

La Fiction illimitée

Robert Morency

Volume 4, numéro 3, avril 1979

Louis-Philippe Hébert

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200166ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200166ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Morency, R. (1979). La Fiction illimitée. *Voix et Images*, 4(3), 357–371.
<https://doi.org/10.7202/200166ar>

La Fiction illimitée*

Cette entrevue est fictive. Ce qui ne veut pas dire qu'elle n'a jamais eu lieu. Bien au contraire. C'est pourtant ce que voudrait faire croire un certain réalisme. L'entrevue, tout autant que le réel, est sujette à la fiction. La preuve c'est qu'il y a bel et bien eu un entretien un soir de novembre 1978, quelque part à Montréal, autour d'une table, d'une bouteille de vin, d'un magnétophone et d'une pile de livres. Mais au milieu de la soirée, ou de l'entrevue, quelqu'un émit l'idée, on ne sait trop si c'est Robert Morency ou Louis-Philippe Hébert que, provoqué par la fiction, cet entretien conduisait à la fiction. L'idée nous surprit, puis nous sourit. C'est alors que voulant lier l'entrevue à sa cause, il nous parut sain que réclamé par l'écriture, l'échange produisit de l'écriture. D'où cette entrevue fictive que me fit parvenir quelques semaines plus tard Louis-Philippe Hébert à laquelle je m'empressais d'ajouter quelques questions. Ainsi se poursuit cette fiction sans limite et s'établit au creux de la pratique comme une théorie. (Robert Morency)

R. M. Comment vous situez-vous par rapport à ce qu'on nomme la littérature québécoise? C'est-à-dire un ensemble de textes liés par certains thèmes, par certains éléments et aussi par un langage et produits dans un espace donné. Surtout qu'on a l'impression que ce que vous faites ne correspond ni au niveau des thèmes ni à celui du langage à ce qui se pratique au Québec.

L.-P. H. Cette question provoque chez moi un malaise. Je suis assez embarrassé, même très embarrassé. Cela pose le problème des affinités et des influences; on n'échappe ni aux unes, ni aux autres¹. Souvent elles se confondent, et il peut être ardu de les démêler. Dans la production courante, je me sens lié (à un niveau autre que celui de l'écriture) à tout producteur qui refuse de réémettre les clichés québécois. Qui proteste, quelle que soit la manière, contre cette conception du Québec longtemps véhiculée par les poètes et maintenant assumée par les dramaturges et les romanciers: présenter et représenter le Québec comme un archaïsme américain. À ce titre, le misérabilisme culturel doit être dénoncé. Le plus étonnant (suis-je naïf?) c'est que les institutions s'accommodent de ce misérabilisme facilement et avec une bonne grâce suspecte. Denis Vanier, Roger Des Roches, Yolande Villemaire,

* Une entrevue-correspondance de Robert Morency et Louis-Philippe Hébert.

Claude Beausoleil, pour ne nommer que ceux qui excitent mon imagination, me semblent en lutte, par énergie ou par inertie selon le cas, contre le passé québécois; ce qui ne les empêche pas — et c'est un sain plaisir de l'esprit! — d'être parfois «rétro». Sauf Des Roches pour qui il est difficile de tracer des frontières, ce sont des poètes. Comment se fait-il qu'on ne retrouve pas leurs pendants en prose? Peut-être qu'en prose, le discours officiel est inéluctable... Je suis de ceux qui pensaient qu'un changement politique permettrait au Québec de sortir de la folklorisation à outrance; un nouveau système qui permettrait d'américaniser le Québec dans le meilleur sens du verbe. Il ne faut pas désespérer: dans certains domaines, ce mouvement est amorcé. Mais, d'une part, le peuple semble fourbu; et, d'autre part, peut-être par ce que l'on croit être une stratégie efficace, on tend à nous marginaliser par rapport à une «culture universelle». Le joul d'un côté, l'interprétation européenne de l'autre. Comment ne pas garder ses distances quand on s'est donné comme but, justement, d'établir une nouvelle fiction.

R. M. Mais cette distance dont vous parlez, c'est une distance qui n'a rien à voir avec ce que Brecht appelle, au théâtre, la distanciation. Une sorte de mise à l'écart pour mieux voir?

L.-P. H. Pas pour mieux voir ce qu'on nous présente comme «la réalité québécoise». Pour l'occulter plus précisément. Le Québec aux prises avec le problème de la survivance, voilà ce qui m'apparaît le plus triste. Je ne comprends pas comment un peuple peut en arriver à trouver plausible une telle situation politique mais je comprends très bien comment, en en faisant «matière culturelle», elle devient acceptable. C'est ce principe qui prévaut dans l'expression «conscience malheureuse». Bref, je suis d'accord avec l'engagement politique mais en politique seulement, ensuite vient l'«engagement humain», celui de refuser de faire le jeu de la réalité. De la même façon — pour l'avoir expérimenté — je crois qu'il est honteux que nos écrivains donnent du style à certains hommes politiques, tout comme à certaines multinationales. Je ne suis pas un écrivain engagé (ça se sait) et j'essaie de ne pas être un écrivain mercenaire. Ce n'est pas toujours facile. Je disais tout à l'heure que ceux qui semblaient se détacher du folklore québécois, étaient pour la plupart des poètes. Les prosateurs, lorsqu'ils ne font pas des efforts surhumains pour nous faire revivre le passé, s'acharnent avec une minutie vertigineuse à décrire, par procédés autobiographiques ouverts, les banalités d'une vie bourgeoise où la résignation a fait place à une complaisance presque impudique. L'écrivain québécois qui n'a pas raconté son enfance, son adolescence ou sa dégénérescence, c'est sans doute Hubert Aquin. Il faut dire, à la défense de ces écrivains, que le passé n'est pas trop difficile à imaginer, et le présent encore moins. Mais comment faire une littérature avec ces sempiternels témoignages autobiographiques? Une littérature de laboratoire, bien sûr. Un rat blanc trop bavard distrait le vivisecteur. Suis-je clair?

