

XYZ. La revue de la nouvelle

Entretien avec Guillaume Corbeil

Michel Lord



Numéro 98, été 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/2759ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Publications Gaëtan Lévesque

ISSN

0828-5608 (imprimé)

1923-0907 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Lord, M. (2009). Entretien avec Guillaume Corbeil. *XYZ. La revue de la nouvelle*, (98), 7–19.

Entretien avec Guillaume Corbeil Michel Lord

Jeune auteur qui, avant 2008, n'avait publié que de rares nouvelles dans XYZ. La revue de la nouvelle, Mœbius, Nouvelles fraîches et Lapsus, Guillaume Corbeil étonne la galerie l'an dernier en devenant finaliste du Prix du Gouverneur général du Canada. Détenteur d'une maîtrise en études littéraires (profil création) de l'UQAM et étudiant à l'École nationale de théâtre du Canada (profil écriture), il publiera en 2009 une biographie du metteur en scène André Brassard chez Libre Expression et un roman, Pleurer comme dans les films, chez Leméac. Nouvelle, roman, théâtre, biographie, l'homme est déjà polygraphe et, si l'on en juge par les réactions suscitées par la publication de son étonnant premier recueil de nouvelles, L'art de la fugue, un écrivain déjà hors de l'ordinaire. L'échange épistolaire Toronto-Montréal, via courriel, que nous publions à cette occasion s'est fait entre le 16 décembre 2008 et le 11 février 2009.



Photo : Jean-Marie Lanlo



Michel Lord (ML) : Le jury du Prix du Gouverneur général du Canada a été impressionné, avec raison, par votre premier recueil de nouvelles, *L'art de la fugue*, qui est aussi votre premier ouvrage de fiction. Le titre renvoie à une œuvre canonique du répertoire baroque allemand, mais vous-même déjouez les canons du genre narratif (bref ou long) en jouant en même temps avec de nombreux genres littéraires, les entrelaçant de manière fort personnelle. Votre

recueil est à la fois hyperréaliste, surréaliste, réaliste magique, fantastique même, si on élargit la conception du genre, vous exploitez le surnaturel, l'absurde, faites preuve d'humour noir et manifestez un sens aigu de la critique sociale. Remontons d'abord à la genèse de l'œuvre : qu'est-ce qui a présidé à la conception de ces nouvelles, de ce recueil ?

Guillaume Corbeil (GC) : Comme je le dis dans l'épilogue du recueil, il s'agit de textes que j'ai écrits il y a de ça quelques années déjà — une version embryonnaire du prologue a d'ailleurs été publiée dans *XYZ* en 2004. Le projet formel de fugue est venu beaucoup plus tard, alors que je cherchais une façon d'agencer tous ces textes pour ne pas simplement les réunir, avec comme seule raison de cette réunion qu'ils avaient tous été écrits par la même personne. En retravaillant la nouvelle « Le relais », dont une version qui ne fait que cinq pages a d'abord été publiée dans *Mæbius*, j'ai eu l'idée de la faire suivre d'une deuxième histoire, qui viendrait *relayer* la première. Cette deuxième partie en a commandé une troisième, qui en a commandé une quatrième, qui en a commandé une cinquième... Je me suis finalement retrouvé avec un texte d'une cinquantaine de pages. En répétant certains motifs, j'ai cherché à construire chacune comme une variation de la première, celle qui raconte la vie d'Ampère 12V, le garçon-ampoule électrique. Dans les autres textes, quand je me suis rendu compte que dans tous revenait une forme de fugue (dans le sens de fuite), je les ai retravaillés de façon à ce que ça en devienne le cœur — un motif que chacune reprenait — et qu'ils se répondent ; la fugue devenait ainsi le thème de ces fugues. J'ai finalement organisé ce glissement entre les deux définitions du mot à travers le recueil : le prologue et les premières nouvelles en parlent comme une fuite et les dernières et l'épilogue, comme la forme musicale.

ML : Vous concevez la fuite comme un thème mais, dans le détail de l'écriture, vous fuyez aussi la ligne droite de la logique scripturaire, vous bifurquez vers des avenues inattendues en termes de rationalité discursive. J'entends ici que votre style porte les marques de ces dérives thématiques qui sont aussi des dérives formelles contrôlées ou que vous laissez aller au gré de la fantaisie. Y a-t-il une

conception de l'esthétique du style, de l'écriture derrière cette manière de faire ?

