

ANDRE MAJOR ET LANGAGEMENT

*Les "Histoires de déserteurs" (1970-1976)**

Jacques Pelletier

DE 1968 à 1974, DU *Vent du diable* à *L'Épouvantail*, Major ne publie rien, si l'on fait exception des *Poèmes pour durer*, réédition en 1969 de poèmes anciens accompagnés de quelques inédits, et de deux courtes pièces radio-phoniques, *Le désir* et *Le perdant* en 1973.¹ Ce silence ne correspond pas toutefois à une absence d'écriture. Dès 1970, en effet, il travaille à *L'Épouvantail*, roman qui constituera en 1974 le premier volet d'une "suite" qui sera baptisée en 1976 "histoires de déserteurs" après avoir été d'abord définie comme "histoire d'une survivance" en 1975.²

Cette production est élaborée, écrite et publiée durant le règne de Bourassa, de 1970 à 1976, donc à un moment bien délimité de l'histoire contemporaine du Québec. On se rappellera que Robert Bourassa, succédant à Jean Lesage à la direction du parti libéral du Québec, sort vainqueur des élections d'avril 1970 qui opposent ce parti à la fois à l'U.N., parti au pouvoir, et au P.Q., né deux ans plus tôt et qui réunit l'essentiel des forces néo-nationalistes: ce parti enregistre alors une première percée, obtenant 24% des voix exprimées (presque deux fois et demi le score réalisé par le R.I.N. et le R.N. aux élections de 1966). A l'automne 1973, le parti libéral remporte à nouveau les élections qui ont lieu à la fin du mois d'octobre tandis que le P.Q. atteint la barre de 30% des voix exprimées. Ce qui apparaît alors une défaite (le parti n'a fait élire que quelques députés et bien des militants sont cruellement déçus) cache en réalité une victoire: désormais le P.Q. représente la seule alternative sérieuse au parti libéral, l'Union Nationale faisant figure de formation politique vouée à disparaître: les données du jeu politique sont donc profondément modifiées, ce qu'on réalisera pleinement avec la victoire du P.Q. en novembre 1976.

Si l'affrontement, sur la scène politique institutionnelle, met aux prises le parti libéral et le P.Q., sur le plan social, il oppose le mouvement ouvrier organisé au régime de Bourassa. On en verra des manifestations particulièrement éloquentes lors des "fronts communs" de 1972 et de 1975-1976. Par ailleurs, le mouvement

* Cet article constitue la troisième partie d'une étude à paraître dans un livre en préparation, *Le roman québécois contemporain: une lecture politique.*

syndical, durant la même période, affronte aussi durement les employeurs du secteur privé comme en témoignent les “grèves historiques” fameuses de la United Aircraft, de Firestone, de Canadian Gypsum, de Québec-Téléphone, etc. Ces conflits âpres (avec l’État comme avec les employeurs du secteur privé) provoqueront une radicalisation idéologique dans les centrales syndicales et trouveront un écho déformé dans les “groupes politiques” qui apparaissent alors. Le P.Q., pour sa part, développe un “préjugé favorable” pour les travailleurs tout en évitant toutefois de s’impliquer trop activement dans les luttes syndicales, se contentant généralement d’appuyer les revendications des travailleurs tout en leur prêchant la modération et faisant appel à la “bonne volonté” de l’État et des entreprises privées. Reste que le “préjugé favorable” rencontre un écho certain auprès de larges secteurs du mouvement ouvrier qui voteront pour ce parti lors des élections de novembre 1976.

Sur le plan culturel, la situation évolue aussi. La problématique “parti priste” de la littérature a été abandonnée et a cédé la place à la problématique de la “québécoïté” qui en est d’une certaine manière un prolongement, mais déformé, travesti. Le “joual,” chez V. L. Beaulieu et M. Tremblay, ne correspond plus en effet à une révolte politique mais à une volonté “littéraire” : il s’agit de créer un langage nouveau pour exprimer une civilisation nouvelle, d’inventer en quelque sorte une nouvelle langue apte à exprimer adéquatement un nouveau pays. C’est là une tendance importante qui apparaît dans le champ culturel au tournant des années ’70. Autre tendance significative : la contre-culture (*Main Mise* qui en sera l’expression la plus répandue est lancée en 1970) qui ralliera de nombreux jeunes désenchantés du politique et désireux d’assumer leur “vécu” hic et nunc. Dernière tendance importante enfin : la culture révolutionnaire dont les tenants s’expriment dans un certain nombre de revues “théoriques” nés au cours des premières années ’70 : *Stratégie*, *Champs d’application*, *Chroniques*, etc. Comment concilier la politique révolutionnaire et la culture ? C’est la question centrale à laquelle essaient de répondre les militants et artistes/écrivains animateurs de ces revues.

