

Le roman de « l'être écrivain » entre l'anonymat et la reconnaissance. Entretien avec Daniel Poliquin

François Ouellet, Université du Québec à Chicoutimi

V. et I. : J'aimerais que nous commençons par situer chacun de tes romans, que je résumerai globalement (même si cela ne rend pas justice à la qualité de l'écriture), à l'intention du lecteur. Ton premier roman, *Temps pascal* (1982), dont l'action se partage entre Sudbury et Ottawa, met en scène l'amitié difficile qui lie un ancien syndicaliste vieillissant, Médéric Dutrisac, une jeune femme, Jacinthe Bourdon, engagée dans la défense des droits des mineurs en grève, et Léonard Gouin, un velléitaire qui rêve de changer le monde et d'écrire. Ce roman emprunte une forme engagée, où tu voulais t'inscrire dans la voie de la reconnaissance de la minorité francophone ontarienne ouverte par Cano. C'est une impulsion idéologique qui d'abord t'aurait fait écrire?

D. P. : Oui. Cette impulsion avait un caractère collectif; je savais que je n'étais pas seul, les gens de Cano écrivaient des chansons, Doric Germain venait de publier *La vengeance de l'original*, Prise de parole prenait de l'ampleur. *Temps pascal* a été mon « roman Lord Durham »: il s'agissait pour moi de prouver que l'Ontario français avait une histoire et une littérature. Sauf que le Lord Durham ici, ce n'était pas un Anglais imaginaire, mais un Québécois en chair et en os, parce que certains Québécois de l'époque niaient l'existence d'une littérature francophone en Ontario. L'autre impulsion idéologique ici était le sort fait à la minorité gaie (le scandale de 1975 à Ottawa). Je voulais marquer ma solidarité aux homosexuels traqués. Mais si l'impulsion romanesque est idéologique, sa finalité ne l'est pas, curieusement. Quand l'impulsion est strictement idéologique, l'auteur finit par écrire un essai; elle n'est pas suffisante pour soutenir un effort créateur menant à l'écriture d'un roman. Il faut qu'il y ait aussi une impulsion esthétique. Sans cela, on ne trouve pas dans son imaginaire des personnages comme le détective, ou Gouin, qui est un personnage riche (bien qu'une pâle copie d'un copain à moi).

V. et I. : Qu'est-ce qui réunit ces trois personnages, qu'ont-ils en commun?

D. P. : Ils ont ceci de commun qu'ils ont tous voulu le bien de leurs semblables à un moment ou l'autre de leur vie. Mais ils sont différents dans la mesure où Médéric est parvenu à la fin du monde, Jacinthe est au début de la vie, et Gouin quelque part entre les deux, pour toujours. C'est sa situation mitoyenne qui en fait un narrateur tout désigné.

V. et I. : Mais à la fin du roman, Jacinthe se suicide. Outre le fait qu'elle est de tempérament dépressif, peut-on dire que Médéric est en partie responsable de sa mort, puisqu'il essaie de la convaincre de l'inutilité de l'action collective? Car l'engagement reste problématique dans ce roman.

D. P. : Responsable, non. Médéric a mal parce qu'il est désormais privé du dernier amour de sa vie, et c'est pour retrouver un peu la flamme engagée de Jacinthe qu'il part rejoindre Gouin à la fin du roman. Ce qu'il a voulu faire avec Jacinthe, en fait, c'est la convaincre, en se fondant sur son expérience personnelle, que l'engagement social est fait de motivations plus troubles qu'altruistes, narcissiques en fait. Je ne le savais pas alors, mais je venais d'aborder là un thème qui allait revenir souvent chez moi, particulièrement dans *L'écureuil noir*. Et *Temps pascal* terminé, j'ai compris que « littérature engagée » était un pléonasme. Tout acte esthétique, même le plus ésotérique, répond peu ou prou à une volonté d'engagement. Cela dit, le créateur littéraire a pour responsabilité première d'offrir à son lecteur un produit de qualité littéraire et non un prêche ou un manifeste.

V. et I. : Tu as dit toi-même que le personnage de Médéric était un hommage à André Paiement (dans la pièce *Lavalléville*). Mais alors pourquoi ce Médéric se nomme-t-il Dutrisac?

D. P. : Parce que j'ai été marié avec une fille de Sturgeon Falls où il y avait beaucoup de Dutrisac. Je trouvais le nom très beau. Mes personnages ont souvent des noms dont la sonorité me plaît. C'est un attrait esthétique, qui est visuel en même temps qu'il est auditif. Il y a dans Dutrisac une sonorité qui évoquait pour moi la force, l'énergie, la passion. Cela dit, je suis certain que le « vrai » Dutrisac aurait été très étonné si je lui avais raconté ça.

V. et I. : À tes yeux, quel est le personnage le plus important de *Temps pascal*? Médéric Dutrisac ou Léonard Gouin, le narrateur?

D. P. : Léonard Gouin. Sans lui, il n'arrive rien. Il incarne la mémoire. Comme Kerouac, dont le surnom était « Memory Babe » : l'enfant-mémoire. Le petit gars qui se souvient de tout. J'étais comme ça moi-même, je le suis encore : je me souviens de tout. Dans *L'homme de paille*, je reprends la même idée : des gens se réunissent et se racontent des choses. Le fait de se souvenir et de se raconter des histoires a toujours été pour moi le moteur de la littérature d'expression française au Canada. Ce qu'on se raconte, c'est souvent, étrangement, ce qu'on sait déjà : par exemple, l'histoire de l'oncle Jacques dans *Nouvelles de la capitale*, tout le monde la

connaît, mais on veut l'entendre de nouveau quand même, c'est une façon de s'entourer de chaleur, c'est sympathique. Et Gouin est le secrétaire, discret et anonyme...

V. et I. : Après *Temps pascal*, tu publies *L'Obomsawin* (1987). L'Obom est un célèbre peintre amérindien de Sioux Junction (ville du nord ontarien que l'industrie du bois a autrefois rendue prospère mais qui est condamnée à disparaître) accusé d'avoir incendié la maison maternelle. Louis Yelle, alias le Déprimé, écrit pour la troisième fois une biographie du peintre. Après avoir écrit ses premières biographies en anglais et en français, il décide cette fois-ci de la rédiger dans «le français cajun d'un Ontarien en train de retrouver sa langue». Grâce à son travail d'écriture, et à l'amitié d'Obom, le Déprimé parviendra à surmonter sa dépression; nous saurons à la fin, juste avant la mort d'Obom innocenté de son crime, que le Déprimé était le narrateur du roman. Suivant ton commentaire au sujet de *Temps pascal*, faut-il comprendre que le Déprimé, plutôt que l'Obomsawin, est le personnage le plus important du roman, parce qu'il est le narrateur?

