

Quatrième séance

Camille Bourniquel, Georges Lisowski, Christopher Middleton and Pierre Beaudry

Volume 17, Number 1-2 (97-98), January–April 1975

Rencontre québécoise internationale des écrivains : l'écriture est-elle récupérable?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1511ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Bourniquel, C., Lisowski, G., Middleton, C. & Beaudry, P. (1975). Quatrième séance. *Liberté*, 17(1-2), 137–177.

Quatrième séance

(7 octobre 1974 — 10 heures)

Sous la présidence de :

CAMILLE BOURNIQUEL

Communications par :

GEORGES LISOWSKI

CHRISTOPHER MIDDLETON

PIERRE BEAUDRY

GEORGES LISOWSKI :

Avant d'aborder en quelques propos décousus le thème proposé à notre réflexion commune, permettez-moi, moi aussi, d'en discuter d'abord les termes. A commencer par ce mot d'écriture. Je m'inquiète un peu, je dois dire, de voir le jargon à la mode envahir pour la seconde fois le titre de nos rencontres. Dans notre désir insensé de formaliser tout ce qui peut l'être dans le domaine des sciences humaines — mûs sans doute par l'esprit fallacieux que les ordinateurs pourront nous fournir un jour des réponses sûres aux questions si peu certaines que nous posent ces sciences et leur objet — nous avons pu admirer récemment la carrière du mot écriture, synonyme non seulement de tout travail de la plume, ravalant par conséquent Joyce au rang d'un, je ne sais pas, moi, Guy Mazeline, si ce n'est au rang de travaux que nos laborieux ancêtres appelaient du même nom mais au pluriel et que fignoient plus

efficacement de nos jours les calculatrices électroniques, mais synonymes en fait de tout, si l'on parle couramment de l'écriture d'un film, si pour Jean-Pierre Faye les papiers que la Préfecture de Police refuse à des travailleurs immigrés c'est de l'écriture encore ! Je récuserai donc, quant à moi, la notion d'écriture comme trop vaste pour être utile à quoi que ce fût. Je veux bien en revanche qu'on parle de littérature parce que là au moins, à défaut de savoir ce que c'est, je sais ce qui n'en est pas ; il n'en est plus de même quand on s'aventure à me parler d'écriture.

Le prospectus, où les idées et les mots me semblent parfois se télescoper quelque peu, affirme de manière péremptoire que l'écriture (la littérature j'entends) transgressant par définition le champ du général, celui des idéologies, est par définition irrécupérable, autrement dit, je pense qu'elle ne peut servir d'autres buts que les siens qui ne se confondent avec aucun projet politique ou social, qui sont entièrement autonomes, conformes aux lois internes de son organisme vivant, etc., mais cette péremption semble faire aussitôt place à l'incertitude, puisque l'on n'hésite pas à flanquer cet axiome d'un grand point d'interrogation et qu'on le propose à nos débats. C'est donc que la chose n'est point si sûre.

En vérité, cette écriture qu'il faudrait bien dire sainte (et peut-être aussi la mettre au pluriel) puisqu'elle ne pêche par aucun compromis, ne regarde ni à droite ni à gauche, ne se soucie que de la pureté de son projet originel, où donc existe-t-elle sinon dans le ciel des idées ? Parce que, vous l'aurez remarqué dans le prospectus, par une espèce d'opération magique, je dirais presque mystique, ce qui était tout à l'heure ravalé au rang le plus bas, le plus commun, le plus basement utilitaire revêt brusquement une dignité quasi sacerdotale et tout le reste bascule dans l'anti-écriture entraînant dans les ténèbres extérieures maints chefs-d'oeuvre. Car c'est à croire que la littérature entière ne serait que de l'anti-écriture, si l'on songe aux motivations extra-littéraires de la plupart des grandes oeuvres qui n'avaient pas songé, les pauvres, à se nourrir exclusivement de leur propre projet. A commencer par *la Chanson de Roland*, née d'un souci de basse propagande

pour revigorer le courage de la chevalerie occidentale au moment des Croisades, par le récit des hauts faits d'armes réalisés par les aïeux trois siècles auparavant, à poursuivre par Dante, et le ludique Rabelais, d'Aubigné, Cervantès, Shakespeare, que sais-je encore.

Bon, bien sûr, la littérature se situe au-delà de ces motivations dictées par les passions de l'heure, on peut même dire sans doute que n'est véritablement littérature que ce résidu qui ne se laisse pas réduire au schéma politique, social, moral ou religieux du dessein primitif, mais cela ne fait pas nécessairement basculer dans le néant de l'anti-écriture tout ce qui fut entaché originellement d'un projet extra-littéraire. On ne fera jamais, on ne pourra jamais faire que d'écrire un livre ne soit pas un fait social, un acte politique. Et lorsque Tsepeneag nous parle de la gratuité de l'art, de sa dimension ludique, il sait très bien, et moi je sais, et nous le savons tous que ce fut aussi, que c'est aussi un acte politique que d'arguer de la gratuité et de l'autonomie de l'art devant les prétentions dirigistes d'un pouvoir oppresseur.

Récupération. En gros, nous savons de quoi il s'agit, mais là aussi, peut-être, faudrait-il plus de clarté. Brault disait que l'on ne récupère pas de l'uranium enrichi, mais ses déchets seulement. J'avais cru comprendre par cette métaphore que, pour lui, seuls les chefs-d'oeuvre ne pouvaient être récupérés et que cela revenait à dire en quelque sorte « Écrivez mieux et vous ne serez pas récupérés ». Je ne pense pas que les chefs-d'oeuvre soient à l'abri de la récupération, si l'on récupère jusqu'à l'évangile pour des slogans publicitaires (je m'étonne au fond que la lessive OMO ne se soit pas encore saisie de L'ECCE HOMO). En fait, tout est récupérable et les plus grandes oeuvres aussi peuvent être dénaturées de leur sens, servir d'autres fins que les leurs propres et celles que leur a assignées l'auteur. Et pas seulement les oeuvres, mais les actes mêmes, les témoignages vécus confirmés par le sang versé — non pas ce sang intellectuel qui faisait verser des larmes aux surréalistes au temps de leur naïve jeunesse, — mais du bon sang rouge, du vrai, du qui tache. Rue Sainte-Catherine, à la devanture d'une boutique de manteaux chauds et de fourrures,

j'ai pu lire, à ma consternation j'avoue, le jour de mon arrivée à Montréal ce slogan publicitaire TRAVEL WITH A. SOLJENITSYNE. Et je ne fus pas moins consterné entendant un jour à la radio de mon pays : « Et maintenant, chers auditeurs, vous allez entendre la musique célèbre du film *Sacco et Vanzetti* ». Par ce film, la cause de Sacco et Vanzetti a été à ce point récupérée par la civilisation qui les avait assassinés que l'immoralité fondamentale de cette annonce ne choquait même pas le speaker d'une radiodiffusion socialiste. C'est qu'en effet tout se prête à la récupération, les vieux papiers, les déchets, les métaux non ferreux, les politiciens et les idéologies, les plus grandes oeuvres de l'esprit humain, jusqu'à la Révolution même. Tout ce qui peut avoir quelque utilité, tout ce qui peut présenter quelque danger.

Cette récupération, bien sûr, si elle est universelle, n'est pas plus durable que le projet extra-littéraire qui a pu susciter l'oeuvre et dont il ne reste rien au bout d'un certain temps. C'est vrai que Shakespeare, c'est vrai que Rimbaud, ces mines d'uranium enrichi, n'ont jamais été ni ne pourront jamais être récupérés. Mais cela nous fait une belle jambe si quotidiennement tout peut l'être et que nul ne peut se targuer d'être un nouveau Shakespeare ou un nouveau Rimbaud, assuré qu'il est du contraire. (Comme disait Jarry « Ce qu'il y a de sûr, voyez-vous, c'est que ça n'est pas un polyèdre. ») Que faire alors ?

Je ne sais pas si on peut faire grand-chose, mais certainement pas en fermant les yeux sur le phénomène. Il faut d'abord en être conscient, regarder faire, protester, refaire ce qui a été défait, dénoncer les autres récupérations, donner en somme du travail supplémentaire aux pouvoirs récupérateurs, ne pas cesser de les emmerder. Je ne pense pas qu'on puisse faire grand-chose de plus. Et se consoler, oui, se consoler que l'on ne récupère que ce qui est de quelque utilité, c'est-à-dire tout sauf le plastic. Se consoler en pensant que ce que l'on fait n'est sans doute pas faux comme le plastic, puisqu'on prend la peine de le récupérer. C'est ainsi que je comprends la question d'Archambault à Godbout et la réponse de celui-ci hier. C'est que la démocratie dans laquelle vous vivez en

vous laissant la liberté de tout dire, de tout écrire, de tout publier semble entacher d'insignifiance, invalider en quelque sorte le sens de vos paroles, le sens de votre action. Ce n'est pas la police secrète qui enregistrait hier soir la conférence de Miron, c'est la très officielle Radio-Canada. Mais je me demande tout de même si c'est pour la diffuser. Et si même cela était — cela voudrait dire seulement qu'un certain seuil de tolérance n'a pas été dépassé par le conférencier. Gaston fera mieux la prochaine fois, ou alors Brochu le relaiera au micro. Il vous faut vous hisser en quelque sorte au-dessus de l'insignifiance, ambitionner d'être récupérés, puis refuser et dénoncer la récupération. Obliger le pouvoir à tomber son masque, à dévoiler son visage oppresseur, l'obliger à interdire des films, à vous interdire le micro ou la télévision, à censurer vos textes.

Elles sont rares dans l'histoire les grandes heures où la littérature se trouve avoir un rôle social à jouer, où le poétique peut vraiment intervenir dans la politique. Généralement ce sont des heures graves pour la nation qui réinsère alors automatiquement ses poètes à leur place dans la société. Ce fut le cas en Pologne au XIXe siècle où la littérature, la poésie a décidé littéralement de la survie d'une nation. C'est le cas dans le troisième quart du XXe siècle de la littérature québécoise qui manifeste avec tant d'éclat le réveil et la prise de conscience d'une nation. Brochu, hier, nous faisait part de son angoisse quant au sort de la nation québécoise dans vingt ans. Eh bien, je pense qu'il faut dire que les pouvoirs de la poésie sont magiques au point de renverser parfois les cours des processus démographiques apparemment irréversibles. En Pologne au XIXe siècle, quand le pays n'avait pas d'existence nationale dépecé qu'il était entre trois puissances voisines, que la bourgeoisie et l'aristocratie locale pactisaient avec l'ennemi pour continuer à faire des affaires, que l'élite intellectuelle avait pris la route de l'exil, qui pouvait se douter que la grande masse de paysans illettrés abandonnés à elle-même et soumise à des pressions effroyables puisse ne pas succomber définitivement un jour à l'assimilation colonisatrice ? Eh bien la poésie s'est faite orale, elle a traversé les frontières, elle a su trouver l'oreille des analphabètes, elle a fait que la nation

a survécu. Ce qui semble scientifiquement établi et inévitable, c'est-à-dire, le pire, n'est pas toujours sûr lorsque la poésie s'en mêle.

