

XYZ. La revue de la nouvelle

Entretien avec Hugues Corriveau

Michel Lord



Number 108, Winter 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65511ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Publications Gaëtan Lévesque

ISSN

0828-5608 (print)

1923-0907 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Lord, M. (2011). Entretien avec Hugues Corriveau. *XYZ. La revue de la nouvelle*, (108), 5–24.

Entretien avec Hugues Corriveau

Michel Lord

À L'OCCASION de la publication du plus récent recueil de nouvelles d'Hugues Corriveau, De vieilles dames et autres histoires, XYZ. La revue de la nouvelle a cru bon de s'entretenir avec ce nouvellier de premier plan. Il travaille depuis un tiers de siècle à l'édification d'une œuvre polymorphe qui touche à presque tous les genres (poésie, roman, nouvelle, essai, étude, critique, essai autobiographique) et il a traversé courants et tendances en tant que témoin privilégié, assumant moult fonctions dans l'institution littéraire québécoise, dont celles de professeur de littérature et de directeur de revue (NBJ). Outre un nombre incalculable d'articles critiques et d'essais, il a publié près d'une trentaine de livres, qui lui ont souvent valu les plus grands honneurs (quatre fois finaliste pour le Prix du Gouverneur général du Canada, prix Adrienne-Choquette, prix Alfred-DesRochers, Grand Prix littéraire de la Ville de Sherbrooke, prix de poésie Alain-Grandbois de l'Académie des lettres du Québec, Prix à la création artistique du Conseil des arts et des lettres du Québec). Prolifique dans tous les genres, il a, dans le seul genre nouvellistique, publié plus de 300 nouvelles dans ses six recueils, pratiquant le récit extrêmement bref tout autant que la nouvelle de bonne longueur. Cela, à partir de la fin des années 80, alors qu'il publiait en revue les premières des cent nouvelles qui entreront dans la composition de son premier recueil, Autour des gares.

Dans les échanges qui suivent, nous aimerions revenir sur la pratique scripturaire d'Hugues Corriveau, sur ses multiples facettes et ses métamorphoses, en parcourant les chemins labyrinthiques à travers lesquels elle est passée depuis 5

la fin des années 70 aux Herbes rouges jusqu'au recueil De vieilles dames et autres histoires.

Michel Lord (ML) : Commençons par le commencement. Comme tu l'as révélé dans *Hors frontières* (2003) à propos de tes premiers textes, ce qui t'intéressait au premier chef alors était « la liberté d'expression [...], la recherche » (p. 104). Tu ajoutes : « Transgression première [...] je me mets à tordre le cou à la grammaire, à la ponctuation, à la linéarité [au profit de] la recherche inextinguible de la nouveauté à tout prix. » (p. 106) J'imagine que c'est ce qui a présidé à ton entrée en littérature, qui a coïncidé avec la modernité de ce temps. De toute évidence, les choses ont évolué et tu n'écris plus avec les mêmes motivations. Comment ta vision de la chose littéraire a-t-elle évolué à partir de cette époque, et qu'en est-il maintenant de ce questionnement inaugural sur la modernité ?

Hugues Corriveau (HC) : Comme je l'ai brièvement expliqué dans le livre que tu viens de citer, j'ai naturellement trouvé « mon » lieu d'écriture dans cette modernité québécoise qui s'était d'abord développée autant dans *La Barre du Jour* qu'aux *Herbes rouges*, puis à *La Nouvelle Barre du Jour*. C'est là que j'ai envoyé mes premiers textes, c'est là que je me reconnaissais, depuis l'origine, une parenté. De plus, j'avais la passion de ces recherches, une volonté inébranlable d'accéder à ces manières nouvelles d'écrire ; j'aimais sans contredit les revendications qui s'y déployaient et les contestations qui y avaient cours. J'étais partie prenante de ces brisures stylistiques et formelles, j'aimais le sous-texte psychanalytique de ce « sexte » que nous exploitions jusqu'à plus soif. La page était un terrain de jeu, du « je » mis en jeu, de la lettre palpable et savante. On écrivait « obscur », sinon abscons, et on aimait cela, on se délectait de cette façon de n'être pas beaucoup lisible. On avait l'impression de faire une révolution linguistique qui, à l'époque, importait. On sortait d'une poésie aux accents du pays, de la femme-pays,

6 de la langue vernaculaire, et on accédait en quelque sorte à

l'envers, aux dessous, aux stratégies du langage, à l'émancipation du sens.

Jamais je n'aurais écrit (ni n'écrirais) si je ne m'y étais senti heureux ; or, je le fus (le suis) pleinement. J'y ai fait des découvertes importantes quant à la force du langage, à la texture même de la langue écrite, à l'apprentissage du style qui n'arrêtera pas, jusqu'à maintenant, de me porter, d'être le moteur même de ma passion d'écrivain. L'aventure de l'écrivain que je suis devenu fut celle de mon adhésion entière aux mécanismes du langage, à la langue tel un matériau de construction, à ce formalisme qui puisait à même le structuralisme, la sémantique, la grammaire transformationnelle. Je n'avais aucun problème, à ce moment-là, avec l'atavisme du lyrisme, du moi, des métaphores. On abordait chaque mot comme un territoire constitué de syllabes, de sonorités, de ses lettres comme matière à vivre l'aventure. Le texte s'ouvrait au ludisme, bien avant que d'être le lieu pour raconter une histoire. Le « comment-faire » m'importe tellement que c'est toujours la première question qui me vient quand j'aborde un livre.

