

## Jacques Godbout et la transformation de la réalité

Donald Smith

Numéro 25, printemps 1982

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/39477ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Jumonville

ISSN

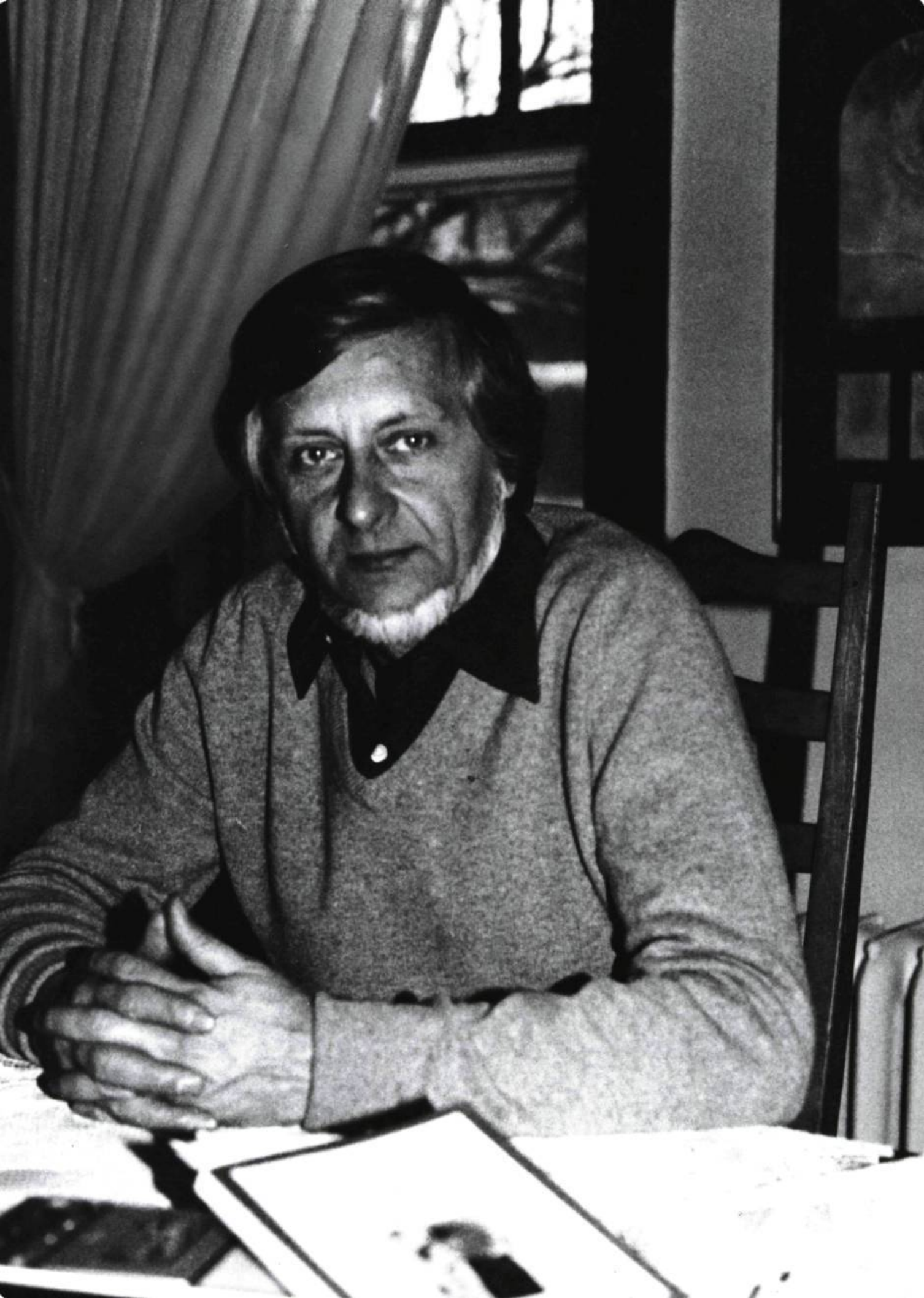
0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Smith, D. (1982). Jacques Godbout et la transformation de la réalité. *Lettres québécoises*, (25), 52–61.



# Jacques Godbout

## et la transformation de la réalité

une entrevue de *Donald Smith*

Photos : Athé

*Distorsions. Ce titre d'un des films de Jacques Godbout s'applique à merveille à l'ensemble de l'oeuvre de l'écrivain-cinéaste. Godbout s'amuse à transformer la réalité, à la transmuier, à la « distordre ». C'est ce qu'il a fait dans son oeuvre cinématographique. Ses films policiers transposent le côté policier — allô-policier et felquiste — de la civilisation québécoise. Ses films documentaires donnent un aperçu hautement personnalisé, contestataire, des milieux artistiques et journalistiques.*

*Dans sa poésie, Jacques Godbout s'est initié à l'écriture, perfectionnant ses armes préférées : l'ironie et la fantaisie. Ses six romans, miroirs déformants, hallucinants, vertigineux, ont marqué profondément la littérature québécoise. Godbout commence à nous livrer ses transformations dans L'aquarium. Quand paraît le livre, nous sommes en 1962. Le monde est à l'envers. Le Québec est en pleine révolution tranquille. Godbout fixe son regard sur une région assez inusitée pour un écrivain du Québec d'alors : un pays tropical où des Blancs s'enivrent et s'ennuient alors que la révolution gronde autour d'eux, que les Noirs se préparent à libérer leur pays. L'Algérie s'est trouvée ; la négritude fait du progrès ; le Québec se cherche. L'aquarium nous renvoie à toutes ces images, brouille toutes les réalités, offrant aux lecteurs une écriture et une thématique originales.*

*En 1965, une autre distorsion romanesque prend forme : Le couteau sur la table. Le Canada anglais a un nom,*

*des noms. Pour Jacques Godbout, il s'appelle Patricia, fille américanisée qui chantonne allégrement « Ini, mini, miny, moe, catch a Frog by the toe ». Les apparences sont trompeuses. Le Québec n'a pas encore de nom. Il s'appelle « Narrateur ». C'est l'anonymat. Mais Jacques Godbout tranche enfin dans le trait d'union du Canadien-français. Le lent processus vers la création d'un vrai nom collectif s'amorce.*

