

Québec français



Gilbert La Rocque

Gilles Dorion et Aurélien Boivin

Numéro 48, décembre 1982

Gilbert La Rocque

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/56425ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Dorion, G. & Boivin, A. (1982). Gilbert La Rocque. *Québec français*, (48), 24–27.



Photo Kéro

Gilbert La Rocque

• **Détestez-vous autant les entrevues que votre double Alain des Masques, votre dernier roman ?**

— Je ne déteste pas les entrevues. Tout dépend de qui les fait. Quand elles sont menées par des insignifiants, oui, je les déteste. Mais je les aime bien en présence d'êtres intelligents. Je regrette cependant d'affirmer une chose, lors d'une entrevue, qui, le lendemain, peut être différente. Car tout le monde a ses propres contradictions et doit accepter de vivre avec elles. On peut répondre tellement de choses à une question posée. Je peux, un jour, affirmer que les auteurs que j'admire sont Faulkner, Joyce, Proust... Le lendemain, je pourrais dire que c'est Mallarmé, Balzac ou Zola. Tout dépend du moment. Il y a plusieurs avenues qui s'ouvrent dès que la question est posée. Et on ne peut être sûr d'avoir toujours dit ce qu'il fallait dire. En fait, il faudrait qu'il y ait chaque fois une quinzaine d'entrevues.

• **Comment en êtes-vous venu à l'écriture ?**

— J'ai décidé d'écrire, un jour, parce que j'avais quelque chose à dire et que l'expression écrite était celle qui me semblait la plus facile. Je me suis vite

rendu compte que je ne parviendrais pas à exprimer ce que j'avais à dire par autre chose que l'écriture.

Je suis venu à l'écriture d'abord en composant des poèmes. Comme tout le monde, ou à peu près. On s'assoit un jour derrière un bureau parce que ça nous tente de nous exprimer. On est amoureux d'une fille, d'une journée d'automne, on vient de lire un recueil de poèmes. On se met à écrire des poèmes. Plus tard, on les envoie à un éditeur qui les retourne presque aussitôt, allègrement, parce qu'il n'est pas intéressé. Je me suis alors découragé mais je n'ai pas lâché, jusqu'à ce que Hurtubise refuse mon deuxième manuscrit que j'avais mis deux ans à préparer. J'ai alors enfin compris, j'ai tout flanqué ça là et je n'ai plus jamais écrit un seul vers. Je me suis alors tourné vers le conte. Je ne croyais pas alors être capable d'écrire cinquante pages d'affilée sur un même sujet sans dire trop de sottises. J'ai travaillé ensuite à quatre ou cinq manuscrits (que je jeterai un jour pour qu'ils ne tombent pas, dans cent cinquante ans, dans des mains impies). Puis ce fut *le Nombriil* et la suite...

Je n'ai pas publié ces premiers manuscrits ; ils n'étaient pas au point car je n'avais pas assez d'entraînement. Un

coureur ne s'initie pas à la course à pied en s'inscrivant d'abord à un marathon. La première fois, il court un demi-mille et la langue lui pend jusqu'aux genoux. Une semaine après, il est peut-être en mesure de parcourir un mille. Puis, au bout de quelques mois, il peut franchir quatre ou cinq milles. Ainsi en est-il pour l'écriture. C'est presque un entraînement physique. L'écrivain doit entraîner son esprit, sa sensibilité, et tout ce que vous voudrez, pour en arriver à travailler sur commande. C'est exigeant, beaucoup plus qu'on ne le pense, astreignant aussi, de s'asseoir devant sa machine à écrire quand on a envie de faire du vélo ou de se promener dans le jardin. Il faut une bonne dose de volonté pour écrire.

