérience humaine, vous qui étiez fort tenté par l'autobiographie ?**

— C'est une question difficile. On entre dans des aspects privés de la personne... Je pense à la jalousie forcenée de Momo, qui est en fait un besoin de possession absolue d'une femme. Je me souviens qu'après *l'Épouvantail* je me suis aperçu que la jalousie était quelque chose qui m'était désormais complètement interdite. Je trouvais que c'était absurde, abrutissant et aliénant; ensuite c'est un sentiment dont j'ai eu honte à la moindre manifestation. On ne peut pas écrire innocemment, parce que décrire la jalousie, c'est s'en rendre incapable, jusqu'à un certain point, on est forcé d'évacuer ça de son comportement. Dans ce sens-là, ça nous change beaucoup. De plus, dans ma trilogie, je me suis rendu compte que si je n'avais pas utilisé d'enfants, c'est que peut-être je n'étais pas assez près d'eux, je les connaissais mal; là je me suis davantage intéressé à ma petite fille. Indirectement donc, le constat qu'on fait en écrivant nous amène à nous modifier, même insensiblement, même inconsciemment, je trouve que c'est un aspect au moins utile, si on cherche une justification à la littérature, ça présente au moins cette utilité-là pour celui qui la pratique.

• **Vous avez déjà cité Lionel Groulx qui, parlant de la répression aux événements de 1837-1838, avait souligné son rôle d'éteignoir sur la pensée. Voyez-vous quelque analogie avec l'après-référendum ?**

— Il y en a probablement parce que je pense que la conséquence principale du référendum, ça a été de fermer l'horizon. En démocrate, on s'est dit que le verdict populaire était clair, qu'on n'avait plus le droit de penser à la souveraineté. Intellectuellement, on s'est mis à penser à des compromis, on a fermé la porte, c'est aussi bête que ça. Jusqu'à un certain point, ce n'est pas une répression qui serait venue de l'extérieur de nous, c'est une autocensure que les intellectuels se sont imposée pour ne pas avoir l'air de trahir la volonté populaire ou pour ne pas avoir l'air de faire abstraction des faits, mais c'en était un parmi d'autres. C'est un réflexe de colonisé parce que ce n'est pas parce qu'à un moment donné les gens ont réagi de telle façon dans des circonstances bien précises qu'il faut renoncer à la lutte. Ça a été une réaction d'abattement intellectuel. On en était à se dire que notre

peuple n'était pas fait pour la liberté. C'est grave de dire ça: il n'y a aucun peuple à ce compte-là qui est fait pour la liberté parce que tous les peuples sont tentés de troquer leur liberté, à un moment donné, contre une sorte de sécurité assez illusoire. Je vois de jeunes intellectuels comme Morin et Bertrand qui ont publié *le Territoire imaginaire de la culture* et qui nous disent que notre liberté, c'est dans la dépendance qu'on la trouve; c'est l'essentiel de la pensée libérale, c'est l'essentiel même du fédéralisme qu'on nous impose ainsi. On nous dit que notre dépendance fait la grandeur du Canada, mais nous servons d'alibi culturel à ce pays-là, qui n'a pas de sens autrement. Alors c'est sûr que le Canada va s'accrocher d'une manière frénétique à cette identité que le Québec lui procure, mais ce que les gens ne comprennent pas, c'est que cette identité-là est une identité figée, une entité qui renvoie au passé; et ce qui est grave, c'est que le référendum risque d'avoir cet effet-là, de nous rendre incapable d'imaginer l'avenir. On est en train d'expliquer le

référendum par nos échecs antérieurs en y voyant comme une ligne de force de notre histoire: les Québécois sont schizophrènes, attachés à la fois à eux-mêmes et à l'Autre, ils ne sont eux-mêmes que dans la mesure où ils sont aussi autres; c'est une dialectique dont Bertrand et Morin témoignent d'une manière éloquente. D'ailleurs on voit même chez les indépendantistes ou ceux qui l'étaient, je ne dirais pas le remords mais la tentation de revenir en arrière, de parler d'autonomie par exemple, de préférence à la souveraineté. Déjà souveraineté était un mot, comment dire, qui apportait une sorte de coefficient d'abstraction à la notion d'indépendance. C'est comme si la souveraineté était moins proche de l'indépendance que le mot indépendance; ça s'explique stratégiquement, mais à trop jouer sur les mots, on dénature la réalité qu'ils signifient.

Propos recueillis par
Léonce CANTIN
André GAULIN