GC : J'ai écrit ces nouvelles sans jamais vraiment savoir où j'allais : je n'avais jamais de plan, jamais d'histoire que je voulais raconter. Comme je le disais pour l'écriture du « Relais », je laissais l'écriture me commander ce qui devait suivre, et parfois, arrivé à la fin, c'est tout le début qui était à changer. En ce sens peut-être pourrait-on plutôt parler de dérapage contrôlé. La nouvelle a cet avantage que souvent il ne nous reste plus qu'à finir la forme, qu'à la fermer : un triangle devient facilement un carré, un carré un rectangle, un rectangle un trapèze, etc. Quelquefois j'ajoutais un élément sans trop savoir à quoi il allait me servir, comme la mouche dans « Les deux valises de l'homme aux deux valises », et j'essayais ensuite de le tisser au reste du texte qui était en train de se faire. Mais il est arrivé que ce dernier élément change complètement le reste du texte, sa chute ou même toute sa structure. Mes nouvelles étaient d'abord de véritables chantiers, un document Word contenant une suite de morceaux de texte sans queue ni tête que j'essayais ensuite d'assembler en espérant, ou plutôt en faisant en sorte que toutes ces pièces fassent partie du même puzzle, en découpant leurs contours pour qu'ils puissent s'emboîter ou en changeant l'image qu'il y avait dessus pour qu'ils puissent s'agencer les uns aux autres. L'esthétique du recueil doit sûrement découler de cette démarche.

ML : Toujours à propos d'esthétique, questions d'influences ou de filiations historiques possibles, je décèle dans votre démarche quelque chose qui pourrait se rapprocher du dadaïsme ou de l'écriture automatique des surréalistes, bien que, de toute évidence, vos nouvelles n'appartiennent pas à ces écoles littéraires du début du ^{xx}e siècle. Mais comme la logique du discours narratif semble aléatoire, presque onirique, je me demandais s'il y avait un lien. Avez-vous lu des écrivains comme Tristan Tzara, André Breton, René Crevel, Louis Aragon ou autres, ou doit-on n'y voir que pures coïncidences ?

GC : Vous me parlez des surréalistes et j'ai soudainement peur de m'être mal expliqué : certains mots sont tellement dangereux. Quand je parle de dérapage contrôlé, je ne veux pas dire que je me

laisse guider par mon inconscient et que c'est presque malgré moi que se font les associations entre les différentes parties de mes textes. Bien au contraire : je suis un maniaque de construction, de symétrie, de forme ; je suis beaucoup plus architecte que médium. Par là j'entends que, contrairement aux surréalistes qui prétendent écrire de façon automatique, se laissant commander par une force qu'ils ne contrôlent pas — une sorte d'au-delà du conscient —, mes nouvelles sont le fruit d'une élaboration souvent longue et très souvent laborieuse. Ce que je dis doit sûrement évoquer certains écrivains et mouvements, mais je me suis toujours méfié des affiliations à toute école et à toute forme de « isme », même si elles pourraient se révéler justes. Elles nous réduisent à une définition, à ne plus être que le prolongement de quelque chose qu'on connaît déjà. C'est le danger de la relève : je ne relève pas quelqu'un ou quelque chose, j'essaie de découvrir ce que, moi, j'ai à dire. Je ne veux pas être que l'écho de mes prédécesseurs, mais tenterai de trouver mes propres mots pour me définir.

ML : Je ne veux pas vous coller d'étiquette, singulière ou plurielle, mais la littérature ne se fait pas en vase clos, et chaque texte produit son effet de lecture sur le lecteur que je suis. Si je vois entre autres choses du surréalisme dans votre façon de faire, ce n'est qu'une hypothèse personnelle de lecture. J'interroge le texte. C'est moi qui me pose des questions sur des filiations possibles. C'est que je m'intéresse à l'histoire des genres, à leurs transformations, aux multiples influences que subissent (je n'aime pas ce mot, mais vous voyez ce que je veux dire) les genres et les auteurs qui les font et les modifient. Par la force des choses, vous êtes entré dans cette histoire littéraire en mouvement, et l'on sent votre désir de ne pas vous enfermer dans une école, de faire fi de certaines règles, d'étonner. D'entrée de jeu, j'ai noté que vous brouilliez plusieurs genres, plusieurs esthétiques narratives. Je me demandais en fait quelles étaient vos lectures et si elles ont pu jouer un rôle dans l'écriture de ce premier recueil.