Un livre réussi sera toujours pour moi la rencontre d'un projet et d'un style.

Ta question parle d'une « évolution »... Je ne sais pas vraiment si on peut saisir ainsi le parcours dessiné par mes livres. Ai-je vraiment renoncé à mes premières amours formelles ou n'est-ce pas un épuisement inévitable de cette recherche qui s'est avérée ? N'y aurait-il pas lieu plutôt de croire que chaque livre, continûment, a maintenu différemment cette première passion ? Chose certaine, mes textes, comme ceux de mes contemporains d'alors, sont devenus infiniment plus lisibles. Et grand bien nous fasse ! Tant mieux. Les barres obliques, les blancs, l'absence de ponctuation, l'obscur désinvestissement émotif allaient sans aucun doute nous scléroser. Il fallait trouver de nouveau le sens, la clarté.

C'est venu naturellement. Avec un peu de gêne tout de même chez moi, comme si je trahissais quelque dogme, mais si peu.

Ce fut d'abord par la réflexion que s'est véritablement amorcé ce changement de style qui allait métamorphoser mon travail. J'ai écrit un essai, qui parut en 1988, avec Normand de Bellefeuille, *À double sens. Échanges sur quelques pratiques modernes*. Peut-être est-ce dû au fait que ce texte tentait de « clarifier » les choses, mais sous son impulsion sont venus mes *Mobiles* (1987) où j'ai appris à concilier ma passion formelle et mon désir d'une plus grande lisibilité. Cette ouverture à la clarté est donc d'abord apparue dans la poésie, et ce fut possible grâce à mon amour des contraintes oulipiennes (la dernière partie de *Mobiles*, « Les corps », n'est faite qu'à 25 % d'un vocabulaire original, répété dans une proportion de 75 %). Suit l'année suivante *Apprendre à vivre* (1988), ouvrage où s'épanouissait ce nouveau désir de lisibilité.

S'il est une chose qui perdure de cette aventure formaliste, c'est mon goût irrépensible pour le livre « construit », structuré de façon claire et repérable : tant de textes par chapitre, tant de chapitres par livre, thématique évidente et nette, dans une certaine répulsion devant l'éparpillement, l'aléatoire.

ML : Avant d'entreprendre la réflexion sur ta pratique spécifique des genres narratifs brefs et longs et sur ton imaginaire, je m'arrête sur une de tes dernières remarques, que je trouve étonnante. Tu affirmes que tu as « une certaine répulsion devant l'éparpillement, l'aléatoire ». Dit comme cela, il est vrai que ces choses ne sont pas très recommandables. Pourtant presque toute ton œuvre me semble fondée, et encore aujourd'hui, sur l'esthétique du fragment, pratique qui valorise non pas l'éparpillement ou l'aléatoire, mais qui offre tout de même quelque chose qui s'en rapproche en les valorisant justement. En ce sens, ton écriture, tous genres confondus, me paraît construite selon ce qu'André Carpentier appelle « une esthétique de la rupture — rupture de continuité, [l'auteur étant] hanté par la dispersion et par le mystère des signes du monde [et] déni[ant] toute prétention à une totalité rassurante¹ ». Me

1. André Carpentier, *Ruptures. Genres de la nouvelle et du fantastique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essai », 2007, p. 9.

trompé-je si je vois dans ta pratique, telle que je la conçois, un désir de se tenir loin de l'éparpillement, tout en travaillant à la fois dans une matière scripturaire qui cherche le *legato* sémantique et une certaine esthétique du fragmentaire ? Car comme le dit Barthes à propos de lui-même, mais qui peut s'appliquer à toi aussi : « Ce qui vient à l'écriture, ce sont de petits blocs erratiques ou des ruines par rapport à un ensemble compliqué et touffu [...], je me débrouille mieux en n'ayant pas l'air de construire une totalité et en laissant à découvert des résidus pluriels. C'est ainsi que je justifie mes fragments². » Ai-je tort d'associer, comme je le fais, ton discours tant poétique que romanesque ou novellesque, et même essayistique, à cette conception du fragmentaire ?

HC : L'image référentielle qui me vient à l'esprit, en ce qui concerne cette fragmentation originelle dans mon travail, serait celle des mobiles de Calder. Composés, il va de soi, de morceaux découpés et à géométrie variable, ils réalisent une sculpture en équilibre parfait et jouissif, se déplaçant dans l'espace et déplaçant la vision. L'image du fragment correspond parfaitement à mes préoccupations, mais sans qu'elle implique un déséquilibre structurel de l'ensemble. Si je me laisse porter par l'aléatoire, *l'inespéré et l'inattendu*, c'est uniquement dans les éléments mêmes qui vont constituer telle fiction ou tel recueil. Ensuite, j'interviens, j'aménage, j'ajoute ou retire tel texte, tel paragraphe, tel poème par souci d'équilibre toujours, par un intérêt sous-jacent et organisationnel de l'espace-texte afin que l'hétérogène se fasse homogène, dans la mesure du possible, autour d'une forme ou d'une thématique fonctionnelle.

« Esthétique du fragment », « esthétique de la rupture », en effet. Parce que je ne veux jamais savoir où va me mener un livre que je commence, où me mène un livre que j'écris. Chaque éclat suscitant l'autre, me conduisant ailleurs, ouvrant l'imaginaire à des potentialités qu'on ne saurait refuser.

2. Roland Barthes, *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981, p. 306.

Écrire devient donc, je le redis, une aventure en soi et non pas récit d'aventures (en ce qui me concerne).

