

## Où va André Major? Remarques sur ses productions récentes

Jacques Pelletier

Volume 19, numéro 1 (109), janvier–février 1977

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/30873ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Pelletier, J. (1977). Compte rendu de [Où va André Major? Remarques sur ses productions récentes]. *Liberté*, 19(1), 58–67.

## *littérature québécoise*

### OU VA ANDRÉ MAJOR ?

#### Remarques sur ses productions récentes

Après un long silence de cinq ans, de 1968 à 1973, André Major écrit comme s'il voulait rattraper le temps perdu. En 1973, il fait une rentrée assez timide en publiant deux textes de circonstance : *Le Désir* et *Le Perdant*. L'année suivante cependant il publie *L'Epouvantail*, roman qui forme le premier volet d'une longue chronique dans laquelle seront intégrés, en 1975, un roman *L'Epidémie* et une pièce de théâtre, *Une soirée en octobre*, et tout récemment *Les Rescapés*, son dernier roman, chronique qui est par ailleurs coiffée du titre générique suivant : *Histoires de déserteurs*. Cette production abondante, foisonnante, aux ramifications nombreuses, il est temps de lui accorder l'attention qu'elle mérite et de poser notamment la question de sa signification : à quel projet correspond-elle ? que nous dit-elle sur le Québec d'aujourd'hui ? quel usage, enfin, peut-on en tirer ?

Avant d'aborder ces questions de front, il m'apparaît important de rappeler brièvement la carrière de Major, histoire de montrer dans quel contexte biographique et politique ses productions récentes se situent.

Major s'est d'abord fait connaître comme polémiste au début des années 1960, durant les belles années de la révolu-

tion tranquille, à l'époque où les idées longtemps prônées par *Cité Libre* trouvaient leur incarnation politique pendant que les intellectuels de cette revue faisaient appel à la jeunesse, inspirés par un souci de renouvellement qu'ils n'entretenaient toutefois pas longtemps, effrayés par les réponses des jeunes à qui ils avaient proposé de prendre la parole. Major, qui était alors adolescent, qui n'avait publié qu'une mince plaquette de poésie, qui n'avait guère été remarquée, exposa dans une lettre, en janvier 1962, l'essentiel de ce qui allait devenir un an et demi plus tard le programme de *Parti Pris* : l'indépendance, le socialisme, le laïcisme, triple objectif de ceux qui se vouaient alors à la libération du Québec.

L'année suivante, il publie dans *Liberté* un article prenant fait et cause pour le F.L.Q. et, en octobre 1963, il participe à la fondation de *Parti Pris*. La même année, il écrit une suite poétique engagée « Poésie, parole armée », la poésie ayant alors pour lui un rôle à jouer dans la transformation du monde : « La vérité de la poésie, précise-t-il dans un texte publié par Guy Robert dans le premier tome de sa *Littérature du Québec*, se vérifie dans la réalité »<sup>(1)</sup>. Autrement dit, la poésie ne se justifie que si elle débouche sur une praxis, que si elle implique et appelle le combat social et politique : il n'y a pas de littérature possible en marge, au-dessus de la lutte des classes, isolée dans une superbe et impossible neutralité. La politique doit être au poste de commande en tout, y compris en poésie.

C'est dans cet esprit qu'il écrit en 1964 *Le Cabochon*, son premier roman. et l'année suivante, les nouvelles qui devaient former *La Chair de poule*. *Le Cabochon*, que Major considérait à l'époque comme un roman pour adolescents, sans doute pour justifier à l'avance — et défendre — les aspects naïfs de son oeuvre, est en réalité un texte important, dont la portée critique est indéniable. Et cela à un double titre. D'abord parce qu'il remet en cause notre société en s'attaquant à sa structure la plus fondamentale : la famille, qu'il désigne non plus comme le lieu privilégié de l'harmonie — comme le vou-

---

(1) « Notes sur une façon de voir », dans Guy Robert, *Littérature du Québec*, tome I, Déom, 1964, p. 276.

lait l'idéologie dominante de l'époque — mais comme un lieu traversé de conflits souvent alimentés par des haines tenaces et profondes. Ensuite parce qu'il s'en prend vigoureusement à la vieille morale québécoise fondée sur la résignation à laquelle il oppose une éthique insurrectionnelle, son héros étant en effet un insoumis et un révolté, à défaut d'être un révolutionnaire. La dimension critique des nouvelles réunies dans *La Chair de poule* est d'un autre ordre. Encore ici, elle fonctionne à un double niveau. D'abord celui du contenu de la représentation, le référent du texte étant le monde misérable, prolétarisé de l'Est de Montréal dont il s'agit d'illustrer le destin bloqué et de provoquer, par un effet d'écriture, un état de révolte chez le lecteur qui l'amène à vouloir changer cette situation. Ensuite au niveau formel, le récit étant d'une part disloqué, fractionné, questionné dans son habituelle linéarité par les intrusions nombreuses de l'auteur, et d'autre part écrit en joul, cette langue non littéraire, ce langage du pauvre qui se prête si mal à la stylisation. En recourant au joul, Major manifestait son intention de reprendre, dans le cadre du discours littéraire, l'entreprise de démystification opérée au moyen de l'analyse politique et de la contestation économique et sociale.