GC : J'en suis encore à chercher ce que je veux écrire et à trouver ma place dans cette marche qu'est la littérature. C'est pourquoi, j'imagine, je suis autant réticent à définir mon travail. Se définir,

c'est aussi en finir avec soi-même, surtout au début de l'entreprise de recherche; l'identité doit constamment être en mouvement. Mais bon, vous avez raison, je ne me suis pas mis à écrire sans jamais avoir lu autre chose que des envers de boîtes de céréales, et je dois avouer reconnaître — pas reconnaître comme on reconnaît quelqu'un qu'on connaît déjà, mais reconnaître comme quand on rencontre quelqu'un pour la première fois et qu'on a l'impression de savoir qui c'est — quelque chose que je voudrais écrire en lisant certains écrivains italiens et les Sud-Américains du réalisme magique. Il y a là une possibilité de dépeindre une réalité qui ne peut exister que par la littérature. J'ai toujours eu horreur de tous ces textes si peu spécifiquement littéraires dont le premier venu dit que ça ferait un bon film. L'écrivain ne doit pas être scénariste; il doit trouver la littérarité de sa littérature. Aussi, en vrac: Saramago, Pamuk, Calvino. Je pourrais aussi nommer Gombrowicz, même si s'affilier à lui relève presque du paradoxe. Ces jours-ci je lis davantage de théâtre que de romans (j'étudie à l'École nationale de théâtre du Canada), il me faut donc aussi mentionner Jon Fosse, Bernard-Marie Koltès, Maeterlinck et Harold Pinter.

ML: Le réalisme est votre moindre souci, c'est bien clair et c'est très bien, tout comme Borges ou Cortázar, et bien d'autres écrivains contemporains d'ici et d'ailleurs. Le réalisme magique a ceci de formidable qu'il permet une grande liberté à l'écriture et à l'invention. Dans le prologue de votre recueil, le narrateur avoue avoir le goût de fuir le monde tel qu'il est, le désir du vide et de la page blanche par le truchement de laquelle « nous pouvons transformer la vie telle qu'on la connaît et nous la rendre tolérable » (p. 15). Il dit aussi un peu plus loin: « Je veux me faire le croisé du mensonge, et en prenant les armes s'il le faut, défendre le faux et l'illusion contre tous les charlatans de la vérité et de l'autobiographie. Je vais rallumer la lumière et me remettre à écrire tout plein d'histoires à dormir debout, des histoires qui n'ont rien à voir avec moi, car il n'y a que là où l'on n'est pas qu'on peut espérer se trouver. » (p. 15-16) Il y a beaucoup de choses là-dedans. Cela me fait penser à l'idée que je me fais du « mentir vrai » d'Aragon. Mais même si on ne raconte pas sa vie, écrire c'est toujours un peu beaucoup plonger en soi, dans

sa boîte à monstres et à merveilles intérieures. Se traduire dans différentes formes de distorsions, de circonvolutions scripturaires, imaginaires (notez que je fais la différence, ici comme ailleurs, entre ce narrateur que vous inventez abandonné, à la dérive dans un monde intolérable, et vous-même). Dans ce prologue, est-ce que *je* est un autre ? Et pourquoi ce type d'altérité, si tel est le cas ?

GC : Vous avez raison, qu'on le veuille ou non, l'écriture part toujours de soi. Ce qu'on dit être original, c'est ce qui provient de l'origine. C'est pourquoi j'ai fait du prologue le thème — l'aria — de toutes les variations qui suivent. Le moi/narrateur dans ce texte cherche à fuir, mais comme tous les personnages des nouvelles qui vont suivre s'en rendent compte tôt ou tard, ce projet se révèle impossible. Dans la fugue, on a beau courir et courir, la seule chose qu'on n'arrive jamais à semer, c'est soi-même. L'écriture de fiction ne provient pas du rejet de soi-même, mais de sa transformation.

