

Gilbert La Rocque ou comment le romancier se fait l'interprète de son subconscient

Donald Smith

Numéro 8, novembre 1977

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/40505ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Smith, D. (1977). Gilbert La Rocque ou comment le romancier se fait l'interprète de son subconscient. *Lettres québécoises*, (8), 42–46.

Gilbert La Rocque

ou comment le romancier
se fait l'interprète de son subconscient

par Donald Smith

Règle générale, Gilbert LaRocque n'aime pas les entrevues. Il trouve inconvenant qu'on lui pose des questions précises sur l'acte d'écrire, acte qui se fait dans le domaine du subconscient et de l'inconnu. En fait, Gilbert La Rocque se sent un peu étranger à son oeuvre, l'imaginaire échappant souvent à son créateur. Il lui arrive, par contre, de réfléchir sur le sens de ses quatre romans et d'y faire des découvertes, presque comme un critique qui découvre pour la première fois un univers littéraire.

Malgré cette réticence face aux intervieweurs, Gilbert LaRocque a bien voulu me rencontrer dans un petit restaurant de la rue Saint-Denis. Si je n'ai pas pu réellement « interviewer » l'auteur, j'ai quand même pu avoir une conversation franche et révélatrice avec lui. Intrigué par certaines de mes questions sur les thèmes et les symboles de son oeuvre romanesque, Gilbert LaRocque m'a, par la suite, envoyé d'autres commentaires que j'ai intégrés dans le texte qui suit.

Gilbert LaRocque est né en 1943 à Rosemont. Voici ce qu'il m'a dit de ce milieu-là :

J'ai vécu à Rosemont jusqu'à l'âge de onze ans : c'est donc, par définition, le milieu qui demeure le plus vivant dans mon esprit. À huit ans, je travaillais à la bibliothèque de l'école Brébeuf : j'y étais, en fait, le seul bibliothécaire. Je lisais beaucoup. Je me

souviens, entre autres, d'un livre qui s'intitulait *Les secrets de la maison blanche*. C'était un ouvrage qui n'avait pas de nom d'auteur, un livre un peu maniaque et violent. L'action avait lieu à la fin du Moyen-Âge. À l'époque, j'étais déjà fasciné par les souterrains et les histoires diaboliques. Encore aujourd'hui, j'adore les souterrains. J'ose à peine imaginer ce qu'un psychanalyste en déduirait : ce serait sans doute assez comique...

J'avais onze ans quand on a déménagé à Montréal-Nord. À partir de ce moment-là, c'était fini. Les plus grandes influences avaient déjà eu lieu. Mon père était ferblantier. Son rêve, quand on vivait à Rosemont, était le rêve de tous les ouvriers confinés avec leurs familles dans un petit logis : il voulait acheter un bungalow. Vous savez, le phénomène était général. C'était à l'époque où se préparait l'espèce d'exode qui a conduit les ouvriers de Rosemont en banlieue. C'était le paradis terrestre enfin à leur portée : la petite maison à Montréal-Nord ou ailleurs. Cette dispersion des familles loin de la shoppe, l'Angus qui les nourrissait depuis des années, pouvait s'expliquer par les facilités de déplacement. Alors qu'autrefois il fallait habiter tout près de l'usine qui vous employait, l'avènement de l'automobile personnelle permettait soudain de s'éloigner de ces ghettos et de prendre un peu d'air ailleurs.

J'ai fait mes études classiques jusqu'en classe de belles-lettres. Après ça,

j'ai lâché. J'ai travaillé un bout de temps comme ferblantier. Puis, ce fut successivement la grosse construction, la banque, et finalement l'hôtel de ville, où j'ai joué les commis à la petite semaine pendant huit ans. Le travail inhumain et abrutissant me rendait malade. Heureusement, mon travail de fonctionnaire ne m'absorbait pas tellement, de sorte que j'ai pu écrire à l'hôtel de ville mes deux premiers romans — du moins en grande partie. Puis, en 1972, j'ai décroché le poste de chef de rédaction aux Éditions de l'Homme. Après quoi j'ai été directeur littéraire à l'Aurore. À présent, j'ai une bourse du gouvernement québécois et je travaille à un autre roman.