Major n’appartient à aucune de ces trois tendances. Ayant renoncé au joual, il ne se sent guère d’attrait pour la “québécoïté.” Il est de même réticent devant la “contre-culture,” phénomène d’origine américaine dans lequel il ne se retrouve pas. Enfin, ayant rompu avec le marxisme de sa jeunesse, il ne se sent manifestement pas concerné par les préoccupations des nouveaux intellectuels “marxistes-léninistes.”

Ceci dit, dans sa recherche d’une voie nouvelle, il va se reposer, sur d’autres bases, la question qui était au centre de sa réflexion au début des années ’60 : quel est le rapport entre l’Histoire et la littérature ? Comment penser et mettre en forme ce rapport ?

Cette interrogation survient dans la foulée d'une évolution qui l'amène à prendre ses distances avec l'*Action Nationale* et son nationalisme conservateur et à se rapprocher du P.Q. En 1972, dans un article publié dans *La Barre du jour* il répudie le terrorisme pour lequel il avait eu des complaisances naguère et il fait siennes les thèses exposées par Vallières dans *L'Urgence de choisir*.³ En 1973, à la suite des élections du mois d'octobre, il revendique publiquement et fortement son appartenance au P.Q. dans un texte publié dans *Liberté* en janvier 1974.⁴ En 1975, il participe à la création de la revue *Interventions* avec d'autres écrivains et intellectuels du P.Q. qui ne désespèrent pas de voir le socialisme être pris en charge par ce parti.⁵

En septembre de la même année, il publie dans *Voix et Images* un article important sur sa conception de la littérature qui relève pour l'essentiel de la problématique "sartrienne"; l'écrivain écrit pour dévoiler le monde et, ce faisant, il contribue à sa manière à la transformer (ce qu'exprime bien le néologisme: langage-ment).⁶ C'est cette conception de la littérature qui sert de toile de fond, d'horizon théorique à la suite romanesque qu'il publie au même moment.

Or, assez curieusement, il semble que la critique n'ait pas perçu cette dimension dans les "*histoires de déserteurs*." André Brochu, rendant compte *L'Epouvantail*, s'attarde surtout à l'analyse de la structure formelle du roman et notamment à l'organisation temporelle, fort ingénieuse, de sa narration. François Ricard met bien en lumière le caractère "ouvert" du roman mais n'aborde, pas plus que Brochu, le problème de sa signification. Pierre L'Hérault souligne très rapidement que le héros, l'espace et la thématique de *L'Épidémie* "ont quelque chose de dépassé" mais il s'empresse d'ajouter que "l'aventure ne se situe pas ici au niveau d'une recherche thématique, d'un engagement politique, mais à celui d'une recherche formelle." Et il conclut que l'on se trouve "en face d'une oeuvre solidement charpentée, solidement établie, en dehors de références socio-politiques."⁷

Dans les trois cas, on le voit, tout se passe comme si on hésitait à aborder le problème central de la signification et de la fonction de ces textes. Cette déroboade, moins accusée chez L'Hérault que chez Brochu et Ricard, est étrange et suspecte. Elle indique à tout le moins qu'il y a dans ces productions matière à questionnement: on ne valorise pas innocemment la seule dimension formelle d'une oeuvre au détriment de son sens sans souligner du coup que celui-ci fait problème. Comment expliquer le malaise évident des critiques, leur hésitation à attaquer résolument la question de la signification de l'oeuvre? Il me semble que la réponse à cette question doit être cherchée dans l'oeuvre elle-même, dans son aspect ambigu et déroutant.