Le lieu du combat. Il en a beaucoup été question hier et avant hier. Ce lieu du combat, n'est-ce pas la langue, pour un écrivain ? Si nous avons beaucoup parlé de langue jusqu'à présent, il a fallu attendre la séance orageuse d'hier soir pour que la vraie problématique langagière surgisse, celle qui m'a bouleversé si profondément dans ce que disait Michèle Lalonde il y a deux ans, à savoir qu'en fait l'écrivain québécois n'a pas véritablement et naturellement de langue dans laquelle s'exprimer et qu'il lui faut choisir entre écrire en français au risque de se couper d'une grande partie du public populaire, des masses citadines ou bien écrire en joual et contribuer ainsi soi-même, chaque jour à la dégradation de la langue, non seulement son outil de travail, mais dépositaire et seul dépositaire pour l'instant de l'idée de la nation. C'est là que se joue votre jeu et qu'il soit dramatique, Fernand, qu'il vous abîme parfois dans le désespoir, nul n'en doute. Mais les drames de la nation, aussi cynique que cette affirmation puisse paraître, constituent la grande chance de la poésie quand elle sait les assumer. Peut-être est-ce à la poésie québécoise de faire retrouver à la poésie française cette dimension épique, si naturelle à la poésie de langue espagnole comme nous le rappelait John Montague, dont les circonstances d'une existence nationale trop confortable, car jamais remise en question, l'on amputé depuis du *Bartas* et d'*Aubigné* ? Ce drame et ce désespoir il vous faut l'assumer si vous ne voulez pas vous confondre tout bonnement avec les autres privilégiés de ce pays, si vous ne voulez pas être une élite exquise planant très haut au-dessus d'un peuple déculturé de moujiks, comme ce fut le cas des élites russes, même révolutionnaires, en 1917, si vous ne voulez pas trahir ce dépôt que la nation vous a confié, parce que, ayant le don de langue, vous devez parler pour elle. Chacun de vous ne parle que pour soi, mais tous ensemble vous parlez pour le Québec et vous êtes mieux à même que moi de le savoir qu'il n'a pas d'autres voix que vous pour s'exprimer.

CHRISTOPHER MIDDLETON :

Pendant que j'écris, un mois avant cette Rencontre, je me demande si nous n'allons pas faire subir des mutations phraséologiques à la vieille et ennuyeuse discussion de l'art contre la propagande, ou de la poésie pure contre la littérature engagée. Je n'ai pas besoin de vous rappeler que ces questions ont provoqué bien des discussions depuis que ce thème a commencé à se faufiler à travers les problèmes sociaux et artistiques posés par l'Etat totalitaire moderne.

Le deuxième paragraphe du texte LIBERTÉ implique peut-être un léger changement de direction. On y suggère qu'un certain type d'écriture — *l'anti-écriture* — peut être de la propagande sans que l'écrivain le sache. Son écriture peut refléter « des modèles externes » et ceci d'une telle façon qu'il en vient à accepter sans question l'autorité temporelle de l'appareil socio-économique : le monde des planificateurs. Cela pose des questions.

Il est vrai qu'un écrivain peut devenir prisonnier du système d'habitudes mentales ou du conformisme, d'où émanent, dans sa société et sa langue particulières, une fausse conscience et une fausse totalité. Mais considérons l'autre aspect de la suggestion. Un écrivain dont l'écriture se conforme uniquement à certaines « lois internes » de l'écriture est plus susceptible de devenir prisonnier du solipsisme, ou d'une phraséologie close et sans objets, que de dénoncer avec un esprit critique et imaginatif, les faux extérieurs qui sont les masques du pouvoir. Je vais développer cette question sur le plan du langage.

Si on rejette tous les modèles extérieurs et si on suit uniquement les lois internes de l'écriture, on peut devenir ou vapoureux ou bloqué parce qu'on ne respecte pas une loi fondamentale du langage que même Mallarmé n'a pu abolir. Cette loi veut que la plupart du temps, les mots doivent représenter quelque chose qui leur est extérieur. De plus, cette fonction représentative du langage, qui se manifeste de la façon la plus pure dans l'écriture poétique de la plus forte énergie, ne peut pas être complètement contrôlée soit par la

poursuite de lois internes. soit par les commandes de l'esprit de l'écrivain conscient de lui-même. Car une langue est un système de représentations variables. Une langue contient toute une histoire sémantique constamment en évolution dans ses éléments les plus effacés et dans ses structures profondes. Les lois internes d'un texte particulier sont un microcosme de cette histoire, un microcosme qui varie sémantiquement. Les modèles extérieurs et les lois internes sont indispensables aux fonctions du langage ; leur interaction aide l'imagination poétique à projeter des structures spacieuses, habitables qui néanmoins renvoient à elles-mêmes. Quelles que soient les résolutions que nous prenions, en tant qu'écrivains, nous ne devons pas rejeter les modèles extérieurs à la légère, ni les rabaisser pour mettre au premier plan les lois internes.

Passons maintenant à une autre considération. Nous parlons de l'écriture en tant qu'art. Vous savez bien que même l'extrême apostasie dans le langage, l'idiosyncrasie renversante des grands poètes, est une attitude profondément sociale. De même la plupart des écritures, qu'elles se piquent de liberté et de pureté, appelons cela de l'art ou de l'écriture, en général ne donnent pas forme à des perceptions originales, mais perpétuent des clichés. Nous ne devrions pas nous faire des illusions à ce sujet. C'est avec satisfaction que l'on déclare qu'un type d'écriture, l'écriture, qui fonctionne selon ses lois internes, résiste à certaines pressions sociales et politiques, même si l'on ne nie pas ce que ce type d'écriture reflète une sensibilité spéciale, sociale, morale et esthétique. Un type en tant que tel n'a jamais résisté à rien. De plus ce qui me dérange, c'est la revendication de l'exclusivité faite au nom de l'écriture. Je serais le premier à accepter que l'écriture poétique diffère parfois des autres types d'écriture. Mais la différence provient du fait que l'écriture poétique est grande ouverte sur la réalité et non pas une boutique fermée. La poésie de Osip Mandelstan a précisément cette ouverture, bien qu'elle soit souvent d'une densité métaphorique très forte et, comme poésie russe, intensément *eigengesetzlich*.

Considérons maintenant ce simple fait, celui de l'anomalie de la création poétique. Tout acte vraiment créateur est

un acte de résistance aux normes, aux habitudes de l'esprit, aux pressions sociales, et aux idées générales. C'est ce qu'a dit Dada. C'est ce qu'ont dit Valéry et Chestov. C'est ce que disait la poésie polonaise des années 60. Un tel acte créateur provoque une violente transformation dans l'histoire de la langue où il apparaît, et dans le tableau de la réalité enchâssé dans cette langue. Mais de tels actes sont rares, extrêmement rares. On ne peut pas faire en sorte qu'ils soient moins rares en donnant un nouveau nom générique à la vieille collection de clichés et aux vieilles postures artistiques. J'ajouterais que de tels actes sont rares, parce qu'ils ne se concrétisent pas à travers des actes de volonté. Ils se produisent plutôt, en tant que, ou pendant, des moments d'extase de l'imagination. Cette étrange polyphonie, la voix de l'écrivain qui est discipliné jusque dans ses fibres, et qui a assimilé certaines expériences, se met à parler dans un accès d'exaltation, de clairvoyance, comme un médium, un oracle. Ne pas savoir, et ne pas vouloir, telles sont peut-être les conditions requises pour l'acte poétique. Il y a un saut qualitatif entre ce genre de voix et la peine, les grimaces, l'imprécision et le caprice habituels de l'écriture.

Passons maintenant à la question de la vraie ou fausse totalité. Nous ne devrions pas nous faire des illusions en faisant face à cette question de totalité. Après tout, la parole a perdu sa prise sur le cœur de la vie, et peu de gens aujourd'hui respectent encore le peu de révélation qu'elle peut apporter. Cependant c'est précisément en tant qu'art que l'écriture est la plus réceptive à l'idée de totalité. La totalité, l'intégration, la communion, voilà des thèmes profondément enracinés en art, en tant qu'incarnation de l'imagination, et pendant longtemps. Dans la poésie ancienne, le sentiment de totalité, parfois presque mystique, une participation cosmique pendant certaines périodes, dans d'autres la cohésion de la tribu : tout cela prenait ses racines dans le langage sacré. Le roman européen, de Balzac à Joyce, était un épitomé de l'esprit entier d'une époque, un compendium, bien que les romans fussent différents et bien que l'esprit fût divisé. Les grandes pièces, elles aussi, déploient une vue panoptique du

principal vital. Dans les structures du cérémonial grec, ou dans les rites hopi, ou dans une pièce comme *Le cercle de craie caucasien* de Brecht, l'acteur principal n'est pas visible, car il est le principe vital qui s'achemine en tâtonnant et en parlant vers les expériences humaines. Regardons, de côté, un tableau de Giorgione, ou un tableau de Cézanne : c'est une épiphanie de « l'un qui est différencié en lui-même et par lui-même » (Héraclite).

Je ne fais pas des discours livresques ou universitaires. Ce sont des problèmes cruciaux pour nous. Il est certain que l'écrivain aujourd'hui doit se méfier des incitations et des influences totalitaires, dans la mesure où il les ressent comme des falsifications mortelles de la réalité humaine. Il doit faire une distinction très précise entre une conception vraie et une conception fautive de la totalité. Ses meilleures énergies peuvent être organisées en archipels de fragments (René Char).

Pouvons-nous concevoir même faiblement une vraie totalité ? Sinon, alors comment pouvons-nous savoir concrètement et identifier réellement ce que signifie le cliché « fautive totalité » ?

Dans nos fibres nous savons ce qu'elle signifie. Nous pouvons la voir tous les jours dans les fonds de pantalon ballonnés des hommes d'affaires américains ; nous la voyons dans les sales gueules des policiers en civil grecs, nous la voyons dans les hécatombes d'enfants, dans la destruction massive pour des raisons économiques de la vie humaine au Viêt-nam ; nous la voyons dans le massacre des populations indiennes au Brésil, dans les tortures infligées aux dissidents politiques encore au Brésil ou ailleurs. Je ne crois pas qu'on ait tort de l'appeler terreur, qui est de la magie morte. Mais elle apporte à beaucoup de personnes une tranquillité d'esprit, parce qu'une réalité leur est donnée, elles n'ont pas besoin de créer une réalité à partir de questions ou de désirs spontanés. Qu'en est-il de la vraie totalité ? Pensons à ce que Paul Celan appelait « la majesté de l'absurde » — c'est grâce à elle que quelques écrivains peuvent encore vivre et préconiser la magie vivante de la suggestion, comme étant la seule avenue menant à la vraie totalité par des structures linguistiques.

tiques. Quelques détails subtils, mais qui orientent vers l'intérieur, duquel se répand une lumière intarissable. Qui a jamais le droit d'y entrer ? Personne n'y est constamment.

