

« Entretien avec André Major »

Raymond Plante

Voix et images du pays, vol. 8, n° 1, 1974, p. 217-227.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/600292ar>

DOI: 10.7202/600292ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Entretien avec André Major

Comment l'idée d'écrire est-elle venue ?

Ça remonte à l'école, même si à ce moment-là ce n'était pas délibéré. Je ne me disais pas : je vais écrire ! Vers la septième année, juste avant d'entrer au collège, j'avais pris l'habitude de faire deux versions de chaque rédaction du vendredi soir. Une version officielle, disons, pour le professeur, pour lui faire plaisir et avoir une bonne note. Mais cette version-là, ce n'était pas tout à fait moi. Il m'en fallait une autre, pour moi tout seul, et que je cachais. Je me souviens surtout d'avoir écrit sur le tramway De Lorimier. Ma version officielle était plutôt édifiante tandis que ma version clandestine, elle, décrivait l'inconfort des banquettes d'osier tressé qui, à la longue, vous brûlaient les fesses. Je suppose que déjà, très obscurément, j'avais le sentiment qu'on pouvait difficilement communiquer sa vérité — ou enfin, sa perception des choses. C'est peut-être pourquoi j'ai longtemps considéré l'écriture comme une activité clandestine qui allait à contre-courant de l'ordre normal des choses.

Mais il y avait aussi la lecture qui, naturellement, me poussait à écrire. J'avais besoin de prolonger la lecture des bandes dessinées lues, le samedi matin, dans les hebdomadaires illustrés comme *le Petit Journal* que j'allais acheter chez un vieux bonhomme, au coin de Bordeaux et Ontario. Je lisais mes histoires là, tout de suite, assis sur le trottoir, *Zorro* surtout... Ce n'était toujours qu'un

épisode, et je revenais chez nous en essayant d'imaginer la suite. À ce moment-là, la seule façon de l'imaginer, c'était d'aller jouer dans la ruelle avec les gars de mon âge. C'est peut-être de cette manière que l'écriture s'est trouvée liée au jeu. Ou au besoin de jouer. Parce que je suis convaincu qu'imaginer est un besoin naturel, aussi exigeant que le besoin physique de manger, d'aimer et de dormir.

À ce moment-là, écrire était donc un acte égocentrique.

Forcément. Mais à un moment donné, ça ne suffit plus de se raconter ses propres histoires, et j'ai eu besoin d'entrer en contact avec les autres. Comme j'avais du mal à le faire dans la vie de tous les jours, l'écriture est devenue l'instrument de mon dialogue avec les autres. C'était une façon utilitaire de concevoir l'écriture, mais l'important était de sortir du silence auquel je me sentais condamné. J'ai donc fait de la littérature épistolaire.

Comment le passage entre cette façon intime d'écrire et la publication s'est-il effectué ?

J'ai commencé à avoir de sérieux doutes religieux vers quinze, seize ans, et j'ai voulu les faire accepter par mon entourage qui n'était pas disposé à comprendre qu'on soit différent comme moi je l'étais. J'avais lu *la Métamorphose* en me disant : ça doit être terrible de découvrir, un matin, qu'on est devenu différent des autres au point d'appartenir à une autre espèce. Le personnage de *la Métamorphose*, il n'a plus le choix, sa différence est énorme. Épouvantable même. Moi, je pouvais toujours me cacher, cacher le mécréant que j'étais en train de devenir, mais je ne le voulais pas. Et je me suis mis à écrire pour dire clairement ce que j'étais, quitte à être jugé. Mon premier roman a été un pamphlet, dans le style Bernanos, un livre engagé si vous le voulez.

Ce n'était pas le Cabochon.

Non, ça date de 1959, avant d'être mis à la porte du collège pour avoir diffusé un journal considéré comme anticlérical et socialiste. J'étais membre de l'Action socialiste pour l'indépendance du Québec. À ce moment-là, j'étais influencé par Camus, Kafka, Malraux...

Ce que l'on remarque dans le Cabochon, d'ailleurs.

Ces influences sont citées comme telles. Mais c'était surtout Malraux qui comptait parce qu'il y avait chez lui une mystique révolutionnaire liée à l'action directe. Et moi, je sentais que si j'avais besoin des mots pour vivre, il fallait que la parole coïncide avec une action. Pour moi, écrire c'était vivre quelque chose. Ce qui me prenait aux tripes, dans *la Condition humaine*, c'était une sorte d'absolu — l'homme qui va jusqu'au bout de son acte, qui va jusqu'au meurtre pour que le monde change. Dans notre climat de compromis et d'attentisme, c'était très explosif. Notre révolution (qui était encore un rêve) risquait d'être une affaire de mots. Et ça me paraissait important que notre avenir ne reste pas au niveau des mots. Que ça ne soit pas des paroles en l'air.