L'*Epouvantail*, PREMIER VOLET DE LA SUITE romanesque, se présente au premier abord comme un *roman policier*. La première partie du récit

est organisée autour d'un meurtre — celui de Gigi, une barmaid, ex-amie du héros, Momo Boulanger soupçonné d'être l'assassin; la seconde partie est structurée autour du chef-enquêteur, l'inspecteur Therrien, qui effectue des recherches à Saint-Emmanuel, lieu de naissance et refuge probable de l'assassin hypothétique. Rapidement cependant on se rend compte que le meurtre a une importance secondaire et que c'est le présumé meurtrier qui intéresse surtout le romancier; de même, dans la seconde partie du roman, la recherche policière cède rapidement la place d'une part à l'analyse de la personnalité du chef-enquêteur, d'autre part à l'évocation de Saint-Emmanuel. Insensiblement on passe donc du récit policier classique (crime déclenchant la recherche de l'assassin) à la chronique d'un village perdu — physiquement et historiquement — du Québec. Dans les trois autres volets de la chronique (si l'on y inclut *Une soirée en octobre*) c'est Saint-Emmanuel qui sera également le lieu privilégié des événements et, on le verra, le micro-cosme, la représentation symbolique du Québec d'aujourd'hui, ce qui ne manquera pas de poser problème.

Le narrateur de *L'Épouvantail*, tout compte fait, ne nous dit pas grand chose sur Momo Boulanger. On sait seulement qu'il vient de sortir de prison, qu'il est originaire de Saint Emmanuel, qu'il se sent perdu à Montréal, ville qui lui semble hostile, qu'il ne s'accepte pas comme Québécois francophone — exigeant qu'on l'appelle non pas Boulanger, mais Baker, on ne sait trop pourquoi, Major ne faisant qu'esquisser cette thématique — enfin qu'il est prisonnier de son passé, condamné à toujours poursuivre Gigi depuis qu'il a fait un jour l'amour avec elle dans un champ de blé, cet événement ayant en quelque sorte scellé son destin.⁸ L'analyse de cet enfant perdu s'arrête là. De même, à un autre niveau, Gigi, Marline et leurs protecteurs de la petite pègre prolétarisée de Montréal ne sont qu'évoqués: leur destin n'est pas vraiment expliqué par une mise en contexte précise et rigoureuse, tâche que l'auteur semble s'être gardée pour Saint-Emmanuel.

Dans ce premier roman, donc, le projet⁹ de la chronique n'est pas clair: il y a oscillation du faux roman policier à la représentation sociographique d'un milieu choisi pour sa valeur représentative. Le projet de la chronique — qui s'est sans doute précisé en cours de rédaction — n'apparaît très clairement que dans *L'Épидémie*, second volet du cycle.

Là dessus on ne pourrait citer exemple plus significatif que l'épigraphe qui figure en tête du roman: "Ce sont d'étranges survivants, privés de traditions, 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" (texte tiré d'*Un Village québécois au XX^e siècle*, de Paul H. Prot). Il s'agira donc de dresser la monographie (imaginaire) d'un village québécois à travers le destin individuel de quelques-uns de ses habitants et, au-delà, de s'interroger sur le présent et l'avenir

du Québec comme collectivité globale dont Saint-Emmanuel constitue en quelque sorte un modèle réduit.

Le projet, déjà, était mis en marche dans *L'Epouvantail*, les principaux acteurs de la chronique, outre Momo, soit Therrien, Marie-Rose, Phil et son père Jos, Calixa, étant évoqués dans la deuxième partie du roman inaugural de même que les lieux où ils consomment leur vie à petites doses: le magasin général, l'hôtel où ils passent de longues soirées à essayer de noyer leurs ennuis dans l'alcool, la forêt dont quelques-uns vivent et qui sert de refuge aux autres lorsque, comme Momo, ils sont poursuivis par la police. De même étaient mises en place deux des principales intrigues de la suite romanesque: les amours de Therrien et d'Emerence, celles de Marie-Rose et Momo. Mais cet univers ne trouve sa représentation extensive que dans *L'Epidémie*.¹⁰