Mais, même quand on a rendu son texte imperméable à la fausse totalité tout en excluant les moindres traces, tout en modelant son apparence extérieure avec vivacité et avec le plus de discernement possible, voilà qu'un idéologue (ou théologue littérisant) se met à figer votre travail dans des idées générales. Les professeurs aussi font ça. Si l'écrivain rebelle n'est pas mis devant le peloton d'exécution, ou dans un asile d'aliénés, il est placé dans le circuit commercial et il devient inoffensif. Ainsi Soljenitsyne, pour l'idéologue américain, devient un bon vieux libéral chauvin. Les opinions slavophiles de cet écrivain, qu'elles soient démodées ou non, sont vues par l'idéologue comme assorties à des articles de foi américains — aller à l'église, vie centrée autour du drugstore du coin, solides clôtures autour de sa propriété, libre entreprise. Et Soljenitsyne en arrive à ressembler à un rustre pro-Kansas partisan de la guerre froide. Dans le circuit commercial, les messages n'ont pas besoin de se perdre, et les balles n'ont pas besoin de chanter, mais d'une manière ou d'une autre toutes les étiquettes ont été mélangées.

Alors où en est-on, comme écrivain qui prend plaisir à écrire, peut-être dans la misère et l'isolement, peut-être aussi en menant une vie relativement aisée, plutôt que de se joindre aux multitudes conditionnées ? Je vous rappelle la remarque de Cézanne au sujet de la carotte : « Le jour viendra où une seule carotte originale éclatera de révolution ». La finesse pure de la structure d'une oeuvre d'art, une oeuvre originale hérissée de questions et éclatante d'émotions, ce genre de finesse repousse les idées générales. Et cette pureté assène des coups au conformisme, aux mystifications et aux banalités qui se propagent comme des taches, ou comme la méchante prose, des gens au pouvoir. Il existe aussi la forme thématique de résistance ; lettres de protestations, pamphlets, manifestes (qui cependant semblent surtout chercher à secourir d'autres écrivains). Toutes ces formes thématiques ne sont pas de l'écriture comme création poétique, mais c'est pour

ça qu'elles peuvent contribuer à l'action directe. D'ailleurs dans ce champ très volatilisé il faut éviter certaines erreurs de catégorie. Les formes thématiques sont des additions à la réalité, qui peuvent peut être faire quelque chose pour changer la réalité. Ou est-il déjà et toujours trop tard ? En tout cas : l'action directe et la création poétique sont évidemment des catégories — disons, des phases ontologiques — qu'on doit distinguer, comme on doit distinguer la volonté de l'imagination.

Je ne crois pas, comme le proposaient certains écrivains expérimentaux allemands dans les années 50 et 60, qu'on peut changer l'esprit d'une société en dénonçant les mauvaises habitudes historiques enracinées dans la langue de cette société, et ensuite travailler à décomposer les structures syntactiques et sémantiques de la fausse conscience. Cet espoir a volé haut, mais il a manqué l'agonie générale de l'habitude et semble avoir atterri dans le musée des modernismes.

Cependant, il est évident que nous pouvons faire quelque chose, en tant qu'écrivains encore vivants, concernés par le langage. Nous faisons face au pouvoir sur le terrain du langage. Car le pouvoir a son langage aussi, s'exprimant non seulement par des actions commerciales (l'exploitation qui arrive si par exemple ITT achète quelques millions d'arbres des territoires québécois, ou par statistiques ; le pouvoir s'exprime aussi par clichés (le mot *pouvoir* lui-même est un cliché, alors on doit y faire attention). Le pouvoir place des Zombis dans ses positions clés, des Zombis faits de langage — voilà à quoi ressemblent les clichés, les troupes de choc zombies du pouvoir. Un écrivain peut fonctionner comme une sorte de trickster, ou comme sorcier (ce qui est autre chose que le mage romantique) pour subvertir les clichés, et pour déchirer la toile d'araignée linguistique dans laquelle la société est prise au piège et est dominée par les intérêts bruts ou même par les bénéfiques du pouvoir. La langue vivante de l'écrivain — sorcier peut mettre en évidence la nature des zombis. Et même beaucoup de gens qui parlent ou écrivent zombi et qui croient que ces morceaux morts du langage sont vivants, si nos mots pouvaient les atteindre ces gens, ne pourraient-ils pas parler autrement, agir autrement ?

Il est évident, aussi, que sans vouloir échapper à ses obligations, un écrivain peut faire goûter à son lecteur un peu de la vie qui n'est pas politisée. Une vie de perceptions précises et frappantes, une vie avec de vraies douleurs et de vrais clowns. Cette vie immédiate, ouverte et colorée, du monde perdu que nous désirons ardemment redécouvrir, un monde tel qu'il nous est donné dans certaines musiques, notre monde tel que nous le rêvons avant notre existence. Le rôle du trickster-sorcier a des modèles dans les mythologies africaines et amérindiennes. Le rôle de Celui-qui-nous-rappelle est plus purement historique. L'un ou l'autre peut stimuler, exciter, informer et même créer l'intelligence, et sans faire du langage une sorte d'exterminateur des objets.

Il ne nous est peut-être pas possible de changer la vie immédiatement, ou de changer des systèmes sémiotiques établis. Mais nous pouvons écrire pour inspirer des visions aux gens, des visions d'une vie autre que celle qui nous est donnée, et des visions de détails — leur faire remarquer des visages effacés, la cruauté plus ou moins inconsciente des manipulateurs, de certaines fantaisies sociales désastreuses, l'odeur des égouts et de la pelure de l'orange qu'on vient de peler, la façon dont la lumière tombe sur une bouteille, les implications concrètes de certains mots ordinaires — toutes ces valeurs et réalités de l'expérience quotidienne, ces choses élémentaires, l'arc-en-ciel psychique du monde des objets. Nous pouvons démonter le monde en carton-pâte gris construit par les faiseurs de phrases. Nous pouvons offrir, dans la spécificité et la vivacité de notre écriture, des correctifs au langage pourri qui tue le mot écrit et parlé, et l'écriture aussi, dans la plupart des domaines publics. Il nous faut aussi aider les gens à devenir leur propre porte-parole ; si nous ne communiquons aux gens rien de la force effective du langage comme électricité sociale, ou comme instigation à la lucidité, leur réalité entière ne sera que dérivée, matière morte, une sorte de marais. Plus précisément, ils n'auront plus de réalité.

Nous ne pouvons pas espérer purger les tripes du pouvoir en balayant les clichés à grandes eaux. Si nous le fai-

sions, les assises même de la société pourraient s'écrouler. Au moins pouvons-nous écrire tout en sachant que les clichés sont les armes les plus pernicieuses de la machinerie sociale de la fausse totalité. Nous devrions chercher des façons de détruire la crétinisation en masse que de telles armes infligent à notre société par l'intermédiaire d'agences politiques et commerciales. La perte de la réalité était la névrose des écrivains il y a 50 ans. Maintenant elle est devenue endémique. Si nous sommes immunisés, nous pourrions guérir les autres — mais d'abord il faudra démesmérer nos lecteurs assis devant le petit écran, leur donner une télévisée aux horizons ouverts sur les actualités historiques de l'espèce humaine.

En tant qu'écrivains nous pouvons recréer les signes de résistance présents dans nos différentes traditions. Nous pouvons faire de nouveaux signes qui peuvent indiquer de petites ou de grandes directions. Nous pouvons faire des signes qui parlent de l'imagination, non pas comme d'un luxe, mais comme d'une faculté créatrice essentielle, bien plus commune que ne le pensent la plupart des adultes. Sans faire de la propagande inconsciente en faveur d'une bourgeoisie conservatrice, nous pouvons parler de l'esprit comme d'une goutte d'un éclat sombre qui contient la mer de la création. Nous pouvons effacer les signes qui font semblant, sous des déguisements politiques ou behavioristes, d'expliquer l'esprit comme une machine cérébrale attendant d'être programmée par les contrôles du milieu. Mais, surtout, je pense que nous devrions centrer nos signes sur la présence humaine vivante, présence tragique, présence encore inconnue, bien que humble. Je ne veux pas parler de la présence égoïste de l'écrivain, bien que, et là est le mystère, nous ne puissions pas nous séparer de la vision subjective.

Pouvons-nous faire quelque chose de plus? Est-ce que éviter les grands mots condamne l'écriture à l'oisiveté? En ce qui me concerne, les vérités que cherche l'écriture sont des vérités peu évidentes, comme celles des fous et des archéologues. C'est pourquoi j'ai des doutes au sujet des déclarations, surtout dans l'écriture, surtout dans les poèmes. Cepen-

dant, voici mon rêve de fou. A cause de mes mots, des gens jeunes et beaux descendent dans la rue ; là, d'autres gens vont les tuer, mais ceux-ci aussi ils entendent mes mots et décident de se joindre aux jeunes.

Pour finir, je vous propose une sorte de contresigne à la belle image de Miguel Hernandez, citée par Gaston Miron vers la fin de la dernière séance. Il se peut qu'il existe dans un espace contracté des rossignols qui se posent sur le bout des fusils ; mais — il existe en vérité une espèce d'oiseau qui ne fait pas ça : les aigles.

PIERRE BEAUDRY :

L'écriture entame son coup de production, ne pouvant pas feindre d'ignorer que dans sa question, de quelque manière qu'elle vienne à se poser (dut-elle apparaître sous la forme qu'il nous est donné aujourd'hui de l'interroger), il y a toujours ce pli à payer, cette part du procès général dont il faut mesurer les frais. Comment alors calculer ce frayage d'écriture ? Car on sait que le coût se tranche différemment selon qu'il s'agisse de production, de circulation ou de consommation, et que l'intérêt de l'écriture sera motivé suivant la valeur qu'on attribue à chacun de ces processus. Or il est par trop évident que le concept de « récupération » se joue à un moment donné du procès de circulation, plus précisément à un second niveau de distribution. Autrement dit, « récupérer » c'est s'approprier après coup une dépense scripturaire. On peut voir par là que la « récupération » s'inscrit non seulement dans le registre d'une économie générale de l'écriture mais que c'est en termes de dépense et de réserve que la question se trouve partagée.

Le point que j'aimerais marquer ici est le suivant : si la question de l'écriture s'adresse à des écrivains, elle répondra d'abord et avant tout à des besoins d'usage et si la question de la « récupération » vient à prendre son sens, ce sera dans l'ordre de la valeur d'échange et non pas dans celui de la va-

leur d'usage. Cette distinction fondamentale apparaît au premier livre du *Capital*.

Comment donc écrire sans récupérer ? Ramasser par exemple les débris du travail critique depuis Freud et Marx et redistribuer, en des concepts plus ou moins tolérants et redressés, les ruines d'une histoire, l'éclatement des statuts hérités (père, capital, sujet, etc...), n'est-ce pas ce qui commence à se monnayer de plus en plus de nos jours ? Il m'est impossible de ne pas tenir compte de cette difficulté et c'est pourquoi mon témoignage sur l'écriture ne prendra pas d'autre disposition que celle de se faire autocritique.

I.

