

Le retour au pays natal: *La mauvaise foi* de Gérald Tougas

(Une entrevue de Robert Viau avec Gérald Tougas)

Avec son premier roman, *La mauvaise foi*, le Franco-Manitobain Gérald Tougas a remporté le prix du Gouverneur général 1990. Nous l'avons rencontré dans le cadre d'un cours sur la littérature canadienne-française et nous lui avons posé quelques questions auxquelles il a bien accepté de répondre. Voici quelques extraits de cet entretien amical où le romancier nous révèle son cheminement personnel et comment il a intégré les Prairies dans une oeuvre fictive.

- R. V. Qu'est-ce qui a déclenché en vous ce désir, ce besoin d'écrire, et pourquoi avoir attendu si longtemps pour publier ce roman sur la «grande noirceur» (la grande noire soeur) du Manitoba des années cinquante? Vocation tardive? Longue gestation?
- G. T. J'ai pensé à écrire dès l'adolescence, et très sérieusement. Je dois même dire qu'à ce moment-là, j'ai comme su qu'un jour, j'écrirais. Je suis né à Sainte-Anne-des-Chênes, au Manitoba. J'ai appris d'abord un peu plus d'anglais que de français. Même si je venais d'un petit village canadien-français, le premier poème que j'ai lu était un poème en anglais: «Stopping by Woods on a Snowy Evening» de Robert Frost, que je cite d'ailleurs dans *La mauvaise foi*. J'avais des amis canadiens-anglais, mennonites, allemands, et nous parlions surtout l'anglais entre nous, sans aucun problème. Enfant, on ne se pose pas de questions: on vit dans un milieu, on le croit normal, il est bilingue, c'est tout. Lorsque l'inspecteur d'école passait, on cachait nos livres français. Cela devait changer quelques années plus tard. Mais n'allez pas croire que nous étions persécutés. L'inspecteur savait très bien que, dans les petits villages, on enseignait le français et il fermait les yeux.

Au collège classique des pères rédemptoristes de Sainte-Anne-de-Beaupré, comme je venais de l'Ouest, j'ai été placé dans une classe d'étudiants bilingues. On nous a donné un excellent professeur, le seul laïc de la maison, un Britannique très cultivé, passionné de littérature. Pendant que mes confrères étudiaient *cat, dog, corner, house*, nous lisions *Julius Caesar, Hamlet, Macbeth, The Vicar of Wakefield, David Copperfield*, les textes des grands écrivains anglais. Le cours d'anglais était celui que j'aimais le plus.

J'étais très faible en français, j'avais des zéros en dictée. Cela m'a vraiment frustré, blessé. Je me suis mis à m'intéresser au français, par orgueil, et à partir de Méthode (la troisième année de mon cours classique), j'étais régulièrement le premier de la classe en français. Je m'en faisais un point d'honneur. Mais je continuais à être fasciné par l'anglais. Je raffolais des romantiques anglais, Shelley, Keats, Coleridge, Byron. À un moment donné, j'ai vraiment eu l'impression que je ne pouvais plus continuer à fonctionner comme cela avec deux langues, deux admirations, deux absolus. Une langue, ce n'est pas seulement des mots; c'est aussi une façon de découper, d'interpréter la réalité. Tout le monde sait ça.

Heureusement qu'à ce moment-là, j'ai eu un très bon professeur de littérature en français. Cela m'a aidé à faire un choix. Je me suis mis à lire le français. J'avais des lacunes importantes. Puis il y avait, évidemment, des interférences. J'ai passé une partie de ma vie à me «débilinguiser» afin que ma langue maternelle devienne ma langue natale, ma vraie langue. J'ai vraiment fait un choix conscient et cela a coïncidé avec des lectures, avec des admirations pour certains auteurs français.

Mes auteurs préférés ont d'abord été des auteurs français. C'était normal à l'époque. Quand je me suis inscrit au département de français de l'Université de Montréal, en 1959, il y avait un seul cours de littérature québécoise qui était offert, et encore, il était donné le samedi matin par un Français. La littérature québécoise était considérée comme une quantité négligeable. Dans ce contexte, les auteurs qui m'ont formé sont forcément des auteurs français. J'ai étudié les classiques, j'ai lu les poèmes de Victor Hugo.