D. P. : Parce qu'il est moi, l'écrivain, qui découvre sa langue, qui tâtonne encore, qui ne sait pas encore où est cette langue: est-ce un parler populaire, un parler hexagonal, une langue littéraire... Il se cherche; et l'Obomsawin ne lui sert que de prétexte pour se trouver: il lui fait la courte échelle pour devenir écrivain. À la fin, le peintre est mort et l'écrivain est né. Avant, le Déprimé avait écrit sous des pseudonymes, comme jadis mon père, qui avait écrit sous le nom de Jean-Marc Riverain, par exemple. Mon père écrivait des nouvelles pour *Le Droit*. Ma mère allait porter la nouvelle le vendredi matin, le trésorier du *Droit* lui comptait cinq dollars, puis elle allait faire l'épicerie. Ce sont des choses comme celles-là qu'on se racontait en famille, et que je trouvais amusantes. J'ai demandé un jour à mon père pourquoi il ne nous montrait pas ses nouvelles; mais pour lui, ce n'était pas important, il niait totalement son être-artiste.

V. et I. : Et toi, as-tu jamais pensé prendre un pseudonyme?

D. P. : Ah oui! J'en avais un à mes débuts. Sur le manuscrit de *Temps pascal*, j'avais mis un trait d'union entre «Daniel» et «Poliquin».

V. et I. : Tu t'étais déjà consacré...

D. P. : Oui, comme quoi l'humilité ne m'étouffait pas! Dans la Troisième République, on ne donnait plus de titres de noblesse, et pour se distinguer, on appariait le nom et le prénom: Sylvie Pierre-Brossolette (la fille du résistant), Jacques Chaban-Delmas. Alors, je me disais, dans cette perspective républicaine, donc populaire: je m'ennoblis, je deviens un tout, je ne suis pas juste Poliquin, je suis Daniel-Poliquin. Et le plus drôle, c'est qu'à l'impression, les correcteurs ont pensé que c'était une faute de frappe et ils ont fait sauter le trait d'union! Ma vanité a été blessée sur le coup, mais après j'en ai ri. Je me suis dit ensuite que cette omission

m'avait évité beaucoup de railleries... C'est qu'on se projette dans l'univers de la lecture, dans la postérité. Il y a des écrivains pour qui cela ne joue pas vraiment un grand rôle, ils ne sont pas vraiment conscients de cela. Et d'autres en sont extrêmement conscients, cela va jusque dans leur façon de s'habiller, dans le choix des restaurants ou des personnes qu'ils fréquentent. On a tous cette façon de se voir soi-même. Il y en a même qui changent de nom.

V. et I. : Au sujet de ton personnage qui s'appelle Tom Obomsawin, pourquoi le narrateur l'appelle-t-il l'Obom? Pourquoi cet article devant le nom? Est-ce que cela ne le dévalorise pas, est-ce que ce n'est pas un peu péjoratif?

D. P. : Attention, c'est un peintre. On dit : le Tintoret, le Gréco...

V. et I. : C'est à cela que tu pensais?

D. P. : Je pensais aux deux sens possibles. L'Obom, c'est vrai que ça fait «le bum», ça évoque le clochard. Dans le village de mon père, il y avait un peintre naïf qui s'appelait Obomsawin. Tout le monde l'appelait l'Obom. Mon père ne m'avait jamais dit cependant qu'il était peintre. Et ce n'est qu'après avoir publié *L'Obomsawin* que j'ai appris que cet Obomsawin avait été peintre. Sa maison était pleine de dessins naïfs. C'était un peintre d'origine abénaquise et qui était excentrique. C'est drôle, j'ai écrit comme par osmose ; on entend parler de choses dans son enfance, on capte des idées malgré soi...

V. et I. : Tu as introduit dans *L'Obomsawin* toute une perspective historique : nous remontons jusqu'à la colonisation de Sioux Junction, ville d'ailleurs fondée par l'ancêtre d'Obom, Charlemagne Ferron. Est-ce que cette colonisation du territoire avait une valeur symbolique à tes yeux, lorsque tu as composé le roman?

D. P. : Absolument! *L'Obomsawin* est le dernier roman de mon époque «Durham», que j'ai appelée mon «service littéraire», et je tenais alors à rappeler que l'Ontario français avait été fait par des colons, ou des colonisateurs, canadiens-français, et non des «colonisés» au sens memmien du terme. Prise de position qui m'amenait évidemment à réfuter une des thèses chéries du néo-nationalisme québécois, qui avait emprunté une partie de son credo à Memmi. Mais c'était sans intention polémique...

V. et I. : *Visions de Jude* (1990) paraît trois ans après *L'Obomsawin*. Cette fois-ci, ce sont quatre femmes qui assument l'une après l'autre la narration. Elles ont toutes aimé Jude, qui est un explorateur et un scientifique célèbre, un véritable personnage de conquérant. Chacune raconte ce qu'elle sait sur Jude, révélant peu à peu la nature tourmentée du personnage, qui apparaît comme un jaloux rétrospectif qui jamais sans doute ne sera heureux en amour. Pourquoi avoir choisi de traiter cette question de la jalousie?

D. P. : La jalousie rétrospective est une maladie du cœur qui prend son origine dans la mémoire. Je voulais, avec *Visions de Jude*, écrire une fable sur ce phénomène presque exclusivement masculin et, en même temps, une sorte de parodie de la devise nationale du Québec. Laquelle, on l'oublie trop souvent, est tirée de cette phrase qui apparaît, je crois, sur le fronton de l'Assemblée nationale à Québec et qui dit, si je me rappelle bien : «Je me souviens que, né sous le lys, je crois sous la rose». Ce «Je me souviens» à l'accent victimaire et rancunier est né en fait d'un tronçonnement résolument idéologique. Personnellement, je trouve ça drôle à mourir : ça fait penser à un enfant qui vole une pomme et qui est sûr qu'on ne le prendra jamais...

V. et I. : *Visions de Jude* a été récemment réédité en poche sous le titre *La Côte de Sable*. Pourquoi as-tu changé le titre du roman ?

