

Volume 20, Number 4-5 (118-119), July–October 1978

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60075ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

(1978). Actes. *Liberté*, 20(4-5), 17–219.

Première séance

(3 octobre 1977 — 16 heures)

Président d'assemblée :

WILFRID LEMOINE

Communications par :

FRANÇOIS HÉBERT (Québec)

JULIO CORTÁZAR (Argentine)

JACQUES BOREL (France)

WILFRID LEMOINE :

Au nom du comité d'organisation de la rencontre québécoise internationale des écrivains, il me fait grand plaisir de vous souhaiter la plus chaleureuse bienvenue à nos agapes. J'ai quelques petites notes à vous communiquer avant de commencer. D'abord, vous allez remarquer que quelques-uns de nos invités de l'extérieur du pays, trois ou quatre je crois, n'ont pas pu se rendre, après avoir manifesté le désir de se rendre à cette Rencontre. Il se trouve qu'un malheureux hasard a fait que ces personnes sont malades. Il y a aussi un autre grand absent, Milan Kundera, qui avait accepté avec grande joie de participer à notre Rencontre ; il a dû demander un visa spécial à son gouvernement pour se rendre ici, le

visa spécial lui a été refusé. Il lui a été refusé malgré les pressions qui ont été exercées au plus haut niveau diplomatique et au niveau ministériel, je crois, sur le plan politique. Nous déplorons l'absence de Kundera, qui, je le répète, avait manifesté le désir de se rendre à cette Rencontre. Aussi, on m'a appris, il y a quelques minutes, le décès de Ovidiu Cotrus, un écrivain roumain qui avait assisté à la première Rencontre québécoise internationale en 1971, je crois.

Vous connaissez le thème de cette année, c'est : *écrivain et lecteur* ; c'est un thème très vaste, à mille facettes, qui vous donne beaucoup de liberté, tant dans vos communications que dans vos interventions. Je crois qu'il serait intéressant de lire le texte du comité d'organisation, texte qui est en tête du programme de la semaine :

Donc : *écrivain et lecteur*. La lecture est à la fois pour l'écriture son aboutissement et sa source. L'écriture naît de la lecture et s'y destine tout comme c'est de l'écriture que naît la lecture, et dans l'écriture que d'elle-même elle se projette. L'oeuvre en un sens n'est que le lieu de cette réciprocité de l'espace intermédiaire où écriture et lecture à la fois se conjuguent et s'affrontent. Le problème pourra être examiné de différentes façons et à différents niveaux. A propos de l'écriture elle-même on se demandera par exemple, comment les lectures de l'écrivain influencent son écriture, comment l'écrivain dans l'exercice même de son écriture est autant le lecteur que l'auteur de son oeuvre, comment agit sur l'élaboration de son oeuvre la lecture qu'en feront éventuellement ses lecteurs. A propos de la lecture diverses questions se posent aussi. Qu'atteint-on de l'oeuvre en la lisant, qu'y ajoute-t-on, comment lisant une oeuvre donnée en lit-on en même temps une multitude d'autres ? Comment la lecture entraîne-t-elle l'écriture ? On pourra également interroger la critique, la critique comme lecture, la critique comme écriture et surtout la critique comme voie de communication entre l'écrivain et son lecteur. Enfin, au niveau sociologique on pourra faire porter le débat sur le méca-

nisme par lequel se fait ou ne se fait pas la liaison entre l'écrivain et le public/lecteur, l'édition, la diffusion, la traduction et le reste.

Le thème est vaste comme vous le voyez, mais surtout il est au coeur même de la problématique littéraire. Toutes les contributions théoriques comme vécues auront donc ici des chances de l'éclairer. C'est sur ce thème que nous vous invitons tous à discuter pendant les trois jours qui commencent aujourd'hui. Et je ne peux résister à la tentation de vous citer Stendhal qui, justement, rejoint notre préoccupation de cette semaine, Stendhal qui a écrit : « N'ayant rien à lire, j'écris, c'est la même chose. » Je pense qu'avec une telle citation on aurait pu l'inviter ici cette semaine ! Alors, il n'y a qu'une séance aujourd'hui, au cours de cette séance, nous entendrons trois communications, la communication de François Hébert, celle de Julio Cortazar et celle de Jacques Borel. Nous allons vous présenter sans interruption les trois communications, et après les trois communications, je vais vous demander d'en discuter. Alors, si vous le permettez, nous allons demander d'abord à François Hébert de nous présenter la première communication.

FRANÇOIS HÉBERT :

LE CHÂTEAU SAIGNANT

Il n'est pas de manière plus franche, plus exacte, plus vive d'aborder l'oeuvre littéraire que de le faire comme nous nous proposons de le faire ces jours-ci, c'est-à-dire en considérant l'oeuvre dans ce qui, fondamentalement, la constitue : sa relativité. Pas d'écrivain sans lecteur ; pas de lecteur sans écrivain. C'est bien là le coeur paradoxal de la question que toute oeuvre pose, et ce doit être par là qu'il nous faudra chercher des réponses. Essayons de préciser les données de la question. Demandons-nous, dans un premier temps, et un peu

naïvement : de l'écrivain ou du lecteur, lequel précède l'autre ?

Le bon sens répond tout de suite, comme d'habitude, mais peut-être un peu trop vite : l'écrivain. On voit une chaîne avec des maillons. L'écrivain fait un livre et ensuite, on l'édite, on le diffuse, on le commente, on le traduit, on le lit, etc. L'ordre est variable. On peut sauter des étapes, en ajouter. Ainsi, une fois conçu, le livre, avant de devenir oeuvre, doit subir un certain nombre d'épreuves dont l'intérêt ou la cruauté fluctuent selon la longueur des ciseaux des censeurs, les humeurs des journalistes, les restrictions budgétaires de l'éditeur, les attentes du lecteur, Quoi qu'il en soit, il faudra toujours distinguer l'oeuvre de l'écrivain de l'oeuvre du lecteur, constater que dans son cheminement du premier au second, l'oeuvre s'est transformée, pour le meilleur moins souvent que pour le pire, est devenue autre, comme l'eau change entre la source et l'embouchure du fleuve. Pour choisir une autre image, se sont érigées entre l'écrivain et le lecteur une série de clôtures empêchant l'un de rejoindre l'autre, et refaire l'oeuvre devient un jeu analogue au steeple-chase.

Et certes, nombre d'intermédiaires, mais aussi de circonstances, parfois favorisent, mais plus souvent empêchent la réalisation de l'oeuvre, ou s'ils ne l'empêchent, ils la brouillent, la communication, ou mieux la communion entre l'écrivain et le lecteur. Nous pourrions avec profit examiner quelques-uns de ces obstacles, décrire ces murs, ces haies, ces fossés, comme on voudra, et qui varient selon l'expérience de chacun, ses lectures, la conjoncture culturelle, etc.

L'un des obstacles les plus contraignants est probablement *la morale d'une société*. Songez qu'ici, au Québec, il y a une vingtaine d'années, les autorités ecclésiastiques interdisaient à leurs ouailles, dans les écoles, les librairies, les bibliothèques, leur pouvoir était grand, la lecture de Zola (on comprend un peu), de Sartre (c'est logique), de Camus (un peu moins logique), de Balzac (en effet, quel corrupteur d'âmes) et, tenez-vous bien, même de Mauriac. De nos jours, c'est le contraire, tout est permis, et pour un peu on en viendrait à souhaiter que des livres fussent interdits, pour savourer le plaisir de déplaire aux autorités. A ce nouveau jeu, la littérature ne gagne pas nécessairement. Il favorise plutôt les

romans policiers, la science-fiction, la pornographie. Je ne juge pas, je constate qu'on lit davantage ce qu'on pourrait appeler des livres faciles, par opposition à des livres — disons — écrits.

Faut-il parler des journaux, qui à bien des égards ressemblent aux cadavres exquis des surréalistes, des revues, de la radio, de la télévision, en somme de la prolifération des langages qui caractérise notre temps ? Dans toutes les sphères de notre activité, du nommé, du codé, du chiffré surtout, en dollars ; on achète des chandails écrits, des jeans sur lesquels c'est écrit qu'il s'agit de jeans ; il y a des chiffres sur les pilules que nous avalons ; les soupes aux nouilles et les céréales sont alphabétisées ; aux pissotières, en lisant les graffiti, on se soulage sur le nom de la compagnie à qui nous devons les dites pissotières. Est-ce que tout cela ne rend pas plus difficile l'écriture comme la lecture ? Inutile de pleurnicher devant ces faits ; mais il serait vain de négliger cet envahissement de notre univers mental par tant de langages vénaux. Il n'épargne pas les maisons d'éditions qui ne cherchent plus, trop souvent, qu'à s'enrichir, avec ces choses qu'on nomme assez hideusement des best-sellers. Sans doute fallait-il un mot anglais pour désigner la chose.

Ce n'est peut-être pas à moi d'insister sur le sort fait à la littérature dans les pays de l'est. Là-bas, les censeurs sont de la police et font de la politique. Et lire, comme le poète Jaromil de Kundera, ses poèmes dans un meeting de policiers, il n'y a pas là de quoi séduire la Muse. Ici, les censeurs sont des hommes d'affaires et font de la politique. Dans les deux cas, là-bas comme ici, peut-être plus violemment qu'à d'autres époques, souvent assez insidieusement, les écrivains se heurtent aux pouvoirs. Diversement, indirectement, on empêche la communication de s'établir librement entre un écrivain et son lecteur.

Qu'on ne se méprenne pas : il y a des exceptions. Certains chefs-d'oeuvre sont des best-sellers. Sous le manteau, on lit encore des livres officieux. On lit encore des poèmes en dehors des collèges et des universités. Malraux a sans doute raison quand il affirme dans *l'Homme précaire et la littérature*, qu'il existe aujourd'hui une Secte littéraire internatio-

nale, composée de mordus qui communiquent entre eux, aiment Genêt et Gombrowicz un peu en marge des circuits officiels. De nos jours, la littérature, la vraie, est marginale ; mais elle l'a peut-être toujours été. Sauf que la concurrence a changé. Et l'inflation galope : songez que la France a publié cent mille romans depuis trente ans.

D'autre part, paradoxalement, les contraintes sociales servent aussi l'oeuvre ; on pourrait même dire qu'elles en sont la condition sine qua non. Elles servent l'oeuvre, oui, du moins tant qu'elles ne détruisent pas totalement les livres, ou qu'elles ne nuisent pas à la santé physique des écrivains ou des lecteurs. Car sa santé mentale, l'écrivain, quel que soit l'état de la société dans laquelle il vit, il la met toujours en jeu ; l'écrivain se situe nécessairement et périlleusement en marge de toutes les conventions du temps et du lieu, précisément parce qu'il faut cela pour atteindre un lecteur, celui-ci appartenant par définition à un autre espace-temps, proche ou lointain. Les plus grandes oeuvres assument et transcendent toutes les servitudes matérielles auxquelles cependant elles n'échappent pas. L'édition, la diffusion, la traduction, l'enseignement et toutes les institutions qui portent l'oeuvre, tantôt lui nuisant, tantôt la défendant, au fond, ne servent à rien en elles-mêmes, si elles ne servent pas l'oeuvre. Nulle institution ne peut d'elle-même garantir la perennité d'une oeuvre médiocre ; tout au plus peut-elle provoquer sa multiplication momentanée, des engouements. Et toute oeuvre réussie finit toujours par trouver les échos qu'elle appelle par-delà les institutions, les frontières, les siècles.

Il se peut qu'on ait tort d'accorder l'importance qu'on accorde actuellement aux critiques, dont on croit souvent qu'ils sont des intermédiaires entre l'écrivain et le lecteur. Ils le sont si peu souvent qu'on comprend que si souvent les écrivains les vitupèrent. Ils ne font généralement que refléter banalement les sociétés qui les font vivre, et vivre mieux que les écrivains. Au Québec, par exemple, il y a davantage de revues consacrées à la critique littéraire qu'à la littérature même. Les meilleurs critiques se mettent tout entiers au service des oeuvres, des écrivains et des lecteurs, plutôt que de chercher par leur travail à retirer des oeuvres des bénéfices

personnels, pécuniaires ou politiques. A la limite, d'ailleurs, le critique est aussi, alternativement, un lecteur, un écrivain. Idéalement, son but devrait être de s'abolir en permettant la rencontre de l'écrivain et du lecteur : il les présente l'un à l'autre.

Mais qui sont-ils, au juste, l'écrivain, le lecteur ? Voici qu'il nous faut renverser l'affirmation de tantôt selon laquelle c'est l'écrivain qui précède le lecteur. Le contraire est également vrai. Avant de faire un livre et de le proposer à un lecteur, l'écrivain a été et s'en souvient, un lecteur. De la même manière, le lecteur, paradoxalement, avant d'être un lecteur, en un sens a été un écrivain, à sa manière, en vivant l'oeuvre, en la recréant. Comme des alluvions dans le delta d'un fleuve, toutes les oeuvres charrient des apports étrangers, alliés d'une manière complexe, voire indéchiffrable. Dans toute oeuvre, l'écrivain réécrit mille oeuvres lues ; le lecteur en relit autant, quelques fois les mêmes, d'autres fois non. Félix-Antoine Savard, écrivant *Menaud*, *Maître-Draveur*, reprend *Maria Chapdelaine*. Le lecteur aussi. Joyce écrit ainsi, consciemment, *Finnegans Wake* : il y amalgame mille lectures, plusieurs langues, d'innombrables vies, et fond l'oeuvre dans un unique creuset, oeuvre pourtant multiple, variant selon les langues, les vies, les méthodes de compréhension des lecteurs.

L'écriture repose donc sur une tradition, dépend d'un cheminement qui a mené l'écrivain d'oeuvre en oeuvre, jusqu'à la sienne. Le lecteur ne lit-il pas de la même manière ? Comment en vient-on à vouloir lire Dante si ce n'est après avoir acquis une certaine expérience de la lecture, après avoir cheminé dans le labyrinthe de nos bibliothèques intérieures ? Ne lit-on pas pour trouver enfin son propre livre ? Mais le trouve-t-on jamais ? Et l'écrivain non plus n'écrit jamais, enfin, le livre de sa vie. Pourquoi donc, puisqu'il semble bien qu'écrivain et lecteur se ressemblent comme deux gouttes d'eau, et devraient se comprendre ? Ce doit être parce que l'image trompe, que deux gouttes d'eau ne sont jamais la même. Enonçons ici une sorte de théorème : jamais personne ne comprend personne. N'est-ce pas cela que Kafka, désespérément, a tenté de comprendre et d'enseigner ?

La plus étrange, la plus belle, la plus dangereuse ambition qu'un homme puisse avoir, c'est de vouloir parler à quelqu'un. C'est facile de dire dans la vie courante : *passer-moi la débarbouillette*, dis-je à ma femme. Et elle me la tendra, et non une brosse à dents. Ou de dire : *je veux un château saignant*, et le garçon en principe m'apportera un chateaubriand point trop cuit. En littérature, c'est moins facile, parce que l'écrivain doit veiller à ce que nul lecteur ne se méprenne sur le sens de ses paroles. La débarbouillette, au Québec, ne trompera personne, mais au-delà ? Le château saignant, comment savoir ? S'agit-il de pierres qui saignent ? d'un immeuble pas trop cuit ? d'une viande habitable ? Comment savoir, se demande le lecteur de *62, maquette à monter* ? Comment pouvoir faire en sorte que le lecteur sache, se demande peut-être l'écrivain. Et c'est ici que le sujet se corse.

Car il semble qu'une part essentielle du labeur de l'écrivain consiste en ceci qu'il doit prévoir toutes les réactions, sentiments, idées, objections de ses lecteurs virtuels : écrire en connaissance de cause, de la cause que sera le livre, causant les effets de lecture. Cela suppose qu'il doit donner à l'oeuvre à la fois une matière (disons le château saignant) et une forme (dans ce cas-ci, un narrateur, un personnage qui dit : je veux un château saignant, un garçon à qui le client du restaurant s'adresse, et un autre qui entend cela et commence de s'interroger sur l'ambiguïté de cela).

Ainsi, l'écrivain, s'il veut être entendu, doit oeuvrer en calculant les répercussions virtuelles de ses paroles. Chacun n'effectue pas ces calculs consciemment, froidement comme Edgar Poe, comme Valéry : la plupart, je crois, le font intuitivement. Mais le processus demeure le même dans tous les cas : l'écriture n'atteint à l'oeuvre qu'à la condition de s'éprouver, de se connaître, de se pouvoir. En termes plus simples, l'écrivain à la fois écrit et lit ce qu'il écrit, ce qu'on lira, précisément pour qu'on le lise, ailleurs et plus tard. Somme toute, l'écrivain complot : il anticipe, comme un joueur d'échecs, les réactions des lecteurs, et il les contient, un peu comme l'araignée tisse sa toile pour les mouches, pour les gober.

Inversement, le lecteur est semblable à la mouche qui voudrait se faire semblable à l'araignée.

Et c'est maintenant que je reviens à l'idée de la relativité, énoncée au début. D'une part, pas d'écrivain sans lecteur, pas de lecteur sans écrivain. Mais cela est banal : pas de cinéaste sans spectateur, pas d'autobus sans conducteur et sans passager, etc. D'autre part, pas de grande oeuvre sans l'intégration dans l'oeuvre de la relation réciproque entre écrivain et lecteur. En ce sens, peut-être que la phrase : je veux un château saignant, pourrait être ainsi traduite : nous voulons un livre transparent.

Un diamant. La particularité de cette pierre consiste en ceci qu'elle est dure et durable ; translucide, taillée avec art, elle renvoie la lumière à sa source. Terminons au conditionnel : dans ce livre transparent, par lui, dans et par cet utopique diamant, l'écrivain se lirait, le lecteur s'écrirait, malgré les circonstances spatio-temporelles qui, relatives, varient toujours, hélas ! entre les deux opérations que sont écrire, lire.

JULIO CORTÁZAR :

Je voudrais simplement dire, que ce qu'on appelle le hasard, faute de mieux, continue à faire bien les choses. D'une part, je ne connaissais pas François Hébert ; d'autre part, j'avais demandé de lire mon papier au cours d'une des premières réunions de travail et on a eu la gentillesse de m'accorder ce que je demandais. Il se passe que François Hébert vient de faire référence à un roman de moi où il est question d'un « château saignant » c'est-à-dire qu'il a été le lecteur de l'écrivain qui est à sa gauche et à mon tour, au début du papier que j'ai écrit, sans connaître François Hébert,

je ne dirais pas que je le plagie, mais je répète une série de notions qu'il a exposées bien mieux que moi. Je crois que c'est comme ça que ce que dans le temps j'avais appelé les figures se constituent pour mon émerveillement. Merci, François.