Je viens d'écrire quatre émissions dramatiques pour la série « Scénario ». J'y reprends le personnage de Jérôme, qui était le héros de mon premier roman, mais je le transforme complètement. Il n'y a plus de suicide. La folie remplace le suicide ; un jardin dans le salon remplace la carabine. Ce jardin demeure cependant le signe de l'aliénation de Jérôme. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que ce texte écrit pour la télévision s'appelle : « Le refuge »...

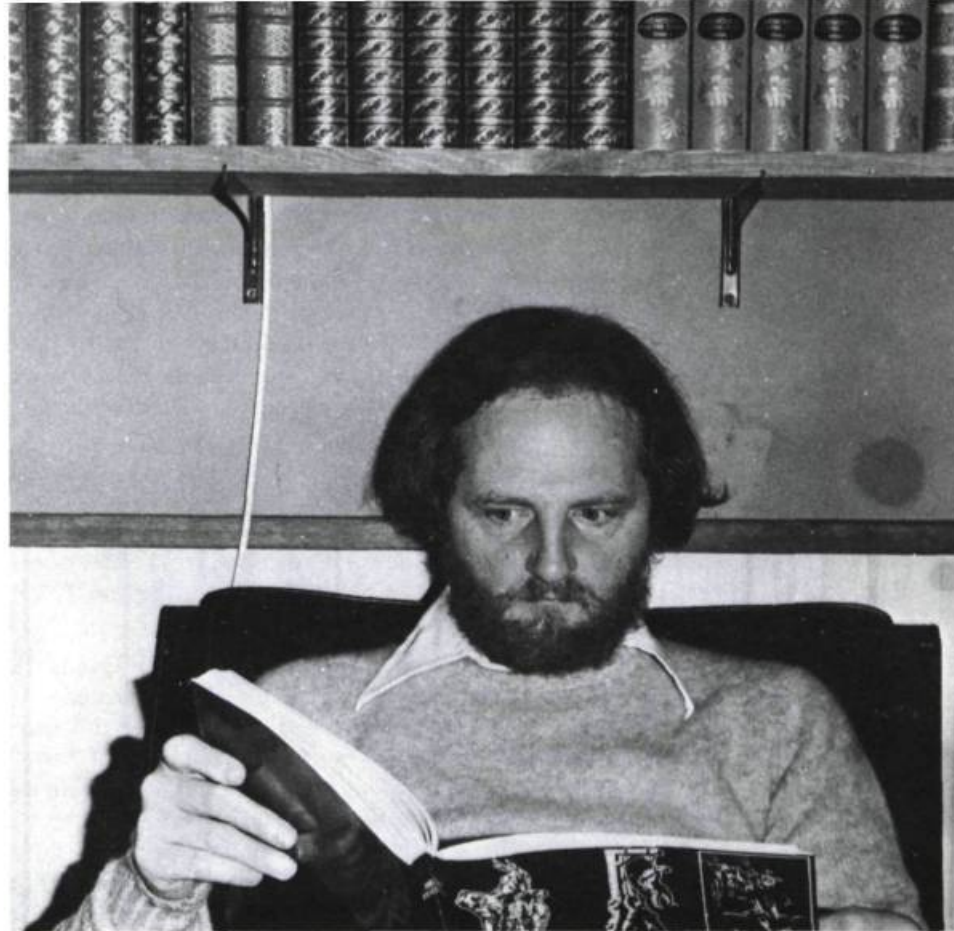
Quand est-ce que vous avez commencé à écrire ?

À l'âge de quinze ans, j'écrivais des poèmes... comme tout le monde ! Ce que je faisais était fort mauvais d'ailleurs, et Jacques Hébert n'a pas eu tort de refuser le premier manuscrit que j'ai envoyé aux Éditions du Jour.