ML : Sous la diversité du discours, il y a donc une unité à travers toutes ces figures diffractées d'un moi problématique. On pourrait ainsi soutenir que votre recueil est un roman éclaté, comme *Profil de l'original* d'Andrée Maillet. Mais c'est bien évidemment un recueil de nouvelles. Avant d'entrer dans le questionnement sur les différents aspects de vos textes, et parce que je m'intéresse comme vous le savez au genre novellistique, j'aimerais vous demander une chose toute simple : pourquoi avoir choisi la nouvelle ?

GC : Pour des raisons à la fois pratiques et artistiques, j'imagine. Elles étaient d'abord pratiques parce que j'avais à peine vingt ans quand j'ai commencé l'écriture des textes qui allaient finir par former ce livre. À cet âge-là, on change constamment ; je me serais lassé de tous les textes que j'aurais commencés si j'avais eu l'intention d'en faire des romans. Aussi j'étudiais à temps plein, la nouvelle était tout appropriée à mon mode de vie ; elle s'imposait vu le peu de temps que j'avais alors à consacrer à l'écriture. Il faut dire aussi que j'apprenais à écrire, que je cherchais quels univers m'habitaient. Comme le temps consacré à une nouvelle est plus court, je pouvais me permettre de me lancer dans des tâches plus périlleuses et rapidement constater si telle entreprise était possible ou non : pour les six nouvelles qu'on retrouve dans *L'art de la fugue*, il y en a au moins

trente dont j'ai honte. Ce livre, d'une certaine façon, c'est un peu mon cahier d'école.

Dans cette suite d'essais et d'erreurs, quand j'ai découvert une fascination pour les jeux de symétries et de répétitions, les raisons qui me poussaient à écrire des nouvelles sont alors devenues esthétiques : la nouvelle est sans aucun doute le genre qui se prête le mieux à la création de formes géométriques. Je vois le roman comme une traversée, alors que la nouvelle revient sur elle-même ; elle relève davantage du circuit. Elle est fermée, chaque élément faisant écho à un autre, la fin rejoignant le début. Dans une nouvelle, du moment que l'on a décidé de deux traits, le reste de la forme s'impose de lui-même : on doit répéter les angles et le nombre d'arêtes découle de ce choix. La vue d'ensemble que sa concision nous permet fait en sorte qu'on peut travailler à la régularité de formes beaucoup plus complexes que le roman.

ML : Il est vrai que, contrairement à la croyance commune, la nouvelle est un genre qui peut être aussi complexe et diversifié que le roman, tout comme il est vrai que chaque auteur se fait sa propre idée de son art et le pratique en conséquence. Ce qui me fascine dans vos nouvelles, ce sont entre autres choses les décrochages. Dans la nouvelle d'ouverture, « Les deux valises de l'homme aux deux valises », tout démarre de manière relativement simple, puis dans le finale, il y a ce conducteur de taxi qui s'envole, se consume, ne laissant derrière lui, dans les airs, qu'« une longue traînée de fumée blanche » (p. 25), rapidement effacée par la pluie. Un phénomène de disparition non magique, mais qui inscrit tout de même le texte dans le genre réaliste magique (à la Buzzati peut-être ?), faute d'avoir de meilleur terme pour décrire ce qui se donne à lire ici. Parlez-nous un peu de la genèse de cette nouvelle.

GC : J'ai abordé l'écriture de cette nouvelle beaucoup plus comme une composition qu'une histoire à raconter. C'est sans doute la raison pour laquelle le récit y est tellement secondaire. D'ailleurs, chaque fois que j'ai essayé de raconter ce qui s'y passe à quelqu'un qui ne l'avait pas lue, vraiment, il n'en voyait pas l'intérêt.