R. M. Mais comment se pose chez vous la question des rapports entre l'écriture et la réalité ? Et d'abord est-ce une question qui se pose dans ce que vous faites ?

L.-P. H. Non. Le problème ne peut être posé (exposé) en ces termes. Il n'y a pas de réalité ; il y a ce qu'on appelle « un effet de réalité », qui est toujours la réalité d'une ou plusieurs personnes. En ce sens, le geste de tout créateur est politique : en produisant une fiction, il affirme que tout n'est que fiction. En produisant un « système textuel », il dénonce tous les systèmes. Je pense que là où le créateur est le plus efficace (contrairement à l'opinion généralement répandue), c'est là où il ne présente pas sa fiction comme une réalité. Vous voyez, on revient à la « distanciation brechtienne ».

R. M. On est donc en présence d'une pratique littéraire qui implique au départ, et non au fur et à mesure qu'elle se fait, une certaine théorie de la littérature et de l'écriture ? En dehors de ce qui se joue dans le texte, subsiste au préalable une attitude à l'égard du texte ?

L.-P. H. Je procède plutôt à partir d'une intuition. Cette intuition s'exprime différemment au fur et à mesure que j'écris et que le langage évolue. Aujourd'hui, je dis « la réalité n'existe pas, il n'y a que la fiction » ; je le dis en clair, tout en étant fermement convaincu qu'on ne peut le dire de cette manière (simple contradiction interne). L'erreur surréaliste a été la production de manifestes, dont l'écriture conventionnelle se révélait à la longue antisurrealiste ; traçait une frontière entre l'état de veille et l'état de sommeil. Le conscient et l'inconscient. Cette frontière est, je crois, issue du même réflexe de sécurité qui permet à l'écrivain réaliste-psychologique d'écrire comme il le fait. Jusqu'à maintenant, cette théorie s'est toujours élaborée à l'intérieur d'une certaine fiction (et cette entrevue n'y échappe pas). Quand le texte prend conscience de lui-même, j'ai l'impression qu'il bénéficie d'une certaine autonomie en même temps qu'il annonce la fiction au lecteur. Il reste encore tellement de fictions à produire (ne serait-ce qu'à partir du texte) qu'il est normal d'inviter le lecteur à monter. En tout cas, c'est plus poli. C'est peut-être cette même politesse qui me pousse à accorder préséance à l'imaginaire (la pratique) sur l'analyse (le théorique). Je ne suis pas un exécutant, et je refuse d'exécuter même mes propres plans. Tout comme je refuse de me livrer à l'écriture automatique. Les fictions les plus convaincantes sont les fictions réductrices. Et je n'ai l'intention de convaincre personne.

R. M. Mais cette relation théorie/pratique nous en rappelle une autre qui s'établit autour du texte : celle du lecteur et du scripteur. C'est le lecteur qui donne un sens à l'écriture. « Et ma chambre tiendra dans la main du lecteur². »

L.-P. H. Le lecteur est justement celui qui donne un sens ; il est donc normal de le traiter avec certains égards. Avec le temps, j'en suis venu

à penser que le mieux était de l'ignorer. Je n'écris que pour moi. Je suis, si l'on veut, mon unique lecteur. Mon lecteur privilégié. J'écris pour avoir accès à un texte totalement vierge, inédit et inédit; évi-
demment, ce geste n'est que rarement aussi «pur». Écriture et lecture
oscillant à la manière de théorie et fiction (j'écris de la fiction pour
que ma théorie du monde évolue)... Aussi farfelu que cela puisse pa-
raître au Québec, je publie pour des raisons économiques! Cette attitude
peut sembler méprisante envers «mes lecteurs»; elle ne l'est pas. J'offre,
à la société, des éléments de ma participation: je conçois mes livres
comme une sorte de quincaillerie pleine de machines/outils, de petits
textes/systèmes dont on peut se servir à son gré. Seul l'écrivain croyant
détenir le secret de la vérité-réalité peut proclamer qu'il écrit pour les
autres; or, «s'il sait de quoi il parle», son écriture ne lui sert pas à
grand-chose — puisqu'elle s'interdit de trahir sa pensée. Son écriture
se détache de la fiction et dérape vers la réalité. Elle ne cherche qu'à
s'affirmer non plus comme créatrice de fictions, mais comme repré-
sentative de la réalité. Prenons-le autrement. Allons du côté du lec-
teur. Il fut un temps où, pour lui, le monde était simple. L'écriture
signifiante venait des dieux ou de Dieu. L'interprétation était confiée
à des pouvoirs totalitaires. Il y avait la version officielle, et les versions
marginales à proscrire. On en est venu à tolérer plusieurs significations
pour un même texte avec la laïcisation de l'écriture et de la lecture.
L'auteur n'étant plus divin, le lecteur reprenait ses droits. Je résume,
mais plus la connaissance de l'homme et de la matière évoluait, plus
on prenait conscience des degrés d'interprétation. Du coup, lecteurs
et auteurs se trouvaient privés, les premiers, de «révélation», les
seconds, de leur rôle messianique. N'ayant pas saisi (sauf chez quelques
«visionnaires») l'avantage d'une littérature à plusieurs niveaux d'inter-
prétation, les lecteurs ont réclamé de nouveaux textes à un degré. Les
auteurs (souvent en luttant contre leurs propensions naturelles) se sont
appliqués à la tâche: écrire des œuvres convaincantes. Convaincantes
par le style descriptif; par les thèmes sentimentaux, violents ou sexuels;
par le côté témoignage, autobiographie, etc. Je ne pense pas que quel-
qu'un puisse lire aujourd'hui une «histoire» sans tenir compte de ses
multiples niveaux d'interprétation, malgré les efforts d'abstraction des
auteurs ou du lecteur lui-même. Une littérature qui n'est pas une litté-
rature de vérité ne peut plus être une littérature de propagande. Les
pouvoirs ne sont intéressés que par leur propre version des faits: tout
naturellement, ils encouragent la lecture de textes univoques qui sont, en
fait, de subtiles variantes d'un même récit. L'important c'est que la
signification soit claire. La réalité indiscutable. Quand j'écris, je mets
en question la réalité même du lecteur.