*1967. Godbout en a assez d'être envahi par des préoccupations politiques. Il regarde autour de lui et trouve tout de suite un vrai ami, François Galarneau, vendeur de hot-dogs et de patates frites. Godbout le salue, le laisse parler, admire sa verve, apprend que l'on peut se parfumer au « Ban Roll-on » et au Florient sans pour autant être américain. Une nouvelle image se dessine dans le miroir de l'imaginaire, celle d'un écrivain qui assume son identité nord-américaine, qui la « vécrit ».*

*Silence de cinq ans. Il y a toujours des gens qui ne comprennent pas, qui se prennent pour d'autres, pour des Français, peut-être. On ose même dire à Félix-Antoine Savard que Menaud ne peut être un draveur. C'est un « flotteur », dixit Pierre Beaudry, chroniqueur linguistique de La Presse. Godbout n'en peut plus. D'Amour, P.Q. (1972) nous présente un écrivain fendant qui se fait mettre à sa place par une secrétaire pleine d'esprit. Stie !*

*1976. Jacques Godbout se fait conteur. La distorsion est belle, très belle. Le Québec est une île, L'Isle au dragon. Les Américains y achètent des parcelles de terre. Les Québécois se laissent faire. Oncle Sam veut construire un dépotoir atomique ? Signe de piasse et allez-y ! Mais non, non ! Godbout dégaine son épée. Il sauvera l'île des griffes de l'ogre.*

*1981. Le P.Q. est au pouvoir. Deux élections de gagnées. Un référendum de perdu. Cette fois-ci, la distorsion est cocasse. Le Québécois a-t-il deux têtes, l'une canadienne-française et l'autre québécoise, l'une anglophone et l'autre francophone ? Le monstre bicéphale est-il arrivé sur terre en plein territoire québécois ? Le 4 novembre 1981, le fils de Jacques Godbout, Charles-et-François, ont invité amis et fidèles au lancement des Têtes à Papineau. J'y étais, les comédiens aussi : un vieux monsieur dirigeait un carrosse à bébés à travers la foule ébahie. Drôle de famille, ces vieux parents poussant leur enfant plastifié ! Et la poupée, est-ce la tête à Papineau ?*

*Le 23 décembre 1981, Jacques Godbout me reçoit chez lui à Outremont. Il y habite depuis quinze ans. J'entre dans le salon. J'aperçois de magnifiques poupées de faïence. Godbout les caresse un peu. Je pense à la poupée du lancement . . . distorsion . . . Faute de pouvoir filmer l'événement, je l'enregistre dans mon esprit. J'ouvre mon magnétophone, et l'entrevue commence.*

D.S. Vous avez très peu parlé de votre enfance, de vos parents, du quartier où vous avez grandi.

J.G. Je vais en parler un peu dans un texte qui s'intitule *Souvenir-Shop* et qui va paraître dans une anthologie de mes poèmes. Ce sera publié aux éditions de l'Hexagone. Pour le reste, je pense qu'on en trouve de grands panneaux dans *Les têtes à Papineau*, comme dans tous les volumes que j'ai écrits, peut-être un peu plus dans *Les têtes à Papineau* et dans *Salut Galarneau !* Mais j'ai toujours voulu que l'on conserve une distance entre ma famille, mes parents, mon enfance, et mon écriture. Je ne fais pas une oeuvre de journaliste, je fais une oeuvre de romancier. Le fait que je sois né à la Côte-des-Neiges, que j'aie vécu dans la ville de Joliette quand mon père était directeur d'une coopérative de tabac jaune, que je sois revenu à Montréal pendant la guerre et qu'à cause de la guerre on ait résidé dans l'est de Montréal, que pendant dix ans j'aie connu la patrie à la fois de Claude Jasmin, d'Hubert Aquin ou de Michel Tremblay — puisque j'habitais dans les mêmes rues — qu'après ça je sois revenu à la Côte-des-Neiges et que j'aie étudié chez les Jésuites du Collège Brébeuf, qui était le collège le plus huppé du Canada français, que je sois en ce moment à Outremont et que j'habite aussi les Cantons de l'Est ou le Bas du fleuve l'été, tout ça, ce sont des paysages qui représentent une certaine liberté d'être. Mais je ne crois pas que ça ait quelque relation que ce soit avec mon écriture. Si cela en a, c'est comme background.

D.S. Il est vrai que votre enfance n'est pas tellement présente dans votre oeuvre. C'est à partir de votre adolescence que vous commencez à vous inspirer d'expériences vécues.

J.G. Pas vraiment ! Moi, je pense que ce qui m'inspire — le terme est toujours un peu galvaudé ou douteux — c'est ce qui m'entoure pendant les deux ou trois années qui précèdent l'écriture du roman. D'année en année et de livre en livre, c'est la situation du moment qui m'inspire, mais qui évidemment me ramène à des choses vécues, à des faits vécus

dans l'adolescence, dans l'enfance, ou même dans ma vie d'adulte. Si je pense aux *Têtes à Papineau*, c'est un livre qui parle aussi bien de moi que de mon père et de mon fils, ou de ma fille et de ma femme, mais en même temps, ça n'est ni eux ni moi, ce sont les Québécois comme je les ai perçus à l'époque, en particulier, du référendum, déchirés, ne sachant pas ce qu'ils veulent, à tort ou à raison, c'est autre chose.

Je ne raconte pas ma vie. Si j'avais choisi de raconter ma vie, je l'aurais fait lors du premier roman, *L'aquarium*, et c'est tout le contraire. J'ai choisi à ce moment-là de raconter une histoire que j'avais sentie et vécue, mais qui se situait dans un ailleurs qui n'avait aucune référence avec ma propre vie.

D.S. C'était votre expérience du moment.