Au début, il y avait cet homme qui attendait un taxi et une mouche zigzaguant entre les gouttes de pluie. Je savais que le taxi

finirait par arriver, mais je ne savais rien d'autre. J'ai ajouté le personnage de l'oncle lorsque le problème de la première valise est survenu (il y avait un problème ; quelqu'un devait avoir une solution), et avec la seconde, l'idée du conducteur qui s'envole (cette fin, je ne sais comment l'expliquer, sinon que la forme me l'a imposée : il y avait deux valises : l'une pleine, l'autre vide. Le conducteur allait devoir se méprendre et subir les conséquences de cette méprise ; qu'il s'envole me semblait la seule possibilité logique). Me restait donc la mouche à intégrer à l'ensemble. Les lunettes de l'homme aux deux valises faisant écho au pare-brise du taxi, j'ai pensé la faire se poser derrière. Ainsi, tout le monde regardait maintenant la scène derrière une vitre contre laquelle la pluie battait si fort que personne ne pouvait voir quoi que ce soit, sinon la vitre elle-même, et j'aimais bien que cela évoque l'idée de poésie, c'est-à-dire une langue qui parle, mais qui ne dit rien — ce qui n'est pas tellement loin du projet de ce texte, au fond.

La dernière chose que j'ai écrite, la dernière pièce qui manquait pour compléter le puzzle, c'était cette réplique du conducteur de taxi : « Vous avez un trou dans l'œil. Un trou en forme de mouche. » Tous les éléments se répondaient maintenant les uns aux autres et il me semblait qu'il y avait un équilibre, chaque élément ayant une réponse, son contrepoint.

ML : Fort intéressante cette idée de la préséance de l'écriture sur l'histoire, de son mouvement qui impose une logique inattendue à la forme de la narration, soit un événement impossible selon le principe de réalité. Mais l'on sait que chez vous ce principe est pour ainsi dire ignoré, détourné, allégrement bafoué. Il l'est encore plus dans « L'œil droit du cyclope », et ce, dès le début et non à la fin de la nouvelle, et tout au long du texte par des répétitions variées et soutenues, avec entre autres ce Shérif McDister qui, pour mieux surveiller Petit Village « s'était départi de son œil droit pour l'installer comme sentinelle au sommet du clocher de l'église » (p. 28). Il y a dans cette nouvelle à la fois du « fantastique » et de la science-fiction dystopique à la George Orwell, Big Brother s'étant comme installé de manière grotesque dans ce Village qui est donné comme tout petit, mais que le texte magnifie par la représentation de choses

tout à fait spectaculaires. Est-ce encore ici la logique interne de la narration — une poussée inconsciente de l'imagination? — qui a donné forme à la nouvelle?

GC: Au départ, je n'avais en tête qu'une image: une femme enceinte attendait un train et celui-ci n'arrivait pas. Je n'avais encore aucune idée du pourquoi de sa fuite. Mais je savais que sa fuite était motivée par une oppression, je crois que c'est comme ça que j'ai eu l'idée du Shérif. Aussi, cette gare évoquait chez moi un western, ou plutôt un dessin animé western. C'est pourquoi j'ai voulu terminer le texte avec l'arrivée d'un chariot à levier comme on en voit si souvent dans les Lucky Luke. Le Juge allait de pair avec le Shérif, c'était son complément; ensemble, ils forment une espèce de duo comique, mais philosophique plutôt que burlesque. À force de creuser, l'opposition *exactitude* versus *certitude* est apparue, ne me restait plus, qu'à organiser le texte autour d'elle. L'exactitude a entraîné l'omniscience de l'œil au sommet du clocher de l'église, et la certitude, l'arithmétique de la justice.

Encore une fois, je ne vois pas comment expliquer le processus de création autrement que par une apparition (vous allez finir par me faire accepter l'idée que je suis dadaïste, au fond): des idées s'alignent et je reconnais soudainement quelque chose qui a un sens plus grand que mon idée de départ — qui n'est souvent pas grand-chose comme dans ce cas-ci — et c'est ce qui me guide, sinon me conduit. En fait, on pourrait dire que la plupart des nouvelles de ce recueil sont le fruit d'accidents narratifs, des récits non prémédités.