Deux ou trois ans plus tard, j'avais complètement abandonné la poésie : j'avais compris. Je me suis mis, alors, à écrire des contes. Plusieurs avaient un contenu plus ou moins fantastique — genre que j'aime bien, d'ailleurs. Mes contes ressemblaient, par certains aspects, à ce que je fais aujourd'hui. Seuls les sujets étaient différents... Mais les sujets n'ont qu'une importance toute relative... Depuis mes contes, chaque livre est un lien, un pont qui le relie avec celui qui s'en vient.

Dans votre deuxième roman, *Corridors* (Éditions du Jour, 1971), on retrouve une transposition hallucinante du phénomène felquiste. S'agissait-il pour vous d'une inspiration involontaire ou aviez-vous au contraire un but politique et social ?

J'ai écrit *Corridors* avant les événements d'octobre 1970. Même si le thème du FLQ était en l'air, mon propos n'était pas de faire oeuvre socio ou politico n'importe quoi... Le thème du FLQ me convenait parfaitement pour exprimer ce que j'avais à dire à ce moment-là. Bien sûr, on ne peut empêcher qu'un tel roman ait des prolongements sociaux... Ça va de soi ! Mais ce bain social et politique dans lequel mijotent mes personnages, ce n'est rien d'autre, au fond, qu'une nécessité matérielle de la construction romanesque. Tout cela se fait malgré soi : on s'imagine qu'on va parler de soi et rien que de soi en se projetant un peu partout parmi ses personnages... et voilà qu'on se découvre en train de roter toute une tirade socialisante ou de renverser sur le papier tout son pot de couleuvre politique... Eh bien ! tant mieux... ou tant pis. Il vient, de toute façon, un moment où il est trop tard pour y changer quoi que ce soit — l'oeuvre ne nous appartient plus. Libre à chacun, alors, d'y voir tout ce qu'il veut : il a toujours raison et tout ce qu'il peut découvrir en grattant le fond d'un roman, l'auteur l'y a bel et bien mis — seulement, il ne le savait pas ! Question d'intuition, j'imagine... Le fameux subconscient, vous savez ! Il y a des éléments de connaissance que nous absorbons sans nous en rendre compte — un peu comme l'air que nous respirons... C'est ainsi, peut-être, qu'on peut avoir vaguement le pressentiment de ce qui va se passer : les événements (d'octobre ou autres) sont



Photos pp. 43, 44, 45, 46 : Yves La Rocque.

déjà contenus dans l'environnement mental et physique qui les suscitera... En tout cas, octobre est venu confirmer ce que je ressentais.

Dans *Corridors*, la jeune Lili qui tient un journal, décrivant avec lucidité la comédie de sa vie familiale (père ouvrier collé devant la T.V. ; mère génitrice, rêvant à un ailleurs chimérique ; petite soeur prisonnière du couvent ; frère Raoul héros du sacre et de la moto), est-ce une sorte d'autobiographie ? Avez-vous écrit un tel journal ?

Non. Je n'ai jamais écrit de journal personnel. Évidemment, il n'est pas facile de sortir du contexte autobiographique et, jusqu'à un certain point, la texture même des personnages nous est imposée. J'ai bien eu une soeur, oui... mais elle est morte alors que j'avais un an... On ne peut donc pas dire que je l'aie beaucoup connue ! — d'autant plus que c'était un enfant mort-né. Quant au frère, je n'en ai qu'un et il n'a jamais eu de moto : en fait, il ne ressemble pas du tout au frère de Clément dans *Corridors*. De toute façon, la genèse des personnages n'a peut-être pas l'intérêt qu'on semble parfois lui prêter : ils ne sont jamais

plus que les motivations qui les ont créés.

J'ai connu le milieu de *Corridors* à Rosemont. Je l'ai dit tout à l'heure : j'ai connu ça, les gens poignés dans leur existence de fourmis, sans argent, sans auto ni rien, obligés de demeurer pas trop loin de la dévoreuse usine Angus. Mes personnages sont, dans une large mesure, la projection de moi-même. Le moyen de faire autrement ? Chaque être est un univers : la matière est là ; il ne s'agit que de puiser.