Si j'avais à donner un exemple de cette imbrication des possibles dans l'écriture, je me référerais à *Hors frontières*, l'essai autobiographique que j'ai écrit à la demande d'Aline Apostolska pour sa collection « Ici l'Ailleurs » chez Leméac — la demande stipulant que cet « ailleurs » devait forcément se référer à soi. Or, j'ai pris le parti des chapitres extrêmement courts qui allaient s'ouvrir sur un aspect particulier qui s'insérait dans mon parcours biographique, mettant en sous-entendu des liens profonds et révélateurs pour moi dont, entre autres, le faux, le manque, le déplacement social, le harcèlement allaient constituer une trame de fond. Mais je tenais aussi, formalisme oblige, à ce que, dans la matière même du livre, un ailleurs littéraire soit imbriqué. J'ai ainsi prévu à l'intérieur de chaque chapitre l'intervention de petits blocs de fictions parcellaires, miroirs de ce qui, dans l'essai, se mettait en jeu : un ailleurs fictionnel à l'intérieur d'un discours réflexif. Mise en abîme du dedans-dehors, jeu de matriochkas qui multiplie les possibles entre le vrai et le faux.

ML : Ce jeu de la fiction/réflexion parcourt, c'est certain, toute ton œuvre, et c'est sans doute la raison pour laquelle tu as voulu pratiquer tous les genres ou presque, « pour que [t]on imaginaire n'ait pas de limites³ », comme tu le dis dans cet autre essai autobiographique intitulé *Pour et parce que*.

HC : L'aspect réflexif dans ce qui me pousse à écrire en m'interrogeant sur la façon de raconter, je dirais qu'il me semble consubstantiel, en effet, à mon acte d'écriture. Il va de soi. Si certains auteurs se préoccupent de ce qu'ils vont raconter, je suis plutôt de ceux qui, dès la seconde où le sujet leur vient, ont l'angoisse immédiate du « comment dire », le devoir de répondre à cette question fondamentale : « comment vais-je bien pouvoir écrire cette histoire ? »

3. Hugues Corriveau, *Pour et parce que*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, coll. « Écrire », 2000, p. 44.

Il faut se référer ici à mon roman *Parc univers* pour voir à l'œuvre cette marche de la pensée. Il s'agit du regard de l'écrivain à l'intérieur de la fiction. Ce procédé est volontairement introduit dans des passages imprimés en retrait de l'ensemble du texte (de la même manière, mais inversée, j'emploierai ce procédé plus tard, dans *Hors frontières*, avec les minifictions introduites dans l'essai). En ce qui concerne *Parc univers*, il m'a semblé intéressant de justement mettre en scène un écrivain qui s'interroge sur un roman en production, qui pourrait bien être ce roman même qui est donné à lire.

ML : Abordons donc maintenant la question des genres et plus spécifiquement le cas de la nouvelle. Tu évoques brièvement dans *Pour et parce que* les raisons qui t'ont amené à celle-ci : la nouvelle ayant partie liée avec « la séduction », alors que le roman serait affaire d'« intelligence et [de] maîtrise⁴ ». Pourrais-tu préciser un peu ta pensée là-dessus ?

HC : Pour expliquer ma venue au genre de la nouvelle, j'ai voulu me référer à une métaphore qui rejoint les rapports humains. Bien que ces affirmations, qui datent tout de même de dix ans, m'étonnent, je crois qu'elles contiennent une part de vérité sous-jacente. Si on pense à une relation à très long terme entre deux individus, on peut difficilement parler de « séduction » (serait-elle même constante) mais plutôt de persévérance, de fidélité, d'une entreprise constamment revivifiée et qui tend à perdurer. Or, la séduction entre deux personnes me paraît mettre en jeu une immédiateté, des facteurs d'approche et de fascination qui tendent à créer un envoûtement, une attirance qui allument l'intérêt. De la même manière, écrire un roman ou une nouvelle sollicite des énergies différentes. La séduction romanesque doit renouveler sa pertinence de chapitre en chapitre, d'événement dramatique en sursaut narratif, le roman procédant à long terme par l'accumulation des forces qui créent un monde, un déroulement qui s'effeuille au fur et à mesure. Dans la nouvelle, l'incident

4. *Pour et parce que*, p. 52.

est de l'ordre de la fulgurance et les enjeux stylistiques doivent aussi en tenir compte, mettre l'immédiateté au premier plan, ne rien perdre d'une vigueur qui aurait à voir avec la vigilance textuelle, pour ne pas dire sexuelle.

Comme je le dis également dans ce texte autobiographique que tu cites, mon rapport à la nouvelle tient aux histoires qu'on se raconte enfant. On ne me lisait pas expressément d'histoires, dans mon enfance. Du moins, est-ce le trou du souvenir qui en persiste. Ce qui est faux, évidemment, puisque je connaissais très jeune les Chaperon, Belle et autres Barbe-Bleue (cette dernière histoire m'envoûtait au premier chef et doit bien expliquer un peu ma propension à traiter de l'horreur enfantine plutôt que de sa béatitude). Ce qui me rejoint encore aujourd'hui, c'est l'économie du récit et sa redoutable performance pour un maximum d'effets. Faire advenir à la fois une émotion très vive et la sensation tout aussi vive de l'exactitude du monde qui s'y déploie.

Je pratique ainsi la nouvelle courte, la minifiction avec un plaisir qui tient de la jouissance, le cœur battant, le souffle coupé, et mon imagination est la première étonnée de ce qui surgit là de la prose poétique. Je suis toujours à l'affût de l'efficacité du langage, du dynamisme frondeur de son avènement.

