Document généré le 25 avr. 2024 10:44

Liberté

Lecteurs et amis sont invités à y assister

Olivier Kemeid

Volume 49, numéro 3 (277), 2007

René Char et Hervé Bouchard

URI : https://id.erudit.org/iderudit/34653ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)
1923-0915 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Kemeid, O. (2007). Lecteurs et amis sont invités à y assister. *Liberté*, *49*(3), 79–88.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 2007

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Lecteurs et amis sont invités à y assister

Olivier Kemeid
Entretien avec **Hervé Bouchard**

Olivier Kemeid — Je serais curieux de savoir comment vous entamez l'écriture de vos œuvres. Est-ce que ce sont les personnages qui vous apparaissent en premier lieu, ou alors des voix qui se font entendre, ou encore un thème, un lieu, un décor qui se dessinent?

Hervé Bouchard — J'ai mes carnets, j'y inscris des mots, des phrases, des noms de personnages, des noms de lieux, des pensées, des impressions, des souvenirs, des titres, des citations, des commentaires; j'y entame des listes, des descriptions, des scènes; tout ça dans un grand désordre. Puis, des carnets, la matière est reprise sur des feuilles volantes, l'écriture commence là. Je travaille les listes, je fais des descriptions, je cherche les nombres, je cherche un ordre, je détermine la taille des séquences, je conte l'histoire. Puis je commence la transcription au traitement de texte, j'imprime les séquences au fur et à mesure, je lis, je dis, je relis, je redis, je corrige, je bloque; je peux rester pris dans un passage pendant des semaines; je retourne aux carnets, je retourne aux feuilles volantes, etc. L'écriture est un va-et-vient continuel et les feuilles volantes tournoient sur la table et les phrases tournoient sur les feuilles volantes. Je fais le ménage après chaque séance d'écriture, comme quelqu'un qui souhaite ne pas laisser de traces, comme un voleur. Les carnets sont remplis de livres en puissance, et le livre publié est une excroissance de ce qui s'y trouvait. Je raconte en séquences qui tournent autour d'un centre impossible à nommer, c'est ce qui donne au livre son unité. Je raconte en tableaux, en scènes. Il s'agit toujours de parler, de conter directement, immédiatement, à grande vitesse. Le maître, c'est le rythme. Le contenu de

l'histoire est sans importance. Le contenu de l'histoire est de la plus haute importance. Je ne cherche pas les lieux, je les habite. Je ne cherche pas les personnages, je les joue, je les incarne. Je ne choisis pas les thèmes, je suis pris avec. Je prends les corps des gens que j'ai connus, je les fais évoluer dans l'histoire, je les distribue dans des contes. L'histoire est comme les tableaux anciens où l'on voit beaucoup de choses, beaucoup de monde. Le livre est ce qui tient ensemble tous les éléments de la liste. Il y a aussi des textes avec lesquels je dialogue, auxquels je réplique. Pour *Parents et amis sont invités à y assister,* par exemple, j'ai dialogué principalement avec les textes de Stéphane Mallarmé regroupés sous le titre «Crayonné au théâtre»; il s'agit de textes en prose de la fin du XIXe siècle. Bien entendu, tout ça n'a pas à être connu du lecteur. Mais c'est comme ça que je travaille.

O. K. — Cette forme volontairement hybride, entre le roman et le théâtre — surtout dans le cas de *Parents et amis...* — est-elle voulue dès les premiers moments de l'écriture? Ou bien se forme-t-elle... malgré elle, malgré vous!?

H. B. — Je crois sincèrement que c'est la forme qui convient. Je raconte, je décris; à certains moments, j'entends la description comme une didascalie, comme un texte qui commande que les personnages se mettent à parler directement. Ça s'est passé dans *Mailloux,* dans la séquence intitulée «Départ pour le camp», où le texte prend soudainement la forme dramatique. Le livre est un mélange récit-poésie-drame où c'est le récit qui domine. Dans *Parents et amis...,* le mélange est semblable, mais les proportions sont différentes; c'est le drame qui domine. Mais il faut dire que ça raconte toujours, c'est toujours du récit qui se déroule, peu importe la forme. Dans *Parents et amis...,* les personnages ne se parlent pas, ils racontent. En ce sens, bien que le livre, dans sa forme, ait une dominante dramatique, ce n'est pas un texte théâtral, il ne respecte pas les lois du drame telles qu'énoncées par Aristote, il y a un bout, et qui sont encore valables. Mais je n'invente rien. Je fais des textes qui sentent le corps, où l'on sent tout le temps un corps qui raconte; c'est pourquoi la scène semble