Mes romans ne sont pas à l'origine construits d'une façon rigide. Au début, je fais un plan ; j'écris beaucoup avant d'entamer pour de bon la rédaction du roman. On dirait que l'acte me fait chaque fois un peu peur et que je tourne autour du pot tant que je peux, retardant (coupablement) l'échéance d'une certaine façon fatale — une fois qu'on s'est fourré les doigts dans l'engrenage du roman, on y passe tout entier... et des fois, ça fait mal ! Heureusement que l'écriture réserve des surprises ! Le reste, le travail d'organisation si nécessaire à la fin, c'est pénible. Je dois sous-tendre les fils, prendre des ciseaux et une brocheuse. Je fais un montage. Après la publication d'un de mes livres, ce sont les lec-

teurs et les critiques (ceux qui lisent le livre avant d'en parler — il y en a encore quelques-uns, mais c'est une race qui se perd) qui se chargent de m'apprendre exactement ce que j'ai écrit... et c'est souvent tout à fait édifiant...

J'avais déjà constaté, avant la parution d'*Après la boue* (Éditions du Jour, 1972), l'importance de la boue comme un motif privilégié de votre univers romanesque. La boue, dans *Corridors*, se présente dans une atmosphère cauchemardesque, signe de la trahison et de l'apathie de plusieurs personnages. Dans *Serge d'entre les morts* (VLB, 1976), la boue représente la léthargie d'une grand-mère tutélaire, la « ruminant lente et obstinée et broyeuse de quelque chose qui n'était déjà plus qu'un peu de boue, rien que les intermittences qui formaient désormais le rythme de sa vie, les saisons de sa torpeur » (*Serge*, p. 18). Parlez-nous de votre obsession avec la boue, avec la fange, avec tout ce qui éclabousse :

Tout le monde a de la boue dans la tête et dans le cœur... Il y en a chez qui ça clapote joliment ! — mais les gens ne se rendent pas compte... Aveugles, sourds et muets. Ils se noient dans leur propre océan de boue sans même s'en rendre compte. La boue est un milieu, un état dont on n'est pas conscient. Chez moi, c'est aussi un symbole, ou une manifestation brutale des couches inférieures de mon être. Et vient un moment où le romancier doit nécessairement se faire l'interprète de

son subconscient et se dresser lui-même un acte d'auto-accusation. Alors, ça donne ce que ça donne... et on a les personnages et les situations qu'on mérite.

Un autre beau motif de votre oeuvre, c'est celui du corridor et de la mythologie en général. Le minotaure de *Serge d'entre les morts* parcourt les ruelles de l'« affreux Montréal, cacas de chiens, vomissements de robineux venus à bout de hoquets crouler, titubant au pied d'un escalier » (p. 13) ; le salon funéraire ressemble à la pénombre boueuse d'un corridor. D'où vous est venu la hantise des corridors ?

Le corridor, ce peut être l'utérus, une sorte de renaissance. Quand le petit garçon de *Corridors* court dans le corridor de sa grand-mère, il rentre dans la matrice de son passé. Une régression, peut-être, vers une forme de sécurité que ne lui offrira jamais la vie réelle. Ça ressemble un peu à une fuite absolue, à une marche à rebours dans le corridor conduisant à l'aliénation... Ça me fait penser à un genre de schizophrénie collective pas tellement inconnue ici... Un peuple tout entier se précipitant comme un seul être dans le couloir de sa bonne conscience, pour mieux assumer ensuite son état d'immobilité — comme si demain stagnait du côté d'hier et comme si le temps ressemblait à un chien malade qui se mord la queue... Il y a des corridors, aussi, qui conduisent au fond de soi... et souvent, ces corridors-là, ils vous font patauger en plein cauchemar.