ML : Pour toi, tu l'as déjà souligné, le style prime sur tout. « J'accorde la priorité absolue au style », dis-tu. Le lien entre le langage et l'écriture de la nouvelle, le contenu et la forme t'importe. Dans une entrevue avec Francine Bordeleau pour le magazine *Lettres québécoises*, tu ajoutes qu'« [é]crire, c'est moins raconter une histoire que s'interroger sur la façon de raconter⁵ ». Pourtant, tes nouvelles s'inscrivent toujours dans ce que j'appellerais l'ordre ou le mode narratif. Même si c'est fragmenté, lacunaire, elliptique — novellistique —, tu racontes toujours quelque chose.

HC : Il faudrait dire ici que je suis venu à la nouvelle grâce d'abord à Bertrand Bergeron, auteur de nombreux recueils

5. Francine Bordeleau (entretien avec Hugues Corriveau), « Hugues Corriveau : l'appel de la perversité », *Lettres québécoises*, n° 93, printemps 1999, p. 11.

primés — dont *Parcours improbables* et *Maisons pour touristes* —, qui m’a introduit à l’œuvre de Cortázar, grâce ensuite à ma fréquentation de Normand de Bellefeuille qui a écrit *Ce que disait Alice*. J’aimais profondément leur manière et leur approche, leur « façon de raconter ». Ils ont eu, très certainement, un rôle fondamental à jouer dans mon amour pour la nouvelle, son écriture.

Il me faut retenir aussi deux autres textes fondateurs pour moi, et qui m’accompagnent encore. D’abord, la première nouvelle du recueil *La survie* de Suzanne Jacob, c’est-à-dire « Une petite fille ». Je fus littéralement envoûté par ce texte écrit à la négative, sur rien, ou presque, avec une maîtrise stupéfiante. Ensuite, un peu plus tard, « La lumière est comme l’eau » de Gabriel García Márquez dans ses *Douze contes vagabonds*. J’ai l’impression, vraiment, que tout ce que j’ai écrit en nouvelles tient compte de cette rencontre entre l’économie de la première et le réalisme fantastique du second. J’ai souvent l’impression que ces deux textes viennent jouer encore dans ce que j’entreprends. Quant au style plus libre que j’ai abordé, ne renonçant plus à la métaphore et à l’image, je le dois un peu au *Mondo et autres histoires* de J.-M.G. Le Clézio ou bien, ce qui pourrait surprendre, à Violette Leduc.

Tout mon roman érotique intitulé *La maison rouge du bord de mer* est un témoignage éloquent de ma passion pour l’écriture, pour « l’écrit », puisqu’il est tout entier exercice de style. Je ne lis pas la littérature érotique, et ce que j’en ai lu m’est souvent apparu comme un ramassis d’images éculées, de sombres clichés incessamment répétés. Alors je ne voulais pas ajouter un livre de cette « facture » à ce qui déjà existait. Ce que j’ai tenté de traduire dans *La maison rouge* n’est rien d’autre qu’« un style érotique », par le souffle haletant de la phrase, les descriptions répétées du geste érotique, l’inscription de l’émotion sur les chairs, l’émotion des corps. Voilà bien, dans tout ce que j’ai écrit, l’ultime affirmation de ce que j’essaie d’expliquer ici : j’ai voulu écrire un roman qui mettrait en jeu le souffle même d’Éros affolé.

Le travail du style est toujours à l'œuvre dans les nouvelles. Il peut me porter à reprendre de très nombreuses fois des passages d'un texte. Prenons un exemple dans le recueil *De vieilles dames et autres histoires*, celui de la nouvelle intitulée « Elle bouge » dans la partie « Histoires d'amour ». L'histoire est d'une simplicité extrême. Dans un asile, un personnage nommé Oscar n'en peut plus de voir que Béatrice bouge sans cesse la tête. Il voudrait la tuer pour faire cesser la répétition de ce mouvement. C'est tout. C'est infime. C'est si peu. Et pourtant, il fallait que je trouve une manière de le raconter qui puisse faire en sorte que nous pénétrions dans l'âme de ces deux-là. Je citerai une phrase, si tu le permets, pour éclairer un peu ce que j'essaie d'expliquer : « On se regroupa, troupeau frêle de vieux décrépits, jambes flageolantes, mains entrelacées, moutons bêlants, frileux, affectés par la stridence de la voix de Béatrice à la tête soudain immobilisée entre les mains d'Oscar accablé qui ne savait plus quoi faire de cette voix qu'il enserrait comme une tête. » Les virgules disparaissent, l'accumulation reflète le trop-plein. Ailleurs, ce sera le style hachuré, cahotant qui essaiera de traduire l'angoisse multipliée par des courriels haineux. Bref, mon plaisir d'écrire vient de là, de ce désir de rencontrer une manière de dire les choses.