L'énoncé du sujet qui nous réunit répond automatiquement à la nature même de cette rencontre. Il est logique, trop logique même que les écrivains s'y penchent en termes d'écriture et de lecture. Qu'en serait-il, si au contraire, il s'agissait d'une rencontre de lecteurs ? Bien qu'une telle supposition paraisse irréalisable, il suffirait d'un peu d'imagination pour la mettre en pratique, avec un certain désordre et quelques erreurs, circonstances qui d'habitude caractérisent aussi les rencontres d'écrivains. Nous-mêmes, ici présents en qualité d'écrivains, pourrions bien nous amuser si nous décidions de ne travailler qu'en tant que lecteurs. Bien sûr, nous n'en ferons rien, puisque nous sommes des gens sérieux et consciencieux, mais en ce qui me concerne, et sans perdre de vue mon rôle d'écrivain, je tiens à souligner que c'est le concept de lecteur qui constitue le centre de gravité de ce que je voudrais dire. Je sais fort bien qu'en stricte logique le premier lecteur imaginable de quelque texte que ce soit y a été précédé par l'auteur de ce dernier. Voilà le plagiat involontaire. Néanmoins, l'histoire se plaît à contredire la logique, et il va de soi que personne n'est jamais parvenu à la condition d'écrivain sans être d'abord passé par celle de lecteur. Anthropologiquement parlant, le titre de cette réunion aurait dû être formulé à l'envers, pour ne pas suggérer, peut-être inconsciemment, mais de manière fort symptomatique, l'idée d'une hiérarchie qualitative. On a déjà remarqué, sans doute, que j'évite de parler d'écriture et de lecture, et que je m'attache plutôt à ceux qui écrivent et à ceux qui lisent. Cette attitude provient de ce que je suis latino-américain, et le fait que je vis en Europe n'a pas modifié le but que je me suis assigné et que je m'assignerai toujours dans mon travail d'écrivain. En tant que latino-américain, j'affirme donc non seulement que le lecteur, du point de vue anthropologique, précède toujours l'écrivain, mais qu'en outre, dans le cas particulier des pays d'Amérique latine, la lecture, sous l'angle de

l'invention et de la critique qui est celui qui nous intéresse ici, constitue l'un des aspects essentiels de l'effort lent et difficile qui anime nos peuples dans leur désir d'identité nationale, de confrontation avec des cultures plus anciennes et plus aguerries, de révolution à tous les niveaux, d'une révolution qui les amène — ce qui est déjà en train, lentement, de se produire — à se changer en eux-mêmes, pour reprendre un peu librement la formule de Mallarmé ; qui les amène enfin à découvrir leur vrai visage sous les masques ataviques, masques vendus ou achetés, masques imposés de l'extérieur et de l'intérieur. Cette priorité que j'accorde ici à la lecture considérée, en Amérique latine, comme problème et comme responsabilité, apparaît encore plus nettement dès lors qu'on se transporte dans d'autres contextes culturels. L'écrivain européen peut compter, pour trouver des lecteurs, sur les affinités ou les divergences d'opinion — ce qui, en l'occurrence, revient au même —, qui peuvent exister entre eux et lui. Il sait ainsi que ses livres parviendront à un public varié qui les recevra de la même façon que le public du parterre, au théâtre, reçoit ce qui se passe sur la scène. Or, dans le cas des écrivains latino-américains, le lecteur ne joue pas encore le rôle qui devrait lui revenir, étant donné l'effroyable désert culturel qui règne dans leur pays et dans l'ensemble du continent. Là-bas, dans ce théâtre qu'est la littérature, la salle reste à moitié vide, et si, de temps à autre, elle se trouve pleine, comme lorsque la pièce qu'on donne est intitulée « Cent ans de solitude » ou « La maison verte », ces succès fugaces n'en révèlent que mieux le vide habituel de nos théâtres culturels, la rareté des points de convergence et de rencontre entre auteur et lecteur. Il faut bien se dire que si un écrivain européen se plaint du petit nombre de ses lecteurs (ce qui arrive surtout à certains poètes et expérimentateurs audacieux) cela ne prouve pas que ceux qui ne le lisent pas en soient empêchés par leur inaptitude, mais tout simplement qu'ils préfèrent d'autres longueurs d'ondes. Virtuellement du moins cet écrivain dispose toujours d'un nombre illimité de lecteurs ; il suffit parfois d'un petit caprice de la mode, d'un coup de pouce — intéressé ou non — des mass media ou de ces usines qu'on appelle les maisons d'édition, pour que du

jour au lendemain, tel écrivain qu'on ne lisait que peu ou pas du tout, se réveille célèbre, comme dans la phrase de Lord Byron ; le succès ou l'échec auprès du public peut dépendre d'une aventure intellectuelle peu accessible ou d'un coup de hasard, mais ce qui est sûr, c'est que les résonances possibles entre auteur et lecteur sont conditionnées par les structures culturelles où ils se trouvent pris l'un comme l'autre. Tel n'est pas le cas en Amérique latine. De temps en temps l'un de nos écrivains trouve dans nos pays une foule de lecteurs. L'exemple le plus notoire fut celui de Gabriel Garcia Marquez et de quelques autres, bref, de ce qu'on a improprement appelé le « boom » des années soixante. Leur succès ne témoigne pourtant pas non plus de ce lien qui unit l'auteur à son lecteur dans des univers culturels plus intégrés et plus cohérents. Seul un imbécile pourrait tirer gloire d'un succès littéraire remporté en Amérique latine, parce que ce succès est de la même nature que celui d'un boxeur ou de certaines vedettes de cinéma, portés un instant aux nues par une vague d'exaltation, sans que celle-ci soit l'expression d'une prise de conscience profonde, ni de circonstances durables. Et tout d'abord il faut savoir que les lecteurs latino-américains sont presque tous des citadins et que même les moins avertis font partie de cette minuscule intelligentsia perdue au milieu de la désolation culturelle du monde rural, de ce monde rural qui, justement, définit et contient la réalité première de nos pays. Ensuite, il est tout à fait exceptionnel que ces lecteurs-là exercent une influence sur le développement historique de leur pays, car pris dans le rouage d'un système de domination extérieure et d'aliénation interne parfaitement réglé, ils restent en marge d'un statut intellectuel qui aurait pu leur permettre un choix idéologique et politique, et un engagement actif. En Europe occidentale, et là non plus il ne faut pas se leurrer, la bourgeoisie au pouvoir considère encore l'écrivain du même oeil que l'aristocratie le faisait jadis, mais ouvertement ; c'est-à-dire comme le bouffon de luxe de ses divertissements intellectuels et esthétiques, jongleur bien reçu, mais jongleur tout de même, tandis qu'en Amérique latine, l'écrivain doit non seulement trouver sa pitance dans les cuisines du pouvoir, mais de plus, il s'y trouve relégué en

compagnie de ses lecteurs, parce que la pyramide du pouvoir leur est à tous inaccessible dès lors qu'ils manifestent la moindre velléité d'outrepasser leurs fonctions purement utilitaires de scribes ou de lecteurs, les seules que tolèrent les systèmes en vigueur. Aux yeux de multiples dictatures latino-américaines, n'importe quel livre, en tant que tel, est suspect. Mais, les lecteurs du livre le sont encore plus, parce que lire un livre c'est toujours pour ainsi dire appuyer sur sa gachette, libérer ainsi sa force explosive et la multiplier. Voilà pourquoi les rapports entre l'écrivain et son lecteur revêtent en Amérique latine, comme dans le reste de ce qu'on nomme le tiers-monde, une importance qui n'est pas la même dans d'autres zones culturelles. L'écrivain et le lecteur latino-américains ont ceci de commun qu'ils sont tous les deux en butte au même genre de méfiance de la part des autorités, lesquelles cherchent à les confiner dans un domaine anodin ; mais, pardessus le marché, il y a, entre l'écrivain et le lecteur, un fossé dû à l'absence de moyens d'accès culturels vers tout ce qu'une littérature digne de ce nom pourrait donner à celui qui la lit. Cette situation qui, à quelques exceptions près, caractérise l'ensemble du monde culturel latino-américain, car les exemples de pays tels que Cuba, le Mexique, Costa Rica, le Venezuela et peut-être un ou deux autres, ne suffisent pas à améliorer beaucoup l'image globale de nos peuples, cette situation, dis-je, a déjà provoqué une scission très nette entre les écrivains. Il y a, d'un côté, ceux, parfois de premier rang, qui de toute évidence se contentent d'être les créatures choisies des élites urbaines, et dont la plus haute ambition est de se voir traduits à l'étranger et d'y recevoir des prix littéraires. D'autre part, il y a ceux que d'aucuns qualifient d'engagés, mais que je préfère appeler responsables, ceux qui ont une conscience éclairée du problème de l'écriture face aux barrières qui limitent ou entravent la communication et aussi face au problème des expériences et des tentatives nouvelles que ces mêmes barrières isolent ou retardent sur le plan littéraire, voire historique. En Amérique latine, l'écrivain responsable doit résister chaque jour à la tentation de s'autocensurer, tentation qui peut naître du désir d'augmenter le rayon d'action de son oeuvre, en simplifiant ses messages et leurs

véhicules formels. Même dans les cas rarissimes où le pouvoir qu'en l'occurrence et à juste titre nous appellerons gouvernement invite l'écrivain à participer à un processus historique positif, à collaborer par son travail à la consolidation de la souveraineté populaire et de la justice sociale, cette tentation de transformer l'aventure en routine se présente à lui sous la forme de directives qui, sous une terminologie nouvelle, reprennent en fait les vieilles consignes d'autrefois ; simplification du fond et de la forme afin de toucher plus facilement l'imagination et la conscience populaires. Dans ces derniers cas, néanmoins, les difficultés sont loin d'être insurmontables, car la situation est infiniment plus favorable et plus positive pour les deux parties, et il peut suffire d'une sorte de concordat, d'un petit effort d'imagination, pour assouplir le schéma parfois pragmatique qui règle les rapports entre écrivains et lecteur. Ce même problème, en revanche, paraît sans issue, pour le moment, dans une très grande partie de l'Amérique latine, surtout dans les pays les plus méridionaux, où non seulement écrivain et lecteur sont fichés comme suspects par le pouvoir, mais où les conditions qui leur permettraient de communiquer vraiment entre eux sont précaires et décourageantes. Aussi tout écrivain latino-américain se trouve-t-il en position de débiteur vis-à-vis de son peuple, dans la mesure où il se contente d'écrire pour des minorités et où, fasciné par le mirage confortable des éditions et des lecteurs urbains, il oublie l'existence du désert culturel qui règne au-delà et qui constitue l'énorme majorité de son pays et du continent. Il n'est évidemment pas responsable de cet état de choses. Mais, il l'est — ô combien ! — si, après en avoir pris conscience, il se retranche dans la citadelle de la culture urbaine sans rechercher les moyens de briser l'encerclement, d'en sortir pour retrouver vraiment la dimension de son peuple. Peu importe que la nature de ses livres le destine, culturellement parlant, à un petit nombre de lecteurs, car le temps se chargera de libérer et de rendre efficace tout ce qu'ils peuvent receler de fécond, ainsi que ne cessent de nous le rappeler toutes les histoires de la littérature. Ce qui compte, c'est que, dans ses efforts de création les plus ardues, l'écrivain ressente la présence accusatrice de cette absence qui

est celle de la majorité de son peuple, et que, par conséquent, sans rien sacrifier de sa liberté créatrice, il écrive dans une conscience précise de cette carence, dans un désir précis de contribuer à sa manière à réduire les distances, à jeter des ponts, au lieu de s'adresser de préférence aux minorités faciles à atteindre du fait de leur niveau culturel. On me rétorquera qu'il s'agit là d'une entreprise impossible, l'écrivain ne pouvant rien faire sur un terrain qui devrait être, avant toute démarche, préparé au moyen d'une politique culturelle et d'une éducation de base ; car l'écrivain n'a pas pour mission d'alphabétiser les gens, et en essayant de le faire, même au sens le plus large, il cesse d'accomplir le travail qui lui est propre et réussit au plus à se donner bonne conscience. Ce n'est pas avec des concessions de cet ordre que l'on réduira l'écart entre écrivain et lecteur. Le devoir de l'écrivain consiste au contraire à poursuivre son oeuvre au plus haut niveau possible, tout en restant convaincu — comme je le suis moi — qu'à ce niveau la communication est possible dans la mesure où l'écriture contienne et exprime ce que j'appellerais des pulsions latino-américaines, dans la mesure où elle soit capable de susciter une réponse vitale du lecteur, comme cela a été le cas de toutes les grandes oeuvres poétiques et romanesques de ces derniers lustres. Voilà comment l'écrivain peut remplir sa fonction jusqu'au bout, chez nous. Si ses livres parviennent d'une manière ou d'une autre à refléter les virtualités, les expériences vécues et la conscience de son peuple, les lecteurs ne manqueront pas de surgir, bien souvent comme du néant, et ils se mettront à proliférer sur toute l'étendue du continent, passant d'un livre à l'autre, d'un écrivain à l'autre, acceptant, rejetant, choisissant. En reconnaissant une oeuvre comme quelque chose qui, au niveau le plus profond, ne lui est pas étrangère, le lecteur se reconnaît lui-même de plus en plus intimement, s'affirme en tant que personne et partie intégrante de sa communauté et de son peuple. Cette prise de conscience, malheureusement, n'est pas une prise de pouvoir, mais elle lui fraie la voie, et cette voie a été clairement balisée par l'oeuvre de ces écrivains latino-américains que les peuples, ces dernières années, ont choisie sans hésiter. Chez tous, la responsabilité intellectuelle n'a fait qu'une avec

la responsabilité morale, et cela s'est manifesté non seulement à travers leur oeuvre, mais aussi par leur comportement face à l'histoire de leurs peuples respectifs et de l'ensemble du continent. Ainsi donc, pour nous latino-américains, le sujet qui nous réunit aujourd'hui ne relève pas de la seule réflexion intellectuelle, mais aussi, en dernière instance, de la réflexion politique et historique. Il sera utile et nécessaire qu'on parle au cours de cette réunion d'écriture et de lecture, parce qu'ainsi on éclairera mieux la perspective dans laquelle j'essaie de me situer et qui vise surtout les protagonistes en question, c'est-à-dire le lecteur et l'écrivain en tant qu'individus plongés dans le réel quotidien, ce réel qui pour nous s'appelle l'Argentine ou El Salvador ou le Chili ou le Nicaragua pour ne citer que quelques exemples parmi tant d'autres qui participent de la même tragédie. Il ne faudrait pas s'y tromper : si cette attitude et ce comportement des écrivains responsables peuvent contribuer, tôt ou tard, à augmenter la capacité de lecture de nos peuples, ce sera alors que cette lutte contre l'ignorance, l'aliénation et la spoliation entrera dans sa phase la plus critique ; car plus il y aura d'hommes prêts à assumer ce que la lecture leur aura révélé, plus grande et plus agressive sera la méfiance de ceux qui préfèrent gouverner des robots plutôt que des peuples, et plus dure sera la répression intellectuelle et morale, plus dangereux l'acte de lire et d'écrire en hommes libres. Tant que ces activités garderont un caractère essentiellement hédoniste, le pouvoir en fera parade et même il les récompensera ; mais dès l'instant qu'il sentira que lire et écrire font partie de l'arsenal d'une guerre de libération, il tournera ses armes à lui contre la pensée qui aujourd'hui nous réunit dans un climat si différent en ce lieu où mes paroles pourront apparaître à certains comme une manifestation de délire d'un auteur de récits fantastiques, ce qui, hélas, n'est pas le cas.

Pour conclure, je voudrais souligner l'idée qui sous-tend tout ce que je viens de dire. Le lecteur, en Amérique latine, compte bien plus que l'écrivain, et d'autant plus que, jusqu'à ce jour, le bilan a été pour lui déficitaire et que ce déficit nous maintient dans une préhistoire d'où il nous faut sortir pour pouvoir entrer en nous-mêmes et nous reconnaître com-

me peuples et comme individus. Chose paradoxale, nous ne manquons pas d'écrivains, la sélection naturelle et les petits jeux du hasard en produisant en assez grand nombre pour satisfaire la demande. Ce qui est infiniment plus difficile, c'est de trouver le lecteur, parce que là-bas, chez nous, il est conçu comme un individu isolé — cet isolé si cher aux élites qui gèrent la culture — et que pareille conception n'a pas de sens et qu'il faut donc la remplacer par une plus large, plus massive — objectif dont nous sommes encore bien éloignés en Amérique latine. Alors que les écrivains dont nous avons besoin sont déjà là, les lecteurs dont nous avons également besoin, eux, n'ont encore qu'une existence virtuelle. Je répète que seul un idiot pourrait se sentir fier de la diffusion de ces ouvrages à travers un continent comme le nôtre. Les ponts que nous avons peut-être réussi à jeter ne sont en fait que de fragiles passerelles qu'une décision arbitraire, du jour au lendemain, peut briser ou brûler. Il ne s'est pas encore établi entre l'écrivain et le lecteur cet authentique rapport dialectique qui pourrait aboutir un jour à la synthèse d'une maturité populaire, d'une prise de conscience qui rende inconcevables les cauchemars que vivent aujourd'hui tant de peuples frères, que ce soit sous la coupe d'une junte, d'un général ou d'un président. C'est pourquoi le travail d'écrivain, si paradoxal que cela puisse paraître à certains, doit obéir chez nous à deux impératifs simultanés, mais non pas exclusifs : celui de la fidélité aux pulsions et virtualités de nos peuples, et celui du bond en avant de la libre créativité ; racine et feuillage, souche et cime de l'arbre Humanité. Sans risque de contradiction, bien au contraire, le travail de l'écrivain latino-américain doit être à la fois politique, au sens le plus noble du terme, et littéraire, au sens le plus libre de ce mot. C'est ainsi et ainsi seulement qu'advientra le jour où écrivains et lecteurs verront enfin comblé l'abîme épouvantable qui les sépare aujourd'hui.

JACQUES BOREL :

J'ai été très frappé par le texte au titre en apparence provocateur publié par Gilles Archambault, dans le numéro spécial de *Liberté, Divergences: Mon très beau nombril*. Parce que je suis moi-même non pas un romancier, mais un autobiographe et que mes essais critiques mêmes, c'est à la fascination encore de l'autobiographie qu'ils obéissent, quand j'écris sur Rousseau, sur Stendhal, sur Michel Leiris, voire sur Proust — romancier lui, je sais bien, mais romancier époussant en apparence la démarche de l'autobiographe. Ce n'est pas un hasard non plus si, écrivant sur des poètes, mon choix se porte tout naturellement sur des poètes, DuBellay par exemple ou Fargue, parallèlement hantés par leur vécu.

Cet article de Gilles Archambault n'a pas manqué ainsi de relancer une interrogation que je ne cesse, à vrai dire, depuis que j'écris, de porter à l'autobiographie et qui s'est sensiblement modifiée avec le temps, avec la lecture à la fois et l'écriture, cette réflexion de plus en plus se faisant jour à même l'écriture autobiographique. J'ai songé aussitôt que, pour intituler un texte *Mon très beau nombril*, pour, avec courage, se choisir, se revendiquer, s'affirmer aussi nettement à contre-courant, il fallait sans doute que Gilles Archambault, à un moment lui aussi ait éprouvé cette « mauvaise conscience » dont Michel Leiris, aimanté par le désir avoué de rompre le « cercle du moi » tout en le resserrant peut-être toujours plus avant, et sans cesse confronté à une nostalgie révolutionnaire parfois éprouvée comme inconciliable avec son entreprise personnelle, fait le moteur même de sa longue investigation. Il faut que, comme Leiris, il ait vu dans la tentation de l'autobiographie ou de l'aveu un narcissisme, devant lequel, comme tout autobiographe aujourd'hui, il a dû un jour ou l'autre s'effarer avant d'oser pleinement, ouvertement y consentir. Politique, idéologies, linguistique, théories de la littérature — et même paradoxalement psychanalyse —, nul écrivain en effet plus contesté par une époque fascinée par le destin collectif que celui-là, qui paraît tout entier tourné vers le destin individuel, même s'il ne creuse

pas qu'en lui seul et si, à chaque pas, il rencontre, il explore ou il étreint aussi d'autres êtres.

Seulement, première question, l'autobiographe est-il Narcisse ou, si l'on préfère, Narcisse écrit-il ? C'est ce dont je suis loin aujourd'hui d'être si sûr. La recherche de la vérité n'est pas le fait de Narcisse et, autobiographes de biais, je sais bien, rien ne peut faire que les *Essais* de Montaigne ou *La Recherche du Temps perdu* ne soient d'abord, comme l'oeuvre même de Leiris, à soi pourtant tellement plus limitée, une recherche de la vérité. Narcisse se flatte, se caresse : c'est le mouvement inverse qui anime cette taupe lucide acharnée dans son labyrinthe, dans son terrier ; et que le premier désir de Kafka ait été d'écrire une autobiographie — que l'on songe aussi à l'abondance chez lui des écrits intimes, du *Journal* jusqu'à la *Lettre au père* —, me paraît ici particulièrement révélateur.