D. P. : C'est un titre d'abord que je n'ai jamais aimé. Je sortais de l'hôpital quand André Vanasse, de Québec Amérique, m'a dit qu'il acceptait de publier le livre. Le roman s'appelait *Le livre de Jude*, tout simplement. Vanasse n'aimait pas le titre, il a proposé *Visions de Jude*, en me disant : «Toi, qui a traduit Kerouac...». Je n'ai pas compris ce qu'il voulait dire : je ne savais pas que Kerouac avait écrit *Visions of Gerard*. Ni que Marie-Claire Blais avait écrit *Visions d'Anna*. Soudain, on faisait un rapprochement entre moi et ces livres, que je n'avais même pas lus ! Comme j'étais encore à moitié anesthésié, j'ai donné mon accord. Quand on a réimprimé le roman, j'ai voulu lui donner un titre que j'aime, *La Côte de Sable*. Le roman se passe dans la Côte de Sable, mon «village» natal : c'est ma façon de lui rendre hommage et, en ce sens, c'est un choix affectif.

V. et I. : Mais en même temps, il y avait une cohérence dans le premier titre, puisque presque tous tes romans portent le nom du personnage : *L'Obomsawin*, *Visions de Jude*, *L'homme de paille*, et même *L'écureuil noir*, qui est une métaphore du personnage principal, Calvin Winter.

D. P. : Oui. Mais *Visions de Jude* porte à faux au départ. Parce que ce n'est pas l'histoire de Jude, mais des femmes. Des femmes autour de lui. C'est cela qui compte. Et elles sont toutes dans *La Côte de Sable*.

V. et I. : Au fond, ton personnage principal est toujours le narrateur, celui qui prend la parole... À ce sujet, ce qui me frappe, dans *La Côte de Sable*, ce sont les structures narratives parallèles. Tu travailles toujours de cette façon. *Temps pascal* (avec Gouin et Médéric) et *L'Obomsawin* (avec l'Obom et le Déprimé) sont composés de deux structures ou visions parallèles. *L'écureuil noir* a presque la forme d'un recueil de nouvelles. Donc, c'est toujours une structure qui juxtapose des visions narratives. Au fond, est-ce qu'on ne pourrait pas dire que tu approfondis non pas à partir d'une seule trame narrative, mais en juxtaposant ?

D. P. : Quand j'étudiais en littérature comparée, je m'intéressais beaucoup à ces formes-là, évidemment, avec le roman picaresque, le *Bildungsro-*

man, etc. La principale leçon que j'avais retenue de cela, c'est qu'une nouvelle est fondée sur une seule trame narrative. Elle commence à A et finit à B, avec des personnages tout faits; et on entre *in media res* dans l'action. Structure que j'adore et qui est extrêmement difficile. Le roman, c'est l'entrecroisement de plusieurs filières narratives, ce qui donne beaucoup plus de jeu. C'est difficile aussi, car il faut qu'il y ait une justification à tout cela.

V. et I. : *L'écureuil noir* (1994), ton quatrième roman, est un peu composé comme un recueil de nouvelles...

D. P. : Oui, c'est une méthode de travail que j'aime puisqu'elle me contraint à la rigueur.

V. et I. : Dans ce roman, le trait fondamental qui définit le personnage, ce n'est plus la jalousie, mais la culpabilité. Calvin Winter, qui dit avoir incarné la Conscience coupable, raconte les événements qui ont conduit à sa dépression, le départ de Zorah, la relation problématique à son père. Calvin dit avoir passé sa vie à racheter celle de son père.

D. P. : C'est en effet cette impression qui lui empoisonne l'existence. Jusqu'au jour où il finit par se rendre compte qu'il s'est enfin libéré de ses culpabilités imaginaires. Il découvre alors le bonheur de n'être que lui-même, sans plus. Enfin affranchi, il peut aimer librement, et dans la sincérité.

V. et I. : Pourrait-on dire que, à la fin du roman, Calvin a trouvé une certaine innocence?

D. P. : Non, il n'est plus innocent, justement, il est lucide désormais. Calvin est une sorte de Jude réussi, qui est parvenu à opérer un retournement sur lui-même pour se voir tel qu'il est. Jude est un conquérant illustre, d'accord, mais un homme condamné au malheur amoureux parce qu'il ne saura jamais se regarder en face. Calvin a su trouver en lui la force nécessaire pour changer, Jude non.

V. et I. : *L'homme de paille* (1998), roman extrêmement complexe, se situe à l'époque de la Conquête. Nous suivons le parcours de Benjamin Saint-Ours. Orphelin né dans ce qu'on appelle alors les Pays d'En-Haut (l'actuel Midwest américain), il grandit en Nouvelle-France, avant de voyager et de faire du commerce. C'est quelqu'un, dit-on, qui ne connaît pas de loi, et qui pendant un certain temps va semer la terreur en Nouvelle-Angleterre, avant de combattre du côté des Français durant la guerre de 1759. Gravement blessé, il dormira pendant plusieurs années avant de revenir à la vie. Donc, ce personnage singulier, qui à la suite de sa blessure a des trous de mémoire et qui par surcroît se considère en exil dans son propre pays, va tenter à la fin de fuir son pays d'adoption. Comment ce personnage, dont certains traits recourent des personnages antérieurs, s'est-il imposé à toi? Et pourquoi le faire évoluer dans le contexte historique de l'après-Conquête?

D. P. : Parce que ce Saint-Ours est le plus franco-ontarien de tous mes personnages et celui qui me ressemble le plus. Il est étranger dans un pays qui lui est familier, comme moi au Québec, où je me sens tout à fait à l'aise sans en être tout à fait. Saint-Ours est de Nouvelle-France sans en être complètement. Quant à l'après-Conquête, c'est aussi un pays qui nous est étranger à tous et que nous croyons tous connaître. Un tel malentendu offre des possibilités romanesques extraordinaires. J'en ai un peu profité...

V. et I. : Benjamin est orphelin; le destin individuel de chacun des comédiens (car le roman s'ouvre sur une troupe de comédiens que nous retrouvons tout au long du roman dans diverses fonctions) est marqué par l'errance; la colonie elle-même est abandonnée par la France face aux Anglais. Il y a dans ce roman un profond détachement des personnages à leur identité et à leur milieu, sans pour autant qu'il faille, me semble-t-il, y déceler une vision pessimiste du monde.