leur convenir, c'est pourquoi la voix haute semble réclamée comme une lumière pour apaiser le chaos du silence et de l'angoisse. Leur oralité est une oralité fabriquée, pas du tout familière, où le corps s'entend, où tout est visible, et le débordement du corps en premier. Mais le texte n'a pas à être réellement dit à haute voix pour être entendu ou compris; c'est une musique qu'on entend très bien dans sa tête; elle est claire en ceci qu'elle est apparente, elle est productrice d'images, d'émotions, de sensations qui naissent de la disposition du corps à les énoncer et qui est maintenu en déséquilibre, en rupture avec toute possibilité d'habitude.

La forme est hybride, oui, plutôt en perpétuelle transformation, par son refus de disparaître, lequel, paradoxalement, fait disparaître tout ce qui la marque, par la joie de sa convenance à ce qu'elle énonce. Mes textes sont des romans dans la mesure où le roman est le genre de tous les mélanges; je fais des textes baroques, et vous avez raison d'y voir un geste volontaire; le livre ne correspond à rien et, en même temps, il correspond à tout, il a lui-même les qualités du comédien que décrit Diderot dans son *Paradoxe sur le comédien* : il peut être tout justement parce qu'il n'est rien. C'est aussi un peu comme cela que je me définis moi-même. Toutefois, le livre est l'étalage de toutes ses possibilités en un même objet, en un même tableau; il est l'histoire sous toutes ses formes. Mais là, j'exagère. Disons qu'il est, le livre, une suite de variations dont l'ensemble réussit à créer une impression de totalité. Mais, bien entendu, cette suite pourrait se poursuivre. Et elle se poursuit. Dans mes carnets, dans ma tête, dans la tête du lecteur et dans ses carnets à lui, s'il en a.

O. K. — Il y a dans vos œuvres une permanence du handicap : l'une est manchote, l'autre a la langue coupée, ou alors est-ce le signe d'une absence : père mort, fils disparu? Parlez-moi de cette «dramaturgie de l'être, de la présence», en marche dans vos écrits.

H. B. — Je ne sais pas. Ce sont des particularités corporelles, des entraves, des costumes, des symboles, des choses vraies ou

inventées, des fantaisies, des détails qui n'empêchent rien, qui font que ça avance bien que ou disons malgré. Je ne sais trop ce que vous entendez par « dramaturgie de l'être, de la présence » ; y en a-t-il d'autres ? Beckett est là, pas loin ; ma veuve Manchée a pour belle-sœur sa Winnie d'*Oh les beaux jours*. Ce qui me fascine, c'est que, malgré les entraves et autres empêchements, ça vit pareil, ça parle pareil. Et ça dit cet empêchement même. Le travail est entier dans l'empêchement, qui est un moteur. Je raffole de ces moments, sur la scène par exemple, où l'acteur a un blanc, où le conférencier a un pépin qui le prive de son support technique ; il est alors obligé de parler lui-même, et, ce qui le remue à l'intérieur, c'est l'émotion vraie d'être là, vraiment exposé, comme un mort, qui pourrait heureusement s'en sortir en parlant.

Le corps brisé, c'est toujours quelque chose qu'on voit, c'est toujours quelque chose qui fait parler. La catastrophe, l'événement, le trouble, ce sont des choses qui font éprouver la vie. On ne souhaite jamais que des choses pareilles nous arrivent, c'est pourquoi on lit ; c'est un cliché : on lit des histoires nous montrant des gens dans le trouble, mais on n'en veut pas, du trouble, des histoires. De la même manière, parler, c'est toujours s'exposer, c'est toujours se trouver dans un corps qu'on voit ; et le bonheur de parler, c'est de réussir à disparaître. Bon, j'ai l'air d'affirmer, de généraliser à outrance. Je ne fais que commettre l'erreur d'essayer de répondre à votre question. Je suis un timide, et la timidité est un handicap, un empêchement que j'ai ressenti dans ma vie, d'abord, entre autres situations, par rapport à l'acte de parler, surtout en public. La gêne est un sentiment de honte sans objet, dont les manifestations les plus apparentes (rougissement, tremblement) échappent à la volonté. Elles sont l'expression du corps qui trompe l'être en ceci qu'il devient transparent et affiche le trouble émotionnel. La tromperie du corps, du corps qui parle malgré la volonté de s'y cacher, est tout à fait fondatrice de ma poétique. Cela signifie que la parole authentique a la force d'un aveu, d'un aveu de l'évidence. C'est un acte d'humilité, un refus de prétendre.