Le Cabochon a paru. C'est arrivé comment ?

J'écrivais depuis 1958-1959. Sans terminer les romans que je commençais. J'étais tenté par la nouvelle, j'en ai écrit plusieurs. Quelques-unes ont paru aux *Cahiers de l'AGEUM*. En 1963, après avoir été mis à la porte du *Petit Journal* à cause d'un manifeste terroriste, *les Armes à la main*, j'essayais de gagner ma croûte chez Dupuis à raison de trente-six dollars par semaine, pas assez pour vivre, surtout que je venais de me marier. Alors, je suis allé proposer un roman-feuilleton à la rédaction de *Vie étudiante*. Le journal publiait d'habitude des romans étrangers qui collaient mal à l'expérience des jeunes Québécois. On a accepté mon plan, chose que je n'avais jamais faite et que je n'ai pas suivie d'ailleurs puisqu'à un moment donné, Antoine laisse tomber l'école, la famille ; pas de quoi édifier un public étudiant. Mais pour une fois, étant dans le besoin comme on dit, j'ai fini mon roman. Preuve que la contrainte du quotidien peut être stimulante.

Malgré les remarques de tantôt à propos de la révolution rêvée, il me semble que, même dans le Cabochon, l'écriture tient plutôt de l'émotion et de l'imagination que d'une idée à faire passer.

Je reprends la formule de Céline : le style c'est avant tout l'émotion, parce que j'écris toujours à partir d'un rêve ou d'un événement qui s'est produit dans ma vie, jamais autrement que sous l'impulsion d'une émotion assez forte pour m'acculer à prendre la parole.

Est-ce que cela n'expliquerait pas que, quand on le lit avec un certain recul, le Cabochon ouvre un éventail beaucoup plus grand qu'un roman classique pour adolescents ?

C'est possible parce que si, au départ, c'était une contrainte d'écrire pour des gens qui avaient entre treize et dix-sept ans, je me suis pris à mon propre jeu et j'ai écrit très spontanément une expérience que j'avais à peu près vécue. J'étais d'autant mieux en mesure de le faire que j'avais un certain recul, alors que jusque là j'étais porté à utiliser l'immédiat, sans cette distance nécessaire qui permet à la mémoire de distinguer la part vraiment significative du vécu. Loin de se perdre en cours de route, l'émotion se manifeste de manière féconde dans l'effort créateur du langage. Ce qui est beau, ce n'est pas de respirer pour la première fois l'odeur du cuir, c'est tout ce qui se passe quand on retrouve cette odeur vingt ans plus tard.

Ensuite vient un recueil de nouvelles, la Chair de poule. Même s'il est paru quelques mois après le Cabochon, ne décrit-il pas une situation plus immédiate ?

À part quelques nouvelles qui dataient d'une année ou deux, le recueil s'inspirait d'expériences encore chaudes et, notamment, de mon expérience chez Dupuis. On peut dire qu'Antoine, le cabochon, devient le narrateur de *la Chair de poule*. Et pour tout dire, il deviendra aussi le narrateur du *Vent du diable*, quoique doté d'un autre pseudonyme. J'ai longtemps pensé que *la Chair de poule* était mon seul livre vraiment représentatif, mais en relisant les épreuves du *Cabochon*, au moment des rééditions, je me suis rendu compte qu'il y avait là, en germe, la matière de tout ce que je pourrais éventuellement écrire — l'univers tragiquement silencieux des laissés pour compte en même temps qu'une vision ambiguë du monde, je le sais. Et même contradictoire. Parce qu'Antoine rompt avec tout ce qui l'entoure au moment même où on s'attend à le voir agir. Je ne suis pourtant pas défaitiste, à moins que j'en sois inconscient, ce qui est possible. Pour moi, vivre est à la fois injustifié, passionnant et horrible. Et si je crois à la possibilité d'améliorer la condition sociale qui est la nôtre, je n'ai aucune solution d'ordre métaphysique à mettre sur le tapis. Pas le moindre système d'interprétation du monde. Je prends les choses comme elles sont et j'essaie de voir clair. C'est peut-être pourquoi je me tiens loin des idéologies en circulation.