Autre chose : rien ne me frappe plus que le fait que le dernier texte écrit par Rousseau et interrompu par la mort, la *Dixième Réverie*, soit un chant d'amour, non à soi adressé, ni à l'image seule de son propre passé, mais à la vision radieuse au loin de Mme de Warens. L'amitié cruellement déçue et inconsolable de l'être pour Diderot, la passion pour Sophie d'Houdetot, tissent le chant frémissant des *Confessions*. Et plus rien un jour ne comptera pour Stendhal que nous avons commencé par évoquer, que le sourire de ces quelques femmes qu'il a aimées. C'est que nul, il me semble, et comment oublier les choix politiques généreux de Rousseau et de Stendhal l'égotiste, n'a plus passionnément le goût des autres, le besoin des autres que l'autobiographe, alors que justement le romancier à qui suffit l'enchantement de la fiction, le rêve d'encre où il s'enclôt, peut à la rigueur s'en passer : c'est lui, dans sa merveilleuse cage dorée, qui se suffit.

Nul n'a plus besoin non plus que l'écrivain qui dit « je » de l'invisible lecteur auquel il s'adresse et nulle écriture ne fait un plus pressant appel à la lecture. Dire « je », c'est parler au lecteur, s'adresser directement à lui. C'est rêver d'une transparence de l'écriture à la fois et des consciences. L'exorde, et presque la supplication des *Fleurs du Mal*, rejoint de très

près dans ce sens le mouvement de Rousseau et fait de Baudelaire un poète de l'aveu, de la plus grande part des *Fleurs du Mal*, une oeuvre existentielle à quoi ne manquent pas même les jalons les plus repérables d'un vécu. Un appel à l'autre, c'est cela, il me semble, qu'est toujours une oeuvre de confession. Je songe, dans Rousseau toujours, à cet admirable moment de l'*Essai sur l'origine des langues*, où les premiers mots que balbutient des lèvres humaines sont cet : « Aimez-moi ! » aussitôt modulé en « Aidez-moi ! » que je ne cesse, d'un bout à l'autre de l'oeuvre, d'entendre vibrer sous chaque phrase de Jean-Jacques.

On a beaucoup dit, et Leiris lui-même le répète, à plusieurs reprises, dans *La règle du jeu*, que tout écrivain du « moi » écrivait pour être absous. C'est, comme longtemps je l'ai fait moi-même, rattacher toute littérature intime, si tardive qu'ait été historiquement son apparition en Occident, à l'influence du christianisme, à l'accent mis de plus en plus sur la personne et qui, désacralisé, aboutira à ce qu'il est convenu d'appeler l'individualisme et, aujourd'hui, l'individualisme bourgeois (ce qui, entre parenthèses, est faire jouer à l'auteur du *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, un rôle de précurseur à tout le moins singulier). Il est vrai qu'avant les *Confessions* de St-Augustin, l'Antiquité ne nous a laissé aucune oeuvre de l'aveu : celui qui dit « je » alors, c'est le poète lyrique, c'est Catulle comme au Moyen âge c'est Rutebeuf, c'est Villon. Cela également vaut qu'on y réfléchisse, que du même coup on songe au mot de Kierkegaard, selon lequel « le poète est le génie du ressouvenir, il cherche et trouve ce qu'il avait perdu » ; et en effet, s'il est un écrivain proche du poète, c'est bien l'autobiographe et c'est à un même intime mouvement que tous deux ils obéissent. C'est la relation d'une folie doutant si elle n'a pas été plutôt épreuve, initiation, accès à la vraie vie, que, dans *Aurélia*, entreprend Nerval, conjuguant par là exemplairement les deux mouvements, mémoire et mythe, de l'autobiographe et du poète. « La mission d'un écrivain, dit Nerval au début d'*Aurélia*, est d'analyser sincèrement ce qu'il éprouve dans les graves circonstances de la vie. » Et il ajoute,

soulignant l'appel lancé par une telle écriture particulièrement à la lecture : « si je ne me proposais un but que je crois utile, je m'arrêteraï ici ».

Ecrire pour être absous, l'absolution ne pouvant venir que du lecteur pris, comme le fait Rousseau, pour témoin et pour juge ? Purement occidentale, toute pétrie d'influence chrétienne, la littérature autobiographique, et cela jusque chez les auteurs qui en paraissent les plus éloignés, comme l'assure encore Philippe Lejeune, qui, avec *L'autobiographie en France* et *Le pacte autobiographique*, fait figure désormais, et à peu près isolé, de « spécialiste » ? Moi aussi je l'ai cru, je l'ai écrit. Seulement, ce n'est pas vrai, et voici une sérieuse paille, ou une poutre. Ebloui par les Haï-ku, par certains romanciers japonais contemporains, j'ai, après un voyage au Japon, été amené à m'intéresser de plus près à la littérature japonaise, si rares qu'en soient en France les traductions. Or, l'âge d'or — le premier âge d'or — de la littérature autobiographique au Japon, ouvrant d'autre part des perspectives pré-proustiennes, c'est, avant le 19^e siècle où il n'est pour ainsi dire pas d'auteur qui n'ait vu publier son journal ou son autobiographie, l'époque de Heian, soit entre 794 et 1186. Disons alors que c'est le sens frémissant de l'éphémère, partout si vif au Japon, qui, ici, anime l'oeuvre et nullement, on s'en doute, le moindre besoin d'absolution. Et, précisément, l'une de ces premières oeuvres, anonyme, s'intitule admirablement *Journal d'un éphémère* ; elle est, comme *Les esquisses de chevet* de Sei Chonagon, antérieure à 1180, si bien que c'est la notion de l'influence de ses lectures sur l'écrivain qui est elle-même à revoir et que la *Confession d'un masque* de Mishima, fervent lecteur certes des littératures occidentales, ne s'en situe pas moins dans une tradition nationale quasi immémoriale et aussi étrangère qu'il est possible à la conception chrétienne et occidentale de la personne.

A ce propos, je voudrais ouvrir ici une brève parenthèse, mais le problème qu'elle soulève est, me semble-t-il, d'importance dans le point de vue très limité où je me place. L'interaction des textes les uns sur les autres, le poids sur toute écriture de la constellation des écritures antérieures est un pro-

blème qui dépasse d'évidence notre expérience personnelle. Si je ne me soucie guère d'histoire littéraire, c'est tout de même l'origine de l'autobiographie que j'ai en vue. Pour Philippe Lejeune, auquel j'ai déjà fait allusion et qui rejette toute filiation des mémoires à l'autobiographie, il ne semble pas faire de doute que l'autobiographie soit un simple avatar du roman, l'autobiographe trouvant dans le roman une forme et comme un moule déjà donnés dans lesquels il n'aurait plus qu'à couler sa propre histoire, le modèle des *Confessions* de Rousseau étant en somme la *Vie de Marianne* de Marivaux ou *Don Pablo de Ségovie* de Quevedo, où le « je », fort significativement il est vrai, est employé — combien d'écrivains ultérieurs s'en souviendront ! — pour renforcer à la fois l'illusion romanesque et la dénoncer en la ramenant à la crédibilité d'un vécu personnel. Or, j'en reviens au Japon, c'est le contraire là du moins qui est avéré : l'horizon d'écriture auquel renvoie un romancier du XVII^e siècle comme Ihara Saikaku, dans son oeuvre la plus célèbre en particulier, *Vie d'une amie de la volupté*, qui date de seize cent quatre-vingt-six (1686) et où une femme est censée se dire sur le mode du « je », c'est au massif autobiographique de l'ère de Heian dont je parlais tout à l'heure. La question est posée : on voit quel problème elle ouvre, et quel renversement peut-être.

Je l'ai assez vécue, assez subie, c'est la « mauvaise conscience » de l'autobiographe que je voudrais, vous le voyez, et si peu d'espoir que j'aie pour mon compte d'y parvenir, tenter d'alléger. Au demeurant, si l'on est bien d'accord pour distinguer entre mémoires et confessions, l'époque s'abolissant parfois tout entière dans les confessions au profit de l'individu que son appel au lecteur désigne assez comme un *exclu* (et ainsi c'est pour rejoindre qu'il écrit, pour être accepté, dans sa singularité certes, mais nullement pour se retrancher, puisque ce dont il souffre c'est du sentiment au contraire de son exclusion), il faudrait ouvrir une autre catégorie encore d'autobiographies. C'est à Stendhal en particulier que je pense. Une complicité, une amitié peut-être avec l'improbable, le posthume lecteur, mais d'être absous, et de quoi, grands dieux ! qui ne voit que Stendhal s'en soucie comme d'une guigne !

Il est, en effet, pour *Henry Brulard*, pour les *Souvenirs d'égotisme*, comme Rousseau le dit de lui-même dans les *Réveries*, son propre lecteur. Ce lecteur que, bien sûr, tout écrivain est d'abord de ses propres livres, mais que l'autobiographe, comme l'a, dans les *Réveries* encore, le premier je crois, et de façon si poignante, souligné Rousseau, est doublement ou triplement, à plusieurs niveaux en tout cas et dans une perspective quelque peu différente, puisque enfin c'est de lui-même qu'il s'agit et qu'il se revit en se relisant : le premier temps de la lecture étant chez lui celui du souvenir, où il peut avoir l'illusion, enchantée ou oppressante, de tenir sa mémoire déroulée sous ses yeux comme un palimpseste, si bien que, contrairement aux théories du jour, ce qui est à dire est bien en effet à dire et préexiste en lui à l'écriture, que d'autre part, avant toute écriture, que l'on se rappelle le long éveil proustien, cette lecture de la mémoire est déjà comme une première lecture, ou tentative de lecture, de déchiffrement, et peu importe qu'il ait à ce moment conscience ou non que ses images lui apparaissent mythifiées déjà ou que, fût-ce à son insu, c'est à faire de son vécu un mythe que, comme Leiris si acharné à être « véridique », il s'apprête ; le deuxième temps étant, singulièrement, celui de l'écriture elle-même, qui, à mesure, a le sentiment de lire plus avant et sous un jour plus qu'à demi-neuf, ce palimpseste qu'elle modifie ou éclaire autrement en le retraçant. Le troisième temps étant celui dont parle Rousseau vieillissant, où, se relisant, il relit à la fois son texte et cet autre temps ou cette sorte d'arrière-pays auquel, dans une autre lumière, malgré qu'il en ait, renvoie désormais ce texte. Si bien que, dût-il écrire encore, cette aura, gratifiante ou cruelle, ne pourra que se projeter sur ce qui suivra, et qui en est d'avance secrètement modifié, comme l'est l'écrivain lui-même, nul, mais nul plus que l'autobiographe, n'arrivant au bout d'une oeuvre tel qu'il était en la commençant. Et ce peut être, il va de soi, plus hanté, plus intimement miné qu'il ne l'était, l'écriture, plus qu'elle n'exorcise les démons, souvent au contraire s'entendant à les multiplier, à les nourrir.

Est-il besoin de se demander où prend sa source chez l'autobiographe, par la fiction insatisfait, dédaigneux ou em-

pêché d'inventer, la nécessité ou la folie d'écrire ? A peine est-elle plus ambiguë que chez le « pur » romancier, l'inventeur ou le « créateur », le dynamique. Celui-là même qui croit n'obéir qu'au besoin de l'aveu, au désir d'être absous ou, comme Stendhal, de « se connaître », et ce désir bien sûr existe et le taraude, il est trop évident que, lui aussi, et quand bien même comme Stendhal il la soupçonnerait, c'est de la littérature qu'il a reçu le premier ébranlement, non de ce vécu dont il va faire pourtant la matière même de son entreprise. L'histoire littéraire ni ses différents avatars, critiques, biographies, ne lui sont de rien. Chateaubriand, il ne le connaît pas en fin de compte hors des *Mémoires d'outre-tombe*, ni Rousseau hors des *Confessions*, des *Dialogues* ou des *Réveries*. Benjamin Constant ou Stendhal, leur vécu peut bien me fasciner, c'est ce vécu écrit par eux, qui a leur ton, qui a leur voix, qui m'attache seul et c'est cette écriture qui seule aussi dessine la figure même de leur être. L'autobiographe, on s'en doutait, est bel et bien un écrivain, ou il n'est pas.

Comme tel, sinon que c'est à un vécu toujours, à une antériorité et si l'on veut à une certaine réalité qu'il se réfère (madame de Warens a été, non Marianne ou Gil Blas), sinon que, prenant appui sur une certaine idée du « vrai », c'est à une vérité à atteindre aussi qu'il vise, ses relations avec l'écriture ne diffèrent pas pour l'essentiel de celles qu'entretient avec elle tout écrivain. Il lui faut dire et par là même c'est l'écriture lui aussi qu'il privilégie. Un vrai, lui-même imprégné de rêve et d'imaginaire, un vécu, oui, mais dans cette écriture, mais par elle, si bien que c'est elle d'abord qui est désirée, qui est chérie, qui est en fin de compte, même lorsqu'il la soupçonne ou s'en prend à elle, préférée à ce vécu même, lequel sans elle se trouverait comme frappé soudain d'une intolérable inexistence. Si l'autobiographe écrit, c'est pour conférer précisément à cette vie une existence que l'écriture seule, il le pressent, peut lui donner et à côté de laquelle, flottante, indécise, dispersée, il pourrait croire autrement avoir passé.

Reste le lecteur. L'amateur d'autobiographie diffère sensiblement, lui, j'imagine, du lecteur de romans. Non que cet

amateur soit, il va de soi, un lecteur naïf, je songe à Cioran ou à Stendhal une fois de plus, préférant à tout les mémoires, les *Mémoires* de madame Roland, les chroniques, les journaux intimes. N'empêche que chez cet amateur aussi, c'est la passion des êtres, fût-elle la même féroce ou tendre passion d'entomologiste qui souvent est celle de l'autobiographe lui-même, qui le gouverne, qui le requiert. Un homme aux yeux ouverts, à qui toute fiction doit paraître une fuite ou à tout le moins un jeu futile, mais enfin, pour lui aussi, cette littérature testimoniale — où il a le sentiment que l'oeuvre et l'homme aspirent, indissolublement, à ne faire qu'un —, puisqu'il lit, il faut qu'elle soit, d'abord, écriture. Celui-là ne lira jamais les *Mémoires* de tel ou tel général, et, si fascinant que soit l'homme, il ne placera pas les *Mémoires* de Laccenaire à côté du *Métier de Vivre* de Pavese.

Reste enfin le regard des autres. C'est un mot de Rousseau, cette fois encore, qui revient me hanter : « Ecrire et me cacher. » Tel est le parti que finit en effet par prendre Jean-Jacques. Je ne crois pas qu'il y ait là aucune contradiction avec cet appel aux autres, cette façon de prendre le lecteur pour témoin et pour juge en quoi je voyais tout à l'heure un des mouvements fondamentaux de toute entreprise de confession. C'est que ce lecteur doit, comme le dieu caché avec lequel peut-être en effet dans les profondeurs il se confond, rester invisible. On est certes encouragé à persévérer par certaines lectures qu'on fait de vous, par la réaction de certains lecteurs, critiques ou simples liseurs. Mais le risque est grand de prêter l'oreille : nul moins que l'autobiographe ne peut dévier, ne peut, sous peine de se perdre, être tenté de *suivre*, que ce soit un public, une théorie, ou une mode. En disant « je », c'est bien au lecteur anonyme et sans visage que je parle, mais, modifié, je ne puis l'être, comme Leiris encore ne cesse d'y revenir, que par ma propre entreprise, mon aventure au monde et dans l'écriture, non par lui. Faire comme si ce qu'on écrivait était déjà posthume, telle est, à mon sens, la seule attitude. C'est — on n'est pas si loin de Rousseau — à la parole de Kafka, bien sûr, que je songe, selon laquelle la mort seule peut donner à un livre son vrai sens.

débats

RENÉ MICHA :

Ce qu'il y a de remarquable, dans ces trois premières interventions, c'est leur jeu dialectique. Julio Cortazar donne ou feint de donner la priorité au lecteur, mais assez rapidement il montre à quel point le rôle de l'écrivain, tout au moins en Amérique latine, est primordial, à quel point se trouvent engagés son rôle intellectuel, sa responsabilité morale. Jacques Borel, parlant de sa propre expérience et plus précisément de celle de l'autobiographie, donne la priorité à l'auteur, mais très vite il se pose la question de savoir si cet apparent Narcisse n'écrit pas pour un autre, c'est-à-dire pour le lecteur. L'un part du lecteur pour arriver à l'auteur, l'autre — de l'auteur pour arriver au lecteur. Quant à François Hébert, il dit en somme que l'auteur et le lecteur se ressemblent comme deux gouttes d'eau — encore que ces deux gouttes d'eau ne soient jamais semblables. Nous avons affaire à la dialectique du quantitatif et du qualitatif. Je puis éclairer cela par un exemple. Si le tennis australien est un très bon tennis, c'est parce qu'un très grand nombre de gens y jouent tout le temps, y compris les enfants dans les prairies. Tel est le quantitatif. Le résultat en est qu'il y a en Australie de grands champions. Tel est le qualitatif. Cependant le qualitatif sert de modèle à l'ensemble de la nation, et pousse en avant le quantitatif. Je songe aussi à l'image que nous fournit le *Don Giovanni* de Mozart. Don Juan et Leporello y paraissent dans des rôles semblables, dans des habits semblables, dans des aventures semblables. On pourrait dire qu'ils sont la partie céleste et la partie excrémentielle du même personnage. Mais le seul qui s'en prenne à la Statue parlante, et qui en meure, c'est Don Juan. En l'occurrence, Leporello est le spectateur, la partie spectateur. Cependant, nous-mêmes, qui sommes au parterre (pour reprendre l'expression théâtrale dont a usé Cortazar), nous devenons, à notre tour, des Leporello, nous sommes les lecteurs ; si l'on ne peut purement et simplement assimiler l'auteur et le lecteur, nous voyons, qu'ils marchent ensemble, que l'un suit l'autre comme son double, qu'ils forment un hybride. Il est certes surprenant que cette hybridation soit apparue dès notre première séance avec autant de clarté dans trois bouches différentes.

ANDRÉ BROCHU :

J'aimerais faire un commentaire sur la communication de Julio Cortazar. Ce qui m'a frappé dans ce que vous avez dit, c'est qu'il y avait deux sortes d'écrivains en Amérique latine : en particulier bien sûr des écrivains que vous avez qualifiés de responsables et qui tiennent un discours qui serait celui de la « moder-

nité », alors que les autres écrivains, ceux qui pactisent avec les pouvoirs, tiennent un discours qui, semble-t-il, serait plus traditionnel. Et ça m'a étonné, parce qu'on peut concevoir que dans d'autres sociétés, le langage de la responsabilité soit un langage qui vise à la plus grande communication possible. Alors comment résoudre cet apparent paradoxe ? Et je me suis demandé si en fait il ne s'agissait pas pour l'écrivain responsable, qui serait différent en cela de l'écrivain engagé, tel qu'on l'a connu en Europe, s'il ne s'agissait pas pour lui, par exemple, de faire fond avec ce que vous avez appelé le « pulsionnel », c'est-à-dire donc sur un aspect de la réalité qui ne se transmet pas à l'intérieur des cadres reçus, des cadres littéraires, linguistiques reçus, et s'il ne s'agissait pas pour l'écrivain responsable d'essayer de démocratiser au maximum, même si c'est difficile, ce « pulsionnel » qui est très engagé au départ, enfin dans les réalités intellectuelles.