D'ailleurs, quand j'étais jeune — entre six et dix ans, mettons —, j'avais des cauchemars en série, l'un prolongeant l'autre, l'horreur s'ajoutant à l'horreur de nuit en nuit. Le soir, je ne voulais plus m'endormir, je ne savais que trop ce qui m'attendait... Je me sentais partir dans le grand tunnel des épouvantes qui reliait mes nuits. Dans ces cauchemars — ou plutôt dans cet unique cauchemar à épisodes —, je voyais une grande femme rouge qui me poursuivait partout. Elle ne me faisait pas de mal : elle était là, tout simplement, me blessant par la seule laideur de sa face blême et de son informe et immense bouche rouge sang...

J'ai beaucoup apprécié, dans *Serge d'entre les morts*, l'envahissement d'un thème qui me paraît assez nouveau chez vous, celui du « Rien ». Vos personnages s'abolissent dans le néant, « s'enlisent debout dans le pourrissement noir d'un marécage » (*Serge*, p. 108). Ce que vous appelez l'« immobile Rien » et l'« horreur de la nuit éternelle » tracassent les êtres de vos romans. Que signifie ce Rien avec un « r » majuscule ?

Dans *Serge*, on a un type qui est assis sur le bord d'un rien : ses parents, ses amis et son pays. Pour *Serge*, ce rien est une réalité vécue chaque jour. Ce n'est surtout pas une abstraction : c'est un phénomène positif qu'il peut appréhender. Sa vie est peuplée d'absences, de ratages, de vide... Après coup, je repense à Mallarmé et à son fameux sépulcre qui « Du manque seul des lourds bouquets s'encombre ».

L'autre mot que vous écrivez avec une majuscule, c'est le mot « Folie ». Les « ailes somptueuses de la Folie » si présentes dans *Serge* faisaient déjà leur apparition dans *Après la boue*, à travers le personnage d'Éva, cette tante misérable qui cuve éternellement son cognac et sort nue dans la cour. Parlez-nous de la grand-mère de *Serge*, de cette vieille aux yeux fous, égrenant son chapelet, forme de dégradation se berçant dans sa chaise de bois grinçante, spectre prophétique qui semble ne jamais mourir.

La grand-mère n'est plus tout à fait ce qu'on appelle un être vivant : c'est une conscience. Son esprit est ailleurs, mais elle prévoit. Elle a le don de l'intuition. C'est un personnage central,



installé au centre de sa toile d'araignée. La Folie est symbolisée par la vieille, femme aliénée, toute seule avec le vent dans sa fenêtre et les souvenirs de la jeune fille qu'elle avait été, de la jeune femme qui regardait le soleil, du côté de Cap-à-l'Aigle, monter sur le fleuve et rester suspendu en plein milieu du ciel. C'est un personnage de première importance — la Folie et le Temps se bercent en haut dans sa chambre — une déesse sortie d'un de mes rêves où je voyais une affreuse vieille aux dents d'or. Aucune de mes vraies grand-mères n'était aliénée comme ça. Quant à l'image de la chaise berçante, elle vient sans doute d'une de mes tantes, goitreuses à l'excès, qui avait la gueule en or massif et qui se berçait dans sa chaise du matin jusqu'au soir. La grand-mère de Serge, c'est aussi la génitrice qui a perpétué la race et qui à présent se berce dans son coin sans dire un mot. Elle ne bouge même pas, ce mouvement de va-et-vient n'étant pas un vrai mouvement. Ce sont Serge et Colette qui bougent. Ils sont vivants, eux. Serge va sortir d'entre les morts. Sa plus grande qualité, c'est d'avoir reconnu que les autres ne sont que des cadavres, en fait ou en puissance : des morts qui chuchotent dans les murs et des morts qui marchent. Cela me tente d'ailleurs de reprendre le personnage, vu d'un autre angle et plus tard. Ce n'est pas fini, cette affaire-là. J'écris une seule et unique oeuvre; pas des livres, mais un livre, à travers les différentes facettes qui constituent un tout. Je veux construire une oeuvre globale.

La mémoire, le « grand sac à souvenirs qui explose en pleine nuit » (*Serge*, p. 53), est un thème fascinant dans votre oeuvre. Est-ce que la mémoire a influencé votre façon d'écrire ? Je pense ici à *Serge d'entre les morts*, roman qui ne renferme qu'une seule phrase, miroir de la conscience.