ML : Abordons plus spécifiquement la question de l'enfance, « élément » fondamental que tu évoques souvent. Serait-ce là la source première de ton imaginaire ? Une source à la fois cachée (tu en dis peu) et révélée, obsessionnelle (tu en parles souvent). Dans ton premier roman, *Rose Marie Berthe*, où on décèle des incidences autobiographiques, une des voix est celle d'un jeune garçon, peut-être toi-même diffracté, apparu çà et là, comme des éclats du moi, si je ne m'abuse ? Dans *De vieilles dames et autres histoires*, je dirais même que tu ratisses large : fragments de vies de « vieilles dames », d'« enfants », de « bêtes », d'« âmes perdues », d'adultes « bourrus », vivant « avec et surtout sans amour » (pour parodier le titre du célèbre recueil de Claire Martin), bref l'univers —

14 soixante univers distincts — dans un bocal. Comme le choix

de tes sujets — apparemment liés aux joies, aux hantises et aux lectures de l'enfance, presque tous malheureux, tragiques. Tu me corriges si j'ai tort, mais j'aimerais savoir dans quelle mesure ton œuvre est nourrie par le biographique, et jusqu'à quel point pratiques-tu — j'aurais le goût de dire formalises-tu ou stylises-tu — la biofiction ou l'autofiction dans chacun des genres, particulièrement dans la nouvelle ?

HC : D'entrée de jeu, disons que je suis très loin, vraiment à des lunes, de la biofiction ou de l'autofiction !

Quand j'ai publié *Hors frontières*, j'ai spécifiquement indiqué en quatrième de couverture qu'il s'agissait d'un « essai autobiographique ». J'y tenais expressément parce que je ne voulais pas exprimer « la » vérité mais « une » vérité à partir d'un point de vue ou d'un thème particulier. Ainsi, ce qui se révèle là, c'est la manifestation de la souffrance, une vision plutôt négative de cette enfance d'où je viens, à partir de laquelle j'écris, entre autres. Ce livre joue dans ce matériau négatif avec une jouissance sans faille. Pour moi, l'enfance n'est pas autre chose qu'un matériau malléable, qu'on peut diffracter, changer, trahir à volonté, parce qu'elle restera toujours *imaginée*. L'exemple parfait de ce travail de métamorphose, on peut le trouver dans les deux scènes intitulées « Cérémonie » dans *Hors frontières*. J'ai d'abord écrit « Cérémonie I », qui décrit certains vendredis dont le rituel me fut un poids. Des mois plus tard, j'ai repensé à ces vendredis, me disant qu'il serait sans doute parfaitement intéressant d'en parler, tout en oubliant, oblitérant totalement le fait que je les avais déjà décrits. J'ai donc écrit « Cérémonie II » que je suis venu insérer dans le manuscrit, stupéfait d'y trouver une version antérieure que j'avais refoulée. J'ai décidé de les publier toutes les deux pour justement donner à voir comment une même scène fondatrice pouvait être soumise à une sorte de déflexion.

L'enfance me paraît un terreau inépuisable dans la mesure où, pour moi, elle est source de méchanceté, d'apprentissage des relations de domination face aux autres, de mise en forme de désirs toujours trop précoces, qui activent l'angoisse, 15

l'agressivité, le trouble émotionnel, la culpabilité. Je me suis toujours senti en dehors de ce qu'on dit de l'enfance heureuse. Je n'ai pas eu de territoire d'enfance, mais bien un lieu d'interdits et d'inquiétudes, ma ville d'origine m'étant apparue dès les premiers souffles comme oppressante, manifestement hostile. Moi-même mis à l'écart, marginalisé, en somme. C'est l'un des moteurs les plus dynamiques de mes fictions nouvelles ou romanesques. L'enfance est une source-miroir de ma société intérieure et elle domine souvent les affects, les diktats adultes.

Quand je me suis mis à écrire *Autour des gares*, je me suis imposé pour la première fois de véritables contraintes oulipiennes. Elles étaient au nombre de trois : chacune des nouvelles devait être écrite à partir d'une citation extraite d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust et insérée dans le texte, se dérouler dans une gare, un train, un compartiment, un quai, etc. et impliquer soit un souvenir personnel, soit un fantasme, une pensée surgie de l'enfance ou de mes préoccupations personnelles. Bref, c'est là pour la première fois que l'enfance a surgi comme moteur fondamental dans une de mes fictions.

Quant au roman *Rose Marie Berthe*, qui est bien antérieur à *Autour des gares*, son sujet vient de récits familiaux, récits captés par un enfant très précoce, à l'écoute de ce qui se disait du passé de la mère et de la grand-mère, récits inscrits dans la mémoire inconsciente mais forcément active, intriguée par ce qui se disait là d'une exclusion semblable à la mienne, vécue longtemps avant moi. Ce sentiment éprouvé par la mère avait à voir avec l'amour orphelin, le déplacement, le non-lieu, l'inadmissible. Dans ce roman, le « je » n'est pas celui d'un enfant, mais d'un narrateur qui décrit l'âge adulte premier de la mère soumise à la grand-mère dominatrice. Ce roman est entièrement fait de cette mémoire morcelée d'un narrateur qui a capté des fragments de récits. La vérité de ce que j'y décris ne m'importe aucunement. La chronologie non plus. Ce roman est l'état premier, la matière brute de ce que

16 mes autres livres seront quand l'enfance y sera impliquée :

un lieu d'émergence d'anciennes fureurs, d'anciennes nostalgies, d'anciennes turbulences émotionnelles, de projections sur les autres enfances. Ma curiosité pour ces enfances autres est sans limites. Et quand je parle d'elles, je ne sais jamais, dans l'acte pulsionnel de l'écriture, ce qui se mêle de la mienne et ce qui s'imagine des leurs.