- R. M. Cela vous mène tout droit au couple lecture/écriture qu'on
retrouve souvent dans vos textes. Parfois il s'agit d'un processus simul-
tané, parfois d'une relation de causalité. *La Manufacture de machines*
s'ouvre sur un texte à venir; le brevet qui autorise la production.

On y trouve un plan également et un discours. Dans le texte «À saveur d'orange», il y a transcription et déchiffrement³. Les livres appellent les livres ?

L.-P. H. Oui, il y a là un mécanisme autorégulateur. Parfois j'imagine que j'écrivais avant même de savoir lire; j'imagine un être humain laissant (sur les parois de sa caverne) une quantité de signes dont il ne connaît pas la signification. À ce moment-là, l'écriture elle-même et son pendant inévitable, la lecture, ne seraient que des fictions. Produits de la fiction, et point de départ de la fiction. Et, sur ce point, je crois que, même si d'autres médias sont plus aptes à la représentation, l'écriture demeure celui qui se prête le mieux à l'élaboration de nouvelles fictions. Dans l'ordre : l'écriture, la bande dessinée et le dessin animé. Je suis resté un enfant prodige, comme vous voyez.

R. M. Dans l'ensemble cela correspond à l'image un peu folklorique de l'écrivain/magicien. L'écrivain prodige qui très jeune lisait des encyclopédies ?

L.-P. H. Mystifions! Mystifions! C'est peut-être cela le rôle de l'écrivain, après tout. Ou peut-être l'écrivain n'est-il que cette tension entre l'écriture et ses artifices. Entre les fictions désuètes et les fictions encore inutiles. Mais comme je crois que l'écrivain affirme la «fictionnalité» du monde, je dois avouer que je préfère écrire des encyclopédies à les lire. De toute manière, comment affirmer que l'on est écrivain quand on rejette le système de la littérature ? En ce sens, l'écriture uniquement m'intéresse et non ce concept abstrait rapatrié par les modes et les académies qu'on nomme littérature. Autrement dit, je ne sais pas si je suis écrivain, j'écris.

R. M. Vous dites : «Je ne sais pas si je suis écrivain.» Pourtant en publiant un, deux, trois puis quatre livres, vous acceptez implicitement d'être reconnu comme tel, de remplir ce rôle et cette fonction de fabricant de textes ?

L.-P. H. Oui... Je suis écrivain mais je n'ai pas à endosser la littérature. Ni tous ses «péchés». Je ne prise pas les attitudes messianiques : je ne veux pas «sauver» la littérature.

R. M. Et l'écriture ?

L.-P. H. L'écriture n'est pas menacée, si ce n'est par la littérature.

R. M. Pensons au rapport écrivain-lecteur. Même s'il est son seul lecteur comme vous le prétendez, l'écrivain lit quand il écrit, et ce qu'il lit, c'est en réalité la fiction qu'il a écrite. Le jeu lecteur-écrivain ne témoigne-t-il pas d'un autre jeu, celui qui va de la réalité à la fiction ?

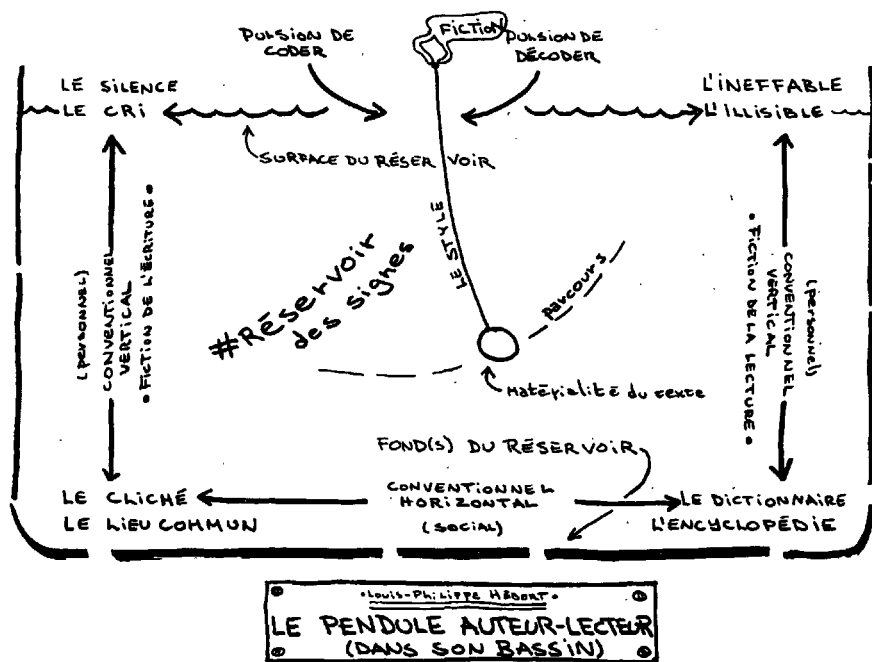
L.-P. H. Pourtant non. Au moment de se lire (certains disent «de se relire») l'écrivain a souvent devant les yeux une fiction de sa fiction : une image imparfaite partiellement imaginée par les matériaux du dic-