Oui, en effet, la technique même de ce roman est fondée sur la mémoire. Le texte est basé sur l'analogie. J'ai trouvé certaines techniques stylistiques capables de traduire spontanément les pensées, de faire un raccourci permettant à plusieurs images de se télescoper ensemble pour n'en former plus qu'une en plein mouvement. Regarde, ici, à la page 84, par exemple (Gilbert LaRocque me lit le passage suivant de *Serge*

d'entre les morts) : « j'ai ma grande robe à fleurs me l'ont achetée pour ma fête popa disait oui c'est beau dans ma robe je suis comme une fleur à croquer il le dit quand il vient à la maison c'est plaisant je pense bien que je l'aime il pense elle est belle je le sais parce que je frise le matin j'ai mes boudins qui descendent dans le cou orgueil il faut pas se regarder dans les miroirs le diable peut vous apparaître pied de bouc ses cornes croches le curé d'Ars l'a vu sa tête ou son pied de lit brûlé par le feu de l'enfer brûlera les impurs ont commis le péché de la chair ». Quand j'écris, je procède ordinairement par trois versions. Évidemment, quand je commence la rédaction d'un roman, je sais très bien que les quarante ou cinquante premières pages seront à refaire. Mais ce n'est pas un problème, et le premier jet de l'ouvrage se fait généralement très vite. Quant aux détails, j'ai tout le loisir de les régler entre la deuxième et la troisième rédaction de mon roman.

Le titre me vient toujours à la fin. Serge doit son nom à sa ressemblance avec le verbe latin « surgere », se lever. Je dis, en quelque sorte, à mon héros : « Levez-vous d'entre les morts » ! Et les morts, c'est la famille. Il s'en libère, d'ailleurs, grâce à la mémoire correctrice.

André Vanasse publie dans ce même numéro des *Lettres québécoises* un article où il est question de la sexualité, symbole polyvalent dans tous vos romans. La grand-mère est littéralement « enceinte » d'une mort sociale. Permettez-moi de vous rappeler un passage merveilleux de *Serge d'entre les morts* : « je savais que le coeur de la maison avait cessé de battre et que le grand silence des morts intérieures s'était installé à jamais comme en un pays sacrifié et condamné à la stérilité par malédiction, je le savais et je comprenais comme de tout temps que c'était une monstrueuse vulve pourrie qui nous ravalait » (p. 11). Vous vous exprimez souvent à travers les images de la sexualité, n'est-ce pas ? :

Pour Serge, le « sexuel » est un symbole de libération. Comme la plupart des Québécois, Serge était muré dans ses tabous. Sa sexualité ne s'assume pas, demeurant toujours limitée au niveau du désir. C'est une se-



xualité qui se dévore elle-même — jusqu'au moment où Serge réussira à opérer la jonction avec un objet capable de cristalliser son désir . . . Mais quand j'écrivais tout cela, j'y voyais aussi autre chose . . . Une sorte d'auto-avortement continu, une négation de soi, un perpétuel constat d'impuissance de toute une collectivité . . . Que ce soit avant ou après le 15 novembre, ça ne change pas grand-chose : quand on a eu les mains liées trop longtemps, on reste ankylosé quand on a coupé nos cordes et qu'il faudrait utiliser nos mains pour agir . . . C'est un peu à cette libération-là que je pensais également en écrivant *Serge*. Mais ce n'est qu'un motif secondaire.

Ce n'est pas pour rien que Serge fait l'amour avec un être anonyme, se libérant ainsi des attaches familiales et des contraintes personnelles. Le sexe est toujours présent, mais en filigrane. La sexualité se cristallise autour de Colette, qui devient un symbole englobant tout le reste. Serge est impuissant devant le véritable objet de son désir ; mais plus tard, ça marchera avec un succédané qui lui offre une caricature du geste libérateur. En fait, Colette est une fausse soeur, que Serge peut désirer mais ne peut posséder. Les tabous tombent et ne tombent pas. C'est très pervers.