JULIO CORTAZAR :

Le problème vient du fait que les textes que j'écris en espagnol ne sont pas toujours assez clairs même pour moi-même ; et si en plus, je me traduis moi-même en français, il est évident que ça prête à des tas de malentendus. Dans ce passage auquel vous faites référence, je n'ai pas voulu dire ce que, évidemment, vous avez bien compris en partant de mon texte, mais non de mon intention. Il n'est pas du tout question de modernité ou de traditionalité dans cette dichotomie que j'avais établie entre les écrivains responsables et non responsables. Loin de là ; en Amérique latine, parmi les écrivains que je qualifierais de non responsables, pour ne pas aller plus loin dans la qualification, il s'en trouve quelques-uns qui sont allés très loin sur le plan de la modernité et qui ont écrit des oeuvres qui, strictement sur le plan littéraire, ont eu et ont une très grande portée. Le problème, c'est que ces écrivains n'ont jamais assumé leurs responsabilités vis-à-vis ce panorama que j'ai essayé de croquer et de tracer en quelques pages. Ce panorama où un immense continent est abandonné non seulement à lui-même, mais à ce qui lui vient de l'extérieur sous forme négative. Donc, je crois que la question de la modernité et de la traditionalité ne se pose pas du tout. Ces écrivains que j'appelle non responsables et qui sont capables parfois d'oeuvres extraordinaires n'arrivent jamais, et on peut donner les preuves nécessaires, n'arrivent jamais à établir un contact profond avec leur peuple. Curieusement, mais significativement, leur renommée se fait outre-mer, se fait loin ; et après, souvent par ricochet, par snobisme, par le fait qu'encore en Amérique latine, être consacré en Europe, à Paris ou à Londres, signifie (c'est comme un boumerang) la consécration nationale, mais une consécration qui ne touche qu'à des lecteurs d'élite et à des critiques d'élite. Ces écrivains sont totalement séparés de ce processus auquel par contre se consacrent les écrivains que j'appelle responsables. Et ce sont les écrivains responsables, ceux qui justement tiennent compte de

ce que j'ai appelé, faute de mieux, « pulsion », ce sentiment intuitif, cet *in-sight*, cette *Einfühlung*, excusez le mot, que ces écrivains ont de leur peuple, qui fait que leur peuple les reconnaisse même s'il n'est pas capable de le comprendre. Un simple exemple : César Vallejo, le grand poète péruvien. Vallejo est un des poètes des plus difficiles à lire, des plus difficiles à interpréter. Je défie n'importe qui de me donner une interprétation rationnelle de *A sus manos* de Vallejo ! Pourtant l'engagement profond, je dirais tellurique, de Vallejo avec son peuple et avec le peuple de l'Espagne pendant la guerre en a fait un des poètes les plus populaires. Le peuple péruvien a même mis en musique des fragments de poèmes de Vallejo, dont vraiment sur le plan rationnel il ne comprend pas un mot, mais ça n'a pas aucune importance à ce niveau-là ; il reconnaît que Vallejo est un des siens et par contre, des écrivains qui peut-être sont moins difficiles, moins hermétiques que Vallejo, mais à qui manque ce contact par le bas, cette pulsion profonde, cette relation avec leur peuple, n'arrivent qu'à se faire lire par leurs égaux, à se faire publier et traduire par Gallimard...

ANDRÉ BROCHU :

Mais comment peut-on expliquer qu'un écrivain, non responsable comme vous dites, puisse faire oeuvre extraordinaire, comme vous l'avez dit vous-même, peut-être un peu rapidement ? Comment expliquer qu'un véritable univers littéraire puisse être constitué par un écrivain qui n'est pas en relation de continuité pulsionnelle avec son peuple ?

JULIO CORTAZAR :

Je ne crois pas que l'explication soit simple, mais cet écrivain peut être en relation pulsionnelle avec d'autres cultures, avec d'autres moments de l'histoire, avoir d'autres attirances et avec tout ça faire une oeuvre extraordinaire considérée en elle-même. Mais dans l'optique où je me situe, je crois que cette oeuvre peut être admirée comme on pourrait admirer l'oeuvre d'un étranger en Amérique latine ; mais cet écrivain est en quelque sorte un étranger, ce qui n'est pas le cas pour Pablo Neruda ou César Vallejo ou Gabriel Garcia Marquez ou Carlos Fuentes, et la liste est assez longue.

AHARON AMIR :

Encore une question à monsieur Cortazar. Il a bien distingué quatre pays, Cuba, le Venezuela et encore deux pays dudit désert culturel de son continent. Alors, en quoi distinguez-vous justement ces quatre pays des autres ?

JULIO CORTAZAR :

A mon avis, c'est assez simple. Il est évident que dans une perspective idéologique, politique et historique, on peut faire des

réserves, on peut trouver des critiques à ces quatre pays que j'ai nommés. Mais il est aussi évident que dans l'ensemble de l'Amérique latine, la situation historique actuelle d'un pays comme Cuba, qui a fait une révolution et après dix-sept ans de lutttes, la maintient et la mène en avant, un pays comme le Mexique où malgré des problèmes internes, très compliqués, essaie quand même de donner le maximum d'ouverture démocratique à l'expression de son peuple sur tous les plans, un tout petit pays comme Costa Rica, qui est entouré par ces requins féroces que sont les dictatures du Honduras, du Salvador et du Nicaragua, tous les trois contre lui, et qui réussit quand même à être un pays démocratique où le respect des droits humains est maintenu, et le Venezuela dont on pourrait dire la même chose, je crois quand même que ces quatre pays se différencient nettement de tout le reste du continent.

AHARON AMIR :

Est-ce que vous trouvez là-bas, par exemple à Cuba et au Venezuela, ces pulsions dont vous avez parlé ?

JULIO CORTAZAR :

Non, parce que je ne suis pas un écrivain vénézuélien ni cubain ; mes pulsions à moi vont vers l'Argentine, vers mon pays. En tant que Latino-américain, oui, à ce moment-là, je vous dirai qu'à Cuba je m'identifie avec les racines populaires dans la mesure où, étant Argentin, je peux saisir une chose particulièrement différente et subtile comme, disons, *l'âme cubaine*. Et je pourrais vous dire la même chose par rapport au Mexique et au Venezuela.

NAÏM KATTAN :

Je pense qu'un des problèmes qui se pose entre écrivains et lecteurs, que les conférenciers et les intervenants ont souligné, porte sur la question de savoir si, quand l'écrivain est en train de fabriquer son oeuvre, s'il a le sentiment de parler ou d'écrire au nom de quelqu'un, et au nom de qui. On peut savoir, il y a certains écrivains qui savent au nom de quoi ils peuvent écrire, parce qu'ils ont une opinion à donner ou une confession à faire, un secret à révéler ou une idéologie à transmettre ; mais au nom de qui, voilà !

Je pense qu'il y a un rapport de complicité avec le lecteur. L'écrivain, à ce moment-là, peut sentir qu'il est en train de donner la parole à son lecteur, et le lecteur a l'impression de lire ce que lui n'écrit pas, mais qu'il pourrait écrire ; donc il y a la communauté entre l'écrivain et le lecteur : l'un parle au nom de l'autre. Et alors, la complicité est dialectique, parce que l'écrivain modifie ce qu'il écrit selon ce qu'il peut recevoir du lecteur comme message ; il est une sorte de transmetteur de ce que le lecteur veut lire, donc veut dire aussi. Et ce qu'on peut constater, et c'est ce que François Hébert a dit au départ, c'est que le rapport lecteur/écrivain est rompu soit par le commerce, soit par la censure,

et c'est dans la mesure où cette relation est rompue qu'il y a un problème : la communauté ne se fait pas. Et je pense que c'est aussi ce que Jacques Borel disait tout à l'heure : même l'écrivain le plus individualiste, s'il écrit, il écrit pour quelqu'un, à quelqu'un ; donc il y a complicité avec quelqu'un, même si le nombre est très restreint. Il écrit encore au nom de ses lecteurs, même s'il s'agit d'un simple, un seul lecteur.

Prenez le cas de la poésie arabe préislamique, où l'écrivain parlait au nom de la tribu. Il était le porte-parole d'une tribu, la tribu existait et il était celui qui la chantait. La complicité était organisée, ce n'était pas simplement une complicité implicite, mais organisée et la confession n'était pas coupable, c'était une fierté de faire la confession. Il n'y avait pas de culpabilité comme plus tard dans la tradition chrétienne où la confession vise l'absolution.

Est-ce que l'écrivain est coupable parce qu'il n'arrive pas à obtenir la complicité du lecteur ? C'est une autre question que l'on pourrait poser. Pour moi, la question, c'est : qu'est-ce qui rompt cette complicité entre le lecteur et l'écrivain et comment changer cela, s'il faut que l'écrivain entre dans un jeu politique ou un travail politique pour éliminer cette intervention extérieure ?

JACQUES BOREL :

J'étais en train de songer — je ne sais pourquoi — à Mallarmé ; je pense que quelqu'un comme Mallarmé ne cherche absolument pas, lui, une complicité. Je crois qu'il y a des poètes et des écrivains complètement différents, absolument irréductibles les uns aux autres ; Mallarmé ne parle absolument pas au nom de son peuple.

JOSEPH BONENFANT :

J'ai retenu des exposés que la littérature pouvait être essentielle, mais en jouant des rôles différents. De l'exposé de monsieur Cortazar, je retiens que la littérature joue un rôle essentiel dans une situation révolutionnaire, et je me demande si la lecture ou la consommation est possible. De l'exposé de monsieur Borel, je retiens que la littérature joue un rôle essentiel dans la perspective de la mort, et je me demande ainsi si la lecture est comme désorientée ou bien orientée de cette manière. Et de l'exposé de François Hébert, je retiens que la littérature joue un rôle essentiel dans une société de consommation. Elle doit en tenir un, mais je me demande si l'idée de consommation est compatible avec celle de lecture, parce que c'est assez frappant de voir comment les sociétés déterminent des types de lecture, des comportements. Mais ce qui me frappe le plus, c'est ceci : on donne à la littérature des rôles, des fonctions ; je ne veux pas jeter de l'ombre sur ce qu'on pourrait appeler une essence de la littérature, ça n'existe sans doute pas ; la littérature est historique, elle joue des rôles, mais justement est-ce qu'on n'affaiblit pas un peu l'idée de la littéra-

ture en la réduisant à cela, à jouer des rôles, même si le rôle est essentiel ?

JULIO CORTAZAR :

En ce qui me concerne, c'est-à-dire dans le contexte de l'Amérique latine, ce que vous appelez le rôle de l'écrivain, c'est loin d'être un rôle choisi volontairement par lui ; c'est le contexte historique qui le soumet à ce rôle dans la mesure où il assume sa responsabilité en tant qu'intellectuel et en tant qu'être humain. Probablement qu'un écrivain très engagé en Amérique latine, si les hasards des voyages, des circonstances, l'avaient emmené loin de sa patrie, avant tels événements l'obligeant à y prendre une part directe, il est parfaitement concevable qu'il aurait pu faire une oeuvre qui n'aurait pas tenu compte de ces circonstances historiques, une oeuvre littérairement valable. Mais un écrivain latino-américain qui se sent partie de son peuple, du continent sud-américain, je vois mal, en tout cas en ce qui me concerne, comment il pourrait envisager une oeuvre sans avoir toujours à l'esprit ce que j'ai appelé le rapport pulsionnel avec son peuple, la communication par les racines. Ce qui ne veut pas dire du tout que sa thématique, que le sujet de ses livres, que le sujet de ses poèmes reflète ça ! Si vous me permettez de me prendre moi-même comme exemple, j'ai écrit des textes qui se réfèrent directement aux problèmes latino-américains, aux problèmes concrets de mon pays, l'Argentine, mais je crois que je suis surtout un conteur de contes fantastiques, où la politique, pour employer le mot, n'a absolument rien à y faire. Et pourtant je le sais à travers cette communication qui peut dépendre d'une lettre, d'un sourire, d'une poignée de mains, je sais que le contact existe entre mon peuple et ce que je fais. D'autres conteurs de contes fantastiques par contre peuvent avoir une cote de critique très haute, soit chez eux, soit à l'étranger, mais si vous parlez avec l'ensemble des lecteurs latino-américains, ils ne le reconnaissent pas comme un des leurs ; il y a une distance : c'est un écrivain parmi d'autres écrivains. J'admets qu'il m'est très difficile d'expliquer cette différence d'un point de vue rationnel ; je ne fais que la constater. C'est une chose qui arrive sur un plan où l'intuition du peuple a beaucoup à voir. Mais je m'arrête là.

FRANÇOIS HÉBERT :

J'ai peut-être mal compris ce que, monsieur Bonenfant, vous avez cru comprendre dans ce que j'ai dit, mais je ne crois pas que j'ai dit ce que vous avez dit que j'ai dit ! Vous dites que j'assignerais une sorte de fonction ou de rôle à la littérature : si je lui en assigne un ou une, c'est plutôt, très largement, de communiquer ou de communier, d'établir une communication ou une communion entre l'écrivain et le lecteur. Il y a diverses conditions bien sûr. Ce qui arrive dans nos sociétés de consommation, c'est que, je pense, le phénomène de la consommation tend à déformer,

voire à interdire cette communication, cette communion, en faisant du livre un objet de consommation comme un sac de pommes de terre ou n'importe quoi ; et je pense que c'est justement ça qui entrave la communication ou la communion.

ARIS FAKINOS :

J'aimerais faire quelques observations et peut-être exprimer certaines réserves à propos des termes *responsable* et *non-responsable* auxquels, j'avoue, je suis extrêmement allergique, ou plutôt auxquels j'ai appris à être allergique, d'autant plus que cette responsabilité se manifeste dans le contexte de ce que Cortazar tout à l'heure a appelé la capacité de l'écrivain d'avoir ce qu'il appelait ce rapport par pulsion avec son peuple. Si je dis ça, c'est parce que j'ai en tête l'exemple très caractéristique du poète grec Georges Sféris, prix Nobel, qui pendant longtemps a été considéré en Grèce comme un poète dit hermétique, un poète totalement coupé de son peuple et qui n'avait pas ce que vous avez appelé tout à l'heure ce contact profond avec son peuple. Or, la dernière dictature nous a révélé des choses très intéressantes. Premièrement que le contact avec son peuple de ce poète hermétique, refermé sur lui-même, qui s'occupait des couchers de soleil pendant que son peuple souffrait, que ce contact n'existait pas pour une raison très simple : c'est que ce poète avait établi un langage qui est non pas le langage de son temps mais déjà le langage d'après-dictature. Et on constate aujourd'hui, phénomène assez intéressant, le contact de ce poète avec son peuple, après coup, tandis que des poètes comme Yannis Ritsos par exemple, qui longtemps a été considéré et que l'on considère toujours comme un poète extrêmement populaire, qui vit avec son peuple, qui existe pour son peuple, qui vit de ce contact quotidien avec son peuple, ce rapport aujourd'hui est beaucoup moins profond qu'on ne le pense. Autrement dit, je me demande si ce contact de l'écrivain avec son peuple, à certains moments, est utile. Comme très souvent l'histoire nous l'a prouvé, tout peuple a des hauts et des bas ; il y a des moments où un peuple se trouve en décadence et peut-être qu'à ce moment-là, le travail de l'écrivain consisterait non pas à favoriser le contact avec son peuple, mais à le rompre, pour poser un jalon un peu plus loin, en vue d'un rendez-vous futur. Autrement dit, je pose le problème de la responsabilité du peuple.

JULIO CORTAZAR :

Je connais mal l'oeuvre de Sféris, mais j'ai l'impression, à en juger par les traductions que j'ai lues de lui, que vous avez parfaitement raison. Mais, ce que je ne voudrais pas, c'est qu'on fasse une extrapolation erronée concernant la situation que j'essayais de décrire très brièvement et qui concerne la situation historique actuelle en Amérique latine : cette situation peut ne pas être valable dans d'autres contextes. Vous parlez par exemple de sociétés en décadence ; ce n'est pas de cas de l'Amérique latine,

aucun pays de l'Amérique latine n'est en décadence. Loin de là, ce sont des pays qui sont dans l'enfance, si vous voulez, ou encore dans leur adolescence historique. Donc, il peut être faux d'extrapoler à partir de ma vision de l'Amérique latine et du rapport de responsabilité entre l'écrivain et son peuple ; il est bien possible que ça ne s'applique pas au cas de la Grèce, mais je ne crois pas que le cas que vous avez cité invalide un point de vue concernant mon continent.

JACQUES BOREL :

Je pense à un écrivain que j'aime beaucoup, qui a beaucoup compté pour moi et qui est James Joyce, et c'était un affreux réactionnaire, n'est-ce pas ? et au fond, il haïssait l'Irlande, et je crois que, finalement, toutes ses pulsions sont profondément irlandaises, non ?

JULIO CORTAZAR :

Je suis absolument convaincu de ça.

JACQUES BOREL :

Je crois qu'on pourrait appliquer à Joyce par rapport à l'Irlande le célèbre vers de Catulle : « Je hais et j'aime. »

JULIO CORTAZAR :

Oui, absolument.

JACQUES BOREL :

Oui, mais en même temps, il hait vraiment l'Irlande !

JULIO CORTAZAR :

Ça, c'est évident dans chaque page de *l'Ulysse*, c'est évident ; ça crève d'amour ce livre.

JACQUES BOREL :

Mais il était un profond réactionnaire !

JULIO CORTAZAR :

Oui, mais ça, c'est un autre problème.

JACQUES BOREL :

C'est à propos justement de ce que vous disiez au sujet de l'écrivain, en somme, qui est l'expression de son peuple.

JULIO CORTAZAR :

Oui, mais il peut faire ça sans être un réactionnaire.

JACQUES BOREL :

Mais c'est pour ça que je pensais à Joyce !

ANDRÉ BROCHU :

J'aurais deux questions à poser à monsieur Jacques Borel. Et la première est dans le prolongement de ce dont il vient d'être question. J'aimerais savoir si pour vous, auteur autobiographique,

pour qui le lecteur existe — vous l'avez bien dit — s'il y a quoi que ce soit dans votre relation au lecteur qui ressemble à ce contact pulsionnel avec le peuple qu'évoquait monsieur Cortazar, et si à un narrateur autobiographique correspond fatalement un lecteur autobiographique, ou plutôt individualiste. Deuxième question, vraiment très différente, et même un peu « vache » sans doute : est-ce que le rêve de tout écrivain autobiographique, ce n'est pas malgré tout d'écrire un vrai roman ?

JACQUES BOREL :

Écoutez, la première question, je ne peux évidemment pas y répondre, puisque c'est celle que je me pose à moi-même !

ANDRÉ BROCHU :

Non ; mais pour un Français, le peuple est-ce que ça existe ?

JACQUES BOREL :

Je crois, oui.

ANDRÉ BROCHU :

Mais, comment, parce que la gauche ne peut absolument pas faire accéder au niveau des réflexions théoriques cette notion de peuple qui est assimilée à l'idée nationale, désuète, réactionnaire, etc., et pourtant l'écrivain vit enfin et écrit dans un espace qui est celui d'un peuple. Il y a la question sociale, mais il y a aussi une dimension nationale et jamais, jamais, jamais la gauche française n'ose faire accéder au niveau théorique cette réalité ! L'écrivain, est-ce qu'il perçoit cette réalité-là ?

JACQUES BOREL :

Vraiment, ça met en question presque la totalité de la littérature française, ça ! Ça n'est pas d'aujourd'hui, sauf un certain nombre de très grandes exceptions, que les écrivains français, j'ai l'impression, n'écrivent pas pour l'ensemble de leur peuple ! Songez notamment à la poésie française, songez à quelqu'un comme Ronsard, songez à quelqu'un comme Du Bellay ; ce n'est pas du tout nouveau, ça ; c'est presque catastrophique, si vous voulez, mais je crois que c'est une tradition française. Racine devait avoir, je crois, deux mille lecteurs à sa mort : l'édition de ses oeuvres complètes n'était pas épuisée. Je crois qu'il y a cette espèce de tradition en France.

ANDRÉ BROCHU :

Mais Victor Hugo ?