LE PERSONNAGE PRINCIPAL de ce roman est l'inspecteur Therrien, qui est à la fois un *étranger* — n'étant pas originaire du village qu'il semble dominer du haut de sa maison promontoire — et un *familier*, y ayant ses habitudes depuis longtemps. Therrien est, dans le domaine affectif, un impuisant et un voyeur. Amoureux d'Emerence, il ne la dispute pas au gros Jérôme, propriétaire de l'hôtel de Saint-Emmanuel qui en a fait sa femme, et lorsqu'elle s'offre à lui, il se dérobe et se contente de la photographier vicieusement. Amoureux pusillanime, il se révèle au surplus piètre mari avec Julienne, soeur d'Emerence qu'il a épousée et qui l'abandonnera, lasse de son indifférence. Le gros Jérôme est encore plus médiocre que Therrien: lui non plus n'a pas su aimer Emerence¹¹ qui finira par le quitter pour Florent Dupré, le maire du village et l'homme politique en vue de la région. Phil, le garçon boucher, est également un mou qui n'a su aimer ni Gigi ni Marie-Rose que lui a volées Momo. On pourrait ainsi continuer longtemps l'énumération des personnages faibles et ternes qui peuplent Saint-Emmanuel, à l'exception des frères Boulanger, ces solitaires qui font bande à part, échappant ainsi à la condition pas vraiment misérable, mais médiocre et résignée des résidents du village.

Saint-Emmanuel, par ailleurs, est représenté comme un "village vivant au ralenti une sorte de *patiente agonie*,"¹² comme un "*village-fantôme transformé en hospice pour impotents*,"¹³ habité par des "*mourants* qui font semblant de vivre."¹⁴ Therrien, de sa maison-promontoire, éprouve la sensation de dominer "ce pays de *rien du tout* — ces *maisons naines* à travers lesquelles l'étroit ruban gris de la route semblait s'écouler, puis se tarir dans la carrière, derrière la boulangerie — de dominer ce croquis et d'échapper, lui, à la *dérive* lente qui avait commencé à le *gruger*, à le *ronger* et à le *pourrir* du dedans."¹⁵ Plus loin, le narrateur précisera dans des termes voisins: "Et ce qui le terrifiait le plus, ce n'était pas cette marée

destructrice, c'était de demeurer là, cramponné à son soc, *isolé* comme sur une île alors que dehors tout disparaissait, s'enfonçait dans une lente *moisissure* que ne dissimulaient plus ces centaines de chalets proliférant comme des champignons sur le flanc décimé de la montagne. Oui, cramponné sur son promontoire, avec le sentiment de vivre au-dessus du *vide*, attendant de cruler dedans d'un instant à l'autre."¹⁶ Saint-Emmanuel, en somme, et pour faire vite, apparaît pour l'essentiel comme un univers en décomposition, frappé par une "épidémie" aussi cruelle que mystérieuse, formé de morts-vivants, qui tout à la fois fascine et remplit d'horreur un Therrien indissociablement lié à cette communauté d'une part et conscient d'en être différent par certains côtés (ne serait-ce que par sa lucidité) d'autre part. Je me contente pour l'instant de souligner cette donnée, me proposant, après un examen rapide du troisième volet de la suite romanesque, de formuler une interprétation de cette mise en situation.

Les Rescapés, troisième (et provisoirement?) dernier volet de la suite romanesque, relancent d'une certaine manière l'entreprise dans une nouvelle direction. Therrien, personnage central du roman précédent, disparaît violemment, victime d'un meurtre (ou d'une tentative de suicide, on ne sait trop) tandis que Momo revient au premier plan, suite à son évasion de prison: il prend le maquis avec Marie-Rose, tentant d'échapper aux recherches de la police et de refaire sa vie. Mais il n'est pas le seul personnage important du roman qui nous fait assister à la réussite sociale du gros Jérôme, devenant maire de Saint-Emmanuel puis député libéral et insufflant une vie nouvelle au village: "Mais sa plus grande satisfaction, écrit le narrateur, était quand même d'avoir mis en vente des centaines de terrains où s'établissait une population estivale grâce à laquelle le village avait cessé de périlcliter,"¹⁷ vie nouvelle qui ne provient pas d'un développement endogène mais d'une opération purement artificielle qui ne transforme pas vraiment les habitants du village qui demeurent, dans leur très grande majorité, des "morts-vivants." Tandis que Jérôme "monte," Florent Dupré, qui a quitté son travail et sa famille pour Emerence, "descend": il est progressivement réduit à vivre aux crochets de celle-ci qui le trompera avec son patron, provoquant du coup son départ. De nouveaux personnages, d'importance secondaire, apparaissent: Cherry, l'épouse de Gene, frère de Jérôme, Palma, Manchotte, Labranche, etc. Le narrateur s'intéresse, en ordre dispersé, à l'un et à l'autre, donnant ainsi, volontairement ou non, un caractère disparate, éclaté¹⁸ à son roman qui se termine d'une certaine manière *en queue de poisson* (quatre ans après on attend toujours une suite qui ne viendra peut-être jamais).