L'écriture de ces deux textes, on le voit, était sous-tendue par la problématique décolonisatrice de *Parti Pris*. Très tôt, on s'en souviendra, Major prend ses distances par rapport à la revue. Dans les années 1966-67, il effectue un virage à droite, collabore à l'*Action Nationale*, écrit des textes de circonstance, mais ne publie aucun ouvrage d'importance. En 1968, il refait surface avec une étude critique sur Savard, dont certaines analyses sont carrément réactionnaires, et un roman, *Le Vent du diable*, de contenu et de structure traditionnels. L'écrivain contestataire de naguère semble avoir laissé place nette à un écrivain rangé, conformiste, qui ne dérange plus.

Puis, Major s'installe à nouveau dans le silence durant cinq ans, jusqu'en 1973. Durant cette période il prend ses distances par rapport à l'*Action Nationale* cette fois et troque son nationalisme conservateur au bénéfice du nationalisme progressiste du P.Q. dont il devient, avec bien d'autres, Fran-

çois Ricard, Pierre Vadeboncoeur — la liste est longue —, l'un des intellectuels patentés. En 1972, dans un article de 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*. En 1973, à la suite des élections provinciales d'octobre, il revendique publiquement et fortement son appartenance au P.Q. dans un texte publié par *Liberté* en janvier 1974. Et en 1975 finalement 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.

Dans un contexte différent, et sur d'autres bases, Major revient à la problématique qui était la sienne au début des années 60 : le joual a été abandonné, mais la littérature a toujours un rapport étroit avec l'Histoire — ce qui n'était pas évident dans les écrits de la période intermédiaire — ayant pour fonction d'éclairer le réel et, ce faisant, de contribuer à le transformer.

Assez curieusement pourtant il semble que la critique n'ait pas perçu cette dimension dans ses derniers écrits. André Brochu, rendant compte de *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 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 »<sup>(2)</sup>. 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 dérobade, moins accusée chez l'Hérault que chez Brochu et Ricard, est étrange et suspecte. Elle indique,

---

(2) Compte rendu publié dans *Livres et auteurs québécois 1975*, pp. 38-41.

à son corps défendant, qu'il y a dans ces productions matière à questionnement ; on ne valorise pas innocemment la dimension formelle d'une oeuvre au détriment de son sens sans souligner du coup que celui-ci fait problème. Ce malaise, évident chez ces critiques, je l'ai aussi éprouvé pour mon compte, partagé entre un sentiment d'admiration pour une écriture extrêmement forte et une impression d'insatisfaction devant l'univers dont elle est le véhicule. C'est de cette ambivalence que je voudrais ici m'expliquer.

*L'Epouvantail*, au premier abord, se présente 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 qu'on soupçonne 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 à la chronique d'un village perdu — physiquement et historiquement — du Québec. Dans les trois autres volets de la chronique, c'est Saint-Emmanuel qui sera également le lieu privilégié des événements et le microcosme, la représentation symbolique du Québec d'aujourd'hui, ce qui ne manquera pas, on le verra, de poser problème.

Le narrateur de *L'Epouvantail*, 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 — exigeant qu'on l'appelle non pas Boulanger, mais Baker, on ne sait d'ailleurs pas 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. 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 projet 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'Epidémie*, second volet du cycle. Là-dessus on ne pourrait citer passage 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 XXe siècle*, de Paul-H. Prot.) Il s'agira donc de dresser la monographie 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'Épouvantail*, 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 leur ennui 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'Émérence, celles de Marie-Rose et de Momo. Mais cet univers ne trouve sa représentation extensive que dans *L'Epidémie*.

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 un impuissant et un voyeur. Amoureux d'Emerance, 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'Emerance 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 Emerance 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, « ce pays de rien du tout »<sup>(3)</sup>, ce bateau à la dérive, « village-fantôme » appelé à devenir incessamment un « hospice pour impotents » où n'habitent que « des mourants qui font semblant de vivre »<sup>(4)</sup> à l'exception des frères Boulanger, ces solitaires qui font bande à part, échappant ainsi à la condition pas vraiment misérable mais médiocre, résignée, des résidents du village. Dans *Les Rescapés*, dernier roman de la chronique, qui vient d'être publié, Major poursuit l'inventaire des habitants du lieu, explorant les diverses modalités de leur malheur, de leur dépossession.

Il ne saurait être question, bien entendu, de prétendre que la réalité décrite par Major n'existe pas. Le Québec d'aujourd'hui, c'est cela aussi bien entendu, mais ce n'est pas seulement cela. Et c'est là que le bât blesse ; car tout se passe comme si Saint-Emmanuel était le symbole de la société québécoise actuelle qui ne serait formée, dans cette perspective, 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. Cette vision pessimiste

(3) *L'Épidémie*, p. 35.