J'ai eu une admiration, une idolâtrie pour Hugo. J'étais un «hugolâtre», comme on dit. Il y a quelque chose dans l'oeuvre d'Hugo qui ne vieillit pas. Il y a là une création, une invention formelle, constante, intéressante. Ensuite il y a eu Beaudelaire. Au Collège universitaire de Saint-Boniface, j'ai «emprunté» *Les fleurs du mal* d'un père pendant qu'il était au réfectoire. J'ai lu *Les fleurs du mal* en cachette en une après-midi. Il y a eu le Chateaubriand des *Mémoires d'outre-tombe*, Saint-Simon mais pas tout, Proust, *À la recherche du temps perdu*. Montherlant. J'ai des livres fétiches. Je relis périodiquement *Le moulin de Pologne* de Giono. Il y a là un ton que je trouve absolument extraordinaire, qui me stimule, qui m'encourage à écrire. Et *Le neveu de Rameau* de Diderot.

Plus tard, j'ai été très intéressé par des oeuvres comme celles de Saint-Denys-Garneau, Anne Hébert, Alain Grandbois, Gaston Miron. Je les ai lues et relues. Il y a un certain nombre de romans québécois que je mets par-dessus tout. Je trouve qu'un des très grands chefs-d'oeuvre du roman québécois, c'est *Trente arpents*. Ringuet a fait une synthèse de tout le roman paysan, il n'y a plus moyen d'en écrire après cela. Il y a aussi, évidemment, Marie-Claire Blais. *Une saison dans la vie d'Emmanuel* m'a enragé, m'a assommé pendant des années. J'étais absolument déprimé quand j'ai lu ce roman parce que c'était justement le roman que j'aurais voulu écrire. Il arrivait juste au bon moment, ce roman-là. C'est une merveille. Il n'y a pas de mots pour dire l'admiration que j'ai pour ce roman!

- R. V. Votre cheminement personnel explique le bilinguisme dans votre roman et en particulier le personnage quasi caricatural de Christine?
- G. T. Pas caricatural. Les Canadiens français parlent comme ça dans l'Ouest. Enfin, un grand nombre d'entre eux. Christine est une francophone parfaitement bilingue. Avez-vous déjà remarqué que les gens qui sont bilingues sont toujours parfaitement bilingues? C'est bizarre. Mais Christine est bilingue en ce sens que non seulement elle connaît les deux langues, mais qu'elle parle parfois les deux langues en même temps. Cela m'a amusé de mélanger les deux langues et de mélanger le style direct

au style indirect. Ainsi, dans le discours indirect, j'ai gardé des traces de l'énonciation, de l'émotion de Christine, de son style, de sa façon de parler. Je suis très fier de ce passage. J'ai eu un plaisir fou à l'écrire. Et le bilinguisme, comment se fait-il qu'il ne soit pas plus présent dans les romans d'ici?

R. V. Mais à la différence de Christine, vous avez choisi de vivre en français et d'écrire. Quand avez-vous commencé à écrire?

G. T. J'ai commencé par écrire des poèmes, comme tout le monde aux études, pour mon propre plaisir. J'ai écrit des histoires. D'ailleurs, on faisait faire des narrations. Même si j'ai gardé pour certaines raisons de mauvais souvenirs de Sainte-Anne-de-Beaupré, je n'en ai pas gardé de mauvais pour ce qui est des études. On prenait les meilleurs pères de la congrégation pour enseigner le grec, le latin, le français. J'en ai eu qui étaient vraiment très bons, très dévoués. Qui aimaient la littérature.