O. K. — Qu'entendez-vous par un « drame bassement comique » ? Je vous pose cette question même si j'ai une bonne idée de ce que vous entendez par là...

H. B. — J'aimerais bien que vous me fassiez part de votre bonne idée sur ce que j'entends. *Parents et amis...* est une tragédie du bas, en fait toutes les histoires que je raconte, il me semble, je les raconte par le bas, et je les fais comiques, au sens où le comique, comme le disait déjà si bien ce vieil Harry dans sa *Poétique,* « tient à un défaut et à une laideur qui n'entraînent ni douleur ni dommage ». Mais il y a quelque chose comme un oxymore dans l'appellation du « drame bassement comique », oxymore que l'on entend très bien dans l'expression « tragédie du bas » puisque la tragédie, par définition, n'est basse ni par ses sujets ni surtout par ses personnages. En fait, on pourrait définir la tragédie comme étant l'histoire d'un grand qui a des problèmes avec le bas. Dans l'expression « drame bassement comique », l'oxymore vient bien sûr de la relation entre le drame (que l'on s'est habitué à considérer comme une histoire plutôt triste, alors que le drame est avant tout une histoire racontée par des personnages en action) et le comique ; et cela rendrait cette expression synonyme de tragicomédie, ce qu'est *Parents et amis...,* bien entendu. Mais il y a également un pléonasme dans le fait de faire jaillir le comique bassement, dans un drame sans noblesse, puisque la comédie, nous dit toujours l'inépuisable Harry, est la représentation de gens plus bas que nous ; un drame drôle de choses pas drôles, ça pourrait être une autre façon de le dire. Le drame est comique par le bas ; il est si bas qu'il en est comique. Le comique est ce qui tire le drame vers le bas, c'est abaisser le drame que de le faire comique. Or les histoires que je raconte sont celles de personnages qui ne sont certes pas plus grands que ne le sont les lecteurs ou les spectateurs ; et leur drôlerie est souvent le fait de préoccupations petites, liées au corps, au quotidien, à l'ordinaire de la condition humaine qui est une condition risible, quand on y songe. C'est *La petite vie,* tout ça. Mais le langage est ce qui élève le drame et rehausse le statut des personnages et des situations.

Dans le drame bassement comique de la vie, on entend le pauvre personnage se démener dans sa merde par sa parole qui a la noblesse des plus grands.

O. K. — Lorsque vous évoquez le drame bassement comique, je ne peux m'empêcher d'y voir le déploiement de toute votre verve rabelaisienne, l'illustration de ce « bas matériel et corporel » qu'a si bien mis en évidence Bakhtine dans son livre sur Rabelais. Le bas comme centre des profondeurs — ces profondeurs beaucoup plus riches que ce qui est au ciel : « Ce que du ciel vous apparoist, et appelez Phenomenes, ce que la terre vous exhibe, ce que la mer et autres fleuves contiennent, n'est comparable à ce qui est en terre cachée » (Rabelais, *Le cinquiesme livre*). Comique des bas-fonds, donc des enfers — en cela votre oratorio funèbre est le drame des morts, une sorte de *Divine comédie* dans laquelle Jonquière se substitue à Florence, ou plutôt l'Achéron au Saguenay... On retrouve tout au long de *Parents et amis...* ce retournement propre aux descentes vers le bas, comme dans ce passage à la fin de votre roman-drame où l'orphelin de père numéro six devient « la tête en bas du six ». Dans ce drame bassement comique, il y a donc du réalisme grotesque, mais aussi un indicible lot de souffrances réelles; ce n'est pas de cette souffrance qu'on rit, mais bien du fait d'être vivant malgré tout, malgré « ça ».