J.G. C'était mon expérience du moment. C'était aussi le souvenir de quelques mois passés au Mexique, dans les Antilles, d'un long séjour de trois ans en Afrique, et puis d'une vie de vingt ans sous Maurice Duplessis. Finalement, tout ça donnait un livre, et le livre n'a aucune prétention biographique. Toute entreprise d'écriture est une entreprise pour masquer, transformer, transmuier les choses, et non pas pour les dire comme elles sont. Un des chapitres, par exemple, du *Couteau sur la table*, qui s'ouvre sur la description de la grande maison dans laquelle Patricia et le narrateur vont vivre ensemble, ne correspondait aucunement à une maison dans laquelle j'avais habité, mais bien plutôt à l'illustration d'une maison collée dans le couvercle intérieur d'un coffre en cèdre dans lequel ma mère mettait, tous les printemps, des couvertures avec de la naphtaline et qu'on ouvrait tous les automnes. Le geste qui consistait à ouvrir tout à coup ce coffre de cèdre, ces odeurs, cette maison victorienne dessinée à la plume, tout ça m'a aidé à parler de Patricia. La maison n'a donc rien à voir avec une maison véritable, mais tout à voir avec une façon de transformer les souvenirs, de transformer les odeurs, les sons, les personnes. Pour moi, écrire, c'est changer les choses.

D.S. Écrire, c'est donc briser la chronologie.

J.G. Briser la chronologie, briser la représentation. Je ne fais pas de romans abstraits et non figuratifs, parce que ça m'ennuie. Mais je ne fais pas non plus de romans réalistes. Je suis écartelé, si on veut, entre les deux.

D.S. Vous avez travaillé d'abord pour une agence de publicité, ensuite comme traducteur. La publicité est une véritable hantise dans votre oeuvre littéraire. Vous y voyez tout un univers riche de significations cachées et de renseignements sur notre civilisation.

J.G. Oui, parce que la publicité, pour moi, c'est la perversion fondamentale de la poésie. C'est un phénomène qui appartient au vingtième siècle, mais qui est né évidemment au dix-neuvième. De nombreux grands créateurs sont des publicitaires. Parler d'une chose d'une façon métaphorique, c'est faire de la littérature, et le publicitaire parle d'objets de façon métaphorique. Donc, il n'y a aucune différence fondamentale entre un écrivain et un publicitaire. La publicité est la forme dominante de la littérature.

D.S. Mais vous n'aimez pas ce qu'elle véhicule comme message.

J.G. C'est une littérature qui est au service du prêtre, du prince, de l'Église, de l'objet. C'est, dans le fond, la littérature la plus servile qu'on puisse imaginer. Quand j'en ai fait, je l'ai sentie comme ça. Quand j'étais dans une agence de publicité, je souffrais tous les jours d'être obligé de concevoir des textes pour vendre des cuisinières *General Electric*, au gaz naturel, le café Maxwell House ou la farine Five Rose. J'ai consacré à la farine Five Rose deux minutes de texte tous les jours pendant un an, ça fait un livre, ça. On ne peut pas savoir les efforts inouïs d'énergie et d'imagination que je dépensais pour vendre de la farine. Je faisais de la littérature alimentaire dans le sens le plus littéral du terme, et je crois que je n'ai jamais pardonné à la publicité d'avoir occupé tout cet espace. En plus de ça, c'est la publicité qui occupe l'espace imaginaire d'aujourd'hui.

d'hui. Les enfants de toutes les classes sociales ont en commun non pas certains textes littéraires, non pas certaines chansons, non pas des livres pour enfants — nous, on avait quand même les contes d'Andersen, quand on était petits — mais des « jingles », des petites chansonnettes, les images de la publicité. Ils partagent la « Bud-Bud-Bud-Weiser ».

D.S. On a changé le goût des Québécois dans le cas de la Budweiser.

J.G. . . . parce que les Québécois sont des Américains. C'était très astucieux après le référendum.

D.S. Vos films *Derrière l'image* (1977), *Feu l'objectivité* (1979) et *Distorsions* (1981) constituent un triptyque sur les abus des bonzes de l'information. Dans *Distorsions*, vous vous inscrivez en faux contre les organismes qui contrôlent les nouvelles : l'AP, l'UPI, le Reuter et l'AFP. L'effet du monopole des média vous préoccupe beaucoup, autant comme cinéaste que comme romancier. Les images faussées des nouvelles nous endoctrinent malgré nous.

J.G. Ce qui m'intéresse plus encore, c'est que l'information est une forme de transformation de la réalité, et que je retrouve dans l'information des rapports que j'établis dans le roman. Tout ce que je voudrais que les gens sachent — et c'est pour cela que j'ai fait *Derrière l'image*, *Feu l'objectivité* et *Distorsions* — c'est qu'il n'y a presque pas de différences, sinon dans l'objectif que l'on poursuit, entre faire un roman, c'est-à-dire transformer la réalité, et faire une nouvelle, c'est-à-dire éclairer une partie de la réalité. Tout ça, c'est de la fiction, d'une certaine manière. Ça me fascine tellement de voir que les gens peuvent mêler fiction et réalité que j'ai voulu jouer à ça dans *Les têtes à Papineau*. Sur l'endos du livre, j'ai parlé des jumeaux Dionne, dont tout le monde se souvient, et de Papineau, Charles et François, que peu de gens connaissent. À cause de ce genre de présentation, il y a plusieurs personnes qui ont cru, pendant au moins la moitié du livre, et certaines pendant tout le livre, que Charles et François Papineau existaient. Ce n'est pas un tour



que j'ai voulu jouer au lecteur, mais c'est un jeu que j'ai voulu mener avec le lecteur, en lui disant qu'entre la réalité et la fiction, la marge est mince. L'aventure de Papineau est une aventure vraisemblable. Il n'a pas existé ; il aurait pu exister. Tout au long du roman, j'ai tenté d'écrire un livre auquel on pouvait croire, de parler d'un monstre, mais d'un monstre crédible.