tionnaire et de la grammaire, magnétisée par la langue. Il procède alors par retouches et omissions à l'ajustement des deux « états » de sa fiction. À la focalisation de l'écrit et du lu. Ce qui peut se révéler très long, puisqu'il s'agit d'ajuster deux fictions comme on ajuste deux lentilles, jusqu'à ce que l'image soit nette. Car la multiplicité des interprétations ne vient pas de la confusion du texte. Elle serait plutôt liée au nombre de renvois entre les éléments composant le texte. On peut cependant parler d'une oscillation entre la fiction du lecteur et la fiction de l'auteur. Chacun d'eux se situe à peu près à la même distance (physique) du texte. Le texte étant l'élément mobile (celui qui passe d'une main à l'autre), considérons-le comme le poids d'un pendule en mouvement. La poussée aurait été imprimée par une pulsion mixte : à trois composantes, c'est-à-dire coder, affirmer la présence du code, puis nier l'existence du code. L'écrivain code en alignant les signes de ponctuation et les mots (comme un traducteur qui recode), il affirme la présence du code en quittant le « descriptif » soit au profit du vraisemblable soit au profit du plausible, ou encore à leurs dépens ; il nie le code en travaillant sur une structure du code qui, une fois achevée, provoque l'évidence. La notion d'évidence est amusante. Est évident ce qui a été suffisamment répété ; corollaire : est évident tout ce qui vient en contradiction avec tout ce qui a été suffisamment répété. Si la première évidence est positive, la seconde évidence est négative mais très souvent elles ne s'annulent pas ; ainsi, il y a une quantité de proverbes et dictons (et d'évidences !) qui disent exactement le contraire, mais n'en demeurent pas moins « justes ». Il s'agit, pour créer des évidences textuelles, de procéder soit par mimétisme (en collant à des expressions toutes faites), soit par effet cumulatif (affirmation tant de fois rééditée différemment à l'intérieur du texte), soit en ayant recours au subliminal (travailler à partir d'un réseau d'association d'idées plus ou moins universel), soit par hyperréalisme (rendre compte de tous les détails), soit en multipliant à l'intérieur du texte les renvois qui finissent par s'appeler l'un l'autre comme un jeu de miroirs (pour aboutir à une gigantesque mise en abîme. Plus l'évidence (nouvellement créée) est loin de la « réalité », plus elle affirme le code, le dénonce ; plus elle apparaît irréfutable (à l'intérieur du texte), plus elle nie le code. Il est évidemment plus simple de séparer la pulsion initiale en trois vecteurs : coder, montrer le code et nier le code ; et, à partir de là, essayer de répondre à un seul aspect de la pulsion, ou à deux. Je crois que la plupart des « experts » en sont venus à la conclusion qu'on ne pouvait les séparer l'un de l'autre ; que ces vecteurs faisaient partie d'un tout indissociable. Il est possible de privilégier un vecteur aux dépens des autres ; il est possible de l'occulter. Mais on ne peut le supprimer. C'est peut-être la fatalité de l'écriture : son registre de fictions. Aussi bien tenter de nouer les trois simultanément. On écrit pour affirmer la fiction de l'écriture, de toutes les écritures. Mais revenons au pendule. Le poids attaché à la ficelle, c'est le texte. La poussée a été imprimée par l'auteur. Le texte traverse un réservoir de signes ; à la verticale :

du cri au cliché, et à l'horizontale : la langue (écrite et parlée). Ce réservoir relie l'auteur au lecteur en autant qu'il est plus ou moins le même pour l'un et pour l'autre. En autant aussi qu'il y ait texte, c'est-à-dire déplacement du module itinérant à la hauteur déterminée par la ficelle (le style), selon un parcours tracé lors du travail d'écriture.

R. M. Et le lecteur ?

L.-P. H. Le lecteur, quant à lui, remet en marche le balancier. Mais son point de départ est tout autre. Son réservoir se présente différemment ; à la verticale : de l'ineffable au dictionnaire, et à l'horizontale : la langue (écrite et parlée). C'est le plaisir de décoder qui le motive, plutôt que le plaisir du texte ; il active le pendule. Ce décodage a lieu à partir de la connaissance qu'a le lecteur des codes et de la langue. On peut affirmer qu'il y a un style de lecture autant qu'un style d'écriture ; le lecteur peut, à sa guise, lester ou alléger le texte. De là à dire que le texte n'est qu'un support apporté à la jouissance de décoder... La jouissance du décodeur semble dépendre de trois facteurs : la cohérence du texte qu'on lui présente (avec « la » réalité ou avec « sa » réalité), le caractère inusité du code et sa concordance avec la langue (le réservoir de signes). Comme il n'y a pas de réservoir de signes qui soit fixe (sauf en ce qui a trait aux « langues mortes » et là c'est un plaisir bien particulier), le texte ne veut déjà plus dire la même chose entre le moment où il est écrit et le moment où il est lu. Le texte devient un outil. Un outil qui sert à élaborer une fiction autant chez le lecteur que chez l'auteur. L'homme, par l'écriture, signe son rapport à l'univers. Il expose le codage-décodage auquel il se livre perpétuellement ; il dit que la cohérence de l'univers relève de la fiction. Comme l'univers, le texte a plusieurs sens, mais il n'a pas de signification. Le texte que j'écris, personne jamais ne le lira ! Il y a une fiction de la lecture comme il y a une fiction de l'écriture. (Cf. dessin.) Ce petit dessin contient un certain nombre d'éléments pertinents mais son premier défaut est de s'étaler sur deux dimensions seulement. Cela nuit à sa représentativité. Il présente, par contre, l'avantage de plonger lecteur et auteur dans le même bassin. Et même d'imaginer que l'un et l'autre se renvoient le module, ce qui n'est pas à déconsidérer. De plus, on peut pallier mentalement l'absence de la troisième dimension. Il témoigne aussi du mouvement de va-et-vient vertical si, au lieu de voir la petite pesée qui leste habituellement les pendules et la ficelle qui tient, on perçoit l'ensemble formé par le petit cercle et la ligne courbe (suprême effort pour indiquer le mouvement horizontal) comme étant un yo-yo. La répartition du haut et du bas peut sembler arbitraire mais le lecteur susceptible peut sans problème les interchanger, comme il peut modifier la position gauche-droite de la relation auteur-lecteur si quelque obsession politique l'anime. Il peut sembler étrange qu'on associe **le cri à l'illisible**, mais rappelons-nous à quel point il peut être insupportable d'entendre les cris d'un enfant qui ne peut encore parler. Nous sommes à la limite du signe comme un gribouillis est à la limite de la