D. P. : Oui, tous les personnages me ressemblent sur ce point. Tous fuient leur identité sans la renier pour autant, chacun est engagé dans une métamorphose nécessaire à la survie, et cette volonté de changement, qui ne sacrifie rien de l'authentique qu'il y a en chacun de nous, exprime une vision du monde battante mais optimiste. Dans mon pays natal, celui que je connais le mieux, je suis aussi un étranger et un familier, pas seulement dans ma mère-patrie, le Québec.

V. et I. : Comment faut-il comprendre la fin de *L'homme de paille*, où l'on voit Benjamin qui dérive sur une banquise? Qu'est-ce que tu avais en tête en laissant le lecteur sur cette image?

D. P. : Une ambiguïté. Il va vivre ou il ne vivra pas. Est-ce que cette fin est une névrose ou une psychose, c'est-à-dire est-ce qu'il va continuer comme il a toujours été (névrose) ou est-ce qu'il s'achemine vers la mort (psychose)?

V. et I. : Et ta réponse?

D. P. : Je la garde pour moi. Le lecteur a la sienne aussi, et elle vaut la mienne. Moi, je suis un optimiste par tempérament. La banquise a peut-être fini par fondre, et il a profité d'un courant de vent pour aboutir en Écosse. Et de là il a gagné le continent. Je suis assez renseigné en matière maritime pour savoir que c'est possible. Logiquement, cependant, il est mort: le glaçon s'est ouvert et Benjamin a sombré dans le tourbillon qui a suivi. Mais dans ma vision du monde, pleine d'espérance, non, l'homme est combatif, il conjure la mort.

V. et I. : Revenons au début. Comment es-tu venu à l'écriture?

D. P. : Le plus naturellement possible. Il y a des enfants qui griffonnent des dessins quand ils s'ennuient; moi je rêvassais ou j'écrivais des histoires. Puis, c'est par la télévision que je suis devenu un écrivain. En

deuxième année, la maîtresse nous donne un devoir de composition. La veille, j'avais vu une émission qui s'appelait *Ouragan*, avec Lionel Ville-neuve, qui se passait en Louisiane. Alors j'ai plagié cette histoire, où je devenais moi-même le personnage d'Ouragan, parce que je l'admirais; je me souviens qu'il se battait avec un ours, qu'il tuait avec un poignard. J'avais été tellement saisi que je ne pouvais pas faire autrement que de récrire ce que j'avais vu à la télé... Et lorsque j'étais en quatrième année, Radio-Canada avait diffusé une émission, *Radisson*, où Jacques Godin se faisait torturer. J'étais tellement ému que je montais dans ma chambre le soir, après l'émission, pour en écrire le résumé. Parce que je me disais: cette émission ne reviendra jamais à la télé, il faut que j'en garde un témoignage. Au bout de la série (vingt-six émissions), j'avais tout cela dans un cahier, écrit d'une main fiévreuse. Dans les deux cas, ce sont des émissions à caractère historique qui ont enflammé mon imagination. Après cela, j'ai lu tout ce que je pouvais sur le roman historique québécois, comme Robert de Roquebrune, l'auteur des *Habits rouges*, et Georges Cerbelot-Salagnac, qui écrivait des romans historiques pour enfants. Il y a un titre, si je me rappelle bien, qui était *Les macchabées de la Nouvelle-France*. C'était l'histoire des frères Lemoyne: d'Iberville, Longueuil, Sainte-Hélène, Maricourt, Chateauguay... Tout cela m'emballait énormément. Je me rappelle que j'avais quatorze ans quand j'ai dit à mon père: je veux devenir écrivain. Il m'a dit: oui, tu as du talent, tu devrais faire ça.

V. et I.: Quand tu as commencé à écrire, est-ce que tu avais devant toi un projet littéraire précis, est-ce que tu voyais une œuvre à long terme?

D. P.: D'abord, je me voyais écrire un livre en général. Je me disais: «je vais écrire un livre», mais je ne savais pas lequel. Un jour, en lisant une traduction de la poésie philosophique de Schiller, j'ai eu ma première image d'un personnage littéraire, c'est-à-dire quelqu'un qui fait de la littérature, qui vit en littérature. Ce traducteur de Schiller avait mis vingt ans de sa vie à traduire un recueil de poésie. Je l'imaginai avec son cartable, anonyme dans Paris, qui donne sa vie à l'écriture d'un autre. Il est devenu l'image de ce que je voulais être. Je me disais que c'était un destin très noble, même si personne ne savait qui était cet homme. Mais il était en fait Schiller en français, et pour moi c'était un modèle. Alors, je me voyais très bien donner ma vie à un projet littéraire quelconque: c'était noble, c'était beau, cela me suffisait.

V. et I.: Sauf que ce projet n'avait pas de forme définie.

D. P.: Non. Il y a des gens qui ont en tête un personnage de l'être écrivain: Hemingway en safari en Afrique ou Fitzgerald saoul dans un café de Paris. Pour moi, l'être-écrivain, c'était cet homme, le traducteur anonyme, qui a donné vingt ans de sa vie à un auteur mort depuis deux cents ans. Je m'intéressais beaucoup à des êtres comme Kafka ou

Tchekov, qui exerçaient, en marge de leur activité littéraire, un métier qui ne les distinguait absolument pas du citoyen ordinaire. Des hommes qui ont une œuvre à eux, une œuvre qui est comme secrète et à laquelle ils donnent leur vie. Ce destin m'attirait.

V. et I. : Quel est le point de départ de tes romans? Tu pars d'une idée, d'un décor, d'un personnage?

D. P. : Deux choses: une idée ou une émotion. Une idée, c'est *Temps pascal*: je veux prouver que... Une émotion, c'est moi enfant regardant *Radisson* à la télé et voulant écrire un roman historique: cela devient *L'homme de paille*. Autre émotion: *L'Obomsawin*. La sonorité du nom m'émerveillait... Il m'était venu à l'esprit une phrase: «L'Obomsawin somnole» (la première phrase du roman), qui m'obsédait, comme une ritournelle dont on n'arrive pas à se débarrasser. Cette phrase est devenue un roman. C'était une émotion. Mais l'idée n'est jamais bien loin, parce que l'idée me permet d'organiser. Il faut dire aussi que l'émotion est organisatrice à sa manière, comme l'idée peut être émouvante. Curieusement, ce qu'il y a de plus difficile quand j'écris, c'est lorsque j'ai une émotion, parce que je deviens euphorique, bavard; cela m'épuise. Alors que lorsque j'ai une idée, je me dis: «je vais faire ça», c'est tout. C'est directeur. L'émotion est euphorique, ou déchirante, parce que tu viens de voir ton héros mourir; mais en même temps, il faut dire comment cela est arrivé. Donc émotion et idée, c'est toujours cela, ce sont les deux principes de l'écriture: l'un est directeur, l'autre organisateur, et parfois cela change.