D.S. Avant de passer à votre oeuvre littéraire, je voudrais vous poser une question sur votre carrière à *Liberté*, *L'Actualité*, *Parti pris*, *Vie des Arts*, *Lettres françaises*, le défunt *Jour*, *Cinéma Québec*, et j'en passe. Une quarantaine de ces textes sont repris dans *Le réformiste*, publié en 1975. Essayiste frondeur, vous partez à la défense de la culture d'ici, et vous dénoncez avec beaucoup de mordant le dogmatisme clérical et politique qu'a connu le Québec. L'article le plus important, celui qui a eu des répercussions considérables, c'est sûrement le beau texte intitulé « Écrire », publié dans *Liberté* en 1971. C'est là que vous avez défini le « texte national », que vous avez proclamé la nécessité, en attendant l'indépendance nationale, d'un texte collectif. Je cite : « On a beau naître un jour dans les pages roses ou blanches d'un manuel d'Histoire de la Littérature française, croquer les madeleines de Proust, fréquenter Gide, admirer Michaux, imiter Simon, les

racines québécoises deviennent peu à peu les lianes et l'on est tôt ou tard enfermé dans le corral de la Belle Province, tournant en rond derrière le Mur des Lamentations du Québec comme des chevaux sauvages promis aux chiens du docteur Ballard . . . Ce que tout jeune écrivain québécois devrait savoir, c'est qu'il n'échappera pas au chantage du Pays, car justement il découvrira ayant perdu sa virginité que ce n'est pas lui qui écrit ses livres (qu'il signe), et qu'il n'y a au Québec qu'un seul Écrivain : NOUS TOUS . . . Un écrivain québécois ne peut chercher à exister en dehors du texte québécois, il lui faut participer à l'entreprise collective, autrement c'est le néant. » Est-ce que le message de « Écrire » est démodé, même si l'indépendance n'a pas encore eu lieu ?

J.G. Je n'ai pas fait « carrière » de polémiste, parce qu'on n'en fait pas carrière, on est tout simplement, je pense, doué d'une capacité d'indignation qui fait qu'à certains moments, quand il se passe ou se dit un certain nombre de choses, on se met à bouillir et à vouloir absolument répondre, ou proclamer quelque chose. C'est comme ça que j'ai écrit des articles, des pamphlets ou des lettres. Pour ce qui est d'« Écrire », j'ai décrit le phénomène de l'écriture sous la coupole nationaliste qui n'a pas changé, mais ce n'est pas parce que je l'ai décrite que j'étais en

accord. Bien au contraire, il me semble avoir dit que faire son service littéraire comme on fait le service militaire, ça me fait suer. Peu importe ce que l'individu décide, ce sont les lecteurs collectivement qui donnent un sens aux choses. *Les têtes à Papineau*, publié à l'automne 1981, est un livre qui a été happé par les circonstances et par la dimension politique. Je ne l'ai pas écrit avec en tête toutes ces dimensions-là. Je l'ai écrit comme une métaphore, bien sûr, mais d'abord comme un roman, et c'est devenu tout à coup un texte politique. À la limite, il y a eu des gens, peu nombreux il est vrai, qui m'ont attaqué pour avoir proposé une fin pessimiste dans ce roman, comme s'il s'agissait d'un pamphlet. Mais ça n'est pas ce que je propose comme devant arriver ! C'est ce qui se passe dans le livre, point à la ligne. Les idées d'« Écrire » n'ont pas beaucoup changé, elles sont en voie de changer probablement, ou changeront quand le public, dans sa sensibilité, reconnaîtra autre chose. Les livres qui ont du succès, et qui ne sont pas nécessairement des réussites littéraires, continuent à être des livres qui donnent un sens à la vie collective.

D.S. Ça fait déjà une heure qu'on parle. Il faut absolument passer à votre oeuvre littéraire. Votre poésie est fantaisiste et ironique, et en ce sens, elle annonce le ton des romans à venir. Elle est aussi, tout comme votre prose, engagée dans une lutte contre la léthargie des gens.

J.G. Chacun des mes poèmes est une sorte de courte nouvelle. Après avoir fait de la poésie, j'ai écrit des nouvelles. Puis après les nouvelles, j'ai écrit des romans. Il y a donc eu une progression dans le récit. Je ne suis pas un romancier psychologique. Je suis un individu qui raconte des histoires, mais qui joue autour des personnages pour créer des atmosphères, des dimensions inattendues et de l'écriture et de l'aventure. Il y avait déjà ce jeu dans mes poèmes.

D.S. Dès la parution de votre premier roman, *L'Aquarium*, la critique reconnaissait en cette oeuvre le premier « nouveau roman » québécois. Au niveau de la chronologie, qui est brouil-

lée, et des personnages, qui sont, disons, chosifiés, il est vrai que *L'Aquarium* fait penser à Robbe-Grillet, à Nathalie Sarraute ou à Claude Simon. Avez-vous été influencé par ces auteurs ?

J.G. Pour ce qui est de *L'Aquarium*, pas du tout. Je dois vous dire que s'il y a eu une influence de roman moderne, elle me venait des *Chambres de bois* d'Anne Hébert, qui était probablement le roman le plus moderne qui m'avait été donné de lire au moment où j'écrivais *L'Aquarium*. Aucun des auteurs que vous avez mentionnés n'a franchi le niveau de lecture, dans mon cas, avant que j'aie terminé *Le couteau sur la table*. Après *Le couteau*, ce fut *Salut Galarneau !*, où il n'y a encore une fois aucune influence du genre. Ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas une atmosphère de type « nouveau roman » dans *L'Aquarium*. Mais cette atmosphère est née beaucoup plus du cinéma que de la littérature. Je pense à Antonioni et Alain Resnais, particulièrement, qui avec *Hiroshima, mon amour*, un texte de Marguerite Duras, et *L'année dernière à Marienbad*, un texte de Robbe-Grillet, nous avait donc présenté la littérature moderne à travers l'image. Cela a sûrement imprégné ma façon de voir le monde, surtout que j'apprenais à faire du cinéma en même temps. Le cinéma a nourri mon écriture.

D.S. Parlant d'influences, est-ce qu'il y a un auteur que vous affectionnez plus que d'autres ?

J.G. Il y a eu plusieurs auteurs, à différents moments. Actuellement, par exemple, il y a Milan Kundera et Philippe Roth. *The Ghost Writer* de Roth, c'est un des romans les plus réussis que j'aie lus depuis des années. J'ai été profondément touché à une époque par *Cent ans de solitude* de Gabriel Garcia Marquez. Certains écrivains d'ici ont pris la littérature latino-américaine pour en faire leur domaine nouveau. Ce n'est quand même pas mon cas. Je suis plus sensible à la littérature américaine.

D.S. La majorité des écrivains québécois préfère la littérature américaine aux autres littératures.