lisibilité. Ce qui ne veut surtout pas dire que l'on ne puisse pas élaborer de fictions à partir de régions aussi limitrophes. De la même manière, l'association cliché et dictionnaire peut choquer. Mais elle illustre bien le caractère subjectif de ce qu'est un cliché, de ce qu'est un dictionnaire. On voudra aussi loger le **lieu commun** à mi-chemin entre le **cliché** et le **cri**; l'**encyclopédie** à mi-chemin entre le **dictionnaire** et l'**illisible**. Qu'on agisse sans scrupule. On comprendra que cette attitude de laisser-faire répond très exactement au sens général de ce dessin. En fait, il affirme la fiction du dessinateur et la fiction de l'observateur, autre pendule-yo-yo qui pourrait donner lieu à un dessin semblable. Comme nous sommes dans un milieu aqueux, il est évident que la séparation auteur-lecteur par une dissociation de la **fiction en fiction de la lecture** et en **fiction de l'écriture**, est artificielle : elle n'a qu'un but démonstratif. En fait, **fiction de la lecture** mérite autant d'obtenir son propre bassin que de ne pas en avoir. Malgré toutes les prétentions universitaires, le lecteur agit vraiment comme si l'auteur n'existait pas : les études les plus sérieuses et les plus documentées, sur un auteur ou sur l'autre, ont pour tout souci d'affirmer une «fiction de la lecture» habilement dissimulée. On fait assumer à l'auteur le poids de cette fiction, et certains auteurs se croient même obligés de s'y conformer; ce qui ne manque pas d'un certain ridicule. C'est une forme d'autobiographie inversée. L'autobiographie (les confessions, les révélations-choc, les confidences — la liste des tournures serait longue) est le drame de notre fin de siècle. Ce que

j'aime dans ce dessin, c'est que la matérialité du texte repose un cran au-dessus de l'imprimé : c'est l'agglomération de signes comme des aiguilles aimantées, ou mieux, la magnétisation successive des aiguilles. Une image du yo-yo qui ressemblerait à celle produite par des dizaines de clichés pris au millième de seconde. Ce n'est plus tel ou tel mot (tel ou tel cliché) mais le passage du texte à travers le réservoir de signes. Le plus amusant : cet effet photographique indique que pour reconstituer les parcours effectués par les anciens textes avec le maximum de fidélité, il ne suffit pas de les accompagner d'un lexique, mais il faut reproduire le réservoir de signes dans lequel il se déplace. Le lexique est aussi horrible que, disons, la « modernisation » du texte. La virtuosité démontrée lors de l'écriture du parcours n'est donc pas intouchable, ni immuable. Le lecteur agit sur ce parcours comme l'interprète sur l'œuvre. Il y a des lecteurs adroits et des maladroits. Et il y a ceux qui ne perçoivent pas la différence entre un décodage textuel et un décodage mathématique simple ; et il y a ceux qui perçoivent cette différence tout en sachant très bien que ces deux décodages appartiennent à une seule et même fiction. Ce que le lecteur emprunte tient à la fois des montagnes russes et de la balançoire.

R. M. Un jolly jumper ?

L.-P. H. Un lecteur en état d'apesanteur attirant à lui les signes qui se présentent. L'auteur aussi, comme je le disais plus tôt, peut devenir lecteur, écrire par appétit de lecture. Il peut, sans jamais pouvoir ajuster totalement ces deux fictions, même pas pour lui-même (à cause de la perméabilité des deux fonctions-fictions), faire coïncider les deux fictions, fabriquer des outils qui se révèlent efficaces. Le texte est agréable quand il est efficace.

R. M. Ne pourrait-on pas, de la même manière, voir une oscillation entre ce que vous appelez la fiction et la réalité. Entre la spéculation et la vérification ?

L.-P. H. C'est une question intéressante. Et je me la suis posée à plusieurs reprises. J'en suis venu à la conclusion qu'il n'existe pas de réalité (telle qu'on l'entend généralement) : il n'existe que des parcours interdits (inédits). Ceux qui disent défendre la réalité (comme si elle avait besoin d'être défendue !), ne défendent à ma connaissance que des parcours privilégiés du texte. Pour en arriver à cette confusion, on déplace le niveau de réalité. Ne pouvant tout de même pas affirmer que l'image changeante que nous nous faisons du réel est la réalité, on fait glisser cette notion et on suppose une réalité de la vérification. La clé de ce procédé de vérification ne tient qu'à un mot : la répétition. Soit le consensus (répétition simultanée), soit la constance (répétition historique). Comment s'y fier quand vient toujours un moment où les répétitions sont contrariées ? Les scientifiques affirment être en présence d'une répétition de plus grande envergure, et ils continuent jusqu'à la prochaine contrariété. Ce qui a le triste désavantage de nous mener à une science

de la répétition, univoque, totalitaire. C'est le sens que je donne au **discours d'utilité**, premier récit de *la Manufacture de machines*. On pourra s'y reporter. De plus, comment observer un phénomène sans en influencer le cours? D'aucune façon? D'après moi, la fiction de la vérification est aussi forte, aussi séduisante que toutes les autres fictions y compris celle de la spéculation. La fiction de la vérification pourra paraître plus contraignante que la fiction de la spéculation. Personnellement, j'en doute. L'une s'astreint à reproduire, l'autre à innover. Les fictions trop exclusives mènent à la folie ou au désespoir (disons « au dérèglement »). Je ne crois pas qu'il soit nécessaire de partir en croisade. Seulement il faut apprendre à jouer des deux, et surtout être conscient de leur nature. De la fiction. Ainsi ce dessin est une fiction.