V. et I. : Quand tu commences un roman, est-ce que tu en connais la fin?

D. P. : Souvent. Mais dans le cas de *L'homme de paille*, à la toute fin, dans la dernière mouture du livre, j'ai retrouvé mon souffleur, que j'avais complètement oublié. Évidemment, cela changeait tout le livre...

V. et I. : Oui, les dernières pages du roman fournissent en quelque sorte le générique, comme si ce roman était en somme une immense pièce de théâtre interprétée par quelques personnages jouant tous les rôles.

D. P. : Cela a été comme un vrai coup de fouet, comme dans une nouvelle, qui fait que toutes les pages du livre te reviennent en mémoire toutes d'un coup — et tu comprends certaines choses alors que tu avais lu ton livre d'une autre façon. Pouvoir faire cela, c'est formidable. Et c'est vraiment ludique; c'est l'auteur qui joue, ce qui correspond à mon tempérament profond.

V. et I. : Travailles-tu à partir d'un plan ou pars-tu d'une intuition?

D. P. : J'ai tout essayé. Le plan ou l'intuition marchent l'un comme l'autre. Souvent je pars avec un plan, j'en ai besoin pour m'arc-bouter. Puis l'intuition, souvent, fait que j'oublie mon plan, que je délaisse. Des fois, j'ai un plan parce que je n'ai pas d'intuition; des fois, j'ai une intuition qui va donner naissance à mon plan.

V. et I. : Plusieurs de tes personnages sont devenus écrivains par nécessité psychologique, à la suite d'une crise intérieure, d'une dépression. Est-ce la même chose pour toi ?

D. P. : Non. L'écriture n'a jamais été cathartique. Elle n'a jamais été une nécessité psychologique.

V. et I. : Comment expliques-tu la récurrence de ce personnage, dans ton œuvre, qui devient écrivain après avoir traversé une dépression, comme le Déprimé ou Calvin Winter ?

D. P. : Cela a toujours été pour moi une façon de tenir la plume. En fait, ce qui intervient ici pour expliquer ce personnage, c'est un interdit : tu n'as pas le droit d'écrire. Et cet interdit génère de la culpabilité. Je viens d'un milieu où on n'avait pas le droit d'écrire. On pouvait lire seulement. Pour ma famille, on écrivait parce qu'on n'avait pas le choix, un être-écrivain était obligé de le faire parce qu'il avait été malade ou parce qu'il était en thérapie... Mon père avait une vision très flaubertienne de l'écrivain. Un écrivain, c'est quelqu'un qui est fantasque, qui finit ses jours à l'hôpital parce qu'il a mangé tout son bien : on aurait pu trouver cette définition dans le *Dictionnaire des idées reçues*. Mes parents étaient donc très inquiets que je veuille écrire ; mais en même temps, malgré cet interdit, ils me laissaient libre de décider par moi-même. Pour mes frères, j'étais un sujet de dérision, car un écrivain était à leurs yeux quelqu'un qui a la tête dans les nuages, un pauvre type qui ne sait rien faire d'autre. Je me disais que mon désir était légitime. Mais quand ils sont huit ou neuf contre toi, c'est difficile. Peut-être que l'écriture est devenue pour moi une façon de répondre, de se défendre. Donc, pour revenir à mes personnages, ils ont un prétexte pour écrire, ils ont besoin d'une permission pour écrire. Ils l'ont trouvé dans la thérapie : par exemple, le Déprimé écrit d'abord pour se venger, ensuite pour s'affirmer, enfin pour se révéler. Il y a trois étapes. Maintenant, je rêve d'un livre où il n'y aurait aucun prétexte pour écrire, où on ne demande de permission à personne. On fait un roman parce que c'est un acte d'amour.

V. et I. : Un roman qui serait un acte d'amour, est-ce que ce serait aussi — peut-être obligatoirement, je ne sais pas — un roman d'amour ?

D. P. : Ce serait plutôt un roman du cœur. Si je pense au roman auquel je travaille en ce moment, il y a des scènes amoureuses, mais je les déconstruis. Les personnages déconstruisent les situations amoureuses, les méditent, mais gardent le feu qu'il peut y avoir. Ce serait donc plutôt une réflexion sur l'amour. Pas une réflexion profonde, mais des gens qui, par l'amour, entrent dans un monde différent et qui en sortent changés.

V. et I. : Je crois que ton père est décédé juste avant que tu publies ton premier roman, *Temps pascal*, n'est-ce pas ? Donc, tu n'as pas eu le temps de lui prouver que tu avais raison de devenir écrivain.

D. P. : Il savait que j'allais publier.

V. et I. : Mais est-ce qu'il avait lu le manuscrit?

D. P. : Non. C'est une histoire absolument horrible. C'était une époque difficile de ma vie. Ma femme et moi nous étions séparés. En outre, ma compagne du moment avait donné naissance à des jumeaux. Un jour, je suis allé voir mon père pour lui montrer une lettre de l'éditeur Pierre Tisseyre, qui m'annonçait qu'il allait publier mon roman. Il était vraiment très, très content. Je venais de lui prouver quelque chose. Puis un jour que j'avais mon manuscrit sous le bras — je venais de le montrer à quelqu'un à l'université —, je suis passé chez mes parents. Mon père a feuilleté une page ou deux, m'a dit que c'était bien, mais sans plus. Je suis rentré chez moi, tout bonnement. Mais j'ai su, après mon départ, qu'il avait dit à ma mère : « Ah ! s'il me l'avait laissé, son manuscrit, je l'aurais lu cette nuit, j'ai assez hâte de voir ce qu'y a là-dedans ». Elle a dit : « Pourquoi tu ne le lui a pas demandé ? » Il a répondu : « Bah, je lui aurais peut-être fait de la peine en relevant des fautes, je vais attendre de voir le produit final, par respect, par pudeur, puis j'avais peur qu'il me dise non... » Mon père est mort deux jours avant la sortie du livre. Il est mort le vendredi, le livre est sorti le lundi. Cela m'a toujours blessé, parce que c'était vraiment le bras de fer ultime. Mon père qui était écrivain anonyme, qui écrivait sous pseudonyme...