• **Quand avez-vous songé à occuper une fonction dans une maison d'édition ?**

— J'ai abandonné les études trop tôt pour que j'y songe sur les bancs de l'école ! Comme je l'ai dit dans *Serge d'entre les morts*, j'ai laissé tomber mes études pour une guitare électrique et une veste de cuir. J'ai travaillé ensuite dans une banque puis à l'Hôtel de ville de Montréal-Nord où j'ai commencé à écrire pour de bon. Mon rêve était de sortir de ce milieu et de parvenir au

milieu littéraire que je croyais, alors, tout auréolé de prestige. Mais j'ai vite déchanté quand j'ai publié mon premier livre. J'ai constaté que dans le milieu littéraire, comme ailleurs, il y a un paquet de «flyés» qui se prenaient pour d'autres, une foule d'écrivains qui se prenaient vraiment trop pour des écrivains. J'aurais certes aimé être dans ce milieu parce que j'aurais pu écrire sans jamais en sortir. J'aurais pu y gagner ma vie. Après avoir écrit mon troisième roman, *Après la boue*, j'ai vu une annonce dans un journal. J'ai posé ma candidature et obtenu un poste aux Éditions de l'Homme. C'était en 1972. Je suis, plus tard, passé à l'Aurore, puis à Québec/Amérique avec Jacques Fortin qui m'a tout de suite conquis par l'ampleur et la hardiesse de ses projets. Depuis, nous nous occupons à les réaliser: c'est plus qu'un travail à plein temps!



• Cette fonction de directeur littéraire influence-t-elle votre univers romanesque, votre écriture ?

— Heureusement non ! Ce serait abominable avec le tas de manuscrits que nous voyons passer. Mais j'avoue que cette fonction me permet de faire le point sur mon écriture, de me situer plus aisément par rapport au travail des autres écrivains.

• Vous n'êtes d'ailleurs pas très tendre envers les jeunes auteurs ?

— Ni envers les vieux. La tendresse n'a rien à voir. Le moteur, actuellement, a des ratés. En 1970, on était en pleine période d'effervescence. De jeunes romanciers — qui n'étaient pas tous très bons — lançaient beaucoup de livres. Il

se passait quelque chose, alors qu'aujourd'hui il ne se produit que quelques phénomènes isolés. Plus rien ne bouge. Même le public ne suit plus. Ce public est d'ailleurs davantage intéressé par les bandes dessinées — car il y a des romans qui sont de véritables bandes dessinées. Je n'ai pas le goût d'alimenter un tel public en écrivant des livres qui ont déjà été écrits il y a cent ans.

• Vous déplorez donc une certaine fatigue culturelle au Québec ?

— Un laisser-aller général, à tout le moins. Comme partout ailleurs, bien sûr. Le phénomène est universel. La foule, comme au temps des Romains, réclame du pain et des jeux. De la bière et un bon petit roman d'aventures, si possible de facture française ou américaine. C'est comme ça.

• Pourquoi les narrateurs de vos romans se complaisent-ils à décrire la pourriture, la boue, les odeurs fétides... ?

— Je ne sais si c'est par complaisance ou par obligation. C'est, je pense, le sujet qui l'exige. Quand un écrivain — comme je le fais dans *les Masques* par exemple — parle d'un enfant qui se noie et du père qui, à partir de cette noyade, fait le vide absolu, passe par une sorte d'initiation intérieure, comme s'il était dans la grande pyramide, c'est évident qu'il n'a pas le goût de parler des auréoles de la sainte Vierge ni de tenir des propos à l'eau de rose.

• Mais vos cinq romans publiés jusqu'à ce jour abordent les mêmes sujets ?

— Bien sûr ! C'est connu. Puisque tous les romanciers n'écrivent qu'un seul roman que, sans cesse, ils recommencent, renouvellent, revivifient, refont, repensent. Les personnages varient, mais les thèmes sont névralgiques, comme l'affirme Proust à propos de «la Sonate de Vinteuil». Il y a des thèmes propres à un auteur.

• Vos personnages vont-ils dépasser ce qu'un critique a appelé la phase anale ?

— Je ne crois pas qu'il parle de phase anale mais d'une certaine complaisance. Non, il n'est même pas question de dépasser ou pas cette phase. On ne choisit pas ce dont on parle. L'écrivain est choisi par ses sujets. Toutefois, tous mes narrateurs ne sont pas à cette phase. D'ailleurs ce critique émet un point de vue propre à la psychocritique. On voit souvent des choses dans mes romans avec lesquelles je ne suis pas tout à fait d'accord.