R. M. Il fallait s'y attendre!

L.-P. H. Cette représentation (je veux dire le dessin) est arbitraire. Mieux, c'est une fiction. Donc, on peut supprimer la ficelle du yo-yo-pendule et la remplacer par une zone d'influence magnétique. Le texte devient une bille métallique. Le liquide dans lequel il baigne (les signes du réservoir) devient onctueux, suffisamment pour ne pas s'opposer au déplacement de la bille tout en la maintenant en place. Le réservoir lui-même s'assouplit et adopte une forme sphérique sans haut ni bas; le réservoir devient un œuf pour la bille de métal et une bille de métal pour ce liquide que l'œuf-réservoir traverse et qui est un concept plus général du signe. L'œuf-réservoir perd sa coquille, et ne conserve qu'une membrane perméable. Ce qui permet l'échange entre les milieux ambiants, leurs variations infinies, leur évolution apparente, sans pour autant laisser passer la bille du texte. Les codes sont donc inlassables. C'est ce qui empêche *la Bibliothèque de Babel* et provoque l'effet de signification: si le monde avait un sens, il n'en aurait qu'un. Il n'y aurait qu'un signe. Une seule fiction. C'est la tentation de Dieu, de la tyrannie et du positivisme. L'écrivain, en produisant une fiction codée qui affirme le code en même temps qu'elle le nie, énonce de nouveaux sens et dénonce le sens unique. Il dit: « Tout est invention. » Il prend ses responsabilités, il ne les fuit pas. Si l'on veut s'exprimer comme les anciens. La poésie, l'humour, la fantaisie et la logique (!) se prêtent mieux aux jeux du code; pourquoi la prose patauge-t-elle dans le conformisme?

R. M. Pourquoi encourager cet appétit de cohérence au point d'inventer de nouvelles cohérences (de nouveaux codes convenant à des fictions)?

L.-P. H. Notre intelligence de l'univers semble liée à la cohérence des systèmes que nous élaborons. Ou nous sommes tous en train de rêver, mais d'un rêve bien subtil. Ou notre survie dépend de notre habileté à trouver des cohérences. Des cohérences autres que celles qui nous sont suggérées. Peut-être pourrions-nous ainsi échapper à la mort, lorsque nous pourrions avoir une cohérence de notre existence qui n'exige pas

notre disparition (voir «la Maladie des yo-yo», p. 375). La rapidité avec laquelle nous substituons un nouveau système à un autre, le caractère englobant des systèmes et leur fragilité qui en révèle la complexité, voilà autant d'éléments qui jouent dans notre relation avec le réel. Comme si la matière pouvait être séduite par les structures qui lui sont proposées; comme si les structures séduisantes pour elle étaient les structures donnant lieu au maximum de renvois. Cela ne surprend personne d'entendre une affirmation semblable: «Une grande partie de l'univers nous échappe parce que nous ne pouvons pas l'imaginer.» À ce titre, Carlos Castaneda parle d'un monologue intérieur continu qui a pour fonction de réaffirmer sans cesse une version du monde, version qui occulte l'inconnu au profit du connu collectif et conventionnel. Jean-François Lyotard soutient, quant à lui, que l'État contraint les citoyens à répéter le même scénario, le même récit. Dans l'un et l'autre cas, il s'agit, par la répétition (se souvenir de ce que nous avons dit sur la vérification), de confirmer une fiction privilégiée et d'empêcher par là l'arrivée d'autres fictions qui pourraient lui nuire. La publicité, dans notre société, est le meilleur exemple de l'innovation au service du cliché: l'important y étant d'inventer à satiété des variantes d'un récit déjà connu. Ainsi le code a les apparences du neuf tout en étant du vieux («Nous donnerons à vos vieux meubles l'apparence du neuf!»). La publicité, les discours politiques et une certaine littérature de consommation courante...

R. M. Je reviens un peu à ce que nous disions tout à l'heure concernant votre rapport à la littérature. J'aurais envie de dire qu'il s'agit d'une réalité (ou d'une fiction) à laquelle vous participez et c'est en ce sens que vous assumez la fonction d'écrivain ?

L.-P. H. Oui. Parce que finalement j'écris (j'emprunte le code collectif) et je publie (je contribue au système de la littérature: je rends de nouveaux codes). Mais je serais très malheureux d'avoir à endosser la Littérature. Ma pulsion d'écrire est beaucoup plus forte que ma pulsion de lire. Toute la Littérature est, à l'heure actuelle, orientée en fonction de la lecture. On élève à un rang mythologique tous les savoirs (du savoir «professionnel» au savoir technique); comme au temps où l'imagination était «la folle du logis», on est à la recherche du décodage parfaitement exact. L'hyperréalisme en est peut-être un signe en même temps qu'une dénonciation; c'est une forme d'art exaltante en tout cas: elle code, elle affirme le code et elle le nie. La science-fiction au cinéma semble s'orienter en ce sens, c'est rassurant. Rien n'empêche qu'on n'a jamais vu autant de querelles de décodeurs — ou suis-je décidément naïf? En publiant de nouveaux codes est-ce que je ne jette pas de l'huile sur le feu? Je n'en sais rien, mais je ne peux pas me payer le luxe de ne pas publier. Pourtant (je suis très timide) ça me gêne beaucoup... Comme ça.

R. M. En tenant compte de ce qui a été dit auparavant, on a l'impression que dans vos textes, le sujet principal c'est l'écriture. L'acteur, l'actant

et l'activité de ces textes, c'est l'écriture. Comme si l'écriture ne parlait efficacement que de ce qu'elle connaît... l'écriture ou les écritures. *Le Petit Catéchisme* n'est pas loin⁴ ?

L.-P. H. Je pense que c'est plutôt dû aux niveaux de fiction qui s'entre-coupent. Un moment vient où l'exercice auquel je me livre est évident. Plutôt qu'essayer de détourner l'attention du lecteur par quelque virtuosité (dont toutes les prouesses sont répertoriées sous la rubrique « premier degré » : violence, angoisse, sexualité), je préfère appeler sagement les choses par leur nom. En affirmant l'écriture, j'essaie d'en restituer la fiction; si la fiction que je crée est vraiment englobante, cette sobriété ne nuira pas au texte. À ce moment-là, est-ce que je parle vraiment d'écriture dans mes textes; est-ce que je ne m'en sers pas très souvent comme support à la fiction? Je ne sais pas... Oui et non... parce que, de toutes façons, l'écriture peut-elle parler d'autre chose que d'écriture ?