Je prendrai d'abord un exemple aux prises avec l'échange. Et sous cette forme, je me propose de faire la critique de ma critique. Tout de suite l'énormité de la contradiction semble incontournable. Méprise. Je m'échappe. Je me reprend. Sur le champ je me ramasse embarrassé, voire névrosé, devant l'implacable logique de cet énoncé : « toute autocritique est une critique de l'idéologie et toute critique de l'idéologie est une critique sur et à partir de l'idéologie. » Comment sortir de ce mauvais tour ? En effet si je procède par le défaut logique consistant à prendre en charge la faute même qu'il s'agit d'émettre, à savoir un procès dénoncé, je dois alors me demander comment articuler ce procès sans tomber dans le paradoxe du menteur, sans être pris au piège du principe de non-contradiction, en un mot, sans commettre une répétition de principe ? N'est-ce pas une façon de saborder l'écriture que de l'inscrire dans ce cirque où, pour reprendre à peu près le mot de Barthes, l'écriture vit de se chercher et meurt de se trouver ? On aura remarqué ainsi dans la contraction du sens du sens, de l'énoncé d'énoncé, une figure limite de la représentation, une fêlure critique et incongrue du fantasme de l'origine qui n'est rien d'autre qu'une parade consistant à faire se réfléchir l'écriture sur elle-même, réduisant son procès à la terreur éthique d'une parole primordiale soi-disant retrouvée. Ce cirque se résout, comme chacun sait, dans l'im-passe où *s'échangent* le sujet et l'objet, où l'écriture, sans pouvoir retracer son histoire concrète, *se récupère* narcissiquement

comme reflet désappointé, comme mauvaise conscience. C'est signé entourloupe de la castration. Au lieu de se libérer, l'écriture cautionne l'idéologie sur le terrain même qui est le sien, celui de l'échange. *Chercher à approprier, trouver à récupérer* sont deux formules d'échangistes.

C'est donc parce qu'il est indispensable pour l'idéologie de s'affirmer en termes d'équivalence et d'acquisition qu'elle ne peut pas assurer la solvabilité de quelque chose comme une pétition de principe. Et d'autant plus qu'une pétition de principe ne représente en aucune manière une activité productive. C'est en dernier ressort parce que la parade critique de la pétition se pose comme la destruction et la dépense (l'impensé) de sa propre logique représentative que l'idéologie la condamne à n'avoir aucun usage.

Il est nécessaire de renverser, en les transgressant, les coordonnées du problème. En déplaçant, en shiftant du fait d'écriture le caractère qui le ramène constamment à l'équivalence générale du « un mot *vaut* son concept », « ce texte *vaut* la peine d'être lu », on notera que le fait d'écriture est toujours plus que chargé d'exprimer, de communiquer ou de traduire (valeur d'échange) des sentiments, des représentations, des fantasmes, etc., il témoignera de gestes tantôt familiers, tantôt étranges ou excessifs des circonstances et des conditions concrètes de sa fabrication et que, dans l'atelier d'écriture, un mot, un texte engage d'abord l'écrivain à des rapports de production (consommation-dépense de production par le détour de la consommation-dépense de lecture).

II.

Je choisirai une seconde image sous la forme d'une marque qui engage une transformation critique entre échange et usage. Inscrivons le signe X pris comme X ample d'effets grammaticaux en prononçant le mot échange en anglais : soit Xchange. Tel pourrait bien naître dans l'écriture le fait d'une circulation barrée, le frayage d'une transgression de la recollection, de la récupération originaire (le signe alchimique du creuset de l'or et du temps — *Xone, Xrusos, Xronos* —, l'inconnu, le multipli). Ici ou là, à notre époque, le travail de l'écriture a modifié la marche de son produit. Mais l'X n'indi-

que pas qu'il s'agit d'un change de main. La question est celle d'un change de forme qui se chiffre et se calcule autrement, n'exaltant plus les signes sous forme d'équivalence conceptuelle du même, mais opérant par disproportion à multiplier les différences d'usage. Ces effets de production, l'idéologie est impuissante à les recouvrer. L'Xchange et dérouté le savoir, l'idée, le concept. Figurant l'Xsait d'un non-savoir. Dépense qui n'indique que l'Xcédant du savoir. Bataille appelle ça une dépense improductive, cette dépense qui est à la base même de l'échange et qui, depuis les temps archaïques, tente de subvertir le besoin de « produire pour acquérir ».

Il y a donc quelque chose d'illisible et d'intenable au fait que l'écriture débourse ses rapports de production et se féconde dans cette perte. Et si l'idéologie n'ose pas risquer de perdre pied là où elle tente, tout de même, de mettre la main, c'est justement parce qu'elle voit l'écriture non pas dans les rapports de production mais dans les représentations, les idées de ces rapports, dans des concepts, dit Marx, où ces rapports ne sont pas concrets mais des fantasmes de conditions matérielles déterminées. Ce qui répugne le plus à l'idéologue c'est alors ce qui Xpose le système de ses représentations et mesure son fonctionnement pratique, c'est-à-dire, d'adopter une attitude « pratique critique ». Et c'est pourquoi il lui est impossible de dégourdir les formes de sa pensée, de relever les sous-bassements de ses théories et d'opérer le renversement qui consiste à mettre en valeur le « procès de production ».

Aussi on ne rassemblera pas ce qui reste ici, son impropre, son déchet. Ce travail Xcite plutôt l'impropre, le déchet, qui ne sont ni des idées, ni des représentations. Ils sont les produits pulsionnels anonymes d'une industrie qui récuse l'efficacité productive de la représentation et de l'idée en général. L'écriture brise, répand et somme de cette façon les résultats abusés de la représentation, ses besoins d'acquisition, de redressement.

Le prix qu'il faudrait alors multiplier ne pourrait guère se calculer qu'au coût du travail des signes (au sens, par exemple, où Freud parle du travail de déplacement et de condensation). Prix dans le processus de production : le calcul du

signe s'affirme à l'usage et sa valeur ne sera jamais plus élevée que son usure lui en fait perdre. L'écriture en tant que dépense performative des moyens de production, ça ne s'approprie pas, ça ne se relève pas davantage. Ça se perd à mesure, ça vaut à perte de vue, et le reste.

— DÉBATS —

ANDRÉ BROCHU :

C'est une question que je voudrais poser à Pierre Beaudry. J'ai évoqué hier une lutte, une lutte qui est la mienne, et qui est celle de quelques-uns, lutte qui serait claire si elle avait un *lieu réel*, si elle avait un *lieu politique*. Or, cette lutte n'a pas lieu, et ce que je demande à Pierre Beaudry, en d'autres termes : est-ce que sa problématique peut s'articuler à la mienne qui recourt volontiers au langage des évidences et donc qui fait appel à ce cliché que l'on a invoqué, qui fait appel à une certaine forme d'idéologie ? est-ce que sa problématique peut permettre éventuellement de faire déboucher ma problématique sur le combat qui me semble absolument nécessaire ?

PIERRE BEAUDRY :

Je ne sais pas si je pourrai répondre de façon satisfaisante. Mais la question du *lieu* est une question qui a été posée à plusieurs reprises. Il y a plusieurs façons, bien sûr, d'interroger le lieu. Je pense au dernier livre de Philippe Boyer : *L'Ecarté* où il y a une partie concernant le non-lieu.

Disons que si par *lieu* on entend un espace où on peut se retrouver pleinement, un espace qui correspondrait peut-être à cette récupération de 1840, par exemple, personnellement je ne crois pas. C'est peut-être dû essentiellement à mon type de névrose. Je n'en sais rien. Je ne crois pas que je puisse retrouver un lieu où je serai pleinement présent à moi-même, etc.

Lorsque j'ai commencé à travailler dans l'écriture, à travailler sur l'écriture, j'ai commencé un petit peu avec Freud.

Et Freud m'a appris que les fantômes, les images que j'avais étaient des traces. Ce n'était pas quelque chose qui se suffisait en lui-même. Ces traces-là renvoyaient à d'autres lieux, d'autres lieux que l'on a pu appeler inconscient, mais est-ce que c'est véritablement un autre lieu. Et dans ce lieu, disons de l'inconscient, on trouve encore des traces où ça recule, ça régresse constamment vers une espèce d'origine ; et à un moment donné, dans cette régression-là, on finit par se rendre compte que tout ce qui se passe on n'en retrouve pas l'origine. L'origine est perdue. Il y en a peut-être même jamais eu. Et tout ce que l'on fait, c'est de déplacer de trace en trace, en trace, en trace. Dans l'inconscient aussi il y a une écriture. Et quand j'interroge même le réel, le réel lui-même n'est pas cet objet précis, fermé, clos ; le réel n'est pas cette scène fermée, close que l'on voit tout simplement, c'est déjà une inscription, il y a déjà une écriture qui circule dans les objets qui sont là.

Alors, à ce moment-là, la question du lieu posée à l'écriture et posée à partir de l'écriture, finit par une espèce de déplacement constant de substitutions constantes, de condensations constantes, si bien que le lieu est toujours le lieu donné *ailleurs*, le lieu c'est toujours cette volonté d'aller ailleurs, et je parlerais volontiers en termes de non-lieu.

ANDRÉ BROCHU :

Mais, enfin, je ne pose pas simplement la question du lieu, mais bien la question du lieu d'une lutte, d'une lutte qui tient à l'existence d'un fait très réel qui est celui de cette menace qui pèse sur nous...

PIERRE BEAUDRY :

J'ajouterai seulement un petit quelque chose, c'est qu'on ne peut se faire une idée très ferme de ce qui se passe en réalité ici. Je crois que ce n'est pas si ferme que ça. Je crois que ce qui nous menace par exemple, comme Québécois — et Gaston Miron hier l'a très bien vu —, c'est une condition concrète réelle, mais une situation qui n'est pas indépendante de toutes les conditions d'aliénation dans le monde. Notre condition d'ouvrier n'est pas notre condition exclusivement québécoise. Disons que je pourrais me nommer comme

un prolétaire intellectuel. Ça fait peut-être drôle, mais il reste que mon travail se fait dans l'écriture pour le moment.

ANDRÉ BROCHU :

Si vous me permettez de continuer, j'aimerais savoir si cette problématique qui est la vôtre vous permet justement de mieux poser l'articulation entre toute la question nationale et toute la question sociale. Je reconnais que du point de vue de la problématique qui est la mienne, que l'articulation a toujours été très difficile. Je me demande s'il y a effectivement possibilité pour vous de mettre en relation la problématique sociale et la problématique nationale, ou si vous êtes plutôt tenté finalement d'évacuer la problématique nationale ?

PIERRE BEAUDRY :

Si je pose ce problème-là, je le pose en termes d'écriture.

ANDRÉ BROCHU :

Faites-le, mais faites-le.

JOHN MONTAGUE :

Je veux juste signaler un événement assez étrange et assez amusant. Mais c'est peut-être enfin ! de très mauvais goût.