À la maîtrise, j'ai suivi un cours de création littéraire, avec Jean-Claude Germain et André Berthiaume, sous la direction du père Ernest Gagnon, un être exceptionnel qui a stimulé quantité d'écrivains. J'ai écrit une pièce de théâtre, *L'Absente*, qui tourne autour de la thématique de mon roman. La pièce n'a pas été jouée et je ne l'ai jamais relue. Je me suis marié jeune et j'ai commencé à enseigner, à gagner ma vie. Mais le désir d'écrire était toujours là.

R. V. Alors comment en êtes-vous venu à *La mauvaise foi*?

G. T. Je suis d'abord et avant tout professeur de littérature. J'ai enseigné à Nicolet, à Sorel et à Longueuil, à l'époque où les professeurs québécois pouvaient pratiquer une sorte de nomadisme. J'ai enseigné pour le compte de l'Agence canadienne de développement international (ACDI) à Niamey, au Niger, dans un lycée fondé et dirigé par des soeurs de la Beauce! Notre Beauce à nous! Ce séjour a été pour moi une expérience extraordinaire. J'ai enseigné la littérature française et africaine à des Africains. J'ai appris autant, sinon plus, que mes étudiants. Après quatre ans, j'ai fini par considérer ce pays comme mon pays. Au retour, ma famille a dû se réadapter au monde occidental. Le choc culturel, c'est au retour qu'on l'a éprouvé; cela a

été une année très difficile. On avait le mal du pays! En fait, j'ai eu plus le mal du pays en revenant ici qu'en partant.

Je suis revenu à l'enseignement, à Sherbrooke et à Granby, par passion pour la littérature. Je croyais que l'enseignement me laisserait du temps pour écrire. C'est bien connu, les professeurs sont toujours en vacances! J'ai rapidement déchanté. Enseigner n'est pas une sinécure, et, si cela permet des loisirs, vous devez les employer à préparer des cours, souvent différents d'une année à l'autre: littérature québécoise, littérature française, littérature négro-africaine, roman américain, le roman dans la littérature étrangère, etc., ou bien préparer ces mêmes matières, mais à partir d'un point de vue différent, d'une problématique différente. Cela demande énormément de temps. Je tentais d'écrire, mais je manquais de la continuité nécessaire pour mener quelque chose à terme. J'étais incapable de sacrifier le professeur à l'écrivain et l'écrivain au professeur. Les deux métiers exigeaient toute mon énergie. J'ai barbouillé quand même beaucoup de papier pendant ces années-là mais rien de sérieux, de continu. C'était des exercices en vue de... pour le jour où...

Pendant ce temps, je lisais et je faisais lire à mes étudiants de grandes oeuvres. J'avais le sentiment de combler des lacunes dans ma formation. J'explorais l'univers des autres, j'essayais de voir avec mes étudiants de quoi et comment ces oeuvres étaient faites. Je n'avais pas du tout l'impression de perdre mon temps. Au contraire. Mais je repoussais ainsi dans un lointain brumeux le jour où je me mettrais moi-même sérieusement au travail. Je crois qu'on fait un livre comme celui qu'on aimerait lire. Et le contact, pendant toutes ces années, avec des oeuvres très belles, très riches, peut produire une sorte de paralysie chez celui qui est tenté d'écrire. À force de côtoyer des écrivains impressionnants, on finit par s'en faire des modèles écrasants, par se créer un sur-moi littéraire. Et on se demande si ce n'est pas un peu prétentieux de tenter de rivaliser avec ces oeuvres-là. C'est une attitude parfaitement stérilisante. Parfois, je me sentais comme un conservateur de musée un peu frustré de ne pas y avoir accroché sa toile, si petite fût-elle.