R. M. Je reprends les titres. Ils m'apparaissent systématiques. L'un parle des « épisodes de l'œil », l'autre du « cinéma » (texte et épisode de l'œil), un troisième présente des « textes extraits », puis voilà les « textes d'accompagnement » (la musique liée au texte) et cette *Manufacture de machines*. À travers ces titres, une seule préoccupation : celle de désigner l'activité qui s'y fait comme étant une activité textuelle, le travail d'un faiseur de textes, d'une manufacture de textes ?

L.-P. H. J'y vois le côté un peu franc de ma façon de titrer. Franchise ici veut dire cohérence. Un éditeur m'avait suggéré *le Sexe des machines* pour *la Manufacture de machines*.

R. M. Ce n'est pas encore le sexe des anges ?

L.-P. H. Non... C'est tellement farfelu. *La Manufacture de machines*, c'est un drôle de titre. Je l'admets. À cause de **manufacture**, de son étymologie. Mais ce glissement était intéressant et la présence de **manufacture** et de **machines** faisait très ville industrielle. **Machines** avait aussi un petit côté paysan; les machines ont un nom aujourd'hui, elles « appartiennent » à ceux qui les nomment. Mais les appeler **machines** c'est nier les normes, c'est aussi ouvrir les portes à d'autres machines. Je n'essaie pas de tromper le lecteur sur la marchandise, pas plus que je n'essaie de lui faire croire à la « réalité » de ce que j'écris. Je trouve qu'au Québec (et en Europe!) le marketing des livres se fait de la manière la plus aberrante possible. Je pense qu'avec l'arrivée sur le marché des distributeurs (et compte tenu de l'empire, monopole et cartel, que se sont constitué les seuls vrais commerçants du livre avec les imprimeurs; car l'éditeur, lui, lit le livre avant de le publier et le libraire, de son côté, entre en contact avec le lecteur; les deux travaillent en grande partie avec le contenu du livre; pour le distributeur, il n'y a aucune raison de s'occuper du contenu), avec l'arrivée sur le marché des distributeurs (donc), on s'est aperçu qu'il était beaucoup plus important de vendre un

livre que d'en faire lire le contenu. Le sexe de la machine se serait peut-être mieux vendu ; mais je ne suis pas un écrivain du mensonge. Le « conteur-merveilleux-qui-raconte-des-histoires-fantastiques-auxquelles-on-croit » est une invention bizarre, une perversion de critique que sais-je ? Je n'essaie pas de rendre mes textes plausibles ou vraisemblables... C'est mon dernier souci ; non, mon dernier souci c'est de rendre mes textes intelligibles à tous. Nous avons affaire à de l'écriture ou non ? Lorsqu'à un moment donné, il y a une fiction qui est possible uniquement grâce à une construction de phrases, ou grâce à un procédé analogique, j'avertis le lecteur.

R. M. Pensons au passage de l'orange à l'orage dans *Textes extraits de vanille* !

L.-P. H. Là c'est le langage qui crée l'histoire...

R. M. Vous dites « qui crée l'histoire ». Mais l'histoire ne semble pas être l'objectif de l'écriture. C'est l'écriture qui semble vous intéresser. À moins que l'écriture ne soit le lieu d'un débat entre sa propre représentation et la production. Une querelle entre l'écriture comme facture, comme style ou énoncé d'un sujet et un objet qui serait une histoire ou une fiction ?

L.-P. H. Je ne m'intéresse à l'écriture qu'en autant qu'elle peut engendrer une fiction. Si entre orange et orage, il y a une fiction possible, je peux la revendiquer. Construire mon texte dans l'espace vacant. Mais je ne m'en sers que pour ses propriétés d'encadrement. Ce n'est qu'un matériau servant à l'élaboration d'une fiction. Mon choix n'est pas arbitraire. Je n'applique pas une recette systématiquement. J'invente certaines recettes, j'en emprunte d'autres ; je grapille. Je finis toujours par trouver mon bien. Orange et orage rappellent certaines trouvailles oulipistes, et saluent Raymond Roussel au passage. Je pense que j'utilisais l'association (avec ou sans *n*) pour l'idée de lapsus qu'elle véhicule. Le texte lui-même était construit comme une suite de lapsus. Un énorme lapsus. Était-ce clair ? Est-ce que ce que je dis est clair ? Parfois en regardant mes textes, « j'ai comme une maladie, je vois les mots » (c'est de Barthes, je crois). Je n'arrive jamais à savoir si c'est clair. Écrire et lire, ce sont des gestes tellement différents.

R. M. Mais l'intérêt du texte ne provient-il pas précisément du fait que ce choix n'est pas clair, qu'il est suffisamment ambigu pour permettre une double lecture ?

L.-P. H. La double lecture doit rester claire... la triple, la quadruple aussi... Je ne pense pas que la clarté, non... que la multiplicité des lectures possibles nuisent à la clarté d'un texte. Je renverse la proposition : je ne pense pas que la multiplicité des lectures d'un texte provienne de son obscurité.

R. M. Mais cette multiplicité des sens vient du fait qu'il n'existe pas de sens précis, que le texte n'a pas élu un sens, que bien au contraire il ouvre la porte à quatre ou cinq possibles, qu'il ne s'appuie pas sur le dictionnaire mais qu'il joue sur les extenseurs ?

L.-P. H. C'est l'art de coder. Le dictionnaire auquel vous faites allusion (s'il s'agit du **dictionnaire** sur le petit dessin, dans le réservoir des signes) devrait inclure les extenseurs.