J'ai parlé hier de poètes mages, avec monsieur Godbout qui m'a dit c'est plutôt un « fromage ». Aujourd'hui Christopher Middleton a parlé de l'écrivain comme sorcier. Hier on a fait une comparaison entre le poète et les oiseaux. Miron parlait d'hirondelles. Et finalement ça commence à avoir l'air d'une querelle d'oiseaux avec les aigles aujourd'hui. Mais on a quelque chose ici pour vous ce matin.

Ça, c'est le mot magique (on présente une caisse d'oeufs !).

ANDRÉE MAILLET :

Je voudrais parler sur le lieu, sur mon lieu.

Monsieur Lisowski a dit, et je suis d'accord avec lui, que toute la littérature est récupérable. Les chefs-d'oeuvre sont récupérables, c'est vrai. En revanche la littérature peut tout récupérer, mon lieu c'est moi d'abord, je me révolutionne d'abord, je crée mon pays en moi-même avant d'en avoir un que la politique me donne, je dis c'est la langue française, c'est mon art. A partir de ce moment-là, il s'agit non seulement d'occuper un lieu, mais il s'agit pour nous — Gaston

nous disait hier que Lord Durham avait raison de dire au siècle dernier que les Canadiens français étaient un peuple sans histoire, sans littérature, sans je ne sais pas quoi. Il aurait pu dire exactement la même chose des Anglais qui peuplaient le Canada, mais il ne l'a pas dit — donc, il s'agit pour nous d'occuper l'espace *temps* et puis l'espace *espace*, il s'agit de reprendre notre pays.

Par exemple si dans mon coeur, lorsque je vois la carte du Québec tronquée du Labrador (et ça ne fait pas longtemps, ça fait peut-être depuis 1966 ou 1967) et que je ne l'accepte pas, et que dans mes romans j'invente qu'il y a des colonies de Québécois qui vont occuper le Labrador, que ça se fasse dans l'histoire, que ça se fasse pour vrai, ça devient quelque chose qui existe. J'occupe et je crée le lieu, comprenez-vous ? et je prends le risque que ça devienne vrai.

Je choisis ça, je choisis d'inventer, si on ne me donne pas mon lieu, je le prends, je le fabrique. Et je pense qu'un peu nous tous nous faisons ça, tout le monde fait ça. D'ailleurs, c'est assez curieux, mais en ce moment — sans nous être concertés — nous sommes quelques Québécois à nous mettre à écrire tout à coup sur les années 1944, 45, et nous ne nous sommes pas concertés du tout. Pourquoi ? Parce qu'à ce moment-là on écrivait très peu. Alors tout à coup, les années 44, 45 ont commencé à exister à différents niveaux de classe, et dans toutes sortes de lieux Anne Hébert écrit *Kamouraska*. Kamouraska ça existait pour quelques personnes avant. Gabrielle Roy a écrit : *Bonheur d'Occasion* et ça se passe à Saint-Henri. Saint-Henri ça devient un grand lieu, quelqu'un d'autre va écrire sur le Grand Nord ou sur l'Un-gava ou sur les forêts. On va inventer des noms de lacs. On va dire ça c'est un lieu, on va faire comme Faulkner, si vous voulez, qui a réinventé un Sud, et ça c'est inaliénable, n'est-ce pas ?

Je crois qu'on a ce pouvoir-là, nous, on a un pouvoir de tout reprendre, y compris nos origines amérindiennes. Nous en avons presque tous. J'espère que personne ne va renier les siennes. C'est devenu un honneur maintenant de reconnaître qu'on en a. C'est une sorte de devoir maintenant

vis-à-vis de ces gènes que nous transmettons. Nous avons aussi une obligation vis-à-vis les siècles où on a été bâillonnés.

Alors, on va se mettre à faire comme Alexandre Dumas qui a fait revivre la période de Henri III. Nous, on va faire revivre les 16, 17e, 18e et 19e siècles où nous étions bâillonnés, et une bonne partie du 20e siècle. C'est très exaltant de créer des lieux. Et plus on va le faire, plus ils vont devenir évidents et moins la question va se poser.

JACQUES SOJCHER :

Je voudrais poser une brève question d'abord à Pierre Beaudry, et ensuite faire une remarque un peu plus longue pour l'exposé passionnant de Christopher Middleton.

La question à Pierre Beaudry est la suivante : vous avez fait un discours qui est un discours qui appartient à un champ bien connu, enfin aujourd'hui, votre grille est un peu polémique, le reproche que je lui fais c'est qu'elle manque de finesse et non qu'elle soit inintelligente, au contraire, elle l'est beaucoup ; c'est qu'elle me semble valoir pour toute oeuvre, tout genre d'écriture indifféremment. Son caractère extra-littéraire de fondement... Et la réduction même de l'écriture à une loi qui en rend compte, et qui en rend si bien compte qu'elle l'épuise, qu'elle épuise l'écriture... Votre discours épuise la différence de l'écriture. Je ne sais pas, c'est une affirmation, une réaction à ce que vous avez dit, qui ne refuse pas ce que vous avez dit, mais qui refuse ce caractère de méthode, de grille, de méta-langage tout à fait « castratique » à mon avis.

PIERRE BEAUDRY :

Je pense que toute écriture ça se vaut, c'est-à-dire les signes. Il n'y a vraiment pas de hiérarchie. Je ne crois pas qu'il y ait une hiérarchie des signes. Il y a simplement de la hiérarchie dans le signifié. Et si on prend mon texte, ce texte que j'ai lu comme étant un texte renvoyant à un signifié précis, eh bien ! je suis passé à côté de ce que j'ai fait.

Je n'ai pas voulu parler d'autre chose pour le moment que du fonctionnement de l'appareil que je mettais en usage. J'aurais pu parler de poésie. J'aurais pu parler de littérature au sens de roman, au sens d'essai que ça n'exclut pas. Ce

que j'ai fait est une petite dépense concernant un signe que j'ai inscrit dedans, c'est tout.

Ce n'est pas un appareil qui va venir se placer sur des textes pour les enrégimenter, les commenter, pas du tout ! Si cet appareil peut fonctionner sur un texte à un moment donné, il va dépenser ce qu'il y a à dépenser dans le texte en se dépensant lui-même, en s'évacuant lui-même, ce n'est pas un appareil qui peut récupérer un texte.

JACQUES SOJCHER :

Pour monsieur Middleton, je vais faire bref, parce qu'il y aurait beaucoup de choses à dire. C'est un exposé extrêmement riche, et une des choses qui m'a frappé, dans ce que vous avez dit, est : « Il faut se libérer du référent », en signalant que c'est une évidence. Les mots représentent toujours quelque chose d'extérieur. Eh bien ! c'est cette évidence que j'aimerais qui soit discutée, parce que ce sont souvent des évidences qui sont trompeuses et dangereuses.

Je prends un exemple en peinture. qui sera plus clair. Le référent, en peinture, ça peut être le réalisme que tout le monde connaît, Lorsqu'on fait la représentation d'un objet réel, ça peut être le monde des idées, abstrait, une espèce de géométrie qui est plus vraie que le monde extérieur ; ça peut être le fantasme, la peinture de Klee entre 1900 et 1910, il peint des fantasmes, c'est aussi un référent. Et là où je veux en venir, ça peut être aussi un modèle, mais qui est de plus en plus méconnaissable, et qui alors est une espèce de transformation picturale qui va, à ce moment-là, fonctionner comme ce que Klee appelle un mouvement ou une nature naturant ce qui est déjà beaucoup plus compliqué. parce que beaucoup plus mouvant, c'est moins clair que le fantasme ou que la géométrie ou que le monde extérieur.

Alors. voilà ! l'hypothèse que je propose est la suivante : c'est qu'il y a de plus en plus une perte du référent dans la poésie aujourd'hui — dans l'art en général — et que cette perte peut aboutir à deux choses, ou bien primo à une sorte de formalisme et de schyzophrénie dénoncée déjà par Klee (lui-même) ou bien à un lieu d'où en quelque sorte le réel se soulève, s'ouvre et se meut — émeut. Lieu de révolution, d'où

le réel est assigné alors à comparaître (le paysage comme l'histoire, l'économie comme la langue) et à assumer sa propre visibilité, qui n'est plus ni affadie, ni idéalisée, ni interprétée en termes d'humanisme poétique narcissique.

Ce qui semble donc abstrait — la réflexion sur le référent, sur le modèle — est le procès le plus concret de la représentation. Si j'interroge le regard qui voit et la langue qui parle tout entre dans le change de la perception et de la parole, et il n'est plus possible de croire naïvement à *moi*, au *monde*, au *langage* comme à des substances immuables et bien délimitées. C'est alors la perte des frontières.

La poésie est peut-être cette cosmologie, ce logos du monde indivis, de tous et de moi, qui n'est plus moi, mais la contagion des autres et du monde. Ce que Mallarmé présentait lorsqu'il écrivait à Cazalis : « C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu. »

Et Rimbaud, dans la *lettre du voyant* : « JE est un autre », et dans *Jeunesse* : « mais tu te mettras à ce travail (...) Ta mémoire et tes sens ne seront que la nourriture de ton impulsion créatrice. Quant au monde, quand tu sortiras, que sera-t-il devenu ? En tout cas, rien des apparences actuelles. »

De sorte que la distinction se perd, le distinct ne se reconnaît plus comme distinct. L'échange des flux et des formes a commencé — il a toujours été là bien sûr, à l'oeuvre dans la poésie mais en méconnaissant la force et la nature de son pouvoir, en l'attribuant à des instances étrangères ou en n'y pensant pas. On peut très bien concevoir une poésie qui continue à ne pas penser et qui se réfère encore à un référent, un rapport de représentation sans le savoir il en était heureux et content du bonheur de dire mais — et voilà où je veux en venir — il y a aussi une poésie qui réfléchit sur son lieu et sur l'utopie de tout lieu, que fascine la fiction du monde et du langage et pour laquelle la langue est le corps des mots démembrés, une poésie qui assume l'illusion poétique et qui projette sur le monde et les hommes le tra-

gique et l'absence de sens généralisé, donnant à la parole pouvoir de perdre le pouvoir.

Alors le poète n'ose plus clamer des certitudes, des états d'âme, dire des prières — il reste en deça de sa voix modeste et gêne peut-être exemplaires de la *crise* de l'humanisme aujourd'hui dont on ne parle pas. Car si un combat importe à tous (l'évacuation de l'oppression a le virus anglophone tout autour et au-dedans même du Québec), il y a au coeur même de toute oppression quelques choses de résiduel depuis des siècles (quand bien même sera levée cette tyrannie historique contre laquelle ici justement on combat) et ce résidu, ce feu invisible de l'aliénation, c'est l'idéalisme, l'anthropomorphisme qui (dé) forme notre langue et nos échanges, notre perception de l'espace et du temps.

Et le poète dit : *Je, je et moi, moi et étoile et amour* et ce qu'il dit n'est plus entendu, car dans la ville on ne voit plus les étoiles et que les moi et les tu ont des rapports de marketing. La poésie de la représentation, de l'émotion, de l'indignation — ne peut plus être la force critique et lyrique d'un renversement, je le crois, mais seulement une activité inoffensive, hygiénique.