J.G. Bien sûr. Steinbeck, Faulkner, Hemingway, John Irving, Saul Bellow, Updike, tous ces auteurs-là me sont plus familiers que Sartre, Camus, Tournier et les autres. Les uns m'apportent des idées, les autres m'apportent la fiction. Les Américains, c'est le roman, c'est le cinéma, c'est l'aventure. Les idées viennent de France.

D.S. Jusqu'à quel point l'histoire politique et sociale de *L'Aquarium* est-elle une transposition de celle du Québec ? Vous avez écrit ce roman en 1960. Le Québec venait donc de commencer sa révolution tranquille, et dans quelques mois les premières bombes du FLQ allaient éclater.

J.G. *L'Aquarium* décrivait ce qui venait d'être vécu. C'était l'époque de la chape de plomb duplessiste, de l'incapacité de respirer, et de la démission de tout le monde, sauf pour quelques petits espoirs de révolte. *L'Aquarium* correspondait bien au Québec de l'époque, mais, en même temps, ça correspondait au phénomène de décolonisation à travers le monde, que ce soit en Afrique ou ailleurs. C'est un roman qui rend un faible écho de la décolonisation. Mais c'est aussi un roman du passage de l'adolescence à l'âge adulte, qui décrit l'espèce d'absence à l'existence qui touche beaucoup d'adolescents, et qui se termine par une possibilité de vivre à la condition d'aller ailleurs et de faire quelque chose.

D.S. *Le couteau sur la table* (1965) est également une incitation à « faire quelque chose ». J'ai toujours pensé que l'histoire de Patricia et du narrateur constitue une sorte de réponse au mythe des « deux solitudes » créé par Hugh MacLennan.

J.G. Ce n'est pas une réponse, parce que je n'ai jamais lu les *Deux solitudes* de Hugh MacLennan. J'en ai beaucoup entendu parler, mais quand j'ai écrit *Le couteau sur la table*, c'était effectivement, en partie, pour reprendre ce grand thème. Très clairement, je voulais écrire une histoire d'amour entre Patricia et le narrateur, et cette histoire a tourné court, parce que, pendant que j'écrivais, la violence est apparue sous forme des interventions du FLQ. Le



livre s'est nourri de l'actualité, comme tous mes livres. Ça n'est pas une réponse aux *Deux solitudes* de MacLennan. Ça ne peut être qu'une transposition d'un sentiment et d'un état d'être de l'époque, qui n'a pas beaucoup changé depuis, d'ailleurs.

D.S. C'est vrai que vous avez connu une fille qui s'appelle Patricia et qui habitait le Manitoba ?

J.G. Non, j'ai connu une certaine Patricia qui habitait la Côte-des-Neiges et qui a servi de modèle à la Patricia du roman. Quant au Manitoba, j'y ai connu d'autres femmes, mais c'est beaucoup plus l'arrière-plan de l'Ouest canadien, l'atmosphère, comme on dit dans les scénarios, qui m'a servi.

D.S. Mais, tout à l'heure, quand on mangeait au restaurant, vous m'avez parlé d'une femme de Brandon qui vous a laissé tomber parce que vous étiez canadien-français.

J.G. C'est vrai. C'était la rupture définitive entre les deux solitudes.

D.S. Plusieurs critiques ont dit que le narrateur assassine Patricia à la fin du roman. Ce serait la « rupture » nationale à laquelle vous faites allusion dans le roman. Mais je ne suis pas sûr que l'assassinat ait réellement lieu. Vous dites, à un moment donné, que le couteau restera sur la table. L'assassinat, pour moi, n'est qu'imaginé, prenant plutôt la forme d'un divorce avec le reste du pays.

J.G. Quand j'ai écrit le roman, je ne voyais pas l'assassinat comme une solution, mais bien comme une métaphore, comme une menace, comme un discours, disons, méridional (les gens des pays du sud disent souvent « retenez-moi, je vais faire un malheur ! »). La preuve en est, je crois, que la violence au Québec a eu peu de succès auprès du public, et n'a été pratiquée probablement qu'en mimant ce qui se passait à l'étranger. Ça ne nous est pas familier. Les Québécois sont bons, parfois trop bons, enfin, je ne sais pas si on peut être trop bon, ils sont gentils, et ne

forment sûrement pas un peuple violent. Loin de là ! Je pense qu'il n'y a pas de peuple plus doux que le nôtre, sauf peut-être les Hawaïens avant l'arrivée des Américains, ou les Tahitiens avant l'arrivée des Français. Pour l'instant, s'il y avait un grand concours de la douceur, je suis sûr que les Québécois auraient de grandes chances de l'emporter. Donc, le couteau restera sur la table, disais-je à ce moment-là dans le roman. Il est resté sur la table.

D.S. Dans *Salut Galarneau !*, vous détournez votre regard de la table de l'indifférence pour faire le portrait d'un vendeur de hot-dogs. *Salut Galarneau !* est, de loin, votre roman le plus populaire. Il a connu une version théâtrale ; il est étudié dans les CEGEP, dans les universités ; il existe en édition de luxe illustrée par des artistes québécois ; au Canada anglais, il est devenu un classique de la « Québec Literature in translation ».

J.G. Le succès de ce livre-là est dû à un phénomène de société. Je vous



disais tout à l'heure qu'il y a des livres qui sont des réussites, d'autres des succès, et parfois, il y en a qui sont à la fois une réussite et un succès. Si *Galarneau* est un succès, c'est peut-être parce que ça correspondait aux désirs qu'avaient les Québécois d'avoir une histoire heureuse, positive, qui réponde à leur appétit de vie, et non pas à leur appétit de destruction ou d'auto-destruction. Même si la fin est un peu ambiguë, même si *Galarneau* s'enferme pour mieux ressortir, il y a tous ces aspects qui font que ça joue dans le bon sens. Le livre avait aussi en sa faveur le langage québécois dans son aspect drôle, ironique, juveux. Puis, il y a le fait que *Galarneau* est un personnage sympathique. Je pense que le personnage correspondait à un mythe. Celui du soleil. Charles-François peuvent un jour avoir la même aventure. Mais ça ne se programme pas. On peut tenter de faire le meilleur livre possible, mais quand il sort, c'est le public qui décide si ça devient un succès, ou rien du tout.