V. et I. : Il se défilait avant de lire ton livre.

D. P. : Oui, il s'est défilé au moment où j'allais gagner notre bras de fer. Parce qu'il m'avait avoué quelquefois qu'il aurait aimé écrire des textes de fiction. Ma grand-mère, des fois, envoyait des lettres à mon père, où elle disait : « Je viens de voir *Les Plouffe* à la télévision, t'aurais pu faire mieux que Roger Lemelin », ou encore : « T'aurais pu écrire l'histoire de Sainte-Angèle, les personnages de chez nous, t'aurais pu faire ça toi, t'avais du talent. » Mon père disait : je n'ai pas ce courage. Je crois que ce n'était pas tellement une question de courage, mais de dispersion. Il était journaliste et traducteur, des métiers d'écriture. Il en avait assez, il ne pouvait pas en faire plus, je pense. Il était aussi de ceux qui pensent que les journalistes ont un roman dans le ventre, et qu'il devrait rester là. Il avait fait son choix depuis trop longtemps pour changer. Et puis peut-être que dans le fond, il aimait écrire mais n'aimait pas l'idée d'être écrivain.

V. et I. : Est-ce que sa mort a changé ton rapport à l'écriture ?

D. P. : Non. J'ai toujours pensé à lui.

V. et I. : Est-ce que les livres que tu as écrits par la suite, tu les aurais écrits même s'il avait été là pour les lire ?

D. P. : Oui. J'étais trop avancé, j'étais trop devenu moi-même pour reculer. Je sais qu'il était content de voir que je n'avais pas cédé à ses propres hésitations. J'étais allé plus loin que lui. C'est ce qu'il voulait pour nous tous. De la même façon que je l'avais dépassé du côté des langues étran-

gères (j'avais fait des études d'allemand), je l'avais dépassé sur le plan de l'écriture ; c'était dans l'ordre des choses. Je n'avais pas besoin de sa permission. C'est cela, être devenu écrivain : lorsqu'on a passé par-dessus ces obstacles, plus rien ne nous arrête. On devient des « artistes agissants ». On garde des angoisses, des séquelles, mais si on est assez artiste pour se tenir debout, on continue.

V. et I. : Tu as affirmé que *L'homme de paille* serait ton dernier roman. Pourtant, tu en as commencé un autre depuis. Qu'est-ce qui s'est passé, qu'est-ce qui te fait poursuivre ?

D. P. : Ce qui s'est passé : la mort de Matt Cohen. J'ai traduit Matt Cohen, qui était mon ami. Je lui disais souvent : un jour, je vais cesser d'écrire. Curieusement, je n'ai pas changé d'avis ; c'est-à-dire que j'ai la conviction qu'un écrivain a en lui une certaine matière, qui peut s'épuiser. Certains écrivains se répètent, ce que je ne veux pas faire. On peut arrêter d'écrire, c'est légitime. Il y a des écrivains qui risquent le ridicule en poursuivant ce qui n'est plus une œuvre. Ils deviennent comme des rentiers qui vivent de leur vieux gagné. Comme Mordecai Richler ou Réjean Ducharme, ils écrivent toujours le même roman. On le voit avec Michel Tremblay, chez qui ça devient pathétique ; il écrit des livres sur lui-même : les dix romans ou pièces de théâtre qui ont changé ma vie... C'est de la complaisance. Ces écrivains font des livres moins bons plus tard que ceux qu'ils ont faits au début. Je veux éviter cela. J'en causais avec Matt Cohen. Matt disait : « Non, tu es écrivain et c'est pour la vie, mon garçon. » Être écrivain pour la vie ne me dérange pas, à la condition de ne pas vivre de mon vieux stock ; si je n'ai plus rien à dire, je vais arrêter. Puis un jour — Matt était très malade, je venais de faire *L'homme de paille* —, en causant avec lui, je me suis rendu compte d'une chose : j'avais écrit tous mes livres comme si c'était le dernier. Quand j'ai fait *Temps pascal*, je me disais : « Je vais tout donner à ça, je vais peut-être mourir bientôt... ». C'était très morbide comme idée. Avec *Nouvelles de la capitale* et *L'Obomsawin*, je me suis rendu compte, déjà, que j'étais un écrivain et que j'allais faire d'autres livres. Mais à chaque fois, je me jetais dedans à corps perdu. Et avec *L'homme de paille*, je me suis dit : « Là, il faut vraiment tout donner, ça va être le dernier ». C'est une attitude qui mobilise énormément d'énergie. Puis une fois *L'homme de paille* terminé, publié, il me revenait tout à coup des idées, malgré moi, tellement qu'à un moment donné, j'ai dit à Matt Cohen : « C'est drôle, on dirait que je ne pourrai pas faire autrement, que je vais être obligé de faire un autre livre ». Il a répondu : « Tant mieux », parce qu'il se savait mourant. Lui, il a écrit jusqu'à la dernière minute.

V. et I. : Si vous n'aviez pas eu ces conversations ensemble, tu n'aurais pas continué d'écrire ?

D. P. : Je pense que j'aurais continué quand même, mais d'une autre manière. Matt Cohen a été un catalyseur.

V. et I. : Tu parlais de ta crainte de te répéter. Ne penses-tu pas que la répétition peut être constructive, qu'on peut se renouveler en se répétant?

D. P. : Oui, c'est possible. Matt Cohen, cependant, écrivait des textes vraiment différents d'une fois à l'autre. Je pense que ce n'est pas tant une répétition qui s'opère qu'une continuité qui s'exprime.

V. et I. : Tu veux dire reprendre les mêmes thèmes en les poussant plus loin?

D. P. : Oui, on les pousse plus loin. Par exemple, je regarde certains personnages qui m'ont toujours hanté et qui reviennent de temps en temps, qui ne se laissent pas mourir, qui font partie de la famille. Ils restent entiers, ils ne bougent quasiment pas. Tandis que d'autres vont poursuivre leur vie sous d'autres traits.

V. et I. : Quels sont ces personnages qui vont revenir dans ton prochain roman?

D. P. : Calvin Winter, de *L'écureuil noir* et Jules Raphaël, de *La Côte de Sable* vont faire des apparitions momentanées. Et l'homme de paille — une variante de lui-même.