R. M. Prenons un mécanisme, le passage de l'orange à l'orage. Entre l'orange et l'orage se met en place une fiction, une fiction dont le rôle principal est de combler l'espace, le blanc entre l'orange et l'orage. Vous écrivez quelque part «une machine à disséquer le temps⁵», mais c'est aussi une machine à emplir l'espace, l'espace-temps comme dit la science-fiction ?

L.-P. H. Votre interprétation me séduit.

R. M. Nous sommes donc en présence d'une écriture qui connaît ses moyens, d'une écriture en pleine possession de ses moyens, qui connaît ses mécanismes et les sources de ses fonctionnements, ses points de départ et ses limites ?

L.-P. H. Si c'est de perfection au niveau de la facture que vous voulez parler, je trouve cela un peu et peu flatteur. Il faut qu'il y ait quelque chose d'imparfait dans le récit, dans l'écrit (l'anagramme n'est pas fortuit). Un écrit parfait serait inintéressant... au niveau même de la fabrication. Il n'aurait pas tenu compte du caractère mouvant de la langue, notamment. Imaginez la tête du décodeur devant un code qui ne lui permettrait aucune erreur d'interprétation ; il ne lui resterait plus que le hasard. Le hasard, s'il est efficace, finit par être long.

R. M. Disons une écriture dont les méthodes, les modes de production sont préalables à la fiction, celle-ci n'apparaissant que dans et par le processus d'écriture. Une écriture qui raconte plutôt qu'une histoire à écrire. Une écriture qui, ainsi, présenterait une sorte de discours de la méthode ?

L.-P. H. Pendant longtemps, j'ai eu l'ambition de répertorier tous les « mouvements » de l'imagination. Je voyais ça comme une sorte d'album de culture physique. Un livre de recettes. Vous avez parlé un peu plus tôt du *Petit Catéchisme*, peut-être était-ce un peu dans ce sens-là ? J'en ai isolé plusieurs ; certains sont absolument mécaniques et ils ne ratent jamais. Je procède aussi par pastiches, ou encore par calques (j'ai composé des titres du *Roi jaune* à partir de pochettes de disque rock : je trouvais le psychédéisme confortable, confortable en dehors de toutes les *paraphernalia* comme disent les Américains), par tracés parallèles, par découpages aussi. Dès que je découvre un nouveau tour, je peux difficilement m'empêcher de le divulguer mais ce que je veux réellement c'est m'en servir. Je « brûle » mes trucs pour me forcer à avancer. Comme cela, je n'ai pas peur de m'endormir en écrivant.

R. M. Il y a des textes qui l'énoncent plus clairement que d'autres : « la Danse de l'écriture », « l'Idée de la framboise », « le Texte sur les fraises », « le Mot carnivore⁶ », « le Discours de la tomate »...

L.-P. H. « La Danse de l'écriture », « le Texte sur les fraises », « l'Idée de la framboise ». Ce sont des textes sur l'écriture, des « écrits sur l'écriture ». Comment se fait-il qu'en poursuivant une fiction, je doive tout à coup reprendre mon souffle et parler de la poursuite ? Le cycle des fruits (des fraises, framboises, pommes, vanille et raisin, orange, pour finir par le discours de la tomate où il était dit : « Un chat n'est pas un animal en forme de saucisse. Voilà la base de toute connaissance. ») m'a été très utile. Il m'a servi de pivot. Maintenant cela prend plus souvent la forme d'une fiction qui me surprend que la forme d'un exercice alimentaire.

R. M. Une sorte de *flash* ?

L.-P. H. Cette espèce de sensation d'avoir déjà vécu...

R. M. D'avoir déjà... vu cela...

L.-P. H. ...ou d'avoir déjà dit cela mot à mot, comme dans le texte sur les fraises. Une sorte de logique interne à l'écriture ; une sorte d'évidence. Le texte s'impose à moi. « J'écris ce qui se laisse écrire. »

-
1. Pour dresser un bilan (provisoire) des affinités électives et des influences reconnues, voici une liste d'auteurs que je sais avoir éclairé cette étrange occupation à laquelle je me livre. Les voici dans le désordre : Franz Kafka, Henri Michaux, Lewis Carroll, Philip K. Dick, Alain Robbe-Grillet, Jorge L. Borgès, Julio Cortázar, J. Rodolpho Wilcock, Francis Ponge, Isidore Ducasse, André Breton, Bruno Schulz, Raymond Roussel, Jacques Benoît (pour *Jos Carbone* et *les Princes*), E. M. Cioran, Dino Buzzati, J.-M. Le Clézio, Italo Calvino, Samuel Beckett, Donald Barthelme, Marcel Schwob, Jean Cocteau (pour *le Potomak*), René Daumal, E. A. Poc, Rock Carrier (pour *Jolis Deuils*), Stéphane Mallarmé (pour tout), Carlos Castaneda (par moments), Fernando Arrabal (celui des contes), Ernesto Sabato, Ambrose Bierce, J. R. E. Tolkien, Marcel Duchamp. Toute la bande dessinée, une bonne part de la science-fiction et la littérature fantastique en général. Sans eux et sans cela, je n'existe pas.
 2. « Le Rendez-vous vous êtes cernés » dans *le Cinéma de Petite-Rivière*, Montréal, Éditions du Jour, « Proses du Jour », 1974, p. 38.
 3. Dans *Textes d'accompagnement*, Montréal, Éditions de L'Aurore, « Écrire », 1975, p. 11.
 4. *Le Petit Catéchisme*, Montréal, Éditions de L'Hexagone, 1972.
 5. *Les Mangeurs de terre*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, p. 149 : « ... rien ne me blesse alors qu'en cette machine à disséquer le temps, j'asseois les pré-histoires de pierre taillée et la fine fleur de mon ennui méthodique ».
 6. « La Danse de l'écriture » dans *Textes extraits de vanille*, Montréal, Éditions de L'Aurore, « Écrire », 1974, p. 67. « L'Idée de la framboise », « le Texte sur les fraises » et « le Mot carnivore » dans *le Cinéma de Petite-Rivière*, Montréal, Éditions de L'Aurore, 1975, p. 45.