Le hic, c'est que, si l'on poursuit toujours le même raisonnement, on ne fera jamais rien. Dans la cinquantaine, je n'avais plus l'impression de disposer encore de cent ans de vie. J'étais désespéré. Je me disais: je vieilliss, je n'ai pas fait ce que je devais faire. Je pensais passer à côté de ma vie. Je me suis dit que la seule façon d'écrire ce roman serait de prendre un congé sans solde. Il fallait se mettre au travail, et j'ai plongé. J'ai donc sacrifié le salaire d'une année pour pouvoir écrire *La mauvaise foi*. Cela coûte cher, écrire dans ce pays! Le travail d'écriture s'est passé assez rapidement. Un peu plus d'une année. J'ai apprécié la confrontation avec la page blanche, jour après jour. L'obsession. Parce que c'est là où le travail se fait. C'est un travail très solitaire, c'est parfois très pénible. Mais évidemment, cela procure aussi de grandes joies quand on a l'impression, presque la certitude, d'avoir écrit exactement ce qu'on voulait faire, ce qu'on avait dans la tête, dans le ventre, etc.

En fait, j'avais commencé ce roman depuis longtemps. J'avais des fragments qui traînaient ici et là, à la fois dans le temps et dans l'espace, j'en avais un peu partout chez moi. À la fin de la première partie de *La mauvaise foi*, j'avais enterré le personnage d'Irène, puis je savais que j'allais le faire renaître, que le narrateur allait raconter l'enfance du personnage. J'ai regardé ce que j'avais écrit autrefois et j'avais un texte qui n'était pas mal du tout. Comme c'était écrit à une autre époque, en 1976-1977, il y avait là le décalage de ton que je cherchais pour la deuxième partie. J'avais là, moi qui habituellement écris dix pages par semaine, une trentaine de pages qui ne demandaient pas un très grand nombre de retouches. Évidemment, il y avait une transformation à faire, parce que mon personnage principal était un petit garçon. J'ai changé le sexe du personnage de sorte qu'Irène est une transsexuelle. Elle a subi une opération. Cela s'est fait très rapidement, sans douleur. Je me suis versé un *scotch* pour arroser la fin de la journée!

R. V. J'aimerais toucher aux rapports entre l'autobiographie et le roman ou, si l'on veut, d'une manière plus large, les rapports entre le roman et le monde réel.

G. T. Mon livre est autobiographique du début à la fin. Et il ne l'est pas du tout. Je m'explique. Un écrivain ne peut pas parler de ce qu'il ne connaît pas, directement ou indirectement. On écrit avec tout ce que l'on a vécu, souffert, éprouvé, avec toutes nos joies, nos peines, nos déceptions, avec tout ce qu'on a observé, lu. Je pourrais répéter ici, lu, lu, lu. Quelqu'un qui écrit, c'est premièrement quelqu'un qui lit. Quand on écrit, on se transforme en vampire de soi-même et des autres. Par exemple, j'ai vécu très intensément deux époques qui sont invoquées dans mon roman et qui sont renvoyées dos à dos, dépeintes aussi durement l'une que l'autre. J'ai connu l'époque d'avant la Révolution tranquille, époque de l'influence prépondérante de l'Église. J'ai vécu l'atmosphère morale répressive, janséniste, l'étouffoir, et ce qui a suivi, l'après Révolution tranquille, que certains voient comme une libération, d'autres comme un *free for all*, où une infinité de petits gourous très ambitieux, fabriquant de recettes en tous genres, sont venus remplacer les grands gourous totalitaires d'autrefois. Ce n'est pas beaucoup mieux. J'ai connu cela, et j'ai même lu beaucoup sur cette période pour mieux la connaître en profondeur. Or, il y a l'écho de cela dans mon livre.

Une grande partie de mon récit se déroule dans les plaines du Manitoba. J'évoque dans *La mauvaise foi* ce que mon narrateur nomme un «désert fertile» (p. 16). Je parle de ce que j'ai vu, de ce que j'ai aimé, et si une émotion transparaît dans l'évocation des paysages de mon enfance, c'est parce que je ne les ai pas oubliés. Ils m'émeuvent encore. Ils sont pour moi irremplaçables. J'ai sept versions différentes du passage: «On le sait, les plaines immenses et fertiles ne retiennent pas longtemps le voyageur...» (p. 109). Je voulais faire voir, faire sentir la plaine au lecteur. En écrivant ce passage, je revoyais le paysage de mon enfance. Il y a même des lecteurs du Manitoba qui m'ont dit, et c'est un compliment qui m'a touché au vif: «On ne savait pas que notre pays était aussi beau». Et j'ai transposé une partie de mon enfance dans le récit de celle d'Irène, son mysticisme, l'éveil de sa sensualité, je me suis projeté là-dedans. Évidemment pas au niveau de l'anecdote, mais je dirais, si possible, en profondeur.