Ce qui guide Major, on l'a vu plus haut, dans l'élaboration et l'écriture de cette suite romanesque, c'est une certaine conception "sartrienne" de la littérature perçue comme *entreprise de dévoilement* du réel (et par là même *agent de transformation* du réel, puisque montrer c'est en soi contribuer à changer la perception de celui-ci).

Ceci dit, se pose très concrètement la question du *découpage* du réel à représenter, du fragment (et/ou des fragments) de réalité qui seront au centre du tableau. Ce découpage, à son tour, n'est pas le fruit du hasard: il est le résultat de la vision que l'écrivain entretient du réel, il est donc réalisé, produit à partir d'un point de vue précis, de la *vision du monde* propre au romancier (et à la communauté à laquelle il se réfère).

Or l'oeuvre, il n'est pas inutile de le rappeler, a été élaborée et écrite durant le "règne de Bourassa," à partir d'une *vision critique* du régime se nourrissant essentiellement de l'idéologie néo-nationaliste véhiculée par le P.Q.¹⁹ Si cette prise de distance par rapport au régime libéral permet incontestablement à l'écrivain de montrer les faiblesses de celui-ci — songeons par exemple à la présentation lucide du caractère artificiel des transformations réalisées par le gros Jérôme à Saint-Emmanuel — il n'est pas sûr qu'elle lui permette par ailleurs de saisir les contradictions propres à l'idéologie néo-nationaliste dont la principale est peut-être la perception du Québec comme "classe ethnique" (ainsi que le définissaient Dofny et Rioux au début des années 1960), comme communauté homogène, grande famille, provisoirement divisée, à réunifier (c'était le thème central de la propagande des partisans du "oui" lors du référendum du 20 mai).

Cette limite n'est pas sans conséquences comme l'illustre fort éloquemment la représentation de Saint-Emmanuel qui apparaît comme le symbole de la société québécoise sous Bourassa qui ne serait formée que de survivants condamnés à une fin dérisoire, à moins qu'elle ne soit sujette à un sursaut, un réveil collectif qui n'est rien moins que certain. Et, par ailleurs, les personnages qui ne sont pas des morts-vivants sont soit des "déserteurs" (comme Momo renonçant à son identité et fuyant sa communauté — il en va de même, d'une manière différente, pour son frère Calixa),²⁰ soit des spectateurs impuissants comme Therrien. Celui-ci, d'une certaine façon, représente les intellectuels, à la fois membres de la communauté et isolés, marginalisés dans celle-ci: intellectuels impuissants, conscients de la dégradation de leur société, mais n'agissant pas pour en freiner le processus (qui apparaît comme *inexorable*).

CETTE MISE EN SCÈNE de la réalité québécoise inspirée par l'idéologie néo-nationaliste a bien sûr une *portée critique* indéniable (que mon analyse de 1976 ne mettait pas suffisamment en lumière; j'en profite pour faire, sur ce point, mon autocritique) mais *limitée* dans la mesure où elle ne rend pas compte de ce qui bougeait dans la période représentée par l'écrivain (et pas seulement dans le mouvement ouvrier dont plusieurs grèves témoignèrent de la vitalité mais aussi dans le milieu rural traversé par d'âpres luttes visant à stopper son hémorragie au profit des villes et sa mort lente).

De cette limite, de cette restriction de champ, de ce manque de perspective, *Une Soirée en octobre* constitue un excellent exemple.

Cette pièce sur les événements d'octobre 1970, Major a choisi de la situer à Saint-Emmanuel (l'intégrant, du coup, dans son cycle) surprise dans sa tranquillité par cet épisode de bruit et de fureur. Les principaux personnages de la pièce, sauf Antoine ("le cabochon"?), un péquiste en fuite, appartiennent à l'univers déjà mis en forme dans les romans. Le gros Jérôme, devenu député libéral, se barricade dans son hôtel, craignant (ou feignant de croire) à une révolution imminente. Phil, le garçon boucher, exprime le point de vue de la majorité silencieuse conditionnée par la propagande officielle; lui aussi a peur et fait confiance à la police. Seule Cherry, la danseuse de l'hôtel, n'est pas dupe: elle sent bien que cette crise n'est pas vraiment sérieuse, mais elle n'en a pas une compréhension politique, d'où les limites de sa critique. La morale de la pièce — qui sombre progressivement dans des drames de la vie privée: obsessions sexuelles de Jérôme et de Phil, aspirations romantiques de Cherry, etc. — c'est que la crise d'octobre, ainsi que le dit l'auteur en préface, "est toujours là, toujours possible, du moins tant que les Cherry, Jérôme, Antoine, Ben et Phil seront ce qu'ils sont."²¹