Si le thème de la mort (absence des absences) est central dans votre œuvre, le sujet du suicide est constamment rappelé à l'ordre. Une hantise? Un besoin viscéral de parler de ce que l'on doit taire? Décrire ce que l'on ne voit pas?

H. B. — « Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire. » C'est là le titre d'un extraordinaire texte de Valère Novarina, auteur pour qui j'ai le plus grand respect et dont je me sens proche par certains traits. Ce titre inverse le mot de Wittgenstein, à la fin de son *Tractatus logico-philosophicus* (« ce dont on ne peut parler, il faut le taire »). Bien sûr, c'est le philosophe qui a raison. Mais Novarina n'a pas tort, et je fais mien son mot, en ce qui a trait au contexte particulier de la littérature, d'un certain type de littérature, si l'on comprend celle-ci comme l'expression de la parole vivante de

l'homme. Le suicide est une question fondamentale (la seule question philosophique importante, dit Albert Camus, me semble-t-il, dans *L'homme révolté*), et la mort est la grande affaire de toutes les affaires, la seule vraie disparition, et qui fait parler. Cela dit, mes pantins ne meurent pas, ce sont des pantins. L'événement de la mort, dans les histoires que je raconte, est sans gravité, même s'il arrive qu'on considère parfois ces histoires sérieusement. L'émotion grave qu'on éprouve parfois vient peut-être du fait que je raconte des histoires pas drôles dans le style impitoyable de Bugs Bunny, qui est un grand maître.

O. K. — L'éloge du « bas corporel », à la manière d'une certaine scatologie rabelaisienne, ponctue vos œuvres. « Nous sommes d'où nous venons », écrivez-vous...

H. B. — Il s'agit toujours de la même chose, de parler de ce dont on ne parle pas, de montrer ce qui ne devrait pas être montré. Le corps est un scandale (étymologiquement, un obstacle) et l'œuvre est un scandale et la parole est elle-même un scandale. Ça recoupe mon histoire d'empêchement dont je vous parlais tout à l'heure. Mais, tout de même, il faut examiner la situation. Le bas corporel, la vulgarité, tout ça relève d'un certain réalisme qui met sur le même pied les choses les plus belles comme les plus laides, et répond à une certaine exigence d'authenticité dans la peinture de notre rapport au monde, aux choses et aux autres. Je revendique le scandale qui consiste à dire les choses telles qu'elles sont, sans ménagement; ce qu'on appelle un langage cru (mais il y a plus cru, et bien plus cru). Je ne me situe pas du côté de la vulgarité en spectacle, des concours de vomi et autres cascades du bas, parce que je ne me prends pas pour un personnage de fiction.

O. K. — Au-delà des influences maintes et maintes fois citées à votre égard (Beckett, Novarina), j'ai lu quelque part votre admiration pour Henri Michaux, Denis Diderot et Gérald Godin. Pouvez-vous nous en parler? J'aimerais bien aussi vous entendre sur Réjean Ducharme, Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Ferron...

H. B. — Je ne pourrai pas vous dire grand-chose sur Ducharme puisque je l'ai peu lu. J'ai tout de même quelques phrases de lui dans mes carnets. On a évoqué son œuvre pour situer mon travail, dans des articles de journaux et de revues, parce que je touche au thème de l'enfance, entre autres, et aussi parce que le langage, dans ses romans comme dans les miens, prend quelque liberté par rapport au français standard. C'est un auteur avec lequel je ne dialogue pas, contrairement aux autres que vous nommez dans votre question; en partie parce que sa manière de jouer avec les mots m'agaçait, si je me souviens bien; je ne la trouvais pas drôle. Mais je reviendrai sans doute sur cette œuvre, quand il sera mort. Victor-Lévy Beaulieu, oui, *Monsieur Melville, Race de monde, La Nuitte de Malcolm Hudd, Joyce...*, quelques autres pages éparses. Je lui ai emprunté sa façon de donner des titres à ses chapitres dans *Race de monde,* mais il avait lui-même pris cette manière de faire à des auteurs plus anciens comme Cervantès ou Rabelais. J'aimerais mieux lui parler que vous en parler, et lui parler d'autre chose que de littérature.