Entre le Cabochon et la Chair de poule qui forment le premier bloc de l'aventure dans la prose, et le Vent du diable, il y a une bonne distance. De plus, le Vent du diable est un roman tout à fait différent, un roman d'amour en somme. Que s'est-il passé entre-temps ?

J'ai passé un mauvais quart d'heure, doutant de tout, à commencer par la Révolution, ce qui m'a mis hors jeu. J'ai laissé tomber *Parti Pris*, la ville et l'écriture.

Incapable de continuer à vivre selon l'image qu'on s'était faite de moi — écrivain joualisant, militant et tout. Ça me paralysait. Je voulais repartir à zéro, et même cesser d'écrire pour me prouver que j'étais libre devant mon propre avenir. Je me disais qu'avoir écrit ne justifiait pas nécessairement qu'on le fasse jusqu'à sa mort. Je voulais voir si c'était possible de vivre comme n'importe qui, au jour le jour, sans autre projet que de vivre. Pendant un an, un an et demi, je n'ai presque rien écrit à part quelques fragments des *Mémoires d'un jeune Canoque* publiés dans *l'Action nationale* pour scandaliser les gens. Un peu aussi pour me débarrasser de mon étiquette d'écrivain-de-gauche, mais en fin de compte j'ai hérité d'une autre étiquette... Aujourd'hui, tout ça m'est égal. J'essaie autant que possible d'avoir un regard critique. Pour en revenir à mon silence, j'en suis sorti en commençant *le Vent du diable* qui, à l'origine, devait être une sorte de conte mythologique. Je fouillais beaucoup les traditions orales. J'avais écrit deux ou trois chapitres quand il m'est arrivé une aventure. Une histoire d'amour. Et comme j'écris presque fatalement sous le coup de l'émotion, mon conte a pris l'allure d'un roman d'amour.

Et maintenant une longue période sépare encore le Vent du diable de l'Épouvantail. Cinq ans. Que s'est-il passé ?

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, 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 quotidien. Et puis, tout à coup, j'ai imaginé un jeune homme en train de boire devant le magasin général, un dimanche matin, et de fil en aiguille j'ai découvert qu'il passait le plus clair de son temps à lancer des couteaux, si bien qu'à un moment donné j'ai eu la certitude de le connaître aussi bien que moi-même. Paradoxalement donc, l'aboutissement de cette recherche autobiographique a été *l'Épouvantail* et la suite que je prépare.

Je voulais justement poser une question concernant les rapports entre André Major et son œuvre. Je viens pratiquement d'obtenir une réponse à cette question. En somme, vie et écriture s'entrecroisent...

Sûrement, du moins en profondeur. Parce que si apparemment je n'ai rien du Momo de *l'Épouvantail*, je sais très bien que ce sont les circonstances qui font de moi le narrateur d'un drame dont j'aurais pu être le protagoniste en supposant, par exemple, qu'au lieu d'avoir une bourse de l'Œuvre des vocations, je sois né à Saint-Emmanuel-de-l'Épouvante d'une mère qui aurait disparu avant même que je puisse l'identifier. Je ne suis pas Momo, c'est certain, mais je me reconnais en lui quand il découvre qu'il aurait pu tuer Gigi après avoir vu ce qu'elle était devenue, exactement comme je me reconnais dans Saint-Pierre paralysé par la culpabilité ou encore par le détachement affecté de l'inspecteur. Un romancier ne rend pas seulement compte du vécu, il imagine le vécu tel qu'il se développe à partir de sa dramatique secrète.

On remarque dans l'ensemble de l'œuvre, qui est celle d'un urbain, une forte présence de la campagne. On la retrouve aussi bien dans le Cabochon lorsque Antoine s'exile pour trouver du travail que dans le Vent du diable, à l'exception des toutes dernières pages. Dans l'Épouvantail, la campagne est aussi présente que la ville. La campagne, cela représente quoi au juste ?