Il est bien sûr que l'inconscient intervient quand le romancier écrit. Je dirais même qu'au moins la moitié de l'œuvre est écrite malgré lui, comme par un autre que lui. Il met tout en marche et

a soudain l'impression qu'il est agi. Je ne sais par quoi. Il y a des pages qui lui sont données, tel un cadeau. Ce n'est pas l'inspiration. Je n'aime d'ailleurs pas le terme. Des choses se produisent en lui du moment qu'il écrit. La matière brute lui est ainsi fournie. Libre à lui ensuite de travailler, de l'utiliser, de se faire aller les méninges, pour tout arranger, selon son propre art. Mais ce qui lui est ainsi donné, il l'a gagné âprement auparavant quand il a commencé à écrire, quand il s'est appliqué à se trouver un ton à lui. Aujourd'hui, je suis capable de rédiger cinq pages à l'heure, alors que, au moment de la rédaction du *Nombril*, je parvenais à peine à écrire une seule page en une soirée. Je n'entendais pas débouler dans mes mains les mots qui passent directement dans ma machine à écrire. L'acte d'écrire peut être aussi physique que cela.



• Si vous deviez réécrire *Corridors*, le feriez-vous de la même façon ?

— J'ai déjà réédité à Québec/Amérique deux romans d'abord publiés au Jour : *le Nombril* et *Après la boue*. J'y ai apporté des modifications. Un jour, si j'ai le temps, je réécrirai *Corridors* en choisissant un tout autre thème. Écrit dans sa forme actuelle (histoire narrée), ce roman ne m'intéresse pas. Il faut dire que ce roman est le résultat d'un défi que je m'étais lancé à moi-même. J'avais écrit *le Nombril* dans un style qui me semblait très particulier. J'en étais conscient et je craignais de ne publier que des romans intérieurs, personnels. J'ai donc décidé d'essayer d'écrire un roman dont la forme serait plus classique, mais conservant, ici et là, le ton que je m'étais trouvé. Ce pari a donné un roman en quatre parties à peu près égales dont deux sont plutôt classiques, et deux autres, plus «sautées». Je ne suis toutefois plus tenté de répéter une telle expérience, qui ne m'apporterait rien.

• **Pourquoi vos personnages sont-ils tellement hantés par la mort, souvent associée, dans vos romans, à la pourriture ?**

— On ne peut faire autrement qu'associer la mort à la pourriture. D'ailleurs, un survol élémentaire de la littérature universelle suffit à nous convaincre que les deux thèmes les plus exploités sont l'amour et la mort, Éros et Thanatos. Il n'y a pas que les écrivains qui exploitent ces thèmes. Bien des gens ne pensent qu'à la mort. La mort est tellement importante que l'on met toute une vie à s'y préparer.

• **Cette mort est-elle libération pour vos personnages ?**

— Souvent j'y vois comme une espèce d'hésitation, de vacillement devant un précipice, devant le vide, devant une sorte de néant.

• **Ce thème rejoint-il la notion de vide, si l'on considère que l'un de vos personnages, Serge, affirme que la mort est une «abolition dans le Rien» ?**

— Quand on regarde la mort de l'extérieur, c'est tout ce que l'on peut se dire. On voit des gens en forme, puis, tout d'un coup, ils sont tout croches, sur un lit, les yeux virés à l'envers. Ils ont l'air de rien, d'une espèce de viande inhabitée, désertée de tout. Il faudrait alors faire intervenir la foi. Mais je ne suis pas rendu là encore. Quand j'étais jeune, c'était certes plus facile. Monsieur le Bon Dieu nous attendait de l'autre côté et nous recevait en nous donnant la main : «Bonjour, Gilbert! comment ça va?» D'autre part, le concept de réincarnation m'apparaît intéressant. C'est sans doute mon fonds cartésien qui m'empêche d'y souscrire intégralement. Je n'ai rien vu, donc je ne sais pas. Toutefois, tout ce qui peut me sauver du vide m'intéresse. Les hommes, ne l'oublions pas, ont créé Dieu parce qu'ils avaient peur de la mort. Ce n'est pas parce que je crois en une chose que la chose est là. Je vois du vide, pour l'instant.