Ferron, pour moi, c'est *L'amélanchier.* J'en ai planté un dans le jardin chez moi, à cause de ce texte. Notre Alice au pays. Je donne ce texte à lire chaque fois que je le peux à mes étudiants; chaque fois, leur premier commentaire manifeste leur confusion, leur incompréhension. Je les menace alors de leur donner à lire *Les confitures de coings*; ils se calment. Je comprends mal qu'ils ne comprennent pas immédiatement ce texte, *L'amélanchier,* si simple. Qu'on perde certaines allusions avec les années ne rend pas le texte obscur pour deux sous. La fantaisie, le cynisme, l'infini qu'on perçoit dans la phrase, l'irrévérence; c'est un texte libre, souverain, lucide, enchanté. Je ne comprends pas qu'il n'y ait pas une série de dessins animés tirés de cet univers de personnages colorés, d'une franchise qui n'existe que dans la fiction. *L'amélanchier* est un livre de la parole qui fait le monde et le lit et le commente, c'est un livre du regard qui nomme. Il est fascinant de voir que l'enfance qui s'y déploie est un cynisme authentique, une invention lucide. Et la phrase de Ferron, dans ce texte, a de ces bizarreries discrètes et fines qui activent les glandes salivaires, en cours de lecture; c'est délicieux.

Godin, c'est d'abord un homme, je ne le connais pas. Je connais quelqu'un qui l'a connu, l'extraordinaire André Gervais, poète, chercheur, professeur, critique, grand spécialiste de Godin; je sais donc que l'homme Godin a existé. C'est le ministre-poète ou plutôt le poète-ministre à une époque où ces deux fonctions pouvaient coexister sans contradiction; c'est l'éditeur de Parti pris; le journaliste; le gars de Trois-Rivières; le poète-politicien qui affirmait qu'il ne faut pas que la poésie soit politique, sinon elle se condamne à ne pas exister; le poète des noms de lieux («Dictionnaire des lieux-dits»); le poète des listes; le poète de l'anaphore; l'inventeur des cantouques; le mélangeur des niveaux de langue. Sans doute n'est-il pas le seul de sa race, mais je trouve dans son travail toutes les permissions qu'il me faut pour toutes les audaces, et l'exigence de l'immédiateté du dire et de l'honnêteté artistique. Godin, c'est le contraire du littéraire et de l'affecté; c'est l'authenticité même de la poésie. Quand je lis Godin à mes étudiants, que je le leur donne à lire, la réaction de nombre d'entre eux est formidable : ils sont révoltés. Ce n'est pas de la poésie, disent-ils, c'est de la marde (ça, ils n'osent pas toujours le dire tout haut). Puis le voyage commence, qui va des qualités attendues du littéraire à la parole inouïe du poème, qui remue profondément. Godin, c'est une parole vivante d'homme. La vulgarité la plus choquante y côtoie de tendres vers presque classiques. On le dirait mû par la colère, et il l'est souvent, mais l'amour et la compassion sont les moteurs de sa révolte. Je reviens tout le temps sur cette œuvre, je dialogue avec elle.

Diderot, j'y ai fait allusion un peu plus haut, son *Paradoxe sur le comédien* m'accompagne tout le temps. Il y a aussi sa manière de faire dialoguer les personnages dans ses romans, comme s'il s'agissait de textes dramatiques. La langue du XVIIIe siècle est d'une clarté exemplaire. Quant à Michaux, ceux qui connaissent son travail et le mien feront la correspondance sans difficulté. Il écrit des poèmes qui n'en sont pas, des saynètes injouables, c'est un conteur dont l'humour est d'une noirceur éblouissante, c'est un inventeur de mots; l'œuvre de Michaux est aussi très jouée dans les récitals de poésie.

Ça pourrait continuer longtemps, et je pourrais vous parler d'autres œuvres encore avec lesquelles je dialogue. À la fin, ce ne sera tout de même qu'une liste. Je vous donne une partie de celle qui oriente mon écriture, mais elle n'est pas plus légitime que celle qui oriente la lecture de cette écriture. Et, même si on lisait ce qu'a lu un écrivain, afin d'en saisir mieux les sources, on n'en saisirait pas la même chose. L'œuvre, de toute façon, est une usurpatrice.