Je suis bilingue sur ce plan-là. Ma mère vient d'un petit village, tout près de la frontière. Mon père, lui, est né dans un trou perdu dans le genre de Saint-Emmanuel. Et moi, dès l'âge de deux ans, j'ai respiré des odeurs de pin, d'écurie, de terre détrempée. Comme mon père enseignait, on avait d'assez longues vacances. Et j'ai suivi mon grand-père qui était un homme des bois. Comparée avec la cour de l'école et la ruelle Bordeaux, la campagne c'était le paradis terrestre. On pouvait vraiment se prendre pour Surcouf en descendant la rivière en radeau, ou pour Davy Crockett en disparaissant dans le bois. Je dis la campagne, mais je n'ai rien de paysan. Un champ d'avoine, moi... un meuglement ne me fait pas vibrer. Mais le bois, ça, je dois dire que c'est quelque chose. Des chevreuils, des renards et même des ours, on en voyait il y a vingt ou vingt-cinq ans. Et je me sentais chez moi là-dedans. J'ai longtemps cru que c'était l'hérédité qui me rendait sensible à la forêt. Mais j'ai un frère qui ne ferait pas dix pas pour s'éloigner de sa Mustang. Alors fouillez-moi. J'aime vivre à Montréal, mais si je n'en sors pas dès que j'en ai la chance, je me sens exilé, coincé. Quant à mes personnages, ils ont la nostalgie de la campagne parce que, pour eux, la ville est synonyme d'esclavage. De là à prétendre que les ruraux sont plus libres que les citadins, non, sûrement pas. Mais moi, en tout cas, ce qui a sauvé mon

enfance de l'ennui, c'est ce trou perdu entre les montagnes où j'avais l'impression de vivre vingt vies en même temps.

Dans l'Épouvantail, on constate que, sans cesser d'être complet par lui-même, ce roman crée une série d'ouvertures possibles. Comment en entrevoir la suite ?

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. Je l'ai conçu et construit de manière à suggérer un découpage dans le temps et dans la vie de certains personnages. Certaines situations demeurent inachevées à la fin du livre, et c'est voulu ; elles constituent les amorces des chroniques à venir. Autrement dit, j'ai créé à l'intérieur même du roman la nécessité d'œuvres subséquentes. Pas seulement pour me stimuler, mais aussi parce que l'idée d'écrire un roman qui commencerait, se déroulerait pour se terminer, ça me paraissait un peu artificiel. Si l'histoire de Momo et de Gigi prend fin dans ce roman, est-ce que ça signifie que les autres personnages, et Momo lui-même, cessent de vivre ? Je n'arrivais pas, dès le début du roman, à concevoir leur disparition. De même que chaque personnage de *l'Épouvantail* dévoile une part de ce qu'était Gigi, je voudrais que ce roman dévoile une part de mon univers romanesque. De toute façon, je conteste le personnage secondaire. Tout personnage qu'on fait vivre, il faut lui rendre justice, découvrir sous son masque la blessure qui le rend semblable à chacun de nous. J'ai l'impression, même après avoir fini ce roman-là, que je vis toujours parmi mes personnages, et je vais jusqu'à me dire : l'inspecteur, qu'est-ce qu'il va devenir le jour où il sera à la retraite ? Je le sais un peu, mais pour en savoir davantage, je devrai écrire *l'Epidémie*. Et Momo, lui, on l'accusera certainement du meurtre de Gigi. Pour le moment, il repose sur un lit d'hôpital à se demander ce qui l'attend. Mais ce qui compte, dans cette espèce de Comédie humaine, c'est que j'ai la liberté de passer d'un personnage à l'autre, d'établir entre eux des rapports de toutes sortes, tout ça en fonction de mes propres interrogations. J'ai envie de faire une sorte de fresque pas nécessairement réaliste ou quoi que ce soit d'autre...

Il existe actuellement une polémique sur le langage. Un écrivain d'ici doit-il utiliser le joual ? Doit-il écrire en québécois ou employer le français littéraire ? Le Cabochon était en québécois, pas le Vent du diable...

D'abord, j'ai la nette impression que les révolutions avortées ou retardées donnent naissance à de faux conflits. Ou peut-être, faute de pouvoir changer le réel,