JACQUES BOREL :

Oui, j'ai bien précisé avec un certain nombre de considérables exceptions. Oui, oui, chez les poètes : Victor Hugo, Lamartine ; ça n'a pas duré très longtemps. Je crois qu'il y a une espèce — je ne sais comment dire — presque une tradition aristocratique ; j'en suis désolé ; mais dans la poésie française, je crois que cette

tradition continue : je pense à certains poètes français contemporains que j'aime et que j'admire beaucoup, mais j'imagine difficilement ces poètes lisant leurs poèmes devant un vaste public, comme je l'ai vu par exemple à Budapest. Je pense à des gens comme Yves Bonnefoy ou comme André du Bouchet ou comme Jacques Dupin ; ce sont de vrais poètes, mais on ne les voit pas, on ne les imagine même pas disant leurs poèmes devant cette foule que l'on voit dans certains pays de l'Est. Donc, il y a une scission.

MARCEL BÉLANGER :

Il y a une chose qui me frappe depuis le début de ces interventions, c'est que dans la relation écrivain/lecteur, on a fait intervenir un autre type de relation préalable, semble-t-il, qui est celle de la relation écrivain/peuple. Et ma question s'adresse à Julio Cortazar : compte tenu d'une situation politique extrêmement difficile, dictatoriale, compte tenu aussi de ce qu'il a appelé le désert culturel, comment explique-t-il que la littérature latino-américaine ait pu se constituer en l'absence ou dans une quasi-absence de communication ? Comment voyez-vous la communication avec le peuple ? A partir du moment où vous avez un désert culturel, à partir du moment où vous accordez une très grande importance à cette communication avec le peuple, comment expliquez-vous que la littérature latino-américaine ait pu se constituer et atteindre à une telle audience ? Elle a une audience très importante depuis le début des années 60...

JULIO CORTAZAR :

Je crois qu'il y a une réponse assez cohérente à votre question, d'ailleurs très intéressante, parce qu'elle va éclairer assez bien ce problème. Il y a eu un phénomène qui s'est manifesté dans les années 60 et qui a donné ce qu'on a appelé le « boom » de la littérature en Amérique latine. Mot que j'ai toujours trouvé lamentable, parce que je ne vois pas pourquoi un phénomène littéraire latino-américain doit être désigné par un mot anglais ! Ceci dit, puisqu'on n'a pas trouvé mieux, ce « boom » a été le résultat d'une série assez limitée de livres, surtout des romans et quelques livres de poèmes, mais surtout des romans écrits de façon assez paradoxale par des écrivains qui, la plupart, vivaient en Europe à ce moment-là. Je fais référence à Mario Vargas Llosa et à Miguel Angel Asturias, et je pourrais me citer moi-même. Ces livres ont été publiés dans des conditions éditoriales lamentables. Je regrette, mais je pense que la nature de cette discussion justifie qu'on entre dans des détails même pratiques, parce que ça va probablement éclaircir le côté théorique. Je suis bien placé pour savoir comment ces livres, écrits soit dans des pays latino-américains comme ça pourrait être le cas de certains livres de Garcia Marquez, soit à l'étranger, ont été publiés par des éditeurs après de longues salles d'attente, des refus interminables

et un peu comme une concession à de jeunes écrivains ou de moins jeunes, qui montraient quand même un certain talent, selon les conseillers de ces éditeurs, les éditeurs de Rio de la Plata, du Mexique ou du Venezuela. Ces livres ont paru, sans aucune publicité, à l'époque où la dernière traduction de Mauriac ou de Truman Capote ou de n'importe quel écrivain étranger à la mode était l'objet d'une publicité effrénée dans les journaux latino-américains, et par conséquent, devenaient du jour au lendemain, des « best sellers », en dehors de leurs qualités, de leurs qualités personnelles, de leurs qualités intrinsèques. Les livres de Garcia Marquez, de Vargas Llosa ont été publiés presque dans l'anonymat. Et alors il s'est produit une chose assez étrange : ils ont été lus par des cercles minoritaires, et ces cercles minoritaires ont trouvé dans ces livres une première réponse, ont trouvé quelque chose qui n'existait pas jusqu'à présent dans la littérature latino-américaine. Ils n'ont pas trouvé des réponses complètes, ils ont surtout trouvé des questions, mais c'étaient les questions qu'eux-mêmes étaient en train de se poser ; est-ce que cela répond à la question du rapport entre l'écrivain et le lecteur, de la complicité qu'il peut y avoir entre le lecteur et l'écrivain ? Pour la première fois des lecteurs, surtout des jeunes, en Amérique latine, trouvaient dans ces livres, je ne sais pas si ce sont des réponses, mais trouvaient leurs propres questions que d'une façon informulée, fruste, ils se posaient à eux-mêmes dans les cafés, dans la rue, dans les universités. Tout d'un coup, ils trouvaient des livres où elles se manifestaient d'une façon éblouissante, les romans de Vargas Llosa ou de Garcia Marquez ; et, brusquement, en cinq ans ça fait boule de neige. Et ça fait boule de neige, parce que ces livres-là, c'étaient les premiers livres où ce que j'ai appelé la pulsion, la relation avec le tréfonds de nos peuples, se trouvait incarnée, se trouvait corporalisée. Quand les jeunes Péruviens ont lu *la Ville* et *les Chiens* de Vargas Llosa ou *la Casa Verde*, ils ont découvert pour la première fois un Pérou qui jusqu'à présent leur avait été donné en images d'Epinal, et brusquement, ils se trouvaient face à la vie qu'eux ils vivaient tous les jours. Alors, ça a été presque comme une relation amoureuse ; il y a une relation érotique entre le lecteur et les livres ; et ça a donné brusquement en cinq ans le « boom ». Je pense que c'est une amorce de réponse ; peut-être qu'elle n'est pas complète, mais je ne voudrais pas prendre trop de temps.

MARCEL BÉLANGER :

Oui, j'ai une autre question, c'est qu'au Québec on a vécu pendant un certain temps sur une illusion de type idéologique, selon laquelle une littérature était difficilement possible dans une situation coloniale. Or, je pense que l'Amérique du Sud offre un certain nombre d'exemples très nets de situations coloniales et sa littérature existe mondialement. Comment réagissez-vous à ce type de question ? Je sais que beaucoup d'écrivains québécois ont

ressenti jusqu'à l'angoisse cette espèce de tournant, c'est-à-dire de rapport aliénant avec leur peuple dans une situation coloniale. Comment est-ce que vous avez résolu (je vous demande peut-être une recette ?), comment est-ce que vous avez résolu ou plutôt perçu ce problème ?

JULIO CORTAZAR :

Je crois qu'il n'y a pas eu de solution, mais ces livres-là dont on parlait tout à l'heure, ont été reçus comme ils l'ont été justement parce que pour la première fois les lecteurs ont compris que dans ces livres-là, il y avait une volonté anti-colonialiste, une volonté de décolonisation, c'est-à-dire que c'était, pour la première fois, des romans écrits sans regarder attentivement les modèles européens. Avant la publication au Pérou (je reviens à l'exemple du premier roman de Vargas Llosa), les romans que l'on pouvait trouver, c'étaient des romans parfois très bien écrits, mais qui portaient d'une influence perceptible des modèles européens à la mode à ce moment-là. Parfois bien assimilés, parfois moins bien assimilés, mais où il manquait justement cette élimination brusque, cette espèce de rébellion contre le modèle étranger, et la recherche d'une identité propre dans le sol, dans l'ethnie, dans la culture du pays en question et la tentative de trouver là la réponse. Si la réponse était trouvée ou pas, c'est une question à trancher ; ça dépendait des réactions personnelles de la critique et des lecteurs. Mais dans son ensemble, ces livres qui ont constitué ce qu'on a appelé le « boom » ont été des armes de décolonisation, et ça, les peuples latino-américains l'ont profondément senti, et je pense qu'une partie de la réaction favorable que ces livres ont eue, ne dépend pas tant de leur qualité littéraire que du fait que ce sont des livres écrits par des Péruviens ou par des Colombiens, sans aucun support littéraire direct ou concret venant d'outre-mer. A tel point que paradoxalement on constate aujourd'hui en Europe l'influence inverse, et il m'arrive de lire à Paris de petits romans qui sont des romans à la Vargas Llosa ou à la Garcia Marquez ; mais c'est un peu méchant de le dire, peut-être...

RENÉ MICHA :

Oui, je voudrais poser la même question à Julio Cortazar et à Jacques Borel. Jacques Borel a surtout parlé des écrits de nature autobiographique. *Henri Brûlard* ou les *Confessions* de Rousseau me paraissent fournir le premier degré de ces écrits. C'est de l'autobiographie pure ou arrangée. Le second degré se trouve aussi chez Stendhal et d'ailleurs chez Borel (dans *l'Adoration*), c'est l'autobiographie déguisée. Le troisième degré suppose une fiction tirée d'éléments autobiographiques — c'est par exemple le *Roman de Genji* ou *La Princesse de Clèves*. Le quatrième degré s'éloigne autant qu'il est possible de l'expérience personnelle : les *Armes secrètes* de Cortazar en donnent un bon exemple : ce sont

des inventions fantastiques. Ma question est la suivante : est-ce que la relation au lecteur est la même quel que soit le type d'écrit ? Et, s'il y a des différences, quelles sont-elles ? Ne peut-on croire qu'il existe toujours entre l'auteur et le lecteur une sorte d'osmose, de relation privilégiée — laquelle varie avec le temps et selon les circonstances, mais qui n'est jamais abolie ? Il me paraît remarquable qu'en URSS, aujourd'hui, des poètes aussi différents que Maïakovski et Blok, qui sont des poètes révolutionnaires, qu'Es-senine, qui est un imagiste, que Mandelstam, qui est un symboliste, s'attaquent presque de la même manière au bureaucratisme stalinien. C'est-à-dire qu'avec des moyens différents, ils démantèlent les mêmes types de structure. Au contraire, l'on observe que cette connivence peut jouer différemment. Il y a deux ou trois jours j'ai entendu une interview de Kundera (qui, malheureusement, n'est pas parmi nous) où il disait, entre autres, que ce qui l'avait guéri de Dostoïevski que, bien entendu, il place très haut, c'était Diderot. Ainsi donc il y aurait dans toute oeuvre, une qualité particulière qui ferait que, quelle que soit la nation, quel que soit le lieu, quel que soit le temps, elle peut *agir* — et cela même pour des auteurs apparemment aussi difficiles et aussi loin de la foule que ceux qu'a cités Jacques Borel : André du Bouchet, Michel Deguy, Yves Bonnefoy... Voilà qui me semble mériter une élucidation.

WILFRID LEMOINE :

Jacques Borel, voulez-vous commencer ?

JACQUES BOREL :

Non, je vous en prie.

JULIO CORTAZAR :

Là aussi je suis forcé de me laisser guider par une expérience personnelle. J'ai remarqué depuis de longues années, que les histoires, les nouvelles fantastiques et les romans touchent nettement un public différent, des lecteurs différents, ce qui n'empêche pas le fait que ces deux cercles se croisent à un moment donné. Il y a une partie commune assez large, dans la mesure où le lecteur estime qu'un écrivain a la tendance à le suivre, même si certaines de ses oeuvres ne s'accordent pas exactement avec ses préférences personnelles. Il est évident que les contes fantastiques touchent une catégorie humaine, touchent une façon d'être où le fantastique est amené, est présent, fait partie de la vie de ses lecteurs, ce qui n'est pas le cas en général du lecteur de romans, qui penche beaucoup plus vers le réalisme, employons le mot, et où l'irruption du fantastique dans un roman tend plutôt à le scandaliser. Je l'ai vérifié bien des fois, parce que dans quelques-uns de mes romans où je me suis permis certaines éruptions qu'on pourrait qualifier de fantastiques, elles ont été en général mal accueillies par des lecteurs qui voulaient lire un roman/roman ; et par contre ces der-

niers temps où je sens que le fantastique m'abandonne un peu, j'ai écrit une série de nouvelles où le côté psychologique, la présence, la présence en chair et en os de personnages prend pour moi une importance de plus en plus grande, j'ai reçu pas mal de lettres pleines d'indignation des gens qui attendaient encore des contes fantastiques. Je crois donc qu'il s'opère entre les lecteurs, je ne sais pas, une sélection qui est complètement en dehors de la volonté de l'auteur, mais qui a un caractère un peu fatal, qu'on peut assez bien vérifier.

JACQUES BOREL :

Il y avait beaucoup de choses dans votre question. Il y avait diverses questions. Il y a d'abord un problème d'édition : est-ce que c'était une autobiographie ou est-ce que c'est un roman ? Quand on est Michel Leiris, on peut faire accepter par son éditeur de donner pour sous-titre à la longue suite autobiographique *essai* et c'est à mon premier livre que je pense ; il est évident que la dénomination *roman* est absolument imposée par l'éditeur. Je m'excuse, mais je suis obligé de faire appel aussi à des expériences personnelles. Dans mon troisième livre, c'est au fond, c'était un journal et ça s'appelait *Journal de Livner* ; le nom du lieu a été changé, et chez Gallimard, cher Roger Grenier, on a levé les bras au ciel dans les services commerciaux en disant : « Comment ? un journal ? on n'en vendra pas un exemplaire ! » Quand même ils n'ont pas pu imposer le mot *roman*, parce que c'était quand même la relation d'expériences très douloureuses. Voilà ! Il y a ce problème qui est un problème d'édition. Alors, deuxième expérience personnelle, c'est que, effectivement, une vie, quand elle est dite, que ça soit à la première ou à la troisième personne, prend aussitôt pour le lecteur l'aspect d'un roman. Et je crois qu'on a été très décontenancé quand, dans mon second livre (je crois quatre ans après le premier, j'avais pris le temps), on a vu qu'il n'y avait absolument plus de narration. Dans *le Retour*, il n'y a pas de partie narrative, il n'y a plus rien. Alors, bon, on est moralement soulagé parce qu'on tombe du best-seller au petit public qu'on avait rêvé : mais voilà, ça s'intitule aussi *roman*, ça c'est l'éditeur, il n'y a rien à faire ! Quant aux intérêts, aux réactions, tout ce que je peux dire c'est que je suis venu au fond aux autobiographies très tardivement, puisque vous savez que ma première passion (et elle demeure très vive), c'est la poésie ; c'est pour ça que je fais les critiques des poésies, et que je préface des livres de poésie. Alors, tout le monde s'est écrié : « Ah ! c'est du Proust » ; c'est du sous-Proust bien entendu, ou du sous-Rousseau, et je dis : « Il faut y aller voir. » Je les avais lus bien sûr, mais ça ne m'avait pas pénétré de cette façon-là ; donc ça a joué de manière inverse.

WILFRID LEMOINE :

Je suis moralement tenu de donner la parole à monsieur Grenier de la maison Gallimard.

ROGER GRENIER :

Je suis pris à témoin par l'ami Borel, il a raison ; quoi ! dans le fond, c'est évident qu'il n'y a rien qui chagrine plus un éditeur que quand il n'y a pas écrit *roman* sous le titre. Mais, pour votre « journal », ce n'était pas le sous-titre, c'était le titre qui était *Journal*...

JACQUES BOREL :

Oui, oui, on a fini par accepter *journal* en sous-titre...

ROGER GRENIER :

C'est encore pire si j'ose dire. N'empêche que votre premier livre *l'Adoration* que j'admire beaucoup, s'il n'y avait pas eu écrit *roman* dessous, je crois qu'il n'aurait pas eu le prix Goncourt.

JACQUES BOREL :

Mais je sais ça.

ROGER GRENIER :

C'est un problème quand même dont il faut tenir compte.

JACQUES BOREL :

Je dois dire que notre éditeur avait envie d'avoir un prix Goncourt.

ROGER GRENIER :

Bon, ça règle un peu cette question ! Mais je voudrais en profiter pour revenir à Stendhal, que vous avez cité, et que l'on a beaucoup cité aujourd'hui, vraiment il devrait être là...

JACQUES BOREL :

Il y est !

ROGER GRENIER :

Rousseau, lui, se retire du monde et en appelle à son lecteur. Stendhal, qui est plutôt un mondain dans le fond, qui aime paraître, qui aime briller, lui, suit le lecteur absolument. Bon, il s'en réfère au lecteur de 1880, ce qui est une façon vraiment de ne pas le voir, et même il dit en toutes lettres dans Henri Brûlard que quand il aime quelque chose, eh bien ! il lui répugne d'en parler et ainsi de toute sa vie ; c'est quand même fantastique ! je pense qu'il n'a jamais parlé de littérature, il n'a jamais voulu parler de littérature avec quelqu'un de peur justement de tomber peut-être sur une image du lecteur qui ne lui convient pas. Et ça, ça nous renvoie dans le fond à un problème (on anticipe peut-être sur les débats suivants, j'aimerais beaucoup que quelqu'un le traite, parce que tout revient là) : c'est le besoin de communiquer. L'expérience que j'ai chaque jour en rencontrant des auteurs qui viennent se confier un petit peu dans des maisons d'édition, eh bien ! c'est qu'il y en a qui ont besoin de communiquer et puis qui ont besoin vraiment d'avoir un échange avec le public, et d'autres qui

s'en fichent complètement, à qui, au contraire, c'est très désagréable de communiquer.

GERARDO MELLO MOURAO :

C'est monsieur Borel qui a beaucoup parlé de Stendhal, et on avait l'impression que Stendhal n'était pas un écrivain qui cherchait d'une certaine manière à trouver la convergence avec ses lecteurs. Alors, c'est un homme aliéné. Toutefois, il faut penser que Stendhal lui-même disait qu'il n'écrivait pas pour ses contemporains, mais pour la postérité, dans 100 ans. Alors, il n'est pas un écrivain qui n'était pas engagé dans l'esprit et dans la vie de son peuple et dans l'histoire. Quand il parle d'un soldat qui était dans la bataille de Waterloo et dit qu'il ne savait pas qu'il était là, ce qui se passait, vraiment c'était le drame de toute une génération et de son aliénation, de son absence involontaire. Il parlait de la difficulté ou peut-être même de la responsabilité de faire une littérature dans nos pays coloniaux, colonisés ; je crois que sous des colonisations, je ne crois pas que c'est impossible ; tout au contraire, la grande littérature a été toujours faite par les hommes colonisés.

Par exemple, la vieille littérature grecque : la Grèce de tous les temps a été un pays d'esclaves ; la Grèce a connu la liberté sous le siècle de Périclès, et elle a produit tous les hommes et les grandes oeuvres de la littérature moderne de l'Occident. Ils étaient des colonisés, personnellement ; c'était des hommes de la classe colonisée, de la classe dominée. Il ne faut pas citer des exemples, on les connaît.

François Hébert a dit que l'écrivain n'écrit jamais l'oeuvre de sa vie. Je crois avoir compris exactement le sens qu'il voulait donner à cette expression, mais je voudrais lui donner un autre sens. On a parlé beaucoup de l'écrivain responsable, placé devant les problèmes de son époque, les problèmes politiques, engagé dans le procès politique de son pays et de son temps, n'est-ce pas. D'une certaine façon, je crois qu'il faut établir, je ne dirais pas une dichotomie, mais une différence entre la vie et l'oeuvre ; l'écrivain ne doit pas être l'esclave des idéologies politiques, même de celles qu'il défend et pour lesquelles il donne très souvent sa liberté, son sang et même sa vie, surtout dans notre pauvre Amérique latine...

Et c'est pour ça que Cortazar parlait de la rareté des points de convergence entre les écrivains et lecteurs ; il y a fréquemment cette rareté de convergence entre écrivains et lecteurs. Peut-être que le lecteur engagé espère toujours que l'écrivain lui parlera de ses problèmes, directement ; mais je ne crois pas que cette confession idéologique puisse produire l'oeuvre d'art, avec plus de légitimité que la réponse qu'on donne aux vraies racines de son peuple, de son histoire, n'est-ce pas. Par exemple, l'oeuvre de Cortazar lui-même, elle n'est pas une oeuvre ouvertement idéo-

logique. Cependant, elle parle profondément au coeur de son peuple, de la jeunesse de son pays, même de mon pays aussi, et de toute l'Amérique latine...