Le thème de la mort parsème votre oeuvre. Vous vous attachez aux « débris de cette famille où l'on semblait bien plus occupé à mourir qu'à faire quoi que ce soit » (*Serge*, p. 59). S'agit-il de la mort en tant que telle

ou plutôt en tant qu'une représentation beaucoup plus vaste ? :

Comme la plupart des gens, mes personnages meurent psychologiquement, socialement et mentalement. Ils n'arrêtent jamais de mourir, de jour en jour et d'heure en heure. Se lever à six heures du matin, s'occuper de sept enfants ou partir avec la boîte à lunch au bout du bras pour aller gagner sa pitance, c'est mourir à petit feu, du matin jusqu'au soir. Ça grouille tout autour, les cadavres qui font semblant de rire, qui passent leur drôle de vie à ne rien savoir, qui se meurent dans leurs gestes inachevés, dans leurs rêves assassinés, dans leurs desseins avortés et dans le grand vide de leur identité profonde qu'ils n'assumeront jamais. C'est pourquoi on peut dire que, dans *Serge*, la vraie mort n'est pas représentée par l'accident du père, mais par les gens qui passent leur vie à mourir. Le grand-père se tue dans son *Angus Shop* du « CP » mais c'est tout un peuple asphyxié que je voyais derrière lui.

Il y a une drôle de « coïncidence » dans votre dernier roman. Serge découvre l'amour la nuit de la mort de son père, du moins un amour rêvé, montant coucher dans la chambre de Colette, cousine devenue « soeur » intouchable. Pourquoi ce rapprochement entre l'amour et la mort ? :

Je n'irai pas reprendre les grands thèmes de Bataille . . . De toute façon, je n'ai pas opéré ce rapprochement de

façon consciente . . . Encore un de ces tours du moi profond . . . Ça part toujours d'un dé clic dans les circuits subliminaux. C'est à force de s'entendre poser des questions comme celle-là qu'on finit par se demander jusqu'à quel point on peut revendiquer la paternité de l'oeuvre qu'on croit avoir créée. Ou du moins jusqu'à quel point on mérite de s'en croire l'artisan. Le jeu de l'écriture n'est probablement qu'un procédé artificiel permettant le déblocage des forces inconscientes . . . Les mots sont la boule de cristal, les cartes étalées, l'incantation permettant d'entrer en transe et de dire autre chose que ce qu'on croit dire. Et, à mon avis, c'est là que le phénomène de la création prend toute son importance. Quand on parvient à avoir accès à son grand réservoir inconscient, on rejoint l'universel — ça ne s'explique pas, ça se fait et ça se sent.

Vous créez d'inoubliables métaphores autour des insectes. La grand-mère est une mouche crevée, une araignée torpide ; la maison est grugée par les termites. Le silence à pattes d'insectes caractérise l'agonie collective. Dans *Après la boue*, la mémoire, rongée par les vers, se décompose comme un fruit. Et puis surtout, il y a ce papillon dont Serge veut protéger les ailes fragiles. Pourquoi cette prédilection pour les insectes ? :

Il est parfois bien difficile de dire pourquoi on aime ou déteste quelque chose . . . Je pense que le monde des insectes est un monde fascinant, peut-être parce qu'il ne ressemble à rien, qu'il nous dépayse absolument. Le monde des insectes, c'est quasiment un monde d'extra-terrestres . . . Ce sont des inconnus qui provoquent ordinairement la répulsion. Parfois, ils sont le symbole même de la décomposition, ils provoquent un malaise presque métaphysique. Mais, à ce moment-là, on cesse de les percevoir d'un oeil objectif. Vous savez qu'on peut vaincre ces répugnances. Par exemple, dans mon jardin, j'entretiens tout l'été d'énormes araignées que je nourris à l'occasion : de leur côté, elles se chargent d'éliminer toute une quantité d'insectes avides de ronger mes légumes . . . De toute façon, il n'y a rien à faire : au niveau symbolique, les insectes seront toujours la terreur de l'humanité et peut-être, à long terme, les vainqueurs . . .