les Québécois les plus douloureusement éprouvés sentent-ils le besoin de revendiquer leur seule véritable ressource naturelle — leur langue — à laquelle ils s'identifient totalement. Mais pas à une langue étrangère, propriété jalousement gardée par ses héritiers légitimes. Non. Il nous fallait quelque chose de tout à fait nôtre, une source où se mirer, un dieu à notre image, un culte même. Et le québécois est né, après avoir liquidé son détestable surnom de joul. La foi est finie, chez nous. Il reste la langue, valeur-refuge inépuisable, on dirait. On la charge aujourd'hui d'une mission extraordinaire : assumer notre identité collective. J'ai horreur des guides spirituels, des porte-parole, des maîtres à penser, et si j'ai quelque chose à dire, c'est en mon nom seulement que je le fais, mais nous avons tendance à considérer nos opinions comme de pures émanations de la Vérité une et indivisible. Regardez ce qui se passe. D'un côté, les promoteurs d'une langue soi-disant correcte, dans le style relations internationales, et de l'autre les partisans d'un langage populaire qu'ils confondent avec l'authenticité québécoise. La confusion est générale. Il faut lire *le Joul de Troie* de Jean Marcel pour qui le problème linguistique relève d'une problématique historique. Notre avenir est menacé, incertain et inquiétant, et pour nous rassurer, rien de mieux que l'autosatisfaction, l'autocontemplation. Qu'on est génial ! Avoir inventé, tout francophones que nous soyons, une langue inédite, il y a de quoi se prendre pour le peuple élu. Mais pour me résumer, parce que là-dessus on n'en finit jamais, je me demande s'il ne faut pas tout simplement renoncer à tout moralisme. À tout jugement de valeur. Et prendre pour acquis que notre langue parlée n'est ni une découverte géniale ni la plaie dont on a tant parlé. Rien n'est à sens unique, sauf notre cheminement vers la mort. Notre langue nous représente parfaitement en ce sens qu'elle fait preuve de vitalité en même temps qu'elle nous corrompt. Être pour ou contre, c'est bête. L'écrivain, qui est un homme de langage, n'a pas à participer à une entreprise qui contribue à mystifier davantage la question. Il crée un langage à partir de la langue telle qu'elle s'écrit et telle qu'elle se parle. C'est là que ses maux de tête commencent. La grande erreur des dernières années vient de ce qu'il prend la langue populaire pour le seul matériau valable alors que toutes les possibilités de la langue française, le parler populaire y compris, lui appartiennent, lui sont même nécessaires s'il ne veut pas se condamner au pittoresque social. On survalorise un langage populaire qui est, en effet, une aliénation, l'aveu quotidien d'une dépossession, d'un malheur socio-culturel si vous voulez. Mais pour l'écrivain réaliste, pas moyen d'y échapper, et il a raison de demeurer fidèle au réel à condition de ne pas faire passer ce malaise d'expression pour l'expression de notre libération. Comme si les Québécois se libéraient en acceptant une force des choses qu'il faudrait tenter de renverser. Ceci dit, je suis pour la liberté de créer sans

restrictions, et je suis persuadé qu'on doit, sans ambiguïté, s'opposer à tout terrorisme intellectuel d'où qu'il vienne. Aquin, qui écrit d'une manière qui n'est pas celle de Tremblay, témoigne tout aussi bien de nous-mêmes. Quant à moi, j'écris avec tout ce qui me vient à l'esprit, sans rien m'interdire, sans essayer de me faire croire que les tournures populaires que j'emploie constituent une langue québécoise radicalement différente du français originel qui nous a toujours servi d'instrument de communication depuis le Régime français jusqu'au régime Trudeau. En tant que romancier, j'ai besoin de toute la gamme possible et imaginable de la langue, pas moins. Si j'ai été si longtemps silencieux après la parution de *la Chair de poule*, c'est justement parce que je posais le problème en termes intellectuels, d'une manière absolue : joual ou français ? C'était d'autant plus insoluble que mes personnages sont la plupart du temps d'origine populaire. En fin de compte, je me suis dit : tant pis ! Une fois que tu te trouves en présence de tel personnage, dans telle situation, tu ne te demandes plus rien, tu racontes avec les moyens dont tu disposes, sans juger. Après coup, si c'est efficace, si le langage se tient, tu as gagné. C'est une leçon que j'ai tirée de certains romans policiers : l'efficacité du langage. De Gombrowicz aussi. Le langage doit porter juste. Qu'on prétende écrire en québécois ou en français n'a rien à voir avec le résultat. L'important c'est que le langage ne trahisse jamais le vécu, qu'il évite le dérapage du pittoresque ou de l'exportable. Qu'il porte juste, tout simplement. De toute manière, nous parlerons dans le vide tant que nous n'aurons pas un gouvernement assez intelligent pour comprendre que la langue d'un peuple minoritaire risque de se dégrader si elle ne devient pas la langue du pouvoir réel.

Quels sont les principaux auteurs dont l'influence a été importante ?