V. et I. : Et le point de départ de ce roman, est-ce que cela a été une idée ou une émotion?

D. P. : C'est parti d'une émotion. Un journaliste du *Ottawa Citizen* est venu me rencontrer après la parution de *Visions de Jude*. Il faisait un livre sur un acre de terre qui est situé dans les plaines LeBreton, un coin d'Ottawa qui a été rasé par les autorités municipales. En anglais, on dit «LeBreton Flats», en français «le Flatte». En l'écoutant, je revoyais mon oncle dans la cuisine, disant à mon père, qui était en train de se faire cuire des œufs : «J'ai connu quelqu'un dans le «Flatte» qui faisait les meilleurs œufs du monde». Le «Flatte». C'est un souvenir de grande chaleur, un samedi matin, on fait des déjeuners longs, paresseusement, et on cause. Alors je me suis rappelé plein de gens qui venaient de là. Cela a commencé à m'obséder. C'était vraiment une émotion, il n'y a absolument rien au monde qui, logiquement, m'aurait conduit vers cet endroit. À partir de là, une constellation s'est créée : j'ai lu un livre sur ce coin-là, je me suis souvenu d'un monsieur qui en était originaire et qui m'en avait parlé, j'ai vu une exposition où il est question des plaines LeBreton...

V. et I. : Une constellation?

D. P. : Tout à coup les étoiles sont arrêtées, c'est signe qu'il faut y aller. C'est chamanique quasiment, ce que je dis, mais c'est vrai, profondément : c'est la rencontre d'une inspiration, d'une autre œuvre, de circonstances et d'une réflexion aussi. Je ne crois pas les écrivains qui disent que leur roman est «sorti de même». Un roman est toujours pensé. Maintenant, je me sens emporté vers une autre galaxie avec mon nouveau roman, dont

j'ai déjà trouvé le titre: *Belvédère*. Je ne suis pas l'esclave de ces circonstances, j'en suis un élément.

V. et I. : Que se passe-t-il dans ce nouveau roman, où, si je ne me trompe pas, doivent figurer des doubles de Lionel Groulx et de Rodolphe Girard?

D. P. : Il y a, au-dessus des plaines LeBreton, le Collège dominicain de philosophie et de théologie d'Ottawa, là où le père Georges Lévesque a fait ses débuts. Je m'imagine regardant en bas, regardant mon village des plaines LeBreton recréé. J'y vois mes personnages. Lionel Groulx venait faire des recherches à Ottawa. Je l'imagine tragiquement seul chez nous, cet homme. Il croit à une idée: il veut bâtir une histoire du Canada tout seul. Il a un courage de fou, d'illuminé. Et cela me plaît. Ce qu'il a écrit sur les Juifs ne m'intéresse pas. Mais son entreprise, son audace, est très séduisante. Donc, j'ai ce personnage, qui n'est pas Lionel Groulx, mais quelqu'un qui lui ressemble. Ce personnage est un prêtre qui a pour fonction de bâtir le dossier pour la béatification des Martyrs canadiens, de Marguerite Bourgeoys et de Marie de l'Incarnation. Il est à Ottawa pour faire les recherches. Quant à Rodolphe Girard, c'est un personnage extraordinaire. Jeune homme, il écrit des romans anti-impérialistes virulents; ensuite il écrit *Marie Calumet*, ce qui lui fait perdre son poste de correcteur d'épreuves à *La Presse* parce que la censure interdit le roman. À bout de ressources, il vient travailler à Ottawa, où le régime qu'il avait honni va lui trouver une job! À Ottawa, en raison de la rareté ou du faible nombre de francophones, on se fait pardonner aisément son passé; on est accepté d'abord parce qu'on parle français. Il est arrivé à Girard ce qu'a vécu mon père, qui avait quitté les ordres neuf mois avant son ordination: les origines sociales comptent moins, tout se dilue dans l'immigration et la solidarité minoritaire. Alors, le petit Girard s'est d'abord placé au Sénat. Quelques années après, comme la guerre est déclarée et qu'on a besoin d'interprètes, il s'engage et finit la guerre comme lieutenant-colonel sous un uniforme britannique! C'est romanesque comme tout! Il a fini ses jours comme traducteur-chef au Sénat, et les gens, un peu par dérision, l'appelaient «colonel», parce qu'il avait gardé des manières un peu martiales, il se promenait dans les rues de la Côte de Sable avec une espèce de cravache... Il y avait aussi, à l'époque, un écrivain qui s'appelait Rémi Tremblay, collaborateur au *Devoir*, qui s'est établi à Ottawa parce que, comme «mal-pensant», il pouvait difficilement travailler au Québec. Autres personnages étonnants: Jules Fournier, Olivar Asselin. Ils sont tous passés par Ottawa.

V. et I. : Ils figurent tous dans ton roman?

D. P. : Non, mais le personnage auquel je pense, qui est une espèce de copie de Girard, va synthétiser tous ces mal-pensants. Ottawa, c'est une frontière. Ottawa a été longtemps le coin où on se refaisait une virginité. Le recommencement, la mutation...

V. et I. : Tes premiers romans, nous l'avons dit, se caractérisent par une pensée socio-politique ou engagée envers la communauté franco-ontarienne. Puis dans *Le roman colonial*, tu as intégré de la fiction. On pourrait donc dire que tu es passé d'un roman engagé à la forme d'un essai fictif. Ce qui revient à dire ceci : ce n'est pas au roman de dire des idées, mais à l'essai de se nourrir d'imaginaire.

D. P. : Exactement. Curieusement, *Le roman colonial* est un livre que j'ai écrit comme un roman, comme tous mes romans. J'ai fait mes recherches, j'ai confronté mes impulsions, mes idées embryonnaires avec ce qui avait été écrit, et je suis parti de la thèse d'Henri Michaux : «Écrire, c'est répandre». Je l'ai écrit d'un trait, comme je l'ai fait pour plusieurs romans, sans jamais me reporter à mes notes, rien qu'en m'appuyant sur mes souvenirs. Après, j'ai fait les vérifications d'usage. Mais cela a été vraiment comme une impulsion romancière, et pourtant c'est un essai. Un essai qui incorpore de l'imaginaire, parce que je ne me voyais pas écrire un essai «reçu», «admis». Je me disais : «Ce n'est pas mon rôle ; je suis un romancier qui écrit un essai». Si j'avais voulu être essayiste, je serais devenu professeur d'université. Mais je n'étais pas doué pour ça.