Vous parlez beaucoup d'Amérique latine, vraiment, excusez-moi, mais il y a deux Amériques latines au moins, parce que le Brésil est le plus solitaire et le plus pénible des pays d'Amérique latine. D'abord, parce que c'est un pays qui parle une langue que toute l'Amérique latine ne parle pas ; on n'a même pas conscience d'être des Latino-Américains au Brésil. Même les détenteurs du pouvoir défendent presque l'usage de l'expression américo-latine, non par une honte, mais avec un certain orgueil : « on est le plus grand peuple du monde !... » C'est une bêtise, parce que par exemple pour parler au peuple brésilien... c'est un peuple de 110 ou 115 millions d'habitants, mais avec 50% qui ne savent pas lire, alors, c'est le peuple le plus solitaire ; et la façon la plus efficace d'interpréter, de parler à notre peuple, c'est de parler à ses racines, et pas aux idéologies du moment. Par exemple, je citerai le cas, très important pour toute l'histoire brésilienne, de l'oeuvre de Euclýdes Da Cunha qui racontait l'aventure extraordinaire d'un fanatique du Sertoès, qui a fondé une ville et qui a résisté à l'armée du pays et qui a détruit trois fois cette armée ; ça, ça parlait beaucoup plus à notre âme, à notre coeur, aux racines de notre peuple que toutes les théologies politiques. Alors, vous avez parlé de César Vallejo, c'est un écrivain, on dirait pour l'élite ; mais non, c'est un écrivain qui parle la langue de son peuple, c'est ça que je voulais dire.

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Il me semble que l'on est dans une sorte d'enfermement... Je voudrais peut-être prendre note de mon désir : que l'on discute aussi du problème de l'écrivain sans lecteur. Sans vouloir faire aucun paradoxe, mais simplement parce que j'ai été frappé, d'abord, par l'intervention de Jacques Borel, et que je ne peux pas laisser passer ça. C'était très beau, c'était très très beau et ça répondait à, disons, une préoccupation qui est actuelle chez moi ; ce qui ne veut absolument pas dire qu'elle sera la mienne dans un an, dans deux ans... Actuellement le problème de l'écrivain sans lecteur me passionne. Non pas que je n'aie pas de lecteurs, mais je voudrais que cette rencontre (et ça c'est très égoïste je l'admets, mais, moi aussi, je veux être absous), je voudrais que cette rencontre me soit profitable à ce point de vue-là, c'est-à-dire qu'elle m'apporte peut-être votre réflexion à tous sur le phénomène : peut-il exister un écrivain qui, justement, se moque du lecteur et qui, justement, n'écrit pas pour un lecteur ?

On l'a évoqué. Fakinos a parlé d'une chose qui m'a beaucoup intéressé, en disant le contact de l'écrivain avec son peuple (et moi, je traduis avec son lecteur) est-il utile ? Ça m'a beaucoup intéressé. Je crois que c'est un sujet qu'il faudrait aborder et que

j'aimerais que l'on abordât. Ceci posé, je vous donnerai simplement, pour ne pas être trop long, deux courtes histoires qui situent le problème.

La première, c'est cette histoire du petit garçon qui s'en va très très loin dans la forêt, dans un endroit qu'il croit très caché où personne n'ira découvrir ce qu'il va faire. Sur un arbre, il dessine un coeur. Dans le coeur de l'arbre, il écrit *Jean aime Françoise*. Il n'est pas question pour ce petit garçon qu'il ait un lecteur. Parce que c'est même dangereux : si l'on savait dans le village que Jean aime Françoise, ça ferait du vilain !... Je me sers un peu de cette exemple-là pour situer le problème : peut-être que ce garçon ne veut pas du tout se faire absoudre, Borel, peut-être pas... Peut-être qu'il n'a rien à se faire pardonner, peut-être qu'il s'écrit à lui-même ?... Peut-être que son lecteur c'est lui-même, peut-être que ce lecteur unique le satisfait pleinement ?...

Il y a mieux que ça : le même petit garçon, au bord de la Méditerranée (vous pouvez voir ça tous les jours) va écrire dans le sable, juste avant que la vague arrive : *je t'aime*... La vague arrive et efface le *je t'aime*. C'est très joli, c'est très poétique, mais à qui écrit-il ?...

Voyez-vous, ce qui me frappe dans ces deux histoires c'est ça : c'est que j'ai l'impression de me sentir enfermé dans cette espèce de dilemme : il n'y a pas d'écrivains sans lecteurs... On a dit ça, on l'a répété. On a dit ça de façon formelle : il n'y a pas d'écrivains sans lecteur. Mais *s'il y avait des écrivains sans lecteur ?* Et si ça intéressait des écrivains de ne pas avoir de lecteur ?... Je crois que c'est Montherlant qui disait que la plus grande jouissance qu'il connaissait c'était d'écrire sans publier. Peut-être que c'était faux, on connaît Montherlant, il n'y a rien de sûr là-dedans et avec lui le moins sûr est le plus sûr. Mais il reste que c'est un sujet, simplement, que je voudrais que l'on écrive peut-être pour des discussions à venir.

WILFRID LEMOINE :

Je crois que le sujet est lancé.

JACQUES BOREL :

Ecoutez, je crois que nous avons tous un nom qui nous vient aussitôt à l'esprit, c'est celui de Kafka qui a extrêmement peu publié et qui a demandé à Dora Dymant de publier, c'est un lapsus, de détruire, de brûler son oeuvre. Donc, ça existe, c'est l'homme dans son terrier.

RENÉ MICHA :

Jusqu'à présent, on a supposé à l'écrivain de grandes vertus mais il faut bien dire que très souvent l'écrivain est un franc fripon — sans pour autant qu'il perde son audience et son pouvoir. Je prends l'exemple souvent cité de Stendhal. Stendhal souhaite gagner de l'argent. Il le fait notamment en démarquant honteu-

sement des contes italiens, ou en plagiant purement et simplement. De surcroît, il est un menteur. Dans ses écrits biographiques, il dit un certain nombre de choses qui se sont révélées fausses. Par exemple, on a découvert qu'il usait d'un certain signe typographique particulier indiquant qu'il mentait, et que, parlant d'une certaine femme, qu'il avait vainement poursuivie de ses assiduités il disait : « Finalement je l'ai eue », — le fameux signe prouvant qu'il ne l'avait pas eue. Donc, il mentait à la postérité. Mais en dépit de cela, il avait en vue un lecteur à venir — un lecteur contemporain de Freud. Rappelons-nous *Lucien Leuwen*. Lucien Leuwen se trouve à côté de madame de Chasteller. Ensemble ils regardent des deguerrés ; leurs doigts se touchent ; madame de Chasteller est émue ; insidieusement elle pousse un peu les doigts, de telle sorte qu'ils s'embrouillent avec ceux de Lucien. Alors, suivant une méthode qu'affectionne Stendhal, elle dit : « Mais d'où me vient cet émoi ? » ou « D'où me vient ce plaisir ? » Stendhal ne répond pas à la question, mais en marge de son manuscrit, il répond : « De la matrice, ma petite ». Ainsi ce fripon, ce menteur, ce plagiaire est aussi un écrivain extrêmement lucide et qui avance son temps. D'où un curieux micmac : un mélange de vices et de vertus, un mélange de qualités évidentes et de qualités subtiles...

JACQUES BOREL :

Mais, je voudrais faire remarquer justement que ce signe pour montrer qu'il mentait était le comble de la franchise.

WILFRID LEMOINE :

Merci, à demain dix heures, demain matin.

AJOURNEMENT...

Deuxième séance

(4 octobre 1977 — 10 heures)

Président d'assemblée :

WILFRID LEMOINE

Communications par :

JOSEPH BONENFANT (Québec)

GERARDO MELLO MOURAO (Brésil)

JOSEPH BONENFANT :

J'ai été frappé dans nos discussions d'hier par les rôles et les fonctions qu'on attribue spontanément à la littérature, rôles et fonctions dont la diversité, et très souvent l'utilité, ne doit pas nous empêcher d'essayer d'en faire la critique. Quand j'ai écrit ce texte, je croyais prendre la parole à la même séance que Nicole Brossard. Nous sommes séparés, tant pis !

Je pars d'un point de vue, et je le maintiendrai, plutôt théorique, d'où l'on voit que la littérature entretient un double rapport avec l'écriture et avec la lecture. L'usage de l'infinitif, *le lire, l'écrire*, correspond à cette intention théorique, à cet angle de réflexion qui aura recours à certaines analogies.

La lecture n'a jamais donné lieu à une réflexion aussi importante que l'écriture, sauf peut-être et exclusivement chez Maurice Blanchot. Les écrivains s'interrogent plus volontiers sur la littérature et sur l'écriture. Posons des questions à la lecture dans ce texte que j'ai intitulé *pour une lecture-femme*, au sens où on dit une écriture-femme, ou une littérature féminine. Mon sujet ne porte pas sur le féminisme, mais sur la lecture qui travaillerait comme la femme, d'abord contre le pouvoir, ensuite pour elle-même.

Par conséquent, une littérature québécoise, une littérature féminine existe en principe. Mais elles n'existent pour moi que dans la mesure où, déjà fragmentaires par rapport à la littérature, elles sont fragmentées, c'est-à-dire traversées, lues.

Lire consiste à identifier un fragment, à surmonter son effet de limitation. Lire surprend, déniche toujours du nouveau, cherche du vrai. Lisons la surprise enjouée d'Annie Leclerc dans *Epousailles*. C'est ici toute la lecture à travers une seule femme. Je cite :

« Le jour où je suis entrée dans de vrais livres, alors j'ai appris à me rire des faux. De ces faux livres qui sont légion, et qui se multiplient, prolifèrent, chancres tristes, risibles et pitoyables, de la culture. Livres informes et sans chair. Livres qui ne pensent pas, qui ne parlent pas. Livres impuissants, inféconds. Livres où nulle voix n'affirme, où personne ne veut, n'appelle, ne sollicite.

« Livres qui ne parlent pas ; qui verbalisent. Qui sanctionnent, sectionnent, dissèquent du déjà dit. Qui ne parlent pas, parce que leur parole ne veut rien, ne veut pas. Qui ne tendent qu'à manifester leur aptitude à nier, à exhiber du pouvoir. Livres qui ne se supportent pas les uns les autres, car chacun n'existe que pour en nier un autre ou quelques autres. Livres qui font mine de penser et ne s'appliquent plus qu'à répéter en l'aggravant de raffinements infinis le grand divorce de la pensée. » (pp. 17-18)

Annie Leclerc ne part pas de la morale : les bons et les mauvais livres, mais de la jouissance : les vrais et les faux livres. Il y a donc de faux livres. Pour le savoir, encore faut-il en avoir lu. Qui n'a pas lu un faux livre dans sa vie, qui même n'en a pas lu cent ou mille ?

De cette manière, je me demande si j'ai raison d'avoir honte. En parcourant le dernier numéro de *Livres et auteurs québécois*, j'ai ressenti une honte assez brûlante d'avoir si peu ou si mal lu la production québécoise de 1976. J'écris ce texte, si possible, contre cette lacune qui touche l'actualité, mais aussi la totalité, de la littérature.

Je crois avoir lu tout Mauriac dans ma jeunesse ; erreur : j'ai lu, et une fois seulement, disons une trentaine de ses livres. Je connais donc l'oeuvre de manière fragmentaire. Il me reste des fragments de souvenirs. Si je rouvrais l'oeuvre, y trouverais-je Mauriac ou mon adolescence ? Ce qui était vrai hier serait-il devenu faux aujourd'hui ? Qu'est-ce que c'est exactement qu'une lecture ancienne ?

Si je relisais le déjà-lu, lisais le jamais-lu, je n'aurais jamais la certitude de posséder un Mauriac intégralement lu. Je ne pourrais toucher la totalité de cette oeuvre, car je devrais encore lire Pascal, Racine, les Grecs, la Bible. Je passerais ainsi d'un fragment à l'autre. Je ne peux pas couvrir la totalité de la littérature, comme celle de la mer : mais je peux les traverser toutes deux, car lire équivaut aussi à traverser. Toute oeuvre, tout poème ne sont-ils pas le bateau ivre qui m'emporte, le bateau-livre que j'emporte partout ? Le vrai livre, tel que défini négativement par Annie Leclerc, (celui qui pense, qui parle, qui sollicite, qui veut, qui aime) n'a rien à voir avec la quantité ; il est le noyau même de la qualité. Il se joue dans l'identité et s'identifie dans la jouissance. Il se tourne et se retourne dans l'histoire, il inspire le grand anonymat qui nous parle si personnellement depuis l'aube des temps.

Pour arriver à *lire*, castrons le *livre* de son "V" de virginité. Ainsi le livre se donne comme lire. De même que la femme, à travers l'histoire, s'est vu imposer des rôles sociaux, devenus prépondérants, de mère, de vierge, de prostituée et

que maintenant elle veut devenir d'abord femme, ainsi pourrait-on dire que le livre, à travers l'histoire, s'est vu imposer des fonctions culturelles d'outil de travail, d'agent éducatif et économique et surtout d'instrument de reproduction des savoirs et des pouvoirs. L'autre revient à l'une.

C'est dire qu'une histoire nouvelle naît dans la lutte que la femme mène contre les pouvoirs qui l'ont éparpillée dans des rôles, dans la lutte également que la littérature mène contre les mêmes pouvoirs qui l'ont réduite à des fonctions. Qui ne sont pas, bien sûr, toutes inutiles, et je citerai seulement les fonctions, les rôles scolaires, utilitaires, et pour le contenu, socialistes, nationalistes, religieux, marxistes, politiques, etc. Rôles qui peut-être sont des portes d'entrée pour arriver à ce que serait vraiment la littérature, mais qui peut-être sont devenus prépondérants et ont faussé la notion de littérature. Dans les deux cas, même tabou de la virginité : pour la femme, c'est la sacrosainte valeur d'échange ; pour la littérature, pour le livre, c'est la valeur ou le poids de pouvoir. Dans les deux cas, la fonction représentative a aboli le corps naturel : et celui de la femme et celui de la littérature.

Pour retrouver ce corps de la nature du livre, je m'arrête au *lire*, avec lequel j'essaie de trouver quelque part une autre analogie qui serait à la fois de vie, de pratique et de réciprocity. Ce lieu n'est autre que *l'écrire*. Pour m'y familiariser, j'ajoute quelques équivalences. Ecrire, c'est lire la plume à la main ; mieux, écrire c'est lire ce que la machine écrit. Lire serait donc écrire, mais avec un livre à la main. Sartre a divisé *Les mots* en deux parties : un : lire ; deux : écrire, ce qui lui permet de raconter tous ses commencements. C'est dire que pour écrire, il faut avoir lu. On ne devrait lire que pour écrire. C'est la conséquence que je signale plutôt que l'intention. Annie Leclerc écrit : « Un jour, en lisant Descartes, je m'étais mise à écrire, ou à tenter d'écrire » (*op. cit.*, p. 134). Également mon texte porte la trace de Luce Irigaray : *ce sexe qui n'en est pas un*. L'analogie nous ferait dire aussi : *cette littérature qui n'en est pas une*. A travers les siècles, l'écriture s'est toujours interrogée sur elle-même ; elle a toujours revendiqué son corps naturel, sa vérité pratique. Dommage que la

lecture n'en ait pas fait autant. On finit par ne plus savoir ce que lire veut *dire*. Plutôt ce que lire veut *faire*.

Pour chercher la nature de *lire* (et non pour retrouver la culture dont la critique a bariolé la lecture) j'avance une autre analogie : celle de *traduire*. De même qu'on n'écrit pas ou qu'on ne traduit pas des mots, ainsi on ne lit pas des mots. Il s'agit de phrases qui s'écrivent, se traduisent, se lisent ; et dans la phrase, quelle qu'elle soit, réside la plus petite mais aussi la plus nécessaire structure de sens. Ainsi il n'est pas plus honteux d'ignorer le sens d'un mot d'une langue étrangère que de passer à côté du sens d'une oeuvre ou d'un sens important d'une oeuvre, et que d'ignorer, comme écrivain, un mot qui pourrait être la clé de ce qui est en train de s'écrire. Mais les lacunes sont là pour être comblées.

C'est dire que si on lit, on écrit ou on traduit à l'aide d'un dictionnaire, c'est peut-être le signe de la pure difficulté ou de la lenteur qui veut penser ; c'est peut-être surtout le signe de la vérité. Lire, écrire, traduire vraiment, c'est en un sens toujours partir du dictionnaire, littéralement ou symboliquement ; c'est aussi la chance d'arriver au vrai texte, au vrai livre, au vrai lire.

Egalement, lire revient à traduire, mais traduire c'est à la fois lire et écrire. Il y a un fait : beaucoup lisent, moins écrivent et encore moins traduisent. Des trois actes, c'est l'écriture qui est le plus originel selon toute apparence. Pourquoi traduire attire-t-il si peu les écrivains ? Mais pourquoi la lecture ne serait-elle pas l'acte le plus originel et aussi le plus prestigieux ? L'acte qu'il faut critiquer en tout premier lieu ? On sait que la lecture, comme la femme, a pu être accusée d'être une consommation, une passivité, un dérèglement.

Il faut préciser que les systèmes scolaires ont tout faussé. La lecture, aux dépens de l'écriture, a été indûment privilégiée ; ce qui, bien sûr, fait l'affaire des grands prêtres de l'institution littéraire : les professeurs, les critiques et les membres de jury (et ici je me salue) ; l'affaire surtout des financiers de ladite institution, qui comptent leurs sous et ce n'est pas sans raison par les temps qui courent.

Contre cet énorme pouvoir, les écrivains sont ceux qu'on peut définir par leur *manque de pouvoir*. Même manque de pouvoir pour la femme. Le lecteur qui ne pense pas au travail de l'écriture, on peut dire qu'il ne pense tout simplement pas. L'écrivain qui ne pense pas au plaisir de la lecture, on peut dire qu'il n'écrit tout simplement pas. Il reproduit, il prêche, il joue un rôle, mais il n'écrit pas. En tout cas, ce n'est pas important que ce soit lui qui écrive, ça pourrait être n'importe qui, à la limite, il n'est plus personne.

Le pouvoir de la littérature, il se glisse, il peut se glisser dans ses rôles et dans ses fonctions. Couper ces rôles, abolir ces fonctions dans la mesure du possible, c'est rendre la littérature à son manque essentiel de pouvoir. La lecture et l'écriture sont dans un rapport analogue face à la littérature : ils la font être, soit dans son origine, soit dans son aboutissement. En ce sens, la littérature sans pouvoir est femme ; c'est la littérature-femme qui nous le montre le mieux.

J'arrive à cette conclusion en entrant chaque jour plus profondément dans l'écriture-femme. Les femmes ont lu les hommes, mais les hommes seront-ils capables de lire les femmes ? Je rêve qu'on arrive bientôt à la *lecture-femme*, c'est-à-dire à une lecture qui démonte, qui dénonce les pouvoirs qui ont assujetti et la littérature et la femme. (C'est une femme qui m'a le mieux parlé de *La sorcière* de Michelet.) La littérature et la femme finiront par *se parler elles-mêmes*. C'était la dernière et la plus parlante de mes analogies. Merci.

WILFRID LEMOINE :

Merci, monsieur Bonenfant. La prochaine communication est celle de Gérardo Mello Mourao.

GERARDO MELLO MOURAO :

(Je commence par m'excuser de mes imperfections, les imperfections de mon français. D'ailleurs j'ai dû rédiger ce texte un peu à la hâte dans une chambre d'hôtel sans le secours même d'un petit dictionnaire. Je dois dire aussi qu'il y a dans mon texte quelques citations de Mallarmé, et qu'elles ne sont pas littérales car je n'avais pas le texte à la main.)