• **Cela n'entre-t-il pas en contradiction avec l'instinct de conservation que défendent vos narrateurs ?**

— Non, parler de l'instinct de conservation, c'est comme dire que la nature a horreur du vide. C'est un des instincts les plus vrais qu'il y ait chez tout animal, chez l'homme en particulier. C'est à peu près le seul aussi qui ne peut mentir.

• **Peut-on alors établir un rapprochement avec la perpétuation de l'espèce ?**

— Pour moi, la perpétuation de l'espèce est l'aboutissement de l'hérédité en moi. Quand j'écris, je ne suis pas du tout préoccupé par la perpétuation de

l'espèce. Je veux cerner ce que je suis, dans le monde où je vis. Je suis le fruit d'une foule de chromosomes qui se sont emmêlés depuis des centaines d'années et des facteurs sociaux dans lesquels je suis nécessairement impliqué. Je suis avant tout intéressé à me perpétuer par mes propres romans.

• **Quel rôle joue la mémoire dans la façon que vous avez d'aborder l'amour dans vos romans ?**

— Qu'est-ce que la mémoire ? De quelle mémoire s'agit-il ? La mémoire sensorielle, olfactive ? La fausse mémoire d'auteur dont je parle longuement dans *les Masques* ? Je me demande souvent, quand j'écris, si je me souviens d'un événement, d'une chose, ou si plutôt c'est mon imagination qui me tient lieu de mémoire. On ne peut sans doute rien raconter d'une chose dont on ne se souvient pas. Mais on se souvient de quelque chose qu'on n'a jamais vécu. On peut se souvenir de tout car on a tout en soi. Il suffit de savoir où puiser pour aller chercher ce dont on a besoin.



• **Cette mémoire joue-t-elle un rôle dans la contestation du père et de l'autorité ?**

— Pas nécessairement. C'est une mémoire d'adolescent, à ce moment-là. Tous les adolescents contestent, un jour, l'autorité du père. Quant à la mémoire de l'auteur, et j'insiste, c'est de fausse mémoire qu'il s'agit. Il y a la mémoire consciente, celle qui nous fait nous souvenir de ce qui est arrivé, de ce qu'on a retenu. Il y a la mémoire involontaire que le subconscient — ou l'imagination, qui n'est peut-être que la face cachée de la mémoire — restitue au fur et à mesure qu'on écrit.

• **Pour quelles raisons la difficulté de vivre débouche-t-elle nécessairement, pour plusieurs de vos personnages, sur la folie ? Pensons à Anne, à Gabrielle, à Jérôme (dans *le Refuge*)...**

— Quand on ne réussit pas à vivre à l'aise dans sa propre vie, dans son propre corps, il faut nécessairement sortir de là, d'une façon ou de l'autre. Des enfants aux prises avec des problèmes familiaux deviennent hyperactifs ou présentent souvent des traits (caractères) schizoïdes, etc. Les gens sont de plus en plus capotés, aliénés, tout croches ; ils s'évadent d'eux-mêmes au moyen de toutes sortes de produits de consommation ; ils sont victimes de psychoses multiples.

• **Le romancier n'a donc pas beaucoup de choix devant ses personnages : soit qu'il les fasse mourir, qu'il les laisse comme ils sont ou qu'il les rende fous ?**

— Ou, comme dans *les Masques*, qu'il leur permette, comme il le permet à Alain, de passer à travers. Anne devient folle parce qu'elle ne peut se raccrocher à rien. C'est une femme qui est agie, victime de ce qui lui arrive. Alors que, jusqu'à un certain point, Alain peut commander sa vie. Peut-être en raison de son écriture, car il est écrivain.