V. et I. : Oui, rappelons que *Le roman colonial* est un essai pamphlétaire contre le nationalisme québécois.

D. P. : Le roman colonial m'a permis d'engager un dialogue avec qui n'a pas le même point de vue que moi. Le point de départ du dialogue c'était : voici pourquoi je ne crois pas ce que tu crois. Voici pourquoi un tas de gens ne croient pas comme toi, et cesse de les mépriser pour cela. Car c'est une bourgeoisie de la parole qui cherche à s'imposer à la population. J'ai reçu des lettres d'injures. Mais le livre a été contesté souvent par ceux qui ne l'avaient pas lu, ce qui est un signe d'immaturité. Dans *La lettre au père* de Kafka, que j'ai lue peut-être trente fois, Kafka explique à son père : «C'est pour qu'on puisse mieux vivre et mourir ensemble.» C'est de la maturité, ça, du courage aussi. Ce que sera le destin du Québec m'est complètement égal. Je respecte d'avance les choix qui se feront. Mais à tout le moins, qu'on puisse dire qu'on s'est expliqué et que c'est en toute connaissance de cause que se sont faits les choix. C'est cela la maturité, une maturité qui n'est pas résignée, mais qui est joyeuse.

V. et I. : Lequel de tes romans préfères-tu ?

D. P. : *L'Obomsawin*. Parce que là, je suis vraiment devenu écrivain : celui qui est sûr de lui, qui écrit un roman parce qu'il est inspiré, parce qu'il a quelque chose à dire, et qu'il le dit avec plaisir. C'est un roman que j'ai pris vraiment plaisir à écrire.

V. et I. : Dirais-tu que c'est ton roman le plus achevé ?

D. P. : Non, le plus achevé c'est *L'homme de paille*. J'y ai tellement pensé avant et après, j'y ai tellement travaillé... C'est vraiment le roman d'un

gars qui ne peut pas avoir moins de quarante-cinq ans, qui y a donné toute sa vie, qui y a pensé depuis l'âge de huit ans.

V. et I. : C'est aussi peut-être pour cela que tu pensais ne plus écrire après *L'homme de paille*.

D. P. : Oui, je pensais que c'était fini pour moi, que j'avais épuisé ce que j'avais à dire. Je m'étais exprimé sur toutes sortes de sujets qui me tenaient à cœur. Par exemple sur l'acquisition de la langue. L'homme de paille ne parle pas français comme un vrai colon français ; il l'a acquise, cette langue, il s'est battu pour l'acquérir, et c'est mon cas aussi. Je pense que c'est dans l'être-artiste de tout le monde : on ne ressemble à personne et on ne parle pas comme les autres. Et c'est ce qui attire un public.

V. et I. : Et ton roman qui a connu le plus de succès, c'est *L'écureuil noir*. T'attendais-tu à un tel succès ?

D. P. : Jamais de la vie. Jamais. On a frôlé vraiment la gloire...

V. et I. : Oui, il y a là comme une seconde vie d'écrivain, il y a pour toi quelque chose qui débloque à ce moment-là.

D. P. : Oui, et il y a deux « expériences » qui expliquent cela. À l'époque de l'écriture du roman, j'avais lu des extraits de *Visions de Jude* et de *L'Obomsawin* à la radio, et je me suis entendu. J'ai alors compris qu'il fallait harponner son lecteur tout de suite, et qu'il ne fallait jamais alourdir son texte de trop d'exemples. Il faut rechercher une grande pureté de style. Alors, je m'étais dit que si j'écrivais tout mon livre, *L'écureuil noir*, pour qu'il soit entendu, cela donnerait une exigence esthétique bien plus contraignante que si j'écrivais le livre pour qu'il soit seulement lu. J'ai donc décidé d'écrire pour être lu et écouté. C'est ce qui fait que la première mouture avait environ quatre cents pages, et que la dernière en avait deux cent cinquante. Au lieu de donner trois exemples, j'en donnais un, le meilleur, c'est-à-dire celui qui accroche le lecteur par l'oreille. Voilà, c'était la première « expérience ». D'autre part, je m'étais dit qu'il fallait que j'aille jusqu'au bout de moi, que j'abandonne ma garde ; j'étais très contenu avant, je ne me laissais pas aller, c'était encore ma formation universitaire, je pense, qui me rendait trop rigoureux. Je traduisais alors Douglas Glover. Lui m'a autorisé à faire ce passage. Par exemple, sa nouvelle « Le récit de voyage en Nouvelle-France de l'abbé peintre Hugues Pommier » m'a permis de voir mon histoire canadienne sous un œil autre que sérieux. Avant, je ne pouvais pas imaginer l'histoire comme un sujet de dérision. Sa nouvelle m'a rendu à moi-même, qui suis plus porté vers l'ironique ou l'amusement. Moi qui avais toujours vu le xvii^e siècle canadien-français comme une espèce d'époque sombre, traversée de héros phosphorescents, elle m'apparaissait tout à coup sous un jour tellement drôle, ironique, avec plein de possibilités qui étaient insoupçonnées.

V. et I. : Il y a un roman dont nous n'avons pas parlé : *Samuel Hearne*, un roman pour la jeunesse qui relate la vie d'un explorateur anglais qui a entrepris des explorations de l'Arctique au XVIII^e siècle. Est-ce un roman que tu considères au même titre que les autres ?

D. P. : J'ai toujours su qu'il ne serait pas lu comme les autres. Je l'ai écrit pour des jeunes de 10 à 12 ans, en pensant beaucoup à eux. C'était ma façon à moi de redonner à des jeunes le *Radisson* que j'avais vécu. Et cela a marché. J'ai eu des témoignages de jeunes qui ont adoré mon livre. Mais avec *Hearne*, je me faisais la main pour *L'homme de paille*. *Hearne* est une adaptation du journal de Hearne ; ce qui n'exigeait pas un grand effort d'imagination, mais un grand effort de montage. Or, *L'homme de paille* est un pastiche. Le pastiche est partout dans ce roman. C'est Diderot, Defoe, Goethe, Marivaux, Fielding surtout, à qui on emprunte une pose, un mot, une phrase. C'est encore mon côté ludique. Parce que j'avais habité au XVIII^e siècle pendant des années, je voulais écrire comme au XVIII^e siècle. De ce point de vue là, sans aucune modestie, parce qu'elle serait imméritée ou immotivée, je suis convaincu d'avoir réussi, d'avoir écrit un roman du XVIII^e siècle. Évidemment à partir de modèles ; il n'y a pas d'éléments modernes. Depuis, j'ai déménagé. Je vis maintenant au XVII^e siècle, je me passionne pour ça.

Ottawa, le 6 mai 2001