D'où, tout logique, la démission de la poésie dans le poème et son investissement ailleurs, soit dans l'oralité dont on a parlé ici et qui me semble très importante. Dans l'affiche murale (mots verticaux), dans la gesticulation (dont Miron est un des maîtres magiques) soit le concept, la philosophie (combien de philosophes-poètes aujourd'hui) ; soit dans la peinture ; soit dans le récit, le roman, le cinéma).

La poésie est hors d'elle-même là où la métastrophe sociale et linguistique a lieu et où les frontières se perdent dans la lumière encore aveuglante de demain, d'aujourd'hui ; où nous ne désirons pas notre lieu et notre métaphore.

CAMILLE BOURNIQUEL :

Il y a une question de temps. Il est évident que si chacun donne une interprétation de ce quelqu'un d'autre a dit avec un texte écrit, on n'arrivera jamais à clore cette séance. Je crois qu'il y a un processus de travail qui devrait brocher les interventions sur les choses qui ont été dites d'une manière

plus directe, parce que si chacun revient avec un texte préparé à l'avance, à deux heures de l'après-midi, on n'aura pas terminé cette séance.

NICOLE BROSSARD :

On a beaucoup parlé de l'écriture, mais on a oublié aussi l'autre facette de l'écriture qui est celle de la lecture. Qui lit ? Comment on lit ? Qui consomme ? Qui récupère ? Comment dans l'intimité d'abord de la lecture un individu récupère-t-il, et aussi qui consomme et récupère sur la place publique ? Sur la place publique, très souvent, c'est une lecture qui est réductrice, c'est une lecture ou deux lectures qui sont faites ; cependant que dans l'intimité les lectures peuvent se multiplier. Chamberland parlait hier de la speakerine qui s'était suicidée durant une émission de télévision. En fait, ça peut devenir un événement dont on peut parler, que l'on peut analyser, qu'on peut regarder et critiquer, mais ça peut devenir aussi un fait divers dans la mesure où on en fait une lecture immédiate. C'est-à-dire que pour qu'une lecture ait en quelque sorte un fondement un peu plus élaboré, ça lui prend presque une histoire à l'événement ou au texte qui nous est proposé. En d'autres termes, finalement toute lecture qui veut récupérer et récupérer en redistribuant à son tour, doit être une lecture, enfin une poly-lecture, une lecture qui passe par le biais de l'historicité finalement d'un texte, sinon le texte, enfin les regards qu'on peut poser sur le texte, c'est : « C'est bon, ça m'a plu, ça ne m'a pas plu ». C'est tout, ça reste là, ça demeure au niveau extrêmement subjectif. Aussi, la question que je me suis posée c'est : est-ce qu'on peut ou ne peut pas récupérer les textes par omission, en n'en parlant jamais. Il y a des textes qui sont là, mais qui ne prennent jamais forme sur la place publique.

Van Schendel hier disait : « Une lutte n'est possible que quand elle est parlée et parlable. »

Or, on tue beaucoup de textes par omission, c'est-à-dire en n'engageant jamais le discours sur ces textes-là. C'est très simple, en fait, je voulais surtout mentionner, parler de l'autre facette qui est celle de la lecture qui est aussi importante pour moi que celle de la production des textes.

Maintenant, pour ce qui est de la question théorique dont on a parlé, que l'on a remise en question hier, on a parlé de la question théorique comme étant un éteignoir à l'écriture. Je pense que ce n'est vraiment pas très malin, ou que ça prend des moineaux qui sont très faibles pour se refuser au moins à entendre tout discours théorique sur une pratique qui est la leur, parce qu'on n'est pas là uniquement pour parler d'inspiration, on est là aussi pour parler d'une pratique, donc quand on parle de pratique, on parle d'une question théorique, on s'engage dans une démarche de réflexion qui aussi peut nous amener à un certain nombre de culs-de-sac. Ce qui m'étonne c'est que les petits moineaux se sentent toujours culpabilisés par les théoriciens, alors que finalement c'est beaucoup plus une question d'information que l'on peut aller chercher et qui peut se raccorder à la pratique individuelle de chacun.

Il y a une question qui pourrait être adressée à Beaudry, c'est qu'il a parlé de « échange » donc de l'*ex*, de l'*en dehors* et du déplacement, finalement il a parlé de l'excentricité. Si un texte dépasse la marginalité, comme disait Van Schendel (il parlait du texte, de sa marge), si ce texte devient excentrique en tant que tel, il n'est perçu alors uniquement que comme excentricité et en ce sens-là son déplacement devient à peu près inopérant. Je demanderais comment on peut en faire la lecture... A ce moment-là est-ce que c'est un jeu de mots ? La question n'est pas du tout méchante ou pernicieuse, c'est simplement pour voir comment on peut faire le rapport avec la question d'excentricité dans la mesure où c'est en dehors, ce n'est pas dans mon champ de lecture, pour parler de lecture possible. Il faut toujours que cette lecture possible-là s'insère dans mon champ de vision de lecture, de l'œil, dans un contexte.

PIERRE BEAUDRY :

Je dirais que l'*ex* n'est pas en dehors du champ. Il traverse, il subvertit au moins le moi si on veut. On n'a pas le droit d'écrire « X-change » comme ça, c'est un change de forme, si on prend le « X-change » comme ce qui a déjà été, qui n'est plus, change, c'est un des signifiés auxquels peut renvoyer ce « X »,

c'est un signe tout simplement, il peut y en avoir une multitude. Je ne canaliserai pas du tout tous mes efforts sur cette réduction du signe. Je ne sais pas où ça va aller. Je sais tout simplement qu'il y a quelque chose qui est déboursé là, il y a un certain montant « X » qui est déboursé, qui est perdu, qui est peut-être coupé, qui peut être coupé de ce qu'on appelle le réel. Ce qui renvoie à la question de Brochu. Au fond la question c'était de savoir si je m'engageais directement dans la cause québécoise par exemple ou si je ne m'engageais pas. Alors, cette question-là également implique une espèce de dégagement, un dégagement qui est une sorte de perte, mais de dégagement qui entre dans l'écriture, fait partie de l'écriture, qui excède de l'écriture, c'est peut-être une volonté de sortir de l'écriture.

JEAN MARCEL :

Oui, Lisowski semble avoir soulevé un problème intéressant en parlant du mot *écriture*, qui apparaît juste dans le vocabulaire actuel de la littérature, qui apparaît donc comme une sorte de jargon.

Alors, précisément, il semble que le malaise qui circule dans l'assemblée, dans la rencontre depuis le début est lié précisément à l'apparition de ce mot *écriture*. Et derrière ce mot, ce qui hante, semble-t-il les scribes d'aujourd'hui c'est la fonction ancienne, très ancienne de l'écriture liée dans toutes les civilisations et surtout au moment de son apparition — quoique je ne sois pas un spécialiste de la question. On dit que l'écriture n'est apparue qu'une fois à Sumer il y a exactement 5,000 ans — or l'écriture apparaît au moment où les nomades se sédentarisent, et à partir du moment où ils accumulent des céréales. Accumuler des céréales voulait dire comptabiliser les biens, les choses, l'écriture à l'origine, l'écriture comme support matériel était essentiellement liée à cette accumulation des céréales. La carte des scribes qui se confond dans presque toutes les civilisations avec la carte de prêtres, détient une sorte de pouvoir par l'écriture par un simple support matériel, et c'est peut-être ce qui subsiste encore derrière cette comptabilité qui est l'origine de l'écriture. C'est ce qui subsiste encore dans cette homophonie qui a une même ori-

gine, conter et compter. La première fonction de l'écrivain est de conter, *conter* un conte et aussi de *compter*, un, deux, trois, quatre, à l'origine de l'écriture, donc, de la comptabilité aussi bien à Sumer, qu'en Egypte, qu'en Chine. Alors cette caste de prêtres, de scribes s'oppose et fait partie en même temps du tout, du pouvoir qui s'oppose à l'autre caste du pouvoir qui est la classe des guerriers. En Chine, par exemple, le mot qui désigne l'écrivain « wen » s'oppose à « wu » qui justement désigne les militaires. « Wen » désignait l'écriture, la politesse des moeurs, la comptabilité et le « wu » désignait précisément les guerriers.

Je me demande si par la réapparition du mot *écriture*, ce ne sont pas les très vieilles fonctions du pouvoir qui viennent hanter l'écrivain au moment où il a perdu tous ses pouvoirs, » et si finalement le malaise qui circule ce n'est pas précisément ça, c'est que nous avons perdu, l'écrivain a perdu les pouvoirs, et il s'interroge aujourd'hui sur cette fonction bien bénigne qu'est l'écriture dans le sens premier du terme, c'est-à-dire dans le fait d'écrire. Le mot littérature désignait un produit, et le mot écriture désigne un travail. Or, il y a eu, à un certain moment dans la civilisation occidentale, un passage, un changement, une métamorphose dans l'autre sens lorsque l'on désignait la littérature sous le nom de « scriptura » simplement, on est passé à la « litteratura » utilisée par saint Jérôme pour désigner cette sorte de croyance magique que l'on avait dans les matériaux de l'écriture, et le mot « litteratura » désigne, chez saint Jérôme, très souvent la superstition. Il n'est pas étonnant de voir apparaître, dans la problématique qui circule justement à travers ce malaise qui est le nôtre, le mot de « mage », le mot de « sorcier », c'est tout ça au fond qui, un peu comme dans les rêves freudiens, ce sont de vieux rêves anthropologiques qui hantent les consciences individuelles.

Je me demande si lié à la réapparition du mot écriture, il n'y a pas ce vieux rêve de pouvoir relié au matériau de l'écriture qui hante les écrivains aujourd'hui, et qui les hante précisément au moment où il a perdu lui-même toute fonction dans sa pratique sociale, étant donné que les véritables héri-

tiers de l'écriture première, ce sont aujourd'hui les comptables. Ce n'est pas pour rien que ce mot qui vient de réapparaître dans le covabulaire de la critique existait depuis longtemps dans le vocabulaire des comptables ; on parlait d'écriture pour parler de chiffres.

Alors, c'est une question que je pose à Lisowski, est-ce qu'il croit vraiment qu'il s'agit d'un jargon ou si ce n'est pas le signe précisément du malaise réel, qui affleure avec l'apparition du mot écriture ?

GEORGES LISOWSKI :

Je suis prêt à être convaincu, je demande à réfléchir, je ne peux pas répondre à ça.

NAÏM KATTAN :

Oui, je voudrais revenir à ce qu'a dit monsieur Beaudry, et ensuite Jacques Sojcher.

Il y a un despotisme qui a créé l'écriture. Et je voudrais raconter un fait réel qui donnera l'impression d'être une anecdote, mais qui nous ramène justement à la base même des débuts de l'écriture.