Il est vrai que mes fictions nouvellières mettent très souvent en jeu des enfants tragiquement conscients de leur dépossession, de la misère qu'implique ce maelström foudroyant qui s'appelle le « savoir instinctif ». Mon désir n'est jamais de traduire « mon » enfance, mais de laisser celle-ci agir au plus creux du doute, de son foisonnement. La découverte de la laideur du monde peut drainer l'imaginaire vers une assomption, la beauté du mal permettant un accomplissement des formes et des sujets. De *L'enfance au Livre du frère*, d'*Attention, tu dors debout* aux « Histoires d'enfants » de mon recueil *De vieilles dames*, l'enfance transparaît. Elle est perçue comme source de tristesse, de détresse morale ou physique, de désenchantement, de maladie, de tourment, et de tant d'autres germes que porte l'adulte en nous. Rares joies de l'enfance, début des névroses. Inépuisable chantier, vivarium, désirs enfouis, reliquaires, odeurs vieilles et terreuses et douillettes, la tête remplie...

ML : Si je peux me permettre, je perçois quand même là-dedans des fragments de biofictif, fort diffractés, déformés, reformés, métamorphosés, mais bien présents. Je ne veux pas trop insister là-dessus mais, dans *Écrire un roman. À propos de Les chevaux de Malaparte*, tu révéles ceci qui me relance sur cette piste : « Il me semble quelquefois qu'au lieu d'inventer divers personnages, un(e) auteur(e) ne cesse de se fragmenter lui-même ou elle-même, sorte d'éclatement schizophrénique où toutes tendances de sa personnalité s'exercent, où toutes valeurs qui lui sont propres se confondent⁶. » Tu poursuis par ailleurs en disant quelque chose d'essentiel sur

6. Hugues Corriveau, *Écrire un roman. À propos de Les chevaux de Malaparte*, Montréal, Les Herbes rouges, 1988, p. 37.

le processus même de la création et la forme que celle-ci prend ultimement : « Je n'écris pas de fiction sachant où je vais. Je m'y refuserais plutôt. Le hasard, l'inattendu, cette surprise constante fait partie intégrante du plaisir que j'éprouve à écrire une "histoire" ⁷. » Est-ce que l'attrait qui préside à l'écriture romanesque est le même que celui qui existe quand tu écris une nouvelle ?

HC : La séduction de la forme n'aura jamais cessé de me happer tout au long de mon travail d'écriture. Le plaisir de la forme, son impact sur le propos lui-même. Ainsi en fut-il dès les premières nouvelles d'*Autour des gares*, de même avec *Troublants* et plus encore avec *De vieilles dames et autres histoires*. Le plaisir d'écrire avec des contraintes dépend aussi, sans doute, de ce que tu appelles l'aspect diffracté du biographique. On ne pense jamais au fait que la forme même d'un texte dépend aussi très fortement des affects, des désirs profonds de l'auteur. Impliqué tout entier dans son instinctuelle poussée vers le fictif, l'auteur se met en formes. Ainsi dans mes *Vieilles dames* avais-je accès à la jouissance primitive du moule préconçu des trois paragraphes obligés pour chacune des histoires. Mon plaisir d'écrire fut parfait durant l'évolution de ce livre : réussir à intégrer une histoire complète à l'intérieur d'un format récurrent aussi rigide a eu pour effet de me faire jouir, dans et par la langue, jusqu'à la satisfaction relative d'un achèvement toujours précaire de la fiction mise en jeu.

De l'enfance, donc, « diffractée » dis-tu, soit, mais fractures aussi, fragments ou éclats. Ne pas organiser l'enfance en fiction, mais bien en saisir au passage quelques esquilles ou débris qui vont, là sous le jeu des mots, se mettre à jouer fort leur part éclaboussée. Un sang vif dans le sens.

Si je peux encore souscrire à la formule que tu cites, à savoir que je n'écris pas d'histoire en « sachant où je vais », force m'est de constater que je me ménage tout de même un lieu de « savoir » en abordant mes fictions, soit certains

aspects itératifs de la forme. Constatons également que cette dernière mise en forme réursive (plus qu'ailleurs dans *De vieilles dames*) reste toujours un péril immense puisqu'elle s'impose au propos avec une force qui risque à chaque moment de l'étouffer, de l'abolir si elle est mal arrimée au sujet proposé.

ML : Toutes ces mises en forme prennent leur source dans une série de motifs que tu exploites, comme chaque écrivain fait jouer sa palette à la façon d'un peintre. Ta tendance est au sombre : la douleur, l'amour malaisé, la mort, des misères incommensurables. Mais tu as également des « zones » d'exubérance, je pense à l'érotisme qui parcourt, qui tisse les relations entre les personnages dans *Les chevaux de Malaparte* et surtout dans *La maison rouge du bord de mer*. Comment abordes-tu cet aspect érotique dans ton travail de nouvellier ?

HC : L'écriture de ou autour de l'érotisme me semble toujours un défi passionnant, dans la mesure où, comme je l'ai dit précédemment, il faut en traduire le souffle, au sens le plus strict du terme, trouver une manière de le mettre en jeu dans la voix même du travail littéraire. L'écriture de scènes érotiques ne peut se renouveler qu'à ce prix : mettre en lumière les fluctuations de la voix jouissant d'elle-même, avec des échos en profondeur dans le corps-texte. J'ai toujours aimé ces moments d'écriture qui ouvrent à sa dimension sexuelle. Il y a là pour moi un terrain de jeu qui me semble s'épanouir d'une façon authentique. En fait, si je n'aime pas la littérature érotique conventionnelle, j'aime à relever le défi que ce sujet me propose, à savoir trouver à se mettre en mots autrement, au plus vivant des phrases.