D.S. Dans *Salut Galarneau!* vous posez, à votre façon, le problème de l'écriture au Québec : comment se re-

trouver, en tant qu'écrivain de langue française, dans une société influencée profondément par une culture étrangère ? La solution de François semble être son célèbre « vécrire », c'est-à-dire utiliser comme sujet romanesque sa propre vie et son milieu, tout intégrer dans son esprit créateur, même les signes américains qui s'imposent dans l'imaginaire québécois. C'est bien ça, vécrire ?

J.G. C'est refuser de s'enfermer dans l'écriture pour elle-même, comme une sorte d'abstraction, et d'en faire un objet hors de la réalité. C'est refuser de s'enfermer dans la vie pour elle-même, en toute réalité, et refuser d'en faire un objet de transformation. C'est à la fois marcher, et savoir que l'on marche. C'est à la fois manger, et parler de ce que l'on mange, mais c'est aussi aimer et transformer l'amour à mesure. C'est une façon de vivre, que les uns ou les autres peuvent choisir ou aimer, mais qui me paraît la seule façon de vivre.

D.S. *Salut Galarneau!* a joué un rôle important dans l'acceptation d'une littérature québécoise ancrée dans le quotidien, dans le vécu. L'écrivain québécois « vécrit », se décrit tel qu'il est, et surtout, n'évite pas la rue jugée trop vulgaire par toute une génération d'écrivains précédents. Un critique a déjà appelé *Galarneau* le roman du « nostie », car les sacres représentent une prise en main de son identité. Dans votre texte « Écrire », vous évoquez justement la nécessité d'une langue québécoise dûment acceptée. En voici un extrait : « Le TEXTE NATIONAL exige une recherche formelle dont le principal objectif est l'invention d'une langue littéraire qui corresponde à l'originalité du groupe national. Une langue qui soit à celle de la rue Saint-Denis, ce que le français écrit est à la langue française parlée dans l'Hexagone. Car écrire en « bon français » fait de l'écrivain un bon Français, probablement, mais certes pas un Québécois. »

J.G. Je ne pense pas avoir jamais parlé de la nécessité d'une langue québécoise, j'ai toujours parlé d'un langage québécois, c'est-à-dire d'une façon qui nous est propre de manier le patrimoine linguistique. Pour le reste, vous savez, la présence du sacre dans *Galarneau* n'était pour

moi qu'un phénomène sonore. Je retrouve les choses par mon nez, l'odorat étant chez moi le sens le plus développé, mais quand j'écris, c'est avec mes oreilles. L'idée de terminer un certain nombre de phrases par *stie*, pour ponctuer les choses, m'apparaissait une façon mélodique d'écrire. Je n'ai jamais pensé que les gens pouvaient se choquer ou en faire une théorie. C'était d'abord une mélodie.

D.S. C'était de la musique.

J.G. Oui.

D.S. L'écriture est, pour vous, et pour François, un élément essentiel dans la vie. L'amour et les mots — écrits ou parlés — constituent les deux pôles qui donnent un sens à la vie. Mais l'amour est fragile, souvent passager, alors que l'écriture semble être permanente, fiable. À propos de son frère Jacques qui ne croit qu'au succès dans les affaires, François écrit : « Il ne sait pas ce que c'est qu'un cahier dans lequel on s'étale comme en tombant sur la glace, dans lequel on se roule comme sur du gazon frais planté. »

J.G. Ce qui est fascinant dans l'écriture, c'est que c'est une façon de transformer ce que l'on a vécu, donc de vivre deux fois. En écrivant, bien sûr, on est face — pour vous citer un truisme, mais c'est essentiel, je crois — à une table, isolé, devant du papier, coupé du son, coupé de la réalité, coupé de tout, mais dans le processus d'écrire, on revit. C'est comme si l'on mourait et ressuscitait, puisque l'on ressuscite des choses. Ce pouvoir magique, aussi magique que le pouvoir des Houngans qui font des cérémonies vaudou, est peut-être la seule raison pour laquelle l'on peut écrire. C'est vraiment fabuleux : à travers le processus de la langue, du langage, de l'écriture, du geste de scribouiller sur une feuille de papier, on participe à cet acte matériel de pouvoir réinventer la vie, la transformer, la refaire. C'est meilleur que toutes les drogues. Il faut se piquer avec les mots, je pense.

D.S. C'est d'ailleurs une des préoccupations importantes dans votre troisième roman, *D'Amour P.Q.*, publié en 1972. La définition de l'écriture est au centre de ce roman. Mireille se moque



du style élitiste de Thomas, de toutes les étiquettes de professeurs qui parsèment le manuscrit qu'elle est en train de taper. Elle suggère à Thomas de s'inspirer de la « sloche », des « stèques saignants », du Coca-Cola, et de ne pas ignorer le peuple de son pays, de se laisser aller spontanément aux plaisirs de l'écriture.

**J.G.** Quand Mireille parle à Thomas d'Amour, elle me parle à moi aussi. Le côté sensé de Mireille est un côté valable. Elle dit, finalement, « N'aie pas honte de ce qui t'entoure et de ce qui t'a nourri. Cherche à en faire de la littérature, si c'est cela qui t'appartient ». Et dans le fond, pourquoi faire une pièce de théâtre, par exemple, à partir de la mythologie grecque, alors qu'il y a autour de nous suffisamment de personnages et de situations pour que l'on en fasse du théâtre aussi. C'est un sermon que je me tenais à moi-même, en même temps qu'elle le tient à tous les écrivains et professeurs. *D'Amour, P.Q.*, c'est d'abord et avant tout une histoire de la littérature québécoise sous forme romanesque. Le premier texte ressemble à ceux qui s'écrivaient vers 1957, 58, et le dernier ressemble à ceux qui s'écrivaient dans les années soixante-dix. L'histoire de cette écriture, sa transformation, et sa prise en charge de la réalité, se fait sous forme romanesque.

**D.S.** Avant de commencer cette entrevue, vous m'avez dit que *D'Amour, P.Q.* est un roman complexe dont les critiques ont parlé d'une façon superficielle.