Il y a une cinquantaine d'années, il y avait un écrivain au Caire, qui a écrit un livre sur le style du Coran, Et ce livre-là, il y a des universitaires, à ce moment-là, qui le considéraient comme quelque chose d'absolument inoffensif et voulaient le publier. Ça a créé une très grande commotion. On a dû vite retirer le livre parce qu'il n'y a pas de style du Coran. Le Coran c'est une parole sacrée, c'est Dieu qui a parlé. Il y a un référent essentiel qui est la parole. Ça a créé ce référent essentiel mais il n'est pas discutable. On ne commente pas le style du Coran. On peut commenter la parole de Dieu, pour la louer ou pour l'expliquer, on n'en commente pas le style. Alors, on revient vraiment à l'idée même de ce qu'est l'écriture et ce partage ce n'était pas une magie, c'était une parole divine et c'était la même chose. Il y a deux livres sacrés où la parole est une parole essentielle, primordiale, et tout le reste, ce sont les référents du départ.

A partir de là, l'Occident a élaboré des idéologies, des concepts et on a fini par arriver à un point où on trouve que

les idéologies finissent par être des représentations. Elles sont tellement mouvantes qu'elles deviennent théâtralités et représentations qui nécessitent des textes. C'est l'idéologie qui crée le besoin d'un texte, et le texte donne lieu à l'idéologie. Il y a un jeu de théâtralisation et de dramatisation et de dédramatisation entre un réel et un théâtral à tour de rôle, qui rend les idéologies éphémères et dans un certain sens le texte gratuit ou vain.

On arrive à un point où pour avoir un référent, — et comme il n'y a pas un référent essentiel, — on sacralise le texte. Mais comme il n'y a pas un texte au départ, on sacralise n'importe quel texte, et à partir de là, on le voue à une idéologie. Et comme l'idéologie est éphémère et changeante, il y a ce jeu-là qui rend le texte et son référent idéologique interchangeable. Et on arrive finalement à une tautologie. Et c'est là où on sent vraiment le grand malaise. On tourne en rond dans une sorte de tautologie entre un texte sacré, sans vouloir être sacré, et une idéologie qui veut être fixe, mais qui n'arrive pas à l'être.

C'est là que je reviens à ce que Jean Marcel a mentionné tout à l'heure. On a parlé hier, Charberland et moi sur le mot scribe. Et lorsque Paul Chamberland parlait du mot scribe, je lui ai posé la question : A quelle civilisation se référait-il ? Parce que le scribe, dans la civilisation égyptienne, avait une fonction très précise.

Il y a l'écrivain Taha Huissein qui est mort il y a deux ans. Quand il a voulu fonder une revue où il voulait englober les cultures occidentale et égyptienne, il a appelé cette revue-là *Al Katib Al Misri : le scribe égyptien*. Il voulait revenir à cette notion primordiale du scribe. Il y a d'ailleurs la sculpture du scribe qui est mise sur la couverture de la revue. Donc, pour revenir à la fonction de la littérature du scribe, celle-ci n'est pas du tout une fonction sacerdotale ou une fonction de prêtre. La distinction est absolument essentielle. Les prêtres et les scribes n'étaient pas interchangeables. Ils avaient des fonctions complètement séparées. Les scribes étaient considérés soit plus importants ou moins importants que les prêtres, mais ils n'étaient pas prêtres, ils n'appartenaient pas, dans la

civilisation égyptienne, au sacerdoce. C'étaient eux qui enregistraient l'histoire, qui donnaient au temps une durée, laquelle peut être perdue ou non, mais qui fixait l'espace, non pas dans un monument comme l'Occident l'a fait, mais dans un texte. Et c'est là la fonction essentielle du scribe. D'ailleurs, c'est Paul Zumthor qui parlait un jour, dans son livre sur la littérature médiévale, des premiers écrivains de la forme médiévale. Donc ici on parle d'un monument. Cette notion de monument est étrangère à la littérature du scribe, laquelle a été reprise dans la civilisation juive où on sépare dans la Bible même qui est encore un texte, un référent essentiel, où on sépare les prophètes des rois ; le prophète c'est lui qui a la parole, qui peut dire les choses ; le roi c'est celui qui agit. Le prophète c'est toujours celui qui est le grand critique. Il a sa légitimité puisqu'il ne la prend pas du roi. Au contraire, c'est le roi qui obtient sa légitimité par le prêtre, par le prophète. Et là encore le prophète joue le rôle d'un *scribe*, mais pas le rôle d'un prêtre, parce que le prophète n'est pas du tout prêtre.

Je voulais revenir à ces notions essentielles, parce qu'on tourne toujours je pense autour de cela, et je ne sais pas si j'ai fait dévier la question, mais je voulais proposer ces remarques.

PAUL CHAMBERLAND :

Lisowski (je ne suis pas sûr du sens des mots, je ne sais si j'ai noté les mots exacts) j'ai retenu ceci : « Donnez du travail supplémentaire au pouvoir de représentation. » Je ne suis pas sûr que ça soit textuel, mais c'est ce que j'ai retenu. J'ai retenu aussi que la poésie peut aider les gens à devenir leur propre porte-parole. Ça rejoint en fin de compte la préoccupation très constante que j'ai. Ça me fait penser à *récupération* dans le sens négatif de récupération par le pouvoir, etc., auquel j'oppose celui d'*appropriation*, parce qu'il me paraît y avoir une sorte de *piège*, que le mot écriture et tous les sens qu'il comporte recèle. Ce qu'on confond quand on met de l'avant l'activité critique. On le fait contre le pouvoir et à mon sens, en tant qu'acte de lecture. Je suis heureux d'ailleurs de l'intervention de Nicole Brossard là-dessus. On fait une sorte de

lecture négative. J'entends bien que cette lecture est indispensable et nécessaire, qu'elle doit faire partie du mouvement, mais il y a l'autre bord que je définis par *appropriation*. Il y a un autre type de lecture, que cette fois je définis par rapport à ce que j'appelle la communauté ou le peuple ou le *demos* et qui est une lecture enfin que l'on pourrait appeler positive, une lecture qui forme.

A ce moment-là, pour moi l'activité dans l'écriture est celle nécessairement d'une affirmation, d'une révélation ou même d'une transfiguration. Ce qui est peut-être difficile c'est de pouvoir bien la situer.

Je la vois comme mouvement, cette face positive de l'écriture, en tant qu'elle est un mouvement de révélation, qui est un mouvement qui communique dans l'échange des signes, dans l'échange des voix. Elle est en relation avec toutes les ressources du renouveau, je dirais même d'une façon plus précise du « nous » nouveau, qui est en formation. Pour nous, ici, c'est le projet *Québec*, le projet *Québec* dans le projet terre libre. J'ai donné, enfin pas seul, on est un certain nombre, nous avons fait une mutation de plus, au moins dans les signes. Il faut exagérer en orthographiant *Québec K-E-B-E-K* pour signifier justement l'ouverture d'une nouvelle phase. Ce qui me paraît très important c'est que l'écrivain, à ce moment-là, se lie à d'autres pratiques, à des renouveaux, et qu'il sort, sans nier sa spécificité, donc sans se subordonner à ce que deviendraient des ordres, il sort de la division sociale du travail où on voudrait bien l'enfermer. C'est contre ça qu'on doit agir également. Et je pense que se restreindre exclusivement à des dimensions critiques, c'est peut-être accepter d'une façon tout à fait à notre insu ce rôle de vision sociale du travail. C'est-à-dire qu'on se laisse, et c'est là le piège, qu'on se laisse définir notre fonction, je dirais notre apparition, parce que ce contre quoi on se définit et par quoi on se définit ; c'est les *pouvoirs*.

A mon sens, il y a une sorte d'isolement grandissant qui en résulte. Et c'est pour ça, pourquoi qu'il y a une importance vitale de se définir par rapport à ce qui est nouveau dans le peuple, dans la communauté, d'interroger, de transmettre et donc en donnant des signes, de contribuer à le faire. C'est une sorte d'exploration, de prospection un peu partout, et

qui se fait en s'associant en quelque sorte à toutes sortes d'autres pratiques, que ça soit des pratiques pédagogiques, des pratiques philosophiques, des pratiques sociologiques ou toutes autres pratiques créatrices. Et c'est là où je vois disons peut-être se rétablir la polarité entre le savoir et la magie, la magie qui n'est pas le propre de l'écrivain, à ce moment-là, mais qui est une participation à une magie, à une récréation, alors que le savoir est toujours nécessaire comme critique. Mais ceci est encore embryonnaire. Enfin ! je le vois comme embryonnaire ici au Québec, et ce à quoi, à mon point de vue, ça nous oblige, c'est quand même à certaines ruptures qui peuvent être difficiles.

GILLES ARCHAMBAULT :

Je voudrais tout simplement faire un petit commentaire à ce que disait Nicole Brossard et faire mon témoignage d'oiseau.

Il est évident qu'un écrivain comme moi, dans une rencontre comme celle-là, est une sorte d'erreur de distribution. Je le savais en venant ici, en voyant la liste des gens qui y participaient, en voyant aussi le thème, mais je suis tout à fait d'accord que l'on fasse une réflexion critique sur l'écriture. C'est tout à fait normal. Comme exemple à ça, je dirais que, tous les soirs à ma chambre d'hôtel, (je rentre d'Italie) j'écoutais la radio en italien pendant une heure ou deux. Je comprenais certains mots et la musique des mots me satisfaisait. C'est dire que j'ai une certaine facilité d'absorption. Mais c'est bien malheureux pour moi, à l'âge que j'ai maintenant, même si je voulais ces armes que je n'ai pas, je ne pourrais pas les acquérir. Je trouve ça merveilleux que l'on puisse se livrer à cette discussion autour de moi. Et je vous écoute la plupart du temps, même si je n'entends pas tout. Je vous écoute, mais surtout lorsque vous êtes bref.

RACHID BOUDJEDRA :

Simplement un point, un point d'ordre, je voudrais demander aux camarades de surtout poser des questions à ceux qui ont parlé pour pouvoir vraiment créer un débat.

CAMILLE BOURNIQUEL :

Je crois que c'est ce que j'ai dit tout à l'heure.

RACHID BOUDJEDRA :

Pour que l'on puisse discuter réellement... Autrement je crois que lorsque chacun apporte — non pas des textes préparés à l'avance, je ne le crois pas mais qui sont écrits sur le champ — une sorte de vision personnelle de ce qu'a dit l'autre, il y a alors, c'est vrai, une sorte de parallélisme de textes qui bloque peut-être certains d'entre nous, dans la mesure où ils sont venus pour essayer de discuter, de se confronter avec les autres. On est obligé de subir un certain nombre de textes assez forts, assez puissants d'ailleurs. C'est tout.

CAMILLE BOURNIQUEL :

Je crois que pour les autres séances, on devrait essayer de maintenir une certaine oralité au départ.

GILLES ARCHAMBAULT :

Je voudrais poser une question à monsieur Middleton, d'autant plus que je pense que Sojcher vient de poser une question à laquelle il n'a pas eu de réponse, Middleton n'a pas eu le temps de répondre.

Vous avez parlé de cliché. Je pense que c'est une question très intéressante, d'autant plus qu'elle rejoint la question que posait Sojcher, la question du référent, tout le problème du référent.