Mais on n'écrit pas un roman pour raconter sa vie. La vie d'un écrivain n'a d'importance que pour lui. Elle ne présente ni plus ni moins d'intérêt que la vie de n'importe qui. Si on se souvient de Chateaubriand, ce n'est pas parce qu'il était Chateaubriand, avec tous ses défauts, toutes ses qualités, mais parce qu'il a menti superbement en écrivant *Les Mémoires d'outre-tombe*, où il raconte sa vie, certes, mais en la transformant en oeuvre d'art. Le roman pour moi doit être une oeuvre d'art ou il n'est rien.

Demande-t-on au peintre si sa toile est autobiographique, au musicien si sa symphonie est autobiographique? Le peintre pour apprendre à devenir peintre étudie des tableaux. Le musicien étudie la musique. Le romancier vit, comme tout le monde, plus ou moins intensément, mais il lit et étudie des romans. Et la vraie question sur l'autobiographique dans un roman ne devrait pas être uniquement: «qu'est-ce que vous racontez de votre vie dans votre livre», mais: «qu'est-ce que vous avez lu? qu'est-ce que vous lisez? quels sont vos maîtres en littérature? quels sont les gens qui ont eu sur vous une influence? qui vous ont marqué, que vous enviez, que vous jalousez?»

- R. V. Dans *La mauvaise foi*, il y a énormément de références aux oeuvres que vous avez lues. Vous citez le Nouveau Testament, version «Faites cela et vous vivrez», des poèmes de Robert Frost, le roman *The Return of the Native* de Thomas Hardy (dont la traduction s'intitule *Le Retour au pays natal*, titre qui s'inscrit bien dans la démarche du personnage de Marcel) et plusieurs autres oeuvres tant en français qu'en anglais. À la manière de Paolo et Francesca dans *La divine comédie*, les amours d'Irène et d'Éric se scelleront autour de la lecture d'un poème. Vous comparez Irène à une Madame Bovary des plaines, elle meurt telle Ophélie de Shakespeare, tel François du *Torrent* d'Anne Hébert, et le narrateur Marcel est *À la recherche du temps perdu*. Même le personnage de Renoir, qui n'a rien d'un intellectuel, se prénomme ainsi parce que sa mère lisait Delly. Tous vos personnages ne sauraient vivre sans un livre à la main, à tel point que Bohémier se demande si Irène «apporterait un livre au lit» (p. 190).

Parlons d'une façon plus précise de ce roman, de ce qu'il raconte. Je voudrais surtout que vous nous expliquiez comment c'est raconté et pourquoi.

G. T. *La mauvaise foi* raconte une histoire toute simple. Marcel revient chez lui au Manitoba, et dans le train qui fonce vers les plaines, il pense à sa soeur Irène retrouvée noyée, il y a longtemps, dans des circonstances obscures. S'est-elle suicidée, l'a-t-on tuée, s'agit-il d'un accident? Personne n'a jamais su. Marcel ressasse constamment ce vieux malheur. Il tente de retracer les étapes de la vie de sa soeur à partir de ses souvenirs et de l'amour qu'il garde pour elle, il puise dans les récits faits par d'autres, imagine ce qu'il ignore et se transforme en biographe passionné. Cette histoire de la vie et de la mort d'Irène est aussi l'histoire de Marcel qui, longtemps après, la raconte. Elle se trouve ainsi liée à une époque plus récente dont elle reçoit à la fois l'éclairage, les distorsions et les contrastes.