Par exemple, du côté de la nouvelle, dès *Autour des gares*, « Le torse nu de l'homme » me paraît inscrire ce qui était déjà présent dans mon roman *Les chevaux de Malaparte*. Quant au « Fouet du dompteur », il implique déjà une relation sado-masochiste entre deux amis, figure qui réapparaîtra de façon extrêmement forte dans *La maison rouge du bord de mer* et qui joue également sur la sexualité propre aux enfants, sexualité qui sous-tend nombre de mes textes. Cette libido enfantine, 19

je l'exploite de façon particulière dans « Fin de l'enfance, tout le monde descend », la dernière nouvelle de mon recueil entièrement consacré à l'enfance, *Attention, tu dors debout*. Mais il faut surtout retenir la dernière partie intitulée « Éros » de mon recueil *Le ramasseur de souffle*, qui comprend trois nouvelles relativement longues, toutes consacrées à des aspects particuliers de l'érotisme. Ainsi, une maison de pension devient *objet sexuel* et *vivant* dans « La maison close » ; les ébats sexuels d'un groupe de jeunes dans un cimetière servent de trame de fond au « Gardien de nuit » ; l'image du voile de Véronique, qui a reçu l'empreinte du visage du Christ, sert à imprimer des pénis en érection dans « Le linge de Véronique ».

S'il y a économie du descriptif érotique dans *Troublant*, cela tient beaucoup plus au fait que le format même l'impose. Vaut mieux l'allusif quand on dispose d'une trentaine de lignes. Quoique je n'en fasse aucunement une règle. Dans *De vieilles dames*, l'atmosphère de sensualité de la nouvelle « L'auto-stoppeur » me paraît en effet suffisante pour créer la tension qui doit prévaloir dans un texte impliquant la séduction. Quant à la nouvelle « La fin dernière », elle met bel et bien en cause un prédateur sexuel et un enfant puisqu'elle me fut inspirée par le cas tragique du jeune Alexandre Livernoche, assassiné par Mario Bastien en 2000 et dont le corps a été retrouvé dans une sablière. Cette scène évoque sans aucun doute celle du meurtre crapuleux de l'enfant dans la grotte de *Parc univers*.

Il faut saisir, dans cette brève énumération, mon désir de montrer que le propos érotique n'est jamais le même, que je cherche constamment à en privilégier aussi des aspects surprenants. Ainsi ai-je cherché à traduire le lien toujours récurrent entre Éros et Thanatos. Je pense ici à l'acte érotique dans la scène assez effrayante de la mise à mort obsessionnelle de l'héroïne dans mon dernier roman, *La gardienne des tableaux*. Il s'agissait là de faire coïncider l'œuvre de mise à mort et celle de la mise en forme artistique dans un

20 rituel mortuaire explicite, savant, et que j'ai cherché, une fois

de plus, à traduire stylistiquement par une forme haletante et sinueuse.

ML : Chaque écrivain a un projet secret, caché au fond ou en haut de ses préoccupations artistiques, esthétiques, professionnelles, sociales, etc. Comment cet aspect *génétique* — si tel est le cas — se traduit-il *génériquement* dans la nouvelle par rapport aux autres genres que tu pratiques ?

HC : S'il y a des préoccupations « génétiques » qui président à ma pratique d'écriture, il faudrait les situer sur les plans esthétique et artistique avant tout autre. Ma volonté constante d'en arriver à une coïncidence entre la forme et le projet lui-même, l'un appelant l'une depuis les origines, trace tout entier mon rapport à l'écriture. En fait, si je m'attardais à quelques exemples, je pourrais souligner l'influence très nette de la manière de Proust dans *Autour des gares*. Il n'aurait pu en être autrement pour que le style qui s'y déploie s'harmonise avec les citations de *La recherche* et les références à l'œuvre. De cette façon, il faut souligner que ce travail est aux antipodes du style que j'emploie dans *La maison rouge* ou même, plus spécifiquement, dans *De vieilles dames*.

Je dirais aussi que j'ai toujours tenté de n'avoir peur d'aucun sujet dans mes livres, qu'il soit d'ordre sexuel ou cruel. La laideur comme la beauté, l'harmonie comme la disharmonie, une vision pessimiste du monde comme le tourment amoureux, rien ne me semble devoir s'exclure du littéraire. Tout peut se dire, tout peut s'épanouir de façon que la beauté d'une œuvre puisse traduire au plus près le trouble de vivre, son immense poids moral. Tout au début, l'impudeur m'a semblé une voie royale pour accéder à la parole.

Je n'ai pas cherché, ce qui est sans doute un tort, à avoir un style proprement personnel, mais bien à faire advenir le style idoine aux différents sujets que j'ai abordés. En cela, ma pratique continue de m'étonner et conserve son aspect forcément ludique.

Je ne fais donc pas de différence entre les incidences génétiques qui présideraient à l'œuvre puisque, quel que soit le genre que j'aborde, roman ou nouvelles pour s'arrêter à ceux-

ci, il s'agit toujours de me mettre en état de disponibilité absolue, de tenter de m'ancrer au plus juste... de tenir l'équilibre précaire que cela présuppose.

Cette posture n'exclut pas, évidemment, que les déceptions enfantines, les boires et déboires des origines, jouent un rôle prédominant. On ne peut écrire que ce qui nous motive, que ce qui fait surgir l'impulsion d'écriture. On a beau envier tel auteur ou telle autre, notre monde intérieur, notre vocabulaire complet, nos habiletés stylistiques, nos lectures, nos sources de bonheur comme de malheur, tout concourt à cette résurgence d'une hypothèse qui prend forme dans les mots qui sont les nôtres, dans cette capacité limitée que nous avons de traduire en mots le monde qui nous advient et auquel nous nous donnons.