**J.G.** J'ai rencontré une seule personne, c'était un professeur de CEGEP à Saint-Hyacinthe, qui avait lu *D'Amour P.Q.* à tous ses niveaux, y compris le niveau qui pour moi, à l'époque, était essentiel, beaucoup plus que le niveau du langage, c'est-à-dire le niveau des rapports homme-femme, la présence que je sentais déjà très importante des féministes. Si j'ai écrit *D'Amour, P.Q.* comme je l'ai écrit, c'est parce que je suis, en autant qu'un mâle puisse l'être, profondément féministe. Cette dimension-là a été ignorée par les femmes qui, pour la plupart, voulaient être les seules à assumer le féminisme, et

puis totalement ignorée par les hommes qui probablement n'avaient aucune intention de céder ce genre de discours.

**D.S.** Une autre dimension importante de *D'Amour, P.Q.*, c'est la dimension politique. Le FLQ est omniprésent dans le roman. Vous avez, je crois, vécu l'épisode du FLQ comme une sorte de texte littéraire.

**J.G.** Mais c'était hautement littéraire. Si l'on pense au texte que le FLQ a obtenu que l'on lise à la télévision de Radio-Canada . . .

**D.S.** Je m'en souviens très bien. C'est Gaétan Montreuil qui en a fait la lecture.

**J.G.** C'était un document littéraire qui correspondait à la sensibilité de l'époque, aux textes de *Parti-pris*, à nos romans, cela aurait presque pu avoir l'air d'un découpage de poèmes et de romans, d'articles de *Liberté*, du *Quartier latin*. C'était une aventure littéraire. Ce n'était pas naturel pour les Québécois de devenir des terroristes — il suffit de regarder comment cela s'était terminé pour le croire — c'était emprunté aux imageries étrangères. De la même manière qu'une bonne partie de notre faune littéraire se comporte comme elle croit qu'à Londres, à New-York ou à Paris, l'on doit se comporter. Il y a un phénomène de mimétisme au

deuxième degré qui, à mon avis, nourrissait toute la pensée du FLQ.

**D.S.** Si l'on passait à *L'Isle au Dragon* (1977). C'est sûrement votre livre le plus alarmiste. Notre planète est menacée par la technologie capitaliste. Et le Québec, qui est si près du géant, de la « bête » américaine, pour reprendre le symbole de votre roman, est tout particulièrement en danger.

**J.G.** *L'Isle au dragon* est le livre qui m'est le plus proche par son côté baroque, mais aussi par sa façon de manipuler aussi bien la mythologie américaine que le conte classique. C'est un livre qui a été adoré par certaines personnes, et violemment rejeté par d'autres. C'est un livre qui est très fortement nourri de mon enfance, de mon adolescence et de ma vie adulte. C'est né d'une aventure que j'ai eue à l'Île Verte, mais c'est aussi nourri de mon séjour dans l'Ouest du Canada quand j'étais jeune. Quelqu'un qui voudrait faire un parallèle entre *Le couteau sur la table* et *L'Isle au dragon* pourrait effectivement s'amuser. C'est un livre qui m'est très cher, même s'il n'est pas facile à lire, ou peut-être parce que ce n'est pas un livre facile à lire.

**D.S.** À un moment donné dans le roman, vous évoquez les patriotes : « . . . le fleuve blanc, l'Isle Verte, ma

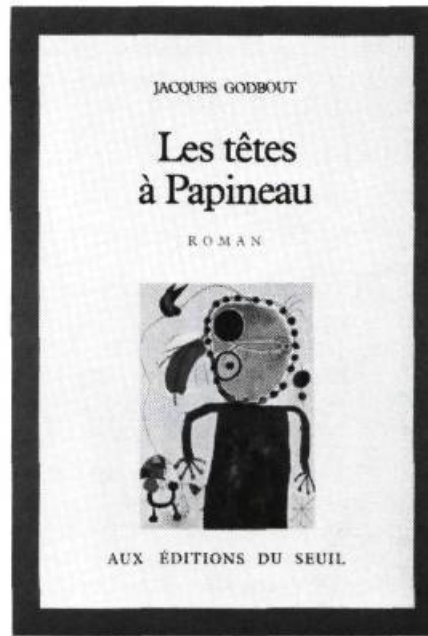


colère rouge, on pourra en faire un drapeau comme celui jadis des patriotes ». C'est dire que l'idéal des patriotes — se donner un pays — n'est pas sans liens avec le propos de *L'Isle au dragon* : préserver le patrimoine ?

**J.G.** Absolument ! Protéger son île et construire son pays, prendre en charge son univers et arrêter de dépendre des autres, choisir sa poésie et la vivre et l'accepter, la répandre, ça m'apparaît toujours une chose à faire. Il me semble que l'on devrait être toujours en train de produire et de créer, plutôt que d'être en train de consommer. C'est aussi un livre contre la consommation, mais *Salut Galarneau !* était autant. Dans un cas, c'est un chasseur de dragons qui part en safari contre une multinationale, dans l'autre, c'est un vendeur de hot-dogs qui part en guerre contre le mocheté de la publicité. Ce sont les mêmes combats. Plus on les évoque, plus je me rends compte que c'est toujours le même livre sous différentes formes. Ce sont toujours les mêmes préoccupations, et je dois, comme beaucoup d'écrivains, avoir deux ou trois petites hantises qui réapparaissent continuellement. Comme je ne les ai pas identifiées trop précisément, je peux les faire apparaître sous des formes différentes. Le jour où je les aurai identifiées très clairement, eh bien, mon dieu, j'arrêterai d'écrire.

**D.S.** Vous avez déjà dit quelque part qu'un livre « naît d'un désarroi. En l'écrivant, on veut comprendre le monde. » Qu'est-ce que vous avez voulu comprendre en écrivant *Les têtes à Papineau* (1981) ?