Sans doute mais cette "leçon" est un peu courte. En réalité un autre choix était possible, qui aurait eu pour "acteurs les grands responsables de la crise"²² et l'auteur en est conscient. Cependant il a effectué un choix différent qui escamote les données essentielles de la crise qui se situent d'abord au niveau politique. Il aurait été bien plus instructif par exemple de faire voir comment la crise a été fabriquée et exploitée par le pouvoir ou encore de montrer quels problèmes l'action terroriste posait à ses propagandistes tant au niveau moral que politique. Dans sa préface, Major, pour justifier son choix, fait appel à la notion sartrienne de situation — limite qu'il prétend avoir appliquée, ce qui n'est pas faux, encore qu'il aurait pu en faire un tout autre usage dans le sens que je viens d'indiquer, ce qui aurait eu pour mérite de mieux faire ressortir les véritables enjeux de la crise.

En somme, autant la pièce de théâtre que les romans renvoient à l'idéologie néo-nationaliste du début des années 1970 dont ils expriment la dimension progressiste (par rapport au régime en place et à la société qu'il tient sous sa coupe) et les limites (la conception du Québec comme une communauté familiale). Par là, Major et son oeuvre se démarquent des positions (et des productions) à la fois des tenants d'une contre-culture a-historique et a-politique et de ceux d'une culture révolutionnaire trouvant ses fondements dans l'histoire et les traditions du mouvement ouvrier posées comme axe central du processus historique.

NOTES

¹ *Poèmes pour durer (1960-1969)* (Montréal: Editions du Songe, 1969). *Le désir*, suivi de *Le perdant* (Montréal: Leméac, 1973).

² Ce "déplacement" est intéressant: en 1975, Major inclut dans sa suite les trois romans de sa chronique publiés jusqu'ici, plus la pièce, *Une Soirée en octobre* qui

date de cette année-là et le *Journal d'un collectionneur de frissons* (récit autobiographique?), livre alors à paraître (toujours non publié en 1980). En 1976, "l'histoire d'une survivance" est devenu les "histoires de déserteurs" et ne comprend plus la pièce de théâtre et le livre (autobiographique?) annoncé l'année précédente. Ce "glissement" signifie-t-il plus qu'un changement d'appellation? Voilà une question à laquelle l'analyse nous permettra peut-être de répondre.