Quant aux références littéraires, disons que je déclare mes sources, enfin quelques-unes. On sait qu'un livre se fait avec d'autres livres. Les classiques le reconnaissent tout franchement dans leurs préfaces en disant aux lecteurs où ils ont puisé leur inspiration. Mais il y a aussi des rencontres de pur hasard comme pour ce que vous dites de Paolo et Francesca dans *La divine comédie*. Car, honte à moi, je ne connais pas *La divine comédie*. Enfin, peut-être y en a-t-il trop de ces références, au lecteur de juger si elles sont ou non liées au propos. C'est un jeu dangereux. On marche comme sur des oeufs.

R. V. Que signifie le titre du roman? Qu'entendez-vous par «mauvaise foi»? Est-ce déloyauté, duplicité, perfidie, mauvaise foi sartrienne, «mauvaise foi» d'une jeune fille catholique qui entretient une relation charnelle avec un étranger protestant et, par surcroît, de dix-huit ans son aîné?

G. T. Votre question contient la réponse. L'expression «manifester de la mauvaise foi» signifie le refus de reconnaître les faits, de jouer à cache-cache avec soi-même, comme l'analyse Sartre au début de *L'être et le néant*. Il y a allusion à la thèse de Sartre dans les premières pages du roman quand le *barman*, «sardonique et sartrien» (p. 12-13), joue au *barman*. De même, quand Éric et Irène lisent le poème de Robert Frost, «Stopping by Woods on a Snowy Evening», ils font semblant qu'ils ne sont pas en train de jouer une scène de

séduction. Il y a là cette «délicieuse mauvaise foi qui les avait rendus si ingénieux dans l'expression indirecte de ce qui les poussait l'un vers l'autre» (p. 129). À un autre niveau, il y a aussi la mauvaise foi de l'Église intégriste, ultramontaine du Manitoba des années cinquante. Et surtout, la morale qu'on en a tirée et qui n'a rien à voir avec la foi religieuse. On vous dit: «faites ça et vous vivrez»; ça veut dire: «faites ça et vous mourrez». Cette morale est mauvaise pour le personnage parce que, d'après le narrateur, elle l'a amené au suicide.

R. V. Comme expliquer cette rupture de rythme et de point de vue entre, d'une part, la première partie et, d'autre part, la deuxième et la troisième partie du roman?

G. T. La première partie de *La mauvaise foi* est racontée au «je», à la première personne. Mais, dans la deuxième et la troisième parties du roman, le récit est mené en apparence au «il», à la troisième personne, à partir d'un témoin omniscient, omniprésent, qui voit tout, qui sait tout, comme Dieu le père dans son nuage. En fait, tout le récit de *La mauvaise foi* est un récit à focalisation interne, un récit au «je», même quand c'est au «il» ou au «elle». C'est toujours Marcel qui assume clairement la narration. Je pense que le texte contient tous les renseignements nécessaires. Je ne pouvais pas insister davantage sans lourdeur.

Le lecteur devrait pourtant savoir que Marcel est le narrateur. Il y a même des indices qui lui sont donnés. Avez-vous remarqué que le «je» émerge vers la fin du roman? Il y a d'abord, dans la troisième partie, un court monologue intérieur, un «je»: «Je fournis pas sur mon tas de foin» (p. 227). Et juste avant le retour dans le train, à la toute fin: «[...] nous sommes restés longtemps à pleurer en cercle près du pauvre cadavre. Ah! comme je t'aimais, Irène!» (p. 261). Le narrateur raconte à la troisième personne ou fait semblant de raconter à la troisième personne. En fait, c'est un moyen qu'il se donne. Cela fait partie de sa méthode, de sa quête et de son enquête.

Si vous lisez bien la première partie, vous allez voir que Marcel dit à plusieurs reprises qu'il est obsédé par cette histoire. Il la ressasse depuis plusieurs années, il se la

raconte, il se dit même qu'il y a plusieurs versions différentes de cette histoire. Il se crée à lui-même des versions différentes de son histoire. Marcel veut trouver la vérité et il croit qu'en racontant l'histoire d'Irène, il va mieux voir dans son histoire à lui parce qu'il s'identifie à ce point à sa soeur: «si je te racontais l'histoire de ma soeur Irène, sa mort, ce que j'en sais, ce qu'on m'en a dit, peut-être comprendrais-tu pourquoi en te la racontant, je te l'ai déjà dit, j'ai l'impression de remonter à l'origine de mon grand dérangement» (p. 24).