• **D'où vient la haine que vos narrateurs entretiennent à l'égard de la ville ?**

— La ville, je ne la hais pas mais je ne pourrais pas y vivre. J'habite Saint-Hilaire. J'aime beaucoup Montréal, dont je ne pourrais pas m'éloigner beaucoup. Je me rends compte que c'est un foyer de pollution, que ce n'est pas toujours beau, qu'il y a du bruit, de la puanteur, de la cohue... Ce n'est pas vivable, selon moi. Une grosse ville, c'est quelque chose d'absurde, d'anti-humain, qui ne devrait pas exister. J'ai besoin de vivre dans la tranquillité mais j'ai aussi besoin de revenir vers Montréal, de m'y retremper à l'occasion. Certains de mes personnages peuvent haïr la ville, car ils sont pognés dans la puanteur et les cochonneries, en sachant fort bien qu'ils ne pourront pas s'en sortir.

• **La conscience sociale que manifestent vos narrateurs suffit-elle à qualifier vos romans de sociaux ?**

— Les trois premiers romans. Maintenant, cela m'intéresse beaucoup moins comme tel. J'ai bien d'autres choses à dire. Supposons que je veuille faire une œuvre sociale, par exemple un roman sur les mineurs ou sur les métallurgistes ; je sais que les seuls qui ne les liraient pas, ce serait ceux pour qui il aurait été écrit. À quoi sert alors de raconter ce genre de truc à des intellectuels qui ne

sont pas intéressés aux problèmes des usines et qui se foutent bien des ouvriers ?

• **Il y a des charges quand même dans vos romans ?**

— Ce sont des plaisirs que je me procure. Ce ne sont même plus des charges, ce sont des décharges. Ce sont des clins d'œil que je me fais à moi-même. Il y a des choses qui me fatiguent. Dans mon prochain roman, il y a une charge contre certains milieux littéraires. C'est une caricature. Ce roman tourne autour d'une ambivalence entre le rêve et la réalité. Il met en scène un écrivain qui n'a pas réussi, qui se rend un jour dans un cocktail littéraire et y rencontre un critique qu'il n'aime pas. Un peu éméché, il lui met son pied au cul. Le critique aussitôt le giflé devant tout le monde. Le pauvre écrivain ne réagit pas, et tout le roman part de là... Le cocktail lui-même me donne l'occasion de montrer, en une vingtaine de pages, une foule de manifestations semblables réunies en une. Il y a des « flyés », des snobs, des « madames » avec le visage caché par trois pouces de maquillage, des messieurs en redingote qui font des ronds de jambe devant les critiques ou devant les écrivains. Quelques-uns pourraient se reconnaître, mais je ne fais pas cela pour régler des comptes.

• **Comment avez-vous réagi à l'utilisation de *Serge d'entre les morts* par Gérard Bessette, dans *le Semestre* ?**

— J'avoue que cela m'a fait plaisir que Bessette, qui n'est pas le premier venu, prenne la peine de s'occuper de mes humbles romans. Il ouvrait des perspectives sur ma propre œuvre que je n'avais pas vues moi-même. La psychocritique — comme toute critique — a ses limites. Mais les avenues qu'elle ouvre me semblent très intéressantes. Il y avait dans *le Semestre* des choses éclairantes sur ce que je pouvais dire et que je n'avais pas encore dites. Cela m'a permis peut-être de le faire de façon plus systématique, par la suite. *Le Semestre* est à la fois un roman et une psychocritique. C'est une osmose entre les problèmes de ses personnages et ceux de Serge. C'est intéressant de voir comment un roman peut être revécu, réutilisé à une autre fin. Serge sert de moteur, de catalyseur à un autre roman.

• **Quelle importance accordez-vous à la critique que l'on fait de vos romans ?**

— Tout dépend. Si c'est une bonne critique, j'y attache beaucoup d'importance. Si elle est mauvaise, je la trouve tout à fait débile. Quand j'écris un roman, je suis sûr qu'il est bon. Si quelqu'un dit qu'il n'est pas bon, j'en ai rien à foutre ! Quand je fais lire un

manuscrit avant de le publier, je demande au lecteur de me dire pourquoi il est bon : c'est tout ce que je veux savoir. Si j'ai des défauts, je m'en apercevrai bien tout seul. J'écris mon roman comme je l'entends.