**J.G.** J'ai voulu comprendre pourquoi il y avait tant de gens autour de moi qui ne parvenaient pas à choisir politiquement ce qu'ils voulaient réellement au plan culturel, tant de gens qui ne réussissaient pas à choisir, dans leur vie de société, ce qu'ils souhaitent par ailleurs au plan économique, tant de gens qui étaient déchirés, tant de personnes dans les familles qui se regardaient comme des chiens de faïence. Prenons comme hypothèse que nous sommes des Canadiens-français — c'est ce que nous étions jusqu'à il y a vingt ans, si on oublie le changement d'éti-



quette, c'est peut-être ce que nous sommes encore — avec un trait d'union. Qu'est-ce que c'est que ce trait d'union, sinon le fait d'avoir deux têtes sur un même corps, d'avoir deux appendices ? J'ai essayé de décrire ce monstre, puis de vivre avec, lui proposer une opération, voir jusqu'où allait la logique romanesque, et jusqu'où allait le choix que ces têtes pouvaient faire. De même la famille autour d'eux qui m'apparaît aussi importante que Charles et François eux-mêmes. La mère qui est intelligente et qui se sert de sa tête ; le père qui a grand cœur et qui veut sauver l'univers ; la petite soeur qui regarde tout ça en se disant « mon dieu, où est-ce qu'ils s'en vont ? ». Tous ces personnages qui se protègent contre l'univers entier, aussi bien contre l'État que contre l'Église, ou contre les voyeurs que sont leurs concitoyens, devenaient, à mesure que j'écrivais, une famille admirable et remarquable qui permettait au monstre justement de vivre. Mais une fois que le monstre a eu décidé de se transformer, la famille ne pouvait pas empêcher que ça se passe. Si le livre s'est terminé comme il se termine, c'est en suivant une logique qui s'imposait. Vous savez, quand on écrit, on le fait à travers plusieurs hypothèses, et à certains moments, il y a des hypothèses auxquelles on croyait qui tombent parce que ça ne paraît pas aller dans le sens du livre, dans le sens des personnages, non

pas nécessairement d'une psychologie primaire, mais d'un déroulement d'écriture.

**D.S.** Le sens du livre ? Parlons-en ! Plusieurs critiques ont affirmé que *Les têtes à Papineau* suggère le statu quo politique. Et pourtant, Charles-François disent qu'ils sont « idéologiquement séparés... C'est pourquoi ce livre ne peut être un effort de raccordement. Une médiation. »

**J.G.** Il ne s'agit pas de raccorder quoi que ce soit. Les têtes sont déjà très bien comme elles sont sur le corps, et dans ce sens-là, le statu quo consisterait à dire « ne touchons pas aux têtes et laissons le monstre vivre comme il est ». Si c'était possible, ce serait probablement la solution. Cependant, le monstre a vingt-cinq ans ; il a déjà commencé à se séparer mentalement, il y a déjà en lui deux grandes tendances. Il a déjà amorcé le début de la fin. Alors, il ne s'agit pas de dire « c'est le statu quo » ou « ce n'est pas le statu quo ». Le roman décrit ce qui existe et ce qui existera à partir du moment où, grâce à la technologie américaine, un médecin canadien-anglais (qui pourrait être un homme politique) arrive, propose une solution — parce qu'à tout problème il y a, semble-t-il, des solutions techniques — qui s'avère une solution matériellement valable. Il s'amène avec un laser, mais il pourrait tout aussi bien arriver avec un câble de télévision, ou avec la télévision payante, ou un satellite, et puis il crée quoi ? Il crée un schizophrène, un autre monstre, avec la meilleure volonté du monde.

**D.S.** Mais lorsqu'il enlève une des têtes du bicéphale...

**J.G.** Il n'enlève pas une des têtes, il coupe dans le sens de la hauteur chacune des têtes et fait un amalgame.

**D.S.** Mais l'unicéphale qui en résulte parle anglais. Vos lecteurs vont sûrement interpréter cette conclusion de différentes façons. Et vous, Jacques Godbout, comment l'interprétez-vous ?

**J.G.** C'est le sort qui attend les francophones de l'Amérique du Nord, dans le contexte actuel. Je pense que nous allons basculer du



Jacques Godbout en compagnie de l'interviewer Donald Smith.

côté américain avec une vitesse « grand V ». Malgré toutes les lois, malgré tous les efforts. Ce sont les enfants qui basculent et non pas les adultes. Un jour, les enfants changeront d'allégeance, parce qu'ils seront happés par le contexte culturel très fort, très dynamique, des États-Unis. Cela se passera si l'on tente ou de les isoler, ou de les noyer. Dans un cas comme dans l'autre, ce sont les États-Unis qui vont nous avaler. Mais je ne suis pas prophète, moi. Je ne suis qu'un passant parmi d'autres. Je regarde, je constate, je crains. Puis, ça n'a pas beaucoup d'importance, puisque ce qui est important, c'est la lutte qu'on mène. C'est la permanence de cette lutte qui va nous permettre de vivre.

D.S. Nous parlons des implications politiques des *Têtes à Papineau*, mais il y a le style du roman qui me semble bien plus important. Vous présentez, dans un style ironique et cocasse, des aperçus hilares sur les réalités sociales du pays. Pour montrer l'assimilation des Franco-Manitobains, par exemple, vous créez une femme qui accouche dans un wagon du CN et qui fait

adopter son bébé par des Anglais. Je cite : « Dans un premier temps elle s'offrit au chef de train du transcanadien. Dans un wagon à bestiaux. Sur la paille. En pleine gare de Winnipeg. Pendant que des cheminots lavaient la locomotive à la vapeur. Ses cris de plaisir se mêlèrent au chuintement des freins et aux appels aigrelets des sifflets ferroviaires. Dans un second temps elle remit à l'orphelinat local le fruit de ses péchés qui sentait bon la poudre de bébé. Mais c'est une famille anglo-catholique qui l'adopta. Déjà, au Manitoba, la foi n'était plus gardienne de la langue ! Germaine Beaupré mourut de dépit peu après. »

J.G. Je pense que c'est un roman qui pose de nombreuses questions, si l'on prend la peine de le lire attentivement. J'y ai mis beaucoup de nos défauts, beaucoup de nos qualités. Mais, ça ne fait pas du monstre un objet monstrueux, au contraire, Charles-François est un être sympathique, et à propos duquel, je crois, il faut réfléchir, après avoir ri. Vous savez, si nous sommes des monstres, d'une certaine manière, c'est parce que nous avons toujours

refusé l'étranger. Il s'agit de savoir si nous allons continuer longtemps encore à performer dans le cirque québécois, ou sortir de sous la tente et affronter le monde. La tentation du cirque est grande. □