- ³ "Un long détour," *La Barre du jour* (hiver 1972), pp. 36-49.
- ⁴ "Le 29 octobre et après," *Liberté* (janvier-février 1974), pp. 73-96.
- ⁵ Sauf erreur, cette revue n'a publié qu'un seul numéro, consacré pour l'essentiel à la crise d'octobre 1970. Un second numéro, annoncé sur le thème des deux Canada, n'a jamais vu le jour. La revue comptait notamment parmi ses animateurs: François Ricard, André Brochu, Pierre Turgeon et Jacques Godbout.
- ⁶ "Langagement," *Voix et images* (septembre 1975), pp. 120-24.
- ⁷ Compte-rendu publié dans *Livres et auteurs québécois 1975*, pp. 38-41.
- ⁸ Le narrateur, évoquant les retrouvailles de Momo et Gigi à Montréal après une séparation de plus de deux ans, écrit: "Et quand elle l'aperçut grimaçant une espèce de sourire, elle avala autant d'air qu'elle pouvait, respirant sa sueur épicée avec l'impression, la certitude même, que tout *s'était déjà passé et que ce n'était là que la reprise d'un événement oublié*" (p. 17, je souligne). Et plus loin, décrivant la situation de Momo condamné à fuir après le meurtre de Gigi, il écrit encore: "C'était lui maintenant qui allait courir, aussi désorienté qu'une bête prise de panique, simplement parce qu'un dimanche d'été il avait entraîné Gigi dans un champ de maïs" (p. 141). Il y a donc pour le personnage de Momo (comme pour les autres) à l'origine des conduites présentes au événement originel, une sorte de "traumatisme de la naissance" qui pèse sur lui comme une chape de plomb dont il ne peut se délivrer. Cette *fatalité* qui s'acharne sur les personnages n'est pas sans rappeler l'univers de Faulkner dont elle est, on le sait, un trait central. De même il y a quelque chose de "faulknerien" dans l'utilisation "technique" que Major fait de la temporalité, dévoilant peu à peu, dans un mouvement de va-et-vient du passé au futur, la vérité de ses personnages et des événements qu'ils vivent (richesse formelle que la présentation linéaire que je fais ici ne prend pas en compte — mais ce n'est pas là mon propos, qui est plutôt de signaler et de dégager la signification du *temps vécu* (comme destin, fatalité) sur laquelle je reviendrai.
- ⁹ La notion de projet renvoie ici à l'intention de l'auteur (soit telle qu'il l'a définie explicitement lui-même, soit telle qu'on peut la dégager à la suite d'une lecture attentive de l'oeuvre) à la fois quant au mode de narration — récit policier vs roman descriptif façon "chronique sociale" — et quant au segment de réalité à mettre en scène — milieu de la petite pègre de Montréal vs univers fermé de Saint-Emmanuel. Je précise cette notion qui peut, semble-t-il, faire problème si j'en juge par l'article de François Ricard consacré à réfuter une analyse produite par moi en 1976 sur les "histoires de déserteurs" (re "André Major ne va pas, il écrit," *Liberté*, 109 [janvier-février 1977], pp. 67-74).
- ¹⁰ A l'inverse, plusieurs intrigues et personnages de *L'Epouvantail* disparaissent: ainsi en va-t-il, par exemple, du personnage du "curé," St-Pierre, client de Gigi qui joue un rôle central dans "l'affaire" du meurtre de la danseuse et auquel le narrateur s'intéresse de près durant quelques chapitres, lui donnant de la consistance et de la profondeur, et qu'il abandonne ensuite à son sort (cet abandon tenant, à mon avis, au changement d'orientation de la suite romanesque).
- ¹¹ Cet abandon est présenté comme un dénouement logique, prévisible, "programmé" depuis déjà longtemps, dès les commencements de l'union d'Emergence et de

Jérôme. Décrivant la “nuit de nocés” des époux, le narrateur écrit: “Il lui semblait (à Jérôme) s’enfoncer à chaque seconde, plus profondément dans le courant irréversible de cet *échec initial*” (p. 59. Je souligne). On retrouve là à nouveau le “mythe des origines” (à la résonance falknerienne très nette) déjà mis en forme dans le premier roman.

¹² *L’Epidémie*, p. 74. Je souligne.

¹³ Idem, p. 83. Je souligne.

¹⁴ Ibidem. Je souligne.

¹⁵ Idem, p. 35. Je souligne.

¹⁶ Idem, pp. 98-99. Je souligne.

¹⁷ Idem, p. 107.

¹⁸ Il est vrai que “la liste des principaux personnages de la chronique” qui suit le roman peut aider le lecteur à se retrouver de même que le dessin des lieux qui l’accompagne éclaire la topographie du récit (un procédé qui, là encore, rappelle Faulkner).

¹⁹ Dans le “portrait” de l’auteur présenté au début d’*Une Soirée en octobre* (texte vraisemblablement écrit par celui-ci; il s’agit-là d’une pratique courante dans les milieux de l’édition) il est précisé que celui-ci est “fasciné” par “le problème québécois dont la clé lui semble une identité collective que l’absence de pouvoir réel sur l’Histoire rend de plus en plus hypothétique” (*Une Soirée en octobre* [Montréal: Leméac, 1975], p. 18).

²⁰ D’où la pertinence, en un sens, des deux titres de la suite romanesque qui est à la fois effectivement la “chronique d’une survivance” et la mise en forme “d’histoires de déserteurs.”

²¹ *Une soirée en octobre*, p. 17.

²² Idem, p. 16.

CANADIAN FRAGMENTS

John Baglow

i. quarry

not the glimpse through leaves,
a red/gold screen ensuring
the getaway, myths borne home
instead

but all around us
the precious threads