ML: J'imagine que les réitérations entremêlées des syntagmes « il faut que j'aïlle mourir » et « elle détestait Madrid », dans « Elles détestaient Madrid », relèvent de la même logique de l'absurde, l'absurdité se trouvant peut-être motivée ici par le fait que, si j'ai bien compris, le personnage principal vient de se faire heurter par une voiture et se laisse envahir par des images sur les marches de la mort? Je remarque, par ailleurs, un souci dans la construction, par inversion, la première phrase faisant voir l'accidenté en train de « trac[er] sur l'asphalte trois lettres majuscules [...] F [...] I [...] N [...] » (p. 39), alors que la dernière phrase évoque un commencement à trouver: « leur histoire [...] Il ne restait plus qu'à trouver

comment elle commençait» (p. 62). Ces procédés de répétitions jamais dans le même contexte et ces inversions narratives sont-elles des automatismes qui naissent encore du mouvement même de l'écriture ?

GC : J'allais presque me dire héritier des automatistes ou des surréalistes, merci de me ramener à l'ordre en me rappelant pourquoi j'y étais réticent au début de cette entrevue : si je laisse l'histoire *apparaître* sur la page, je ne me contente pas de cette forme que je pourrais qualifier de brute. Je pourrais dire que mon écriture se fait en deux temps : d'abord je creuse et je découvre, ensuite j'organise. Et c'est là que joue mon obsession pour la géométrie et la symétrie dont je vous parlais plus tôt. Comparons cela à un kaléidoscope : on brasse le tube et les fragments de verres colorés se disposent au fond de façon chaotique et donc inintéressante. Mais le tube est plein de miroirs qui font se répéter les fragments, ce qui crée des motifs et donc une espèce d'harmonie. Je pense que c'est de cette façon que j'ai fonctionné pour l'écriture de cette nouvelle, dont le cœur n'est encore une fois pas tant une histoire, mais un jeu de répétitions, c'est-à-dire de variations : une fugue. « Elle détestait Madrid » en est le thème.

J'ai d'abord écrit l'histoire de l'homme qui veut mourir, et rapidement j'ai su qu'il allait devoir rencontrer une femme qui voulait aussi mourir (il aurait pu aussi rencontrer une femme qui venait de naître ou qui allait bientôt accoucher, mais je n'avais pas du tout le goût d'écrire une de ces deux histoires). Aussi, dès l'instant où je l'ai fait rencontrer un homme qui fait des phrases extrêmement longues, je savais qu'il devait y avoir plus tard une femme qui en fait d'extrêmement courtes. La nouvelle parle d'elle-même lorsque, dans la première partie, on nous dit (mon Dieu, je vais maintenant me citer moi-même) : « Pour toute chose, il devait y avoir une réponse, identique ou complémentaire, et chaque fois qu'il faisait quelque chose, il se promettait de le refaire un peu plus tard, pour que son existence soit symétrique, avec la naissance et la mort à chaque bout. »

ML : Vous êtes à l'évidence l'héritier d'une multitude d'auteurs et d'esthétiques, comme le sont tous les artistes. Le fait que je cherche

à trouver des traces du passé dans votre écriture n'enlève en rien à l'originalité de votre manière, ou plus précisément de vos manières. Ainsi, pour prendre un autre exemple, « Annexe à la Genèse » est un texte hallucinant sur une salle d'opération dans un hôpital avec, entre autres personnages, un ministre de la santé, un milliardaire, un médecin qui fait une césarienne, et où tout baigne dans une étrange irréalité ou une surréalité — comme si rien n'existait tout en existant. En lisant cette nouvelle, on ne peut s'empêcher dans ce sens de songer au kafkaïen de la situation avec sa satire de la bureaucratie qui renvoie tout de même à un présent québécois bien trop réel, « en cette période de Réforme ambulancière avec un *R* majuscule, pour un gôvernement qui s'est fait élire en établissant la Santé avec un *S* majuscule comme sa plus grande priorité, avec l'Éducation [...] et les Enfants avec un *E* majuscule » (p. 76). Se retrouve par ailleurs dans la nouvelle, dans un ordre aléatoire, comme pêle-mêle, une mise en abyme du recueil lui-même, des références à la Genèse biblique, à l'origine du monde, à tout ce qui bouge, bien ou mal. Comme vous faites éclater la notion même du genre novellistique, par l'écriture même, son éclatement dans toutes les directions, aurait-on raison de croire qu'il y a du pamphlet là-dessous ?