Eh bien ! appelé en témoignage sur l'écrivain et son lecteur, je dois dire que la parole testimoniale me donne toujours un frisson de frayeur et de joie. La preuve testimoniale garde dans son même sperme étymologique, du latin *testis*, la vérité qui brûle dans le four de l'être. Il se confond dans sa racine avec *testament*, la vérité finale, la dernière parole, le vestibule de la mort, et avec *testicule* la vérité première de l'homme, le vestibule de la création, la parole génésiaque. Je ne sais pas, peut-être que j'en sais trop, si l'écrivain a besoin d'un public et dans quelle mesure. Kafka par exemple avec une humilité qui était en même temps l'ambition suprême, n'écrivait que pour comparaître devant Dieu, le jour terrible du jugement dernier, son livre à la main. Il voulait un lecteur, un seul lecteur, le plus savant, le plus grand, le lecteur absolu : Dieu. Mais, qu'est-ce que c'est qu'un livre ? Mallarmé, dans une lettre à Verlaine, confessait que pour écrire un livre, il se disposait à sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme ces gens obstinés qui jetaient au feu les meubles et les poutres du plafond pour nourrir le four du grand oeuvre. Il ne voulait écrire qu'un livre, le livre, persuadé au fond de son âme qu'il n'y a au monde qu'un livre à être écrit, essayé déjà par tous les génies. L'explication orphique de la terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence, personne n'a réussi à l'écrire. Mais c'est assez de venir à bout d'un de ses petits fragments, un éclat de lumière qui le laisse entrevoir, car une vie serait trop courte pour l'accomplir. Aussi, ça suffit à l'artiste : la gloire et la douceur de prouver, avec l'éclair d'un moment, que ce livre existe et qu'il a eu la conscience d'une chose qu'il n'a guère réussi à rendre réelle. A propos du public, du lecteur, c'est encore

Mallarmé qui écrit dans une de ses lettres à Henri Cazalis, que le poète a besoin d'un silence inviolé et inviolable. Le poète a besoin de croire qu'il est tout seul au monde. Quand je parle du poète, je parle également du romancier, parce que le roman c'est une forme d'épopée. Le poète a besoin de croire qu'il est tout seul au monde. Dans une autre lettre à Théodore Aubanel, je crois, il disait avoir besoin de 20 ans, cloîtré dans son propre être, pendant lesquels il déciderait de renoncer à toute publicité à l'exception de la lecture à un petit cercle de ses amis. Moi, je crois à la fécondité expiatoire du cloître, j'en ai moi-même l'expérience : sept ans dans un monastère très rigoureux et six ans dans un pénitencier politique. Quelques années d'exil dans un pays étranger et des années — combien ? — parfois forcées, parfois volontaires, exilé dans le devoir irrécusable de l'action politique, dans la voluptueuse dissolution du péché, dans les délices du monde, de la chair et du diable, exilé dans la chasteté ascétique de la famille, attendant toujours la poésie, dans la certitude qu'elle est comme la loi élémentaire de la nature et que le poème comme un fruit n'attend que le jour de mûrir pour tomber. Ces idées pourraient paraître étranges et élitistes sur les lèvres d'un homme qui a été blessé jusqu'au sang, le sang vraiment versé, dans le sens littéral du mot, le sang proprement dit, en portant sur ses épaules la croix du procès politique de son pays et de son temps. La croix, toutes les croix, celle de l'épaule droite et celle de l'épaule gauche, humble devant la fragilité de ses possibles erreurs, hier comme aujourd'hui, mais orgueilleux des compagnies fraternelles trouvées par ses chemins et par les écarts de ses chemins. Dans la certitude, comme Camus, que la place de l'artiste n'est pas à côté de ceux qui font l'histoire, mais de ceux qui souffrent l'histoire. Je suis sûr que je serais un faux témoin de la poésie, de l'écriture si je me livrais à la sensation de la placer au service des idéologies et des activités d'homme de parti. Dans ce sens, il est possible d'écrire des textes rhétoriques, même de bons textes, même de très bons textes, au service des causes justes et nobles, mais ces textes n'auraient rien à voir avec la poésie, avec l'écriture. Une confusion, du reste éphémère, pourrait rendre fameux ceux qui cherchent ce type de

publicité. Poète, je ne cherche pas la publicité. Je cherche la gloire. La publicité, d'ailleurs, est aussi éphémère que la durée de la fausse poésie. La grande, la libre, la vraie écriture, elle est révolutionnaire, elle découvre la liberté, elle fonde les peuples. Le poète, le seigneur et serviteur de l'écriture en général, est celui qui écrit pour tous et pour personne, comme dans le vers de Zarathustra. Le poète n'a qu'un engagement avec l'histoire : sa propre histoire ; car l'histoire du monde est l'histoire de chaque homme. Le poète n'a qu'un pacte : le pacte avec la beauté. Car seule la beauté invente la liberté, qui est le destin de l'homme. Aussi, le poète ne doit pas chercher le peuple. C'est le peuple qui doit tâcher de le trouver, et le peuple le trouve toujours. Pardonnez-moi l'expression rhétorique, mais c'est comme ça : comme le chasseur qui sonne son cor dans les vallées afin que les gens égarés le cherchent et trouvent le chemin du retour. Seigneur et serviteur des hommes, le seul métier du poète c'est d'allumer son flambeau dans les ténèbres. Si un seul être errant se sauve à sa lumière, sa destinée est déjà accomplie. Et pourtant, même cette chance peut manquer à l'homme de l'écriture. Quant à moi, j'aimerais joyeusement être entendu par les hommes, tous les hommes et que, en entonnant mon chant, nous puissions danser, les mains enlacées autour des villes qui périclitent, pour reconstruire sur les ruines d'un temps historique pourri, la liberté primitive et élémentaire des choses, des lieux et des personnes dans les anarchies célestiales du paradis perdu, dans la beauté mythique des temps de l'aurore. Toutefois, le naufragé d'un temps d'impiété, il ne reste souvent à l'écrivain dans son île de solitude plus que le vieux recours des naufragés : jeter à la mer la bouteille qui renferme son désespoir et sa fragile espérance. Si personne ne la recueille, tant pis pour les deux : l'expéditeur est condamné à périr et le destinataire manqué mourra sans connaître la douceur et la piété de la face d'un frère qui se penche, amoureux et reconnaissant sur sa poitrine, tout près de son cœur.

débats

ANDRÉ BROCHU :

Je voudrais simplement dire que ce qui m'a frappé dans les exposés, c'est leur symétrie. Le premier nous parlait de la lecture-femme et le deuxième de la parole testimoniale, testimoniale évidemment renvoyant à une vérité, puisque c'est *testis* : testicule autant que testament. Alors je ne sais pas si à partir de cette symétrie, il y aurait possibilité pour les deux, qui ont fait l'exposé, d'essayer de voir des points de convergence, ou alors s'il y a quelque chose d'irréductible dans cette antithèse.

JOSEPH BONENFANT :

Maintenant que j'ai entendu monsieur Mourao, je me dis qu'à côté de mon texte, qui était plutôt théorique, le sien est plutôt lyrique. Et ce sont deux types de discours qui se conçoivent, qui circulent, mais sous quel angle trouver un point de départ à la discussion, je ne le sais pas. Mais je peux redire ici, à partir de mon expérience, que dans la lecture, c'est l'embrigadement depuis les tout débuts de l'école, où la littérature sert évidemment à apprendre à lire, et les étudiants à l'université se dégagent difficilement de ce moule, de ce carcan : ils n'arrivent pas à l'écriture justement parce qu'ils n'arrivent pas à la lecture. C'est très étonnant de voir cette espèce d'enfermement dans un lieu où on tourne en rond, d'où on ne sort pas par l'écriture, de sorte que nous avons un système scolaire qui se reproduit énormément et qui consolide toujours son pouvoir.

GERARDO MELLO MOURAO :

Evidemment, j'ai un grand respect pour la lecture et moi-même, presque tout ce que je sais, je l'ai cueilli dans la lecture interminable. J'ai même eu le privilège de pouvoir lire pendant des jours et des nuits et des années, car j'ai été six ans en prison, et c'était mon seul bonheur, de lire. Les jours étaient courts à la prison ; c'est drôle, je me souviens très bien que parfois les jours étaient trop courts pour lire. Donc, j'ai un grand respect pour la lecture, mais ce que je voudrais dire, c'est que l'écrivain, l'homme de l'écriture, ne doit pas penser intentionnellement au lecteur pour faire son livre, car alors il est foutu.

JOSEPH BONENFANT :

Ce qui veut dire que dans votre prison, que dans votre monastère vous lisiez librement, alors que les universités pourraient être vues comme de grandes prisons où on oblige à lire de telle et telle manière. Ça fait toute la différence.

GERARDO MELLO MOURAO :

Je ne sais pas si dans les universités la lecture est tellement dirigée. Moi-même je vis dans un pays de dictature militaire, une dictature très sophistiquée et — je demande pardon à monsieur Cortazar — pire que celle de son pays, car elle est plus scientifique. Il y a censure et tout ça, mais on n'est pas en prison à l'université, on est très libre pour lire. Evidemment, en prison on est plus libre. Je n'ai jamais ressenti l'éclat de la liberté de l'être humain comme parfois dans mes nuits ou dans mes jours de prison, ça, je vous le dis. J'étais un homme libre, parce que je ne faisais de compromis avec rien, la société, l'Etat. J'ai une haine mortelle de l'Etat, moi, et l'Etat ne pouvait plus rien contre moi, il m'avait déjà jeté en prison, j'avais payé toutes les dettes qu'il voulait, il ne pouvait plus rien, j'étais là, alors j'étais libre. Ainsi, la prison est plus libre que l'université, ça, je vous l'assure.

RENÉ MICHA :

Je voudrais simplement me permettre de faire deux observations en ce qui concerne l'exposé de Bonenfant. Il a parlé de l'écriture-femme. C'est une idée qui fait de plus en plus son chemin. Notamment, Hélène Cixous, dans plusieurs de ses écrits, estime qu'une des façons les meilleures pour la femme de se réaliser, la meilleure incarnation de la féminité, c'est justement l'écriture. Elle a mis ça sous forme de beaucoup de paraboles dans ses derniers livres. S'agissant de monsieur Mourao, je veux dire que ce qui me frappe, c'est que sur un ton différent, plus passionné, il reprend certains thèmes que Julio Cortazar a développés hier. Et je suis frappé que, comme Cortazar, il pense que la littérature a un rôle extrêmement important et en même temps que l'engagement n'est pas celui que l'on croit, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de littérature engagée qui se veut comme telle, mais que la littérature agit d'une autre façon. Pendant qu'il parlait, pendant qu'il mettait de l'avant l'image du chasseur, je pensais à une autre image que vous connaissez tous, qui est celle du chasseur par excellence, et qui se trouve dans Ovide : c'est Actéon.

Actéon, errant un peu au hasard mais cherchant quelque chose, dit Ovide, rencontre Diane, qui est au bain, comme vous le savez, et qui est la beauté. Justement Mourao a parlé plusieurs fois de la beauté, qui serait *l'autre* du poète. Or Diane lui jette de l'eau à la figure, c'est la seule chose qu'elle puisse faire, et ensuite, à son grand désespoir, ajoute Ovide, elle fait en sorte qu'il soit transformé en bête. Comme vous le savez, ensuite Actéon est déchiré par les chiens. Mais ça devient un grand mythe, et qui nourrit encore pas mal de textes aujourd'hui, comme *Diane au bain* de Klossowski, où il est question du soufflé de Dieu.

Alors, je me demande si cette image, ce n'est pas une image qui s'ajoute à celle de Mourao. Effectivement, le poète vit la beauté, et souvent il la paie de sa vie ou, comme on vient de nous le dire, d'emprisonnement, d'exil, de toutes sortes d'autres épreuves. Mais quand même, un peu comme au Moyen Age, surgit la justice de Dieu, c'est-à-dire que finalement, en dépit de tout, Actéon atteint Diane et Diane se meurt presque d'amour pour Actéon qu'elle a dû faire déchirer par ses chiens. Autrement dit, le poète n'écrit pas en vue du peuple, mais, comme l'a dit très bien Mourao, le peuple le trouve, et cette conjonction très mystérieuse se perd dans un lieu, dans un temps qui ne sont pas nécessairement fixés, mais qui existent finalement toujours.

ANDRÉ BROCHU :

J'aimerais savoir de monsieur Mourao, qui semble se faire une conception très virile et christique du poète, comment il réagit devant cette espèce de métaphysique de la femme et de ses rapports avec l'écriture qui est apparue assez récemment, il faut le dire, dans les cultures d'Occident. Est-ce que ça vous touche, cette problématique de la femme et de ses rapports avec l'écriture, la femme apparaissant, semble-t-il, comme le lieu d'une promotion du corps naturel et de tout l'ordre du pulsionnel pouvant ainsi arriver à l'écriture ? Peut-être d'ailleurs qu'il y aurait lieu de préciser davantage les aspects de cette problématique. Nicole Brossard pourrait le faire mieux que moi, ou Bonenfant, mais est-ce que vous êtes touché par cette problématique ?

GERARDO MELLO MOURAO :

Eh bien ! je ne suis pas un spécialiste en littérature féministe. Je crois que la femme est un être comme l'homme, il n'y a pas de grandes différences. Et c'est peut-être parce que j'ai fait une référence au *testis* (testicule) qu'on a pu croire que je voulais affirmer une pensée de *machisto* latino-américain contre les femmes. Mais non. D'ailleurs, je me souviens que dans une de vos réunions, la dernière ou l'avant-dernière (j'ai lu cela dans *Liberté*) quelqu'un offrait à l'assemblée un cadeau, et ce cadeau s'appelait « cyprine ». Vous vous souvenez de ça ? Alors, cette personne a dit : nous avons nous aussi, les femmes, un jus, mais ce jus s'appelle « cyprine ». Ce n'est pas dans le dictionnaire, j'ai cherché dans tous. Cette chose était comme le sperme. Alors, c'est la même chose, et la femme a la capacité humaine de produire une chose aussi passionnante que nous. Monsieur, je crois, a utilisé le terme « passionnel ». C'est vrai, je suis un homme passionné, toute ma vie est une passion et la passion dans tous les sens, incluant le sens étymologique, pragmatique : je suis un homme de souffrance, et disons que, comme Pascal, je cherche

en gémissant. C'est une forme de passion, mais la passion de toutes choses. Je suis comme ça, voilà.

JOSEPH BONENFANT :

Si on revient aux faits, est-ce qu'au Brésil les femmes ont la parole ? Est-ce qu'elles donnent leur point de vue dans toute la dialectique révolutionnaire, si on peut dire ?

GERARDO MELLO MOURAO :

Ah ! oui. Oui, il y a beaucoup de femmes dans la littérature. Je ne sais pas si elles sont grands écrivains, je ne sais même pas si mes autres compagnons sont de grands écrivains, je ne suis pas un critique, moi, mais il y a des femmes qui travaillent sérieusement à la littérature et qui travaillent sérieusement à la politique et qui ont beaucoup souffert. Il y a des femmes en exil, il y a des femmes en prison, il y a des femmes qui ont été tuées et, en ce moment, il y a quelques femmes qui portent le drapeau de la résistance d'une manière extraordinaire chez nous, même des écrivains, même des soeurs, des moinesses.

WILFRID LEMOINE :

Des religieuses.

GERARDO MELLO MOURAO :

Même des religieuses.

MARCEL BÉLANGER :

Il me semble voir une analogie par antithèse entre les deux exposés. Avec l'exposé de Joseph Bonenfant, on a parlé de lecture et de lecture liée à un système, un pouvoir, donc où la communication est parcellaire ou rompue. Et Joseph Bonenfant a laissé entendre que la libération de l'écriture pourrait se faire par la lecture. Ce qui m'a frappé par antithèse dans l'exposé de monsieur Mourao, c'est que lui aussi fait allusion à certains pouvoirs, différents, politiques. Il a parlé d'île, il a parlé d'enfermement lui aussi, mais il réagit de façon assez différente, parce que justement il dit qu'il y a une espèce de recul, une frontière qu'on ne peut pas franchir. Il a parlé de bouteille à la mer. Je me demande s'il n'y a pas une articulation dans cette analogie antithétique. Face au pouvoir, l'écriture dénonce. C'est une forme de transgression chez Bonenfant, tandis que chez monsieur Mourao c'est une espèce de désespoir. Peut-être que l'image de Robinson était présente derrière tout cela.

GERARDO MELLO MOURAO :

Je m'excuse, mais je n'ai pas très bien saisi votre point.

MARCEL BÉLANGER :

Ce que je voulais dire c'est que j'entrevois, dans la relation lecture/écriture, unité et pouvoir.

GERARDO MELLO MOURAO :

L'unité du pouvoir.

MARCEL BÉLANGER :

Oui, de façon différente. Il me semble que Bonenfant proposait une espèce d'écriture pour se libérer...

GERARDO MELLO MOURAO :

C'est une idée d'impuissance, parce que l'écrivain n'essaie jamais, n'a pas le pouvoir de savoir jamais s'il va toucher son lecteur, s'il va en avoir. Moi-même, je m'imagine que j'ai quelques lecteurs, je ne suis pas célèbre, mais j'ai quelques lecteurs dans mon pays et quelques lecteurs même très dramatiques. Il m'est arrivé une chose qui m'a, depuis un certain moment, presque conduit à ne plus écrire de romans. Je faisais des romans et de la poésie, mais je ne fais plus que de la poésie. Trois garçons se sont suicidés après la lecture d'un de mes romans et ça m'a touché profondément. Car ce n'était pas le lecteur que je voulais, je ne voulais tuer personne. On ne sait pas quel est le pouvoir de l'écrivain. Je n'ai pas même le droit de choisir mon lecteur.

JOSEPH BONENFANT :

Moi, ce qui me frappe dans tout ça, c'est que traditionnellement, historiquement, l'homme s'attaque au pouvoir qui écrase, disons, le peuple et donc les lecteurs possibles. Mais la femme, depuis quelques années, s'attaque aussi à des pouvoirs, mais qui ne sont pas du même ordre, qui sont plus subtils et qui ne sont pas essentiellement d'ordre social et d'ordre politique, des pouvoirs qui agissent dans des cercles plus restreints, couples, familles, tout ça. Mais ce qui me frappe, c'est cette espèce de divorce de la pensée masculine et féminine, qui se reflète dans des pratiques tellement différentes que je me demande s'il y a un raccordement possible, si les pouvoirs que la femme est intéressée à dénoncer correspond aux mêmes pouvoirs que ceux qui intéressent l'homme. Il y a quelques années, la rencontre des écrivains avait mis au programme : l'écrivain et les pouvoirs. La situation politique au Québec était assez nette, et la discussion était restreinte au Québec, je pense, dans ce temps-là. Dans la rencontre de maintenant, on voit que les pouvoirs que l'homme attaque sont plus vastes. Mais la femme aussi s'attaque à des pouvoirs qui sont beaucoup plus lourds et qui sont différents, de sorte que le divorce de la pensée est un fait, doit être pris comme un fait. Je ne veux pas dire que tous les pouvoirs sont absolument mauvais, ils donnent lieu à la parole et à la critique, mais moi, je suis très frappé de voir cette séparation entre les continents littéraires.