(4) *Idem*, p. 83.

de l'histoire — et de l'état présent — du Québec met entre parenthèses tout ce qui bouge actuellement dans cette société, comme s'il n'y avait de significatif que ce qui est immobile, que ce qui ne change pas ; la société traditionnelle en décomposition, segment marginal de la globalité sociale, est privilégiée : l'exception, ici, devient la règle. C'est là-dessus qu'on peut questionner l'entreprise de Major qui ne prend pas en compte le Québec qui se fait, mais celui qui meurt, hypostasié comme la vérité, la réalité essentielle du moment présent.

Ce choix n'est pas sans conséquences au niveau même de l'oeuvre qui, ainsi conçue, me semble manquer de perspective, au sens où Lukacs emploie cette expression. De cela, *Une soirée en octobre* constitue un excellent exemple.

Cette pièce sur les événements d'octobre 70, Major a choisi de la situer à Saint-Emmanuel, surpris dans sa tranquillité par cet épisode de bruit et de fureur. Les principaux personnages de la pièce, sauf Antoine, un péquiste en fuite, appartiennent à l'univers déjà mis en forme dans les romans. Le gros Jérôme, devenu député, 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 ».<sup>(5)</sup>

Sans doute. Mais cette leçon est un peu courte et c'est ce qui explique probablement l'insuccès sur scène de la pièce. En réalité un autre choix était possible, qui aurait eu pour « acteurs les grands responsables de la Crise »<sup>(6)</sup> et l'auteur

(5) *Une soirée en octobre*, p. 17.

(6) *Idem*, p. 16.

en est conscient. Malheureusement, 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 qui aurait eu pour mérite de mieux faire ressortir les véritables enjeux de la crise.

Cette remarque vaut également pour sa production romanesque. Le réalisme, on le sait, est une entreprise difficile. Représenter une société dans son dynamisme, mettre en lumière les conflits, les enjeux qui la traversent n'est pas une opération aisée. Deux dangers sont particulièrement à redouter. D'une part la description abstraite, mécanique, schématique, du social sans tenir compte du vécu individuel. D'autre part, et à l'inverse, la mise en relief excessive du vécu individuel sans référence au social. Pour y parer, Lukacs suggérait de mettre en forme ce qu'il appelait des types, c'est-à-dire des personnages synthétisant le particulier et l'universel. Et s'il admirait tant Balzac c'est que celui-ci, à ses yeux, avait réussi à créer de tels types, condition nécessaire à une représentation dynamique de la société. Ici, il me semble qu'un Paul Villeneuve, avec *Johnny Bungalow*, a réussi, dans une large mesure, à atteindre cet objectif en nous donnant une image concrète, précise et juste de l'histoire du Québec durant la période 1937-1963.<sup>(7)</sup>

On ne peut malheureusement pas en dire autant de Major dont les productions récentes ne tiennent pas assez compte de l'enracinement historique des comportements de ses personnages. C'est ainsi que les problèmes privés occupent une place envahissante dans *Une soirée en octobre*, reléguant au

---

(7) Se reporter à mon article : « Paul Villeneuve : naissance d'un romanesque épique ? », dans *Liberté*, No 95-96, sept.-déc. 1974, pp. 106-111 et à l'entretien de celui-ci avec Philippe Haeck dans le numéro de juin-juillet dernier de *Chroniques*.

second plan la dimension politique de la pièce. De même la description sociographique de Saint-Emmanuel accorde une place excessive aux drames amoureux de Therrien, du gros Jérôme, de Phil, de Florent, etc., au détriment de l'analyse sociale proprement dite de la petite communauté villageoise. Et par ailleurs l'image de cette société — et du Québec, dont elle est le microcosme — est globale et indifférenciée, correspondant sans doute en cela à la vision péquiste du Québec francophone, classe homogène exploitée par les colonialistes anglophones.

Au total, et pour faire vite — il faudrait raffiner longuement cette analyse rapide et grossière — les productions récentes de Major n'aident guère à prendre la mesure du Québec actuel et de ses contradictions. Si l'image que ces écrits nous donnent était juste, il y aurait matière à désespérer de notre avenir. Heureusement la réalité est plus complexe et plus prometteuse — il suffit de songer au renouveau militant du mouvement ouvrier depuis quelques années — et quelque romancier réaliste saura sûrement en rendre compte un jour pour la période récente, celle qui va de la révolution tranquille jusqu'à maintenant. Major, dans ses *Mémoires d'un jeune Canuk*, a fait un premier pas dans cette voie. Pourquoi ne reviendrait-il pas à cette entreprise plus urgente, selon moi, que l'exploitation minutieuse du petit monde en décomposition de Saint-Emmanuel ?

JACQUES PELLETIER

## ANDRÉ MAJOR NE VA PAS, IL ÉCRIT

### Remarques sur des remarques de Jacques Pelletier<sup>(1)</sup>

Mon amitié pour André Major n'est pas la raison qui m'incite à répondre aux remarques de Jacques Pelletier sur les *Histoires de déserteurs* (Major n'a d'ailleurs aucun besoin que je vole à son secours), ni non plus le fait que ces remar-

(1) C'est avec l'accord de Pelletier lui-même que je publie cet article à la suite du sien.