GC : Comme tous les personnages du livre, je pense avoir moi aussi cherché à fuir ma réalité en refusant d'ancrer mes histoires dans des lieux et des temps lui appartenant. À part les deux allusions à Saku Koivu, il n'y a en effet que dans l'« Annexe à la Genèse » où j'évoque une réalité du monde qu'il y a en dehors du livre. Cela s'inscrit dans le même ordre d'idées que le prologue : je crois que c'est une forme de contestation envers la réalité, qui se montre toujours décevante. La vie m'a toujours laissé insatisfait ; c'est long, c'est ennuyeux. Je n'écris pas des histoires pour parler de la vie, mais pour m'opposer à elle.

Je me souviens d'une lettre ouverte qu'avait écrite Victor-Lévy Beaulieu pour critiquer les nouveaux auteurs qui ne prennent pas position dans la problématique québécoise et qui ne représentent pas le Québec dans leur œuvre. Encore faudrait-il que les nouveaux auteurs en aient envie. Le Québec n'est pas officiellement une

nation, et lorsqu'il se dote d'une bibliothèque nationale, elle tombe en ruine moins d'un an après son inauguration. Et en face, on laisse un bâtiment universitaire à l'abandon. On coupe dans la culture, il y a de moins en moins de textes et de plus en plus d'images dans les journaux, les gens n'ont plus de livres dans leur bibliothèque, mais des chandelles et des vases ; le Québec ne fleurit pas, il est en voie de s'annihiler. C'est donc consciemment que j'ai refusé de taire la réalité dans mon livre et de mettre en scène une chambre d'hôpital qu'on ne peut pas voir, comme si elle n'existait pas. Dans le même sens, l'Île qu'on appelait l'Île et la petite ville de Petit Village sont en fait des non-ici, des non-Québec. Si je parle du Québec dans mon livre, c'est par son absence. Pour répondre à la question, oui, c'est sans doute mon côté pamphlétaire qu'on voit dans « Annexe à la Genèse ».

ML : Quelle coïncidence, je suis en train de lire le nouveau recueil de nouvelles de Louis-Philippe Hébert, *La bibliothèque de Sodome* (2008), dont la nouvelle éponyme parle de toutes ces choses (la disparition du livre, du lecteur surtout, de la grande bibliothèque qui se défait aussitôt faite, avec ses plaques de verre qui tombent sur les gens dans la rue, de la bibliothèque « [l]a plus importante du pays dans un pays [...] façon de parler... parce que ce pays n'a [...] jamais eu lieu » Hébert, p. 100). Tout cela me fait penser au célèbre article « La fatigue culturelle du Canada français » (1962) de Hubert Aquin. On ne tourne pas simplement en rond, on ne fait même plus du surplace, on s'enfonce, on coule littéralement, comme nation que nous sommes sans doute, mais à moitié. Il y a dans l'air ce sentiment d'annihilation, de disparition d'une réalité qui n'est remplacé par rien d'autre que le vide. L'impression et le discours existent depuis quelques décennies, mais là, ça commence à être presque palpable, visible, aveuglant. Votre recueil, à sa façon, me semble être le témoin lucide, concret de ce phénomène.

Pour terminer ce trop court entretien, j'aimerais vous demander quels sont vos projets d'écriture à court et à long terme.

GC : En ce moment, je termine d'achever de peaufiner un roman qui s'intitulera, si tout va bien, *Pleurer comme dans les films* ; je change d'idée quant au titre au moins une fois tous les six mois. Il

sera publié cet automne aux éditions Leméac. Je travaille de plus à une biographie d'André Brassard, qui devrait elle aussi paraître à la fin de l'année 2009. Sinon, comme je vous le disais, j'étudie à l'École nationale de théâtre du Canada, alors toutes mes énergies sont consacrées à l'écriture de pièces qui ne seront pas jouées devant public avant 2012. D'ici là, peut-être que j'aurai le temps d'avancer dans un projet de roman que je traîne depuis trop longtemps; je passe mon temps à le recommencer. Depuis que j'ai été mis en nomination pour les GG, j'ai peur de ne pas être à ma propre hauteur. Il m'arrive, comme tout le monde j'imagine, de croire que je suis un imposteur.

Visitez le site Internet
de la revue :
www.xyzrevue.com