• **Votre œuvre est-elle pessimiste ?**

— Pas du tout. Je suis un optimiste né. Mon œuvre aussi. On ne peut séparer le romancier de son œuvre. Sauf si le romancier écrit des *Bob Morane*. D'accord. Mais pas s'il écrit une œuvre personnelle. Je puise en moi. Mes romans (voir *les Masques*) finissent sur une note optimiste. Je peux représenter des choses très noires, très sombres dans mes romans, mais je ne débouche pas sur la noirceur. D'aucuns diront que mon prochain roman est pessimiste parce que le héros se suicide. Mais il se suicide dans la joie. Le suicide du narrateur « il » fait mon affaire car, dans la tétralogie que je projette d'écrire après, je passe la parole à un vieux résidant du Mont Saint-Hilaire. Le roman n'est pas pessimiste pour autant. Mais il y a des choses qui me poussent au pessimisme. Si je parle de l'écologie ou de la société actuelle, je ne peux pas être optimiste. La fin des *Masques* est optimiste. Alain sort de son problème, devient un autre, il renaît. D'autres passages sont pessimistes, la noyade

par exemple. Un roman qui n'aurait qu'un seul point de vue, pas de facettes, serait un roman plat dans le fond. Ainsi un roman pessimiste, noir d'un bout à l'autre, est difficilement justifiable, selon moi.

• **Votre écriture, en raison même de son évolution, ne tient-elle pas parfois du procédé ?**

— Non ! Elle ne tiendra pas non plus du procédé. C'est un danger dont je suis conscient et auquel je veux échapper à tout prix. J'aurais pu, quand j'ai rédigé *les Masques*, réutiliser la manière que j'avais inventée, pour moi, dans *Serge d'entre les morts*, c'est-à-dire paragraphe avec changement de lieu et de temps. C'est trop facile. Il y en a beaucoup qui se cantonnent dans un procédé actuellement. Je pense que chaque sujet de roman exige son propre ton. Et pourtant, d'un livre à l'autre, c'est sûr qu'on va me reconnaître. C'est là que réside l'ambiguïté. Si on écoute du Mahler, on retrouve d'une symphonie à l'autre ses manies, son style, pas un procédé. Il innove à chaque fois. Plus on retrouve de stylèmes reconnaissables chez un auteur, plus c'est valable selon moi. Mais, si on se cantonne dans cela, et que l'on raconte toujours les mêmes histoires avec les mêmes tics d'écriture, ça ne vaut plus la peine d'écrire. Il faut donc se renouveler mais rester soi-même.

• **Peut-on affirmer que la « modernité » marque votre œuvre ?**

— Je me suis souvent demandé ce que signifie la « modernité ». Et je me demande si en privilégiant la « modernité » on ne tombe pas dans le procédé. Je m'en fous d'être moderne ou non. L'écriture doit correspondre à la personnalité. Il n'y a pas deux personnes pareilles. Il ne devrait pas y avoir d'écriture pareille. Or, on s'aperçoit que beaucoup d'écrivains écrivent de la même façon. Être moderne, c'est peut-être être soi-même. Quand on réussit à trouver une façon de s'exprimer semblable à celle de la vraie vie, de façon stylisée, c'est déjà quelque chose de moderne. Si Gilbert La Rocque réussit en 1982 à dire quelque chose avec le ton qui est le sien, s'il réussit à exprimer ce qu'il est, c'est peut-être moderne.

• **Allez-vous aborder un autre genre que le roman, un jour, après votre tentative au théâtre avec *le Refuge* ?**

— J'ai du travail, avec le roman, pour quinze ans à venir. Quand je serai libéré, je pourrai me livrer à autre chose, à un essai, peut-être, mais pas nécessairement à un essai littéraire.

Propos recueillis par
Aurélien BOIVIN
et Gilles DORION