J'ai beaucoup lu, et n'importe quoi, même des ouvrages de sociologie, de philosophie, avant de me rendre compte que j'étais imperméable à toute explication rationnelle et définitive. À travers ce fatras de lectures, j'ai quand même découvert que j'étais une sorte de matérialiste inquiet, un sensualiste croyant davantage aux messages des gens qu'à ceux de l'esprit. Je suis plutôt libertaire, incapable de supporter longtemps une influence idéologique. Ce qui me rapproche de mes écrivains préférés. Je pense à Céline, par exemple, qui m'a ébranlé au point où j'en étais paralysé. Après le *Voyage au bout de la nuit*, j'étais knock-out. Pendant un bon bout de temps, tout me semblait affadi, même Proust. Céline a donné à la langue française un élan et une nervosité qu'elle avait perdus. En gros, les écrivains que je relis de temps à autre, parce que je

relis plus que je ne lis depuis deux ou trois ans, ce sont des stylistes — Giono, Faulkner, Céline — qui ont créé un langage parfaitement adapté à leur vision du monde. Et qui, en plus, a toutes les allures du langage populaire. Mais il y en a d'autres qui ont pu m'influencer, sur le plan du comportement spirituel si je puis dire, des romanciers comme Dostoïevski. Parfois je me mets à aimer un écrivain pour un détail, à cause d'un climat, celui des *Âmes mortes*, par exemple. C'est un livre qui me trouble chaque fois que je le relis. Je me sens à l'aise dans un romanesque qui n'épuise pas son mystère. Je cherche avant tout l'épaisseur du vécu. Dans *Crime et châtiment* ou les *Karamazov*, il y a l'humain dans sa complexité irréductible. Les mauvais romanciers simplifient tout en voulant trop expliquer. J'ai l'impression d'avoir dit beaucoup de mal de l'esprit d'explication depuis le début de ces entretiens.

Et le roman policier ?

Je n'en ai pas parlé ? Pourtant, ça aussi ça compte parce qu'au moment où la littérature commençait à me dégoûter, surtout après avoir quitté *le Devoir* où j'avais lu en moyenne trois livres par semaine, j'ai eu le sentiment qu'aucun écrivain ne pouvait plus me toucher. J'avais atteint un point de saturation où lire ne voulait plus rien dire. Je songeais même à me recycler, à me lancer dans je ne sais plus trop quoi... Et tout à coup, pendant que j'étais en France et que je m'ennuyais de l'Amérique, j'ai lu des « Série noire », des fois quatre ou cinq par semaine. J'ai marché à fond de train. J'ai découvert que la littérature dite sérieuse manquait souvent du sex-appeal propre aux romans policiers. Et maintenant je ne peux plus supporter un écrivain qui m'ennuie, Dieu sait pourtant que par souci de tout connaître j'en ai lu des tas qui me faisaient l'effet d'un somnifère. Pourquoi ? On a si peu de temps à soi qu'il n'y a pas une seule bonne raison de s'ennuyer mortellement. Butor c'est plus sérieux que Stevenson, plus littéraire — c'est pas si sûr que ça —, mais *l'Île au trésor*, je peux le relire une fois par année et toujours avec le même intérêt. Je dois avoir un faible pour les romans d'aventures. Quand je pense que ça m'a pris une vingtaine d'années pour finalement découvrir que même en vieillissant j'avais toujours aussi besoin d'aventures ! Découvrir une chose pareille, ce n'est pas une petite affaire, non seulement parce qu'on cesse de perdre son temps, mais parce qu'on sait un peu mieux ce qu'on a vraiment envie de faire quand on écrit. Une chose d'ailleurs me frappe : ce n'est pas toujours un « grand livre », une œuvre géniale qui féconde un écrivain, puisqu'en fin de compte un écrivain va chercher son matériau n'importe où. Dostoïevski semble avoir été davantage marqué par les faits divers qu'il épluchait dans les journaux que par les œuvres de Sue ou de

Balzac. On n'a pas à juger la qualité de son inspiration. On a à juger le résultat, c'est-à-dire l'œuvre. Mais la plupart du temps, à cause d'une tradition littéraire moralisatrice, on fait fausse route. Il faut se débarrasser de cette censure pour créer à partir de ce qu'on est foncièrement. Il s'agit de le découvrir. Une fois que c'est fait, je pense que là, on peut partir. Rien ne peut nous arrêter. Quoi qu'il en soit, l'ordinaire de la vie et l'extraordinaire, on l'a sous les yeux, et la bêtise, la souffrance, la tendresse sont d'abord en nous. Tout le reste aussi.

RAYMOND PLANTE