Je ne sais pas si j'ai bien compris, ou si j'ai mal écouté, mais il me semble que vous avez simplement mentionné en passant la question du cliché tout en y attachant beaucoup d'importance dans le développement de votre texte. Je vous demanderais tout simplement non pas une définition du cliché, mais une espèce d'éclaircissement sur, disons, la signification que vous attachez à ce terme de cliché dans votre exposé.

Il me semble que vous avez mis, autrement dit, le cliché du côté des pouvoirs (je ne sais pas si c'est le pouvoir politique uniquement) et pas du tout du côté des écrivains.

CHRISTOPHER MIDDLETON :

J'ai pensé à plusieurs choses à la fois, au cliché par exemple dans la politique et dans le « political speeches », au cliché de la publicité à la télévision... des choses comme ça. Mais aussi j'ai pensé à une sorte de cliché que l'on peut appeler peut-être le cliché phraséologique.

Nous nous trouvons dans le piège d'une phraséologie de Vincennes, ou de Paris, ou de Montréal, ou de Austin (Texas), et c'est très difficile de traverser les lignes.

Je trouve qu'alors une des tâches que les écrivains peuvent faire, c'est de s'attaquer à l'obstacle, de critiquer la phraséologie, même les phraséologies syntaxiques, les formes de la pensée qui sont devenues des formes *zombies*, ça veut dire des formes mortes qui marchent encore, comme vous savez, vous savez ce mot *zombie* qu'est-ce que ça veut dire ? Comme dans les films . . . C'est bien curieux, parce que là où j'habite, parmi les étudiants au Texas, où les jeunes gens ne parlent pas du tout, où ils inventent une phraséologie qui devient très rapidement une phraséologie fixe et non vivante, chaque année ou chaque semaine, il faut que la langue du public soit énergétisée par de nouvelles phraséologies, de nouvelles possibilités de dire quelque chose. Mais, toujours il y a quelque chose dans l'atmosphère linguistique de l'Amérique du Nord, peut-être, qui tue ces nouveautés, qui rend mortes les formes à peine inventées, à peine développées, et c'est ça aussi que j'ai dit qu'il faut aider les gens à devenir leur propre porte-parole, parce que chez l'étudiant, parmi les étudiants où je travaille, il y a une sorte de manque de vouloir, un manque de volonté d'articulation, on a presque abandonné la langue. C'est presque tout ce que je veux dire. Je ne sais pas si ça vous satisfait, mais c'est une réponse un peu vague, c'est très difficile pour moi d'improviser, vous savez.

JACQUES GODBOUT :

Moi, je voulais poser une question à Lisowski. J'aimerais savoir, pas exactement, mais un peu comment ça s'est passé en Pologne. Si la littérature a pu à un moment, dites-vous, sauver l'existence d'un peuple, c'est probablement l'expérience qu'on a tentée plus ou moins consciemment, que l'on a voulu tenter ici de donner l'existence à un peuple par la littérature.

Une des raisons du désespoir de beaucoup d'écrivains cependant c'est de croire ou d'imaginer que ça ne serait qu'une existence littéraire. J'aimerais savoir comment cela a pu se passer entre un peuple et puis ses écrivains, comment est-ce qu'on est passé de la littérature à la réalité ?

GEORGES LISOWSKI :

En Pologne, au 19^e siècle (car le pays n'a pas eu pendant 150 ans d'existence légale, mais une existence colonisée au sens fort du terme par les voisins, un pays où il n'y avait d'une part que la bourgeoisie et l'aristocratie qui pactisaient avec l'occupant pour s'assurer leur statut social et continuer à prospérer,) il n'y avait que des paysans illettrés. L'élite intellectuelle avait immigré. La poésie romantique polonaise a alors refranchi les frontières — elle était écrite à Paris et ça a été transformé en poésie orale. A ces paysans qui ne savaient pas lire, on a lu des poèmes. Et ça a maintenu pendant près de 100 ans, ça a tenu lieu de toutes les institutions (sauf l'église), c'est-à-dire d'université, de savoir, de pouvoir politique, d'autorité. Et c'est cette poésie qui a permis la durée, qui a empêché que ces gens ne se fondent pas dans l'être qu'on leur proposait, qu'on les contraignait à devenir.

JACQUES GODBOUT :

Est-ce qu'on peut dire que ça leur a donné une raison d'exister ?

GEORGES LISOWSKI :

Oui, ça leur a fait sentir le sentiment de leur profonde altérité dans ce milieu.

JACQUES GODBOUT :

En conclusion, et en partie pour répondre à Nicole Brossard, j'ai l'impression que pour plusieurs d'entre nous, pas tous, on est pris entre la réalité et le besoin de communiquer. Peut-être qu'on se retrouve un peu comme les médecins généralistes qui doivent recevoir ou qui veulent recevoir tous les malades, alors qu'un certain nombre d'autres sont préoccupés par la littérature : ils sont des spécialistes préoccupés de nous prendre les malades. Et c'est un peu, parfois, pourquoi la discussion est difficile.

ANDRÉ GAULIN :

On a noté tantôt (c'est Jean Marcel), la fonction originale et économique de l'écriture. Au fond compter et écrire pour conter, c'est une fonction qui devient culturelle. On a souvent parlé ici justement de l'écriture et de la littérature.

L'écriture apparaît peut-être comme une nouvelle fonction très moderne de cette ancienne version économique de l'écriture que l'on pourrait peut-être appeler une fonction informatique dans la mesure où il faudrait définir ainsi l'informatique : « C'est une fonction mécanique qui est alimentée par des hommes. »

Et, en ce sens-là, lorsqu'on parle de récupération de l'écriture, il faudrait peut-être souligner que les ennemis de l'écriture ou les ennemis des écrivains ne sont pas nécessairement à l'extérieur, mais, ils sont peut-être aujourd'hui même à l'intérieur, c'est-à-dire qu'il y a des écrivains ou des écrivants qui sont devenus ennemis des écrivains ou de la littérature.

Alors, je pense qu'au fond on peut considérer la fonction culturelle de l'écriture. Il a été beaucoup question par exemple de la lutte des langues au Québec. La lutte des langues au Québec, a un caractère québécois. Mais la lutte du Québec a aussi un caractère universel ou terrestre en ce sens que la langue qui nous assassine n'est pas une langue de culture. La langue anglaise, dont il est question (c'est souvent ce qui me met profondément mal à l'aise à l'endroit de gens qui vivent dans le pays d'à côté, ce sont des humains comme moi) cette langue-là n'est pas du tout la langue de culture, c'est la langue des nouveaux barbares, assassins, des tueurs, banquiers, grands pétroliers, c'est une langue qui assassine autant Paris, Amsterdam que Montréal. Moi, rien ne m'a frappé davantage que d'avoir eu à communiquer par exemple avec les Amster-néerlandais en anglais. Alors, au fond, l'anglais que nous dénonçons, que tous nous devons dénoncer parce que Paris s'anglicise, partout on s'anglicise, l'anglais que nous avons à dénoncer c'est une langue informatique, c'est une langue inculturelle, c'est une langue inhumaine, c'est la langue des grands banquiers et puis des grands tueurs, et des grands faiseurs de guerre, qui sont en train d'assassiner toutes les cultures.

Mais, en ce sens, au fond l'écriture m'apparaît comme étant l'expression de l'homme qui est un animal tragique. C'est parce que nous sommes mortels que nous écrivons. Et là-dessus on peut citer le très beau texte de Brault, par exem-

ple, quand il nous donne le coup d'envoi à la fin dans son recueil *Mémoire* : « Je vous écris, mes ailleurs, d'ici sans détour, je ne cherche pas de midi à quatorze heures. »

Et là-dessus, au fond, il rejoint Blanchot qui nous parlait de la folie insensée de l'écriture.

Alors, je pense que dans la mesure où nous acceptons que cette écriture soit une dénonciation et non pas une description de la furie moderne, d'une dénonciation scripturale, elle est anarchique et comme anarchique, elle est récupérable.

CAMILLE BOURNIQUEL :

Je vous remercie d'avoir parlé de l'exemple de la Hollande. Je m'excuse d'intervenir deux secondes, mais il est évident qu'en Europe (il y a plusieurs pays, dont la Hollande aussi, le Portugal, alors le Portugal, il n'y a pas qu'une langue ou deux langues, mais trois ou quatre langues), il est évident qu'il est extraordinaire de voir ces gens tout à fait habitués à parler aussi bien le portugais que l'espagnol, que le français, que l'anglais et que l'allemand. Il n'est pas rare de trouver un chauffeur de taxi qui parle cinq langues. En réalité, ils sont devenus comme on le disait en Irlande, au moment de l'histoire de la querelle avec le gaélique, ils sont devenus des analphabètes non pas en deux langues mais en cinq langues.

Evidemment c'est impensable que des gens d'un certain niveau culturel soient des gens cultivés en cinq langues. Ce n'est pas possible.

DUMITRU TSEPENEAG :

J'aurais voulu ajouter quelque chose sur cette différence entre la Pologne et le Québec.

La principale différence c'est que la Pologne du 19^e siècle était soumise à une répression, pas à une récupération. Il s'agissait de répression et c'est pour cela, parci d'autres raisons, que les poètes polonais de l'exil ont pu toucher le peuple. Ça, c'est une différence essentielle, tandis qu'ici au Canada maintenant il y a une illusion de liberté, il y a une illusion de choix, ce qui peut empêcher la prise de conscience immédiate.

Alors, l'autre différence, c'est qu'au 19^e siècle, ce siècle romantique, le poète était beaucoup plus près de ce peuple. Il avait une langue, un langage, qui était beaucoup plus facilement compréhensible à ce peuple-là. Ça, c'est une autre différence.

MICHEL DEGUY :

Tu parles de la Pologne, je m'excuse et je voudrais demander à Lisowski : est-ce que le *Pan Tadeusz* n'a pas été écrit à Paris ? Et si le fait d'être écrit dans un autre pays n'a pas renforcé plutôt les données nationales, du moins au point de vue poésie ? Est-ce que ça n'a pas permis à Mickiewicz de faire son poème et de le faire dans un autre contexte national ?

GEORGES LISOWSKI :

Je m'excuse, je n'ai pas très bien compris, est-ce que le texte a été écrit...

MICHEL DEGUY :

Si le fait que ça n'a pas été écrit en Pologne, ça n'a absolument pas diminué le contenu poétique ?

GEORGES LISOWSKI :

Au contraire, ça l'a renforcé, ça lui a donné un dynamisme.

JEAN-PIERRE FAYE :

Je voulais juste dire deux mots, justement en ce qui concerne la répression et la récupération. La récupération ici en effet est très forte, parce que c'est ça le monde moderne en Occident, y compris la France, l'Italie, dans les années post 1968. Je crois qu'au Québec actuellement, depuis octobre 1970 — au moins par ce que j'en ai appris hier de façon très précise par Miron —, ça semble à la fois de la récupération et de la répression dans une alliance extrêmement subtile, dans un alliage, une imbrication très perverse, je crois que c'est ça le problème.

DUMITRU TSEPENEAG :

C'est une nuance d'une certaine façon.

JEAN-PIERRE FAYE :

C'est aussi d'une certaine façon très dramatique.