À titre de personnage narrateur, Marcel ne peut rapporter que ce qu'il a entendu, que ce qu'il a vu, soit directement, soit indirectement. Il ne peut pas démontrer la psychologie de tel ou tel personnage dont il est en train de raconter le destin, comme s'il le voyait de l'intérieur. Le narrateur doit toujours rester à l'extérieur des personnages. S'il ne peut pas démontrer leur psychologie, il peut évidemment faire toutes sortes de suppositions, d'hypothèses sur la psychologie des personnages, jouer au romancier en somme. Mais il ne peut rien affirmer avec certitude, il n'est pas du tout une autorité.

Marcel ne sait pas plus qu'un autre ce qui est arrivé. Meurtre, accident, suicide? Personne ne le sait, puisque personne n'était là au moment fatidique, puisque personne ne dispose de données irréfutables sur les événements et sur le personnage, pas plus Marcel que l'oncle Philippe, que Renoir. Marcel peut supposer ce qui est arrivé et il croit pouvoir le supposer d'autant mieux qu'il a vécu sensiblement les mêmes choses que sa soeur. C'est lui, finalement, qui nous dit qu'Irène s'est suicidée, mais il ne le sait pas plus qu'un autre. Il se met en quelque sorte à la place de sa soeur et, étant donné ce qu'il connaît d'elle, il se dit que c'est ce qu'elle aurait fait.

Cette façon de procéder laisse entendre, entre autres choses, que toute cette histoire est forcément subjective, qu'il n'y a pas d'objectivité possible. Quelle réalité est la vraie? Quel récit peut justement rendre compte du réel passé? Il n'y a pas d'histoire vraie une fois pour toutes, on ne peut pas conclure. Ce qui est à la portée du narrateur, c'est de chercher la vérité en racontant, en reprenant par l'imaginaire l'intense vie amoureuse d'Irène. C'est ce que fait Marcel.

- R. V. Mais on pourrait alors poser une autre question. Pourquoi raconter deux fois ce qui est raconté dans la première partie? Pourquoi reprendre le récit? On enterre le personnage dans la première partie, il renaît dans la deuxième.
- G. T. L'écriture, pour moi, c'est très important. Pas seulement les phrases, mais aussi l'organisation des paragraphes, l'équilibre des parties. Tout le monde raconte des histoires, mais certaines personnes les racontent de façon plus intéressante. Une histoire, c'est des événements, un contenu, mais aussi une forme. En reprenant le récit et en modifiant quelque peu le point de vue, cela me permettait de mieux éclairer les personnages, et surtout le personnage d'Irène. Évidemment, il y a des différences importantes entre le premier et le deuxième récit. Par exemple, dans le récit de l'oncle Philippe, la visite du curé n'occupe que quelques lignes; dans la deuxième partie, plusieurs pages. C'est un chapitre essentiel pour mieux éclairer le contexte moral, religieux et social du roman. Et il ne faut pas oublier non plus que la deuxième partie raconte quelque chose qui n'a pas été racontée dans la première partie: l'enfance d'Irène.

En plus de modifier l'éclairage, cette reprise du récit permettait aussi de modifier le ton. La première partie du roman est située vers la fin des années soixante et les deux dernières parties racontent des événements qui ont eu lieu au début des années cinquante. Il y a un décalage de ton qui laisse entendre un éloignement dans le temps et l'espace. La première partie est plus échevelée, plus désordonnée. C'est le rythme du flot verbal, le désordre des pensées. Ce rythme convient à l'état psychologique du personnage narrateur et même à une certaine manière de raconter de la fin des années soixante. Les deux autres parties sont, disons, plus classiques, plus pondérées et conviennent, il me semble, à la vie dans la campagne manitobaine du début des années cinquante.