Le microcosme de la nouvelle, le macrocosme du roman, les instantanés du poétique, ces dimensions d'âme qui me conviennent à la table d'écriture, sont autant de points de séduction qui mettent en scène la voix, le grain de la voix, cette ombre portée du monde, sa traduction immédiate.

ML : Pour boucler la boucle de cet entretien, j'aimerais aborder la question du sens. « Qu'est-ce que la littérature ? » se demandait Sartre il y a quelques décennies, à une époque où la littérature tenait encore le haut du pavé. J'aimerais t'entendre sur la place de l'écrivain dans le Québec d'aujourd'hui. Toi qui as été au cœur d'un mouvement — la Nouvelle Écriture — à une époque encore récente où l'on accordait bien plus d'importance au fait littéraire québécois, comment vois-tu les choses après trente ans et tant de livres ? Où en est pour toi le Québec d'aujourd'hui pour le littéraire que tu es ?

HC : Aucun pessimisme réel dans mon appréciation du temps présent. Chaque époque se vit telle qu'elle offre ses possibles, sa cohérence. Oui, il fut un temps où la littérature était plus immédiatement influente, pourrait-on dire... mais n'a-t-on pas, il y a peu, annoncé la mort du cinéma à cause de la télévision ou de la vidéo ?... Or, les vidéoclubs ferment au profit d'Internet. Cet Internet pourrait bien prendre un jour la place

22 du papier et redonner à la littérature le rôle qu'elle eut

naguère... À quoi bon se désoler, avoir quelque nostalgie que ce soit ! Le temps présent est le seul possible, la mémoire historique conservant du passé ce qui est essentiel. Bref, chaque époque impose ses choix. Ainsi, qui se désole vraiment de la disparition des feuilletons romanesques qui faisaient les beaux jours d'un Zola ou d'un Balzac ? Le livre s'est imposé... vient maintenant une autre facette de la réalité, et celle-ci fait de l'instantané de l'image une priorité.

Tu parles du « rôle de l'écrivain », et je reste très perplexe. Quel rôle ? Pour l'heure, il me semble toujours passeur, passant. Il donne à lire le monde et sa multiplicité avec une vigueur qui en impose. Jamais on n'a autant publié, jamais il n'y eut autant de livres, jamais la rumeur des lettres n'a été si forte... Un rôle ? Soit, mais la seule chose qui m'importe reste liée à la littérature, au corpus littéraire, à une inscription dans la mémoire littéraire d'un pays. J'ai choisi un chemin difficile en m'inscrivant dans la modernité, dans cette nouvelle écriture qui nous a tant passionnés. Or, elle est passée cette dite « nouvelle écriture », comme le grand mouvement des poètes de l'Hexagone, comme aussi ce grand moment de l'arrivée du joul dans la littérature d'ici. Chaque étape appelle irrévocablement une évolution, une inscription scripturaire de son incidence. Chaque aventure littéraire propulse le devenir des mots ou des genres vers un ailleurs inespéré. Qui eut cru, dans les années 70, que la nouvelle aurait eu une telle visibilité, et maintenant une telle pérennité ? Et pourtant... De plus, comment ne pas saisir l'importance de la parole des femmes dans ce qui marque encore l'imaginaire, les fictions, les propositions narratives actuelles ?

Peut-être faudrait-il signaler aussi le fait que la quantité inouïe de publications actuelles, dans tous les domaines, m'empêche de vraiment voir ce qui prédomine. Admettons-le sans ambages : nous ne retrouvons pas dans la génération actuelle, malgré la très grande qualité de certains textes, autant en roman, nouvelles ou poésie, de ces auteurs-phares, attendus, comme le furent Anne Hébert ou Hubert Aquin, comme le sont encore Marie-Claire Blais, Réjean Ducharme

ou Victor-Lévy Beaulieu. Nous sommes pris dans un tourbillon si incessant que l'un chasse l'autre; nous parvient ici un titre formidable et puis, surprise, l'auteur disparaît au profit d'un autre titre, d'un auteur éclair... Les œuvres ne s'imposent plus dans la durée. Faut-il s'en désoler? Encore une fois, le temps est au « clipé », à une foudroyante métamorphose des réalités. Une mémoire mosaïque, en quelque sorte. Et puis, quoi? Le temps foudroie. Tout vient, tout tourne.

C'est donc avec un optimisme obstiné que je crois en la littérature, en celle du Québec principalement. Elle s'épanouit dans toutes les directions, venue de tous les horizons, avec une ferveur qui se propose de vivre autrement le littéraire. Pourquoi désespérer quand on n'a jamais eu autant de prix littéraires, de bourses d'encouragement, de publications? Ce dont je désespère plutôt, c'est la disparition (passagère sans aucun doute) de la véritable critique. On en est réduits à une présentation-résumé qui encense à qui mieux mieux tout ce qui passe. À en croire certains, certaines, on aurait un chef-d'œuvre par semaine. C'est beaucoup. Et c'est désolant.

Pour l'heure, dire encore et encore mon amour pour la littérature québécoise et mon indéfectible confiance dans le fait littéraire qui trouve sa voie au cœur des lecteurs avec autant de profondeur qu'avant, avec encore plus de diversité, avec une ouverture sur le monde qui ne saurait que nous enrichir tous et toutes.