De plus, la description du suicide d'Irène, du suicide probable selon Marcel, rejoint par l'écriture l'enterrement d'Irène de la première partie. C'est le même désarroi, le même dévergondage de la syntaxe. Enfin, dans les

dernières pages du roman, on revient dans le train, on renoue avec la partie du début. Le récit est toujours raconté par Marcel, mais c'est la fin du voyage. Et quand on lit la dernière page, on voit que le personnage narrateur se propose d'écrire l'histoire d'Irène, donc la boucle est bouclée; ce qu'il se propose d'écrire, on vient de le lire. Je ne veux pas vous donner l'impression que j'avais mûrement réfléchi à tout cela avant de commencer à écrire. Cela s'est imposé. Pour que mon histoire soit intéressante, pour que j'en fasse justement une sorte d'obsession, il me fallait absolument ce ressassement. Je pense que c'est en cherchant à expliquer pourquoi Faulkner racontait ses histoires à l'envers, que Sartre a écrit qu'une technique renvoie à une métaphysique, à une façon de voir. Si le romancier choisit tel procédé, c'est parce qu'il a telle chose à projeter. C'est peut-être cela qui s'appelle l'inspiration: avoir trouvé deux choses, le procédé et le contenu, et qu'il y ait un mariage, des liens indissolubles entre les deux. C'est ici le professeur qui parle en moi. Quant au romancier, il doute toujours.

- R. V. Vous êtes né au Manitoba et votre roman ressemble à un pèlerinage au pays natal. Que représentent les Prairies pour vous?
- G. T. Je pense au Manitoba avec beaucoup de nostalgie. Je n'ai jamais oublié mon coin natal. C'est exprimé dans le texte, à travers les personnages, le paysage. Je suis très ému chaque fois que je retourne dans les Prairies. Ce paysage est pour moi plus cher que n'importe quel autre. Il faut avoir habité la plaine pour en voir la beauté un peu austère.
- R. V. Comment entrevoyez-vous l'avenir de la communauté francophone de cette région?
- G. T. Je ne suis guère optimiste sur l'avenir des francophones hors Québec. J'espère ne pas avoir raison, mais j'ai l'impression qu'ils sont voués à disparaître à plus ou moins brève échéance. Je ne mets pas en doute la valeur, la vigueur de la réalité franco-manitobaine. Au contraire, les francophones qui sont là manifestent énormément d'énergie et de dynamisme! Voyez la vigueur de ceux qui restent: il y a là des poètes, des romanciers, des

dramaturges. C'est comme si les meilleurs étaient restés. Ces Franco-Manitobains sont admirables.

Mais il y a aussi des gens qui se croient francophones et qui ne peuvent exprimer leur véritable personnalité qu'en anglais. Comment penser que le mouvement qui réduit à 4 % le pourcentage des francophones au Manitoba ne soit pas irréversible? Il faudrait un miracle pour que cesse cette érosion. Les générations qui viennent seront-elles aussi dynamiques et francophones que ce petit groupe que je trouve encore au Manitoba?

R. V. Gérald Tougas, en terminant cette entrevue, pourriez-vous nous parler de l'oeuvre à venir?

G. T. L'action du prochain roman sera en Afrique, un continent que j'ai aimé absolument. Mais il me faudra du temps. En ce moment, j'ai envie de faire autre chose: je prépare un recueil de nouvelles avant de m'embarquer dans mon roman africain. Écrire de courts récits demande moins de continuité mais cela n'est pas plus facile et, même, je trouve assez difficile de passer d'une histoire à une autre. Chaque récit représente un autre univers, une autre atmosphère, une autre écriture, un autre ton. Tout est à recommencer. En réalité, c'est très long, d'autant plus que j'aimerais qu'il y ait dans ces récits une sorte d'unité à la fois dans la thématique et dans les procédés narratifs.

BIBLIOGRAPHIE

TOUGAS, Gérald (1990) *La mauvaise foi*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 266 p.

Robert Viau
Département d'études françaises
University of New Brunswick