NAÏM KATTAN :

Je voudrais revenir à des notions peut-être moins théoriques et plus grossières. Dans ces rapports entre femmes, lecture, écriture, il me semble qu'il y a une question de passivité et d'activité. Il y a un acte, l'acte d'écrire, acte matériel à poser, qui est de tracer des mots sur du papier, de publier un livre. Il peut y avoir une lecture active, mais il n'y a pas de trace. Il y a une participation à l'acte d'écriture par la lecture, mais il n'en demeure pas moins qu'il y a quelqu'un, un écrivain, qui écrit. Même si la communication ne se fait pas, même si elle est aussi orgueilleuse, presque démentielle, que celle de Kafka, il y a un besoin de communiquer, que ce soit avec Dieu, pour être au même diapason que Dieu, il y a un acte de communication, un acte qui consiste à sortir de soi, aller vers les autres et non pas à recevoir seulement. Or, historiquement, on a conçu la féminité comme passivité. Mais je pense qu'une fois qu'on a posé cette analogie, il faut aller plus loin. Quand une femme écrit, est-ce qu'elle pose un acte viril ? Il y a toujours eu des femmes écrivains. Est-ce que l'écriture, dès qu'elle est active, est un acte viril et masculin ? C'est une analogie qui peut nous égarer, mais il faut toujours poser la question. A partir d'un acte qui est l'acte d'écriture, où se situe la lecture ? Dans quelle mesure la lecture participe-t-elle à cet acte d'écriture en devenant elle-même active ?

JOSEPH BONENFANT :

Oui, vous faites un résumé magistral de ce que j'ai essayé de dire et vous ramenez à la surface le problème qui court au fond de mon exposé, à savoir que dans l'histoire l'homme a écrit mais que la femme a agi. Pensons par exemple à Judith qui coupe la tête d'Holopherne, action que l'on n'a pas fini de commenter, qu'il faudrait commenter indéfiniment. Aujourd'hui, ce qui est nouveau, c'est que la femme écrit, voyez-vous, et passe d'une inactivité à une activité, mais je crois que les hommes sont complètement dérouterés devant cette offensive et devant cette arme nouvelle.

MARCEL BÉLANGER :

Il me semble qu'il y a une question qui nous hante depuis hier et qu'on n'aborde pas de front, c'est le problème de la communication. On a parlé d'écrivains sans lecteur, on a parlé d'écrivains enfermés en prison. Par ailleurs, lorsqu'on parle d'écrivains communiquant, on fait intervenir un tiers, qui neutralise, qui déforme cette communication et qu'on appelle les pouvoirs. L'analogie homme/femme pose le problème fondamental. On parle d'une part de l'écriture, d'autre part de la lecture. On arrive assez difficilement à cerner la nature de cette relation. Moi, il me semble qu'il y a une question qui est posée depuis hier. Cortazar a peut-être répondu positivement en disant

qu'il fallait communiquer par les pulsions, mais c'est le seul qui semble établir une relation entre son lecteur, entre les lecteurs et l'écrivain.

ANDRÉ LANGEVIN :

Je ne voudrais pas blesser qui que ce soit, je suis un peu étonné d'entendre parler de deux prisons, la lecture à l'université et la lecture dans la prison elle-même. Il me semble qu'il y a une prison beaucoup plus grande et plus visible. Le rôle de l'écrivain n'est plus du tout aujourd'hui privilégié, il n'y a plus d'organisation qui fait de l'écrivain un être prestigieux, parce que le problème (je croyais que monsieur Bélanger allait aborder cette question), ce n'est pas la communication, mais les communications. Le règne des communications fait de l'écrivain quelque'un de quasiment aussi anonyme que le lecteur, qui est beaucoup plus anonyme aujourd'hui qu'il ne l'était autrefois. Autrefois, un écrivain écrivait toujours pour un public qu'il connaissait à l'avance ; aujourd'hui l'écrivain ne connaît pas son public et ne peut pas le connaître, et le lecteur ne peut pas connaître son écrivain non plus, parce que les communications sont quasiment devenues en elles-mêmes une substance culturelle. La plus grande prison que je vois aujourd'hui — et nous y sommes tous — c'est cet anonymat. Pire que l'anonymat, le lecteur, qui est plus anonyme qu'il ne l'était autrefois, est également moins vierge, moins vierge parce qu'il est conditionné, pas par l'université, pas par l'école, il est conditionné par l'information fragmentée, sans lien, qui l'assaille constamment de partout.

Depuis hier, j'ai l'impression d'assister à une réunion qui aurait pu se tenir à l'époque de Stendhal, qu'on a beaucoup nommé hier, mais le problème de Stendhal pour moi n'existe absolument plus aujourd'hui. Quelqu'un qui prend la plume aujourd'hui pour écrire, répond encore aux mêmes aspirations que celles qu'a si bien définies notre confrère du Brésil, mais la difficulté de communiquer est beaucoup plus grande, à cause de cet anonymat et de cette absence de virginité du lecteur, le lecteur auquel on s'adresse mais qu'on ne connaît pas et qui ne nous connaît pas, un lecteur qui est déjà conditionné. La littérature elle-même, n'étant plus privilégiée, n'est qu'un des nombreux messages que les communications transmettent et au même niveau que les autres. Quand on parle de rejoindre le peuple, moi, ça m'apparaît une abstraction monumentale et de la part de l'université et de la part de l'écrivain. Qui rejoint le peuple aujourd'hui ? C'est Elvis Presley. Si le peuple est libre, si le peuple a ses propres pulsions, et qu'on nous demande d'obéir aux pulsions du peuple, d'autres que nous le font beaucoup mieux que nous. J'aimerais beaucoup, moi, en tout cas, pour mon petit point de vue très modeste à moi, que les débats s'engagent dans le contexte d'aujourd'hui. Les *Marginalia* de Stendhal, aujourd'hui ça n'a aucun poids et ça n'en aura plus jamais.

Quant à vouloir que la littérature soit femme ou homme, je pense que l'homme d'aujourd'hui, cet homme du peuple sans nom et sans visage, mais qui porte un numéro matricule, est aussi aliéné que la femme. Je ne vois pas pourquoi on fait une différence entre la femme et l'homme. On peut la faire du côté du créateur peut-être, mais le créateur, par définition, est quelqu'un qui a été privilégié, puisqu'il a accès à l'écriture, mais l'écriture elle-même est tellement dévalorisée aujourd'hui que le problème le plus important pour l'écrivain, me semble-t-il, ce n'est pas de s'engager dans une idéologie, comme l'a si bien dit mon confrère du Brésil, mais c'est de voir par quel moyen, nous, on peut encore donner une voix, notre voix, celle qui a toujours été celle des écrivains dans cette jungle d'informations, qui fait qu'on est tous anonymes, et lecteurs et auteurs. L'image de la bouteille à la mer dont parlait mon confrère du Brésil, encore une fois, est encore beaucoup plus vraie aujourd'hui qu'autrefois, parce que la bouteille à la mer, elle est mêlée à un paquet de déchets. Il n'y avait pas de déchets autrefois, la bouteille était seule sur l'eau. Voilà.

JACQUES BRAULT :

Moi, j'ai un point de vue un peu différent de celui d'André Langevin, mais je suis d'accord avec lui. Je vois une réciprocité profonde et toujours actuelle entre l'exposé de Bonenfant et l'exposé de Mourao. En écoutant Bonenfant, je me disais : que c'est beau quand c'est vrai, et en écoutant Mourao : que c'est vrai quand c'est beau ! Je pense que de quelque façon qu'on aborde le problème, il faut poser une réciprocité profonde entre la lecture et l'écriture. C'est banal, mais comme tout ce qui est banal, c'est souvent oublié. Un peu comme il y a une réciprocité profonde entre la femme et l'homme, l'écriture, avant, pendant et après, est aussi lecture, et la lecture, elle aussi, avant, pendant et après est écriture. Malheureusement, à travers l'histoire et la tradition, on a fait de l'écrivain le mâle, et du lecteur la femelle. Alors que, comme l'homme est aussi femme et que la femme est aussi homme, ce n'est plus à l'homme à enseigner à la femme ce qu'elle doit être et, j'espère, ce n'est pas encore à la femme à enseigner à l'homme ce qu'il doit être. En fait, ils s'entraînent l'un l'autre par leur implication réciproque, qu'on est peut-être en train de découvrir, et cette implication réciproque, comme l'a si bien magnifiée Mourao, est sur fond de solitude. Mais une solitude qui, justement, a dans son cœur même l'autre, l'autre lui-même. Et je pense que de ce point de vue-là, ce que Bonenfant a signalé ou ce qu'André Langevin vient de signaler, c'est important, mais je dirais un peu effrontément que c'est secondaire, en ce sens que l'écriture pas plus que la lecture, sauf pour ce qui est de la technique de certains moyens, ne s'enseigne, pas plus qu'effectivement l'homme n'aurait jamais dû enseigner à la femme à vouloir être femme sur

le modèle de l'homme. Ces choses-là ne s'enseignent pas, elles se vivent, se partagent, se rompent comme le pain que l'on mange ensemble.

Je sais que mon point de vue est très romantique, même bien au-delà de Stendhal, mais je pense qu'il rejoint quand même cette région obscure, où nous nous retrouvons tous en commun dans nos tentatives de communication, puisqu'il faut bien qu'il y ait du commun pour qu'on échange, cette région obscure et ténébreuse des pulsions dont parlait Cortazar. Puis, je crois que fondamentalement, s'interroger sur les problèmes de l'écrivain et du lecteur, c'est s'interroger encore plus profondément sur les implications extrêmement difficiles, pénibles, de cette double solitude écrivante et lisante, double qui en appelle au même mais non pas à la confusion. Et, de ce point de vue-là, je ne dis pas qu'il n'y a pas de problèmes pratiques, concrets, techniques, politiques, sociaux, etc., mais je pense qu'on est fondamentalement renvoyé à cette espèce de liberté risquée de l'homme et de la femme dans leur relation, liberté qui est non seulement celle de l'écrivain, mais aussi celle du lecteur.

Je trouve qu'on n'a pas beaucoup parlé jusqu'à maintenant de ce mystérieux être qu'est le lecteur. Lecteurs, nous le sommes tous, c'est vrai, mais je parle ici du lecteur qui, tout au moins officiellement, tout au moins pas à notre connaissance, n'écrit pas, du lecteur-lecteur, si je puis dire. Or je me demande si, de lui aussi, on n'a pas encore la notion, au moins vague, d'un être passif, d'un être femelle, un peu comme toutes les représentations de la femelle dont on a hérité et qui nous dirigent en ce sens. Et quand on parle de communications, quand on dit vouloir rejoindre quelqu'un, parler à quelqu'un, c'est assez étrange qu'on n'explore pas davantage cet être qu'on appelle le lecteur, qui concourt à l'avènement de l'oeuvre et qui souvent se donne comme ça, de façon plus ou moins toute faite à l'avance. Folch a parlé d'écrivain sans lecteur, il faudrait peut-être aussi parler de lecteur sans écrivain, et sans du tout faire de paradoxe.

FERNAND OUELLETTE :

Depuis ce matin, nous avons commencé de dénoncer certains pouvoirs et je vais risquer une autre dénonciation, celle d'un pouvoir dont on parle peu : le « pouvoir du texte ». J'ai l'impression que dès l'instant où le texte m'expulse de l'écriture, comme sujet écrivain, je suis déjà tyrannisé par un pouvoir que j'appelle le « pouvoir du texte ». Ça m'a été suggéré par la communication magistrale de Mourao. Je veux faire la distinction, que d'autres ont faite avant moi, entre le texte et la parole, l'écrivain du texte et l'écrivain de la parole. Et chez les écrivains, je pense qu'on ne dénonce pas suffisamment la tyrannie et le pouvoir du texte qui, en m'assujettissant, m'expulse aussi comme lecteur. J'en arrive à penser que ce n'est que par la parole que je suis un sujet écrivain et un lecteur.

ARIS FAKINOS :

J'aimerais poser quelques questions à monsieur Mourao, dont l'exposé extrêmement lyrique m'a particulièrement touché. Je pense plus particulièrement à une phrase qu'il a dite : « le poète ne doit pas chercher le peuple, mais c'est le contraire plutôt qui doit arriver ». J'avoue que c'est une attitude qui parfois, quand je suis enfermé dans mes quatre murs, me tente beaucoup. Seulement je me pose la question : lorsque le peuple, ou plutôt le public, se mettra en route pour rencontrer l'écrivain ou le poète, est-ce qu'il le trouvera à sa place ? Je veux dire par là qu'il ne faut pas oublier que ce contact dont on parle, plutôt dont on ne parle pas assez, ce contact quelconque entre l'écrivain et le lecteur, se réalise dans un certain contexte concret, social, politique et culturel, et surtout qu'il se réalise à travers un langage dont nous avons tendance à oublier l'importance et même l'existence. Or, je ne pense pas que le langage se cultive tellement bien dans le silence, que ce soit le silence d'une prison ou celle d'un monastère. Le langage évolue, et surtout aujourd'hui, ce qui est peut-être le grand danger, il évolue en dehors de l'écrivain. Il évolue à la télé, il évolue à la radio, dans la presse dite grande et surtout dans les bureaux de publicité. Alors, j'aimerais poser à monsieur Mourao cette question : quelle est son attitude à l'égard d'un langage qui s'élabore à son insu et quelles sont ses armes, s'il ne veut pas que son attitude aboutisse à un examen quotidien de ce que j'appelle le nombril créateur ? Nous sommes dans un monde non plus dominé par le silence, mais plutôt par un langage que, il faut bien l'avouer, nous ne sommes plus en mesure de contrôler. Je crois que l'écrivain, de plus en plus, ressemble à un soldat qui doit se battre non plus avec des armes qu'il aura choisies, mais avec des armes qu'on lui aura mises dans la main. Et j'ai peur que ces armes ne soient truquées d'avance, c'est-à-dire que le langage qu'on met à la disposition de l'écrivain aujourd'hui ne s'élabore en dehors de lui, car c'est déjà un langage destiné à servir un certain contexte social, politique, culturel, et qui, par conséquent, ne peut plus servir les intentions de l'écrivain. J'aimerais bien qu'on réfléchisse autour de cet instrument qui s'appelle le langage et sans lequel le reste du débat me paraît un petit peu trop philosophique.

GERARDO MELLO MOURAO :

Je ne prends pas la défense du silence et de l'incommunication. J'ai même une certaine allergie à ce mot, la communication, employé de nos jours à toutes les sauces. La communication devient une chose extrêmement importante, mais communiquer quoi ? Et puis, quand je défends cette espèce de silence, ou plutôt une certaine position d'indépendance de l'écrivain devant le lecteur, c'est parce que je crois que si l'écrivain est intéressé directement au lecteur, il écrira pour faire des best sellers.

Mais ce silence ou cet isolement où il se garde pour créer sa parole lui donne le moyen d'être fidèle seulement à lui-même et seulement à sa propre parole, non pas à l'écho que cette parole peut avoir chez les autres. Alors, tout ce qui peut contaminer le travail de ma parole peut compromettre ma fidélité à ma propre parole. C'est un travail très sérieux, c'est un travail très dur, c'est le plus facile et aussi le plus difficile des travaux, la parole. Je ne veux pas être isolé du monde, mais dès le moment où je crée ma parole, je dois être fidèle à elle et à elle seule. Et si je dis que l'écrivain ne doit pas chercher le peuple, c'est qu'il ne doit pas compromettre la fidélité de sa parole par le désir d'être entendu par les autres. D'ailleurs, la littérature est implacable et le peuple a toujours trouvé la vraie écriture. Alexandre Dumas, Eugène Sue étaient les contemporains d'un monsieur qui s'appelait Stendhal. Ils étaient les plus importants, mais le peuple trouve toujours et trouve pour toute l'éternité. Je me demande si les prophètes d'Israël se sont préoccupés de rencontrer le langage du peuple. Non, ils ont eu un langage très à eux, une expression très compliquée, et cependant ce sont ces prophètes qui, après des milliers d'années, ont fondé aujourd'hui l'Etat d'Israël. Car Israël a été fondé plus par Isaïe, Jérémie, Ezéchiel et Daniel que par les leaders qui sont là en ce moment. Oui, la littérature est implacable, elle arrive toujours, on la trouve toujours. Je ne sais pas si vous m'avez compris ?

ARIS FAKINOS :

Je vous ai absolument compris. Mais je pense, en parlant de l'Etat d'Israël, que la parole d'Isaïe a joué un grand rôle, mais que le plus grand rôle a été joué par le général Dayan et, ce qui est beaucoup plus important, que Dayan représente le présent tandis qu'Isaïe représente un certain passé. J'admire profondément ce respect de sa propre parole, mais je me demande dans quelle mesure il ne ressemble pas à l'attitude, par exemple, de certains partis communistes dits orthodoxes, qui pendant des dizaines d'années ont cultivé leur propre parole dans des chapelles particulièrement closes, mais qui, le moment venu, quand ils ont voulu contacter ce que, eux, ils appellent la masse sociale, ont constaté qu'entre eux et la masse sociale, il y avait un vide énorme qu'ils ne pouvaient plus combler, ce qui les a obligés à inventer un nouveau langage. C'est pourquoi je reviens à l'importance du langage qui, pour tout écrivain, pour moi, est important. Je ne peux pas concevoir une littérature sans l'existence d'un langage. Or, il faudrait qu'on parle de cet instrument de travail qui est absolument à la base de toute création, qu'elle soit littérature ou création d'écriture simple, parce que c'est un instrument qui me semble aujourd'hui en danger, en danger pour l'écrivain, pour la bonne raison qu'il s'établit — je le répète — en dehors de lui, dans des laboratoires qui n'ont rien de litté-

raire. Je veux bien rester dans mon silence, mais je voudrais bien, une fois sorti de ce silence, que je sois toujours capable d'utiliser un langage compréhensible par les autres.

GERARDO MELLO MOURAO :

Écoutez. Évidemment, nous avons la langue qui est comme un instrument, la langue qui est à tous. Mais mon langage à moi, je ne le négocie pas, il est à moi. Je le crée, et s'il vaut quelque chose, il aura son prix sur le marché de l'écriture. La langue, c'est la chose commune, mais le langage, c'est la chose de chacun. J'ai mon langage à moi.

ANDRÉ BROCHU :

Je voudrais revenir à l'intervention d'André Langevin, qui me semble très importante, car elle a évoqué cette espèce de modification des conditions de la communication dans la société moderne, et plus précisément cet anonymat où se retrouve l'écrivain. Je pense qu'on peut joindre à cela la brève analyse que Fernand Ouellette faisait de l'oeuvre littéraire qui, de parole qu'elle était, est devenue de plus en plus texte. Je pense que dans ce statut de texte de l'oeuvre, on peut retrouver quelque chose : l'anonymat. Et je me demande si on ne pourrait pas lier tout ça à cette érosion de la figure du maître ou du père qui apparaît à certains, à un socio-psychanalyste comme Mandel, comme une caractéristique de la société moderne.

Pour Mandel, dans la société d'autrefois, le pouvoir projetait l'image ou l'*imago* du père ; alors il y avait conflit entre les générations dans la mesure où les citoyens cherchaient à s'égaliser à ce père, qui était figuré en quelque sorte par le pouvoir, et à le dépasser. Aujourd'hui ce n'est plus possible. Il y a crise des générations et non plus conflit des générations, parce que le pouvoir projette non plus l'*imago* du père, mais l'*imago* de la mère archaïque, mauvaise, qui est une image de la toute-puissance, donc une image tout à fait écrasante. Et j'ai l'impression que dans ce contexte-là, dans le contexte de cette érosion de la figure du père ou de la parole magistrale, effectivement la femme apparaît comme une médiatrice possible. Ce n'est pas un hasard si dans nos sociétés, qui sont plus particulièrement atteintes de cette érosion de la figure du maître, ce n'est pas un hasard si la femme prend tout d'un coup une grande importance, non seulement dans tous les registres du vécu, mais aussi dans celui de l'écriture. Et je me demande si ce n'est pas avec elle qu'il y aura possibilité de restaurer une parole qui ne sera plus la parole magistrale d'autrefois, peut-être, mais qui sera une parole vraiment efficace, et sans doute aussi plus démocratique, moins autoritaire que ne pouvait l'être la parole d'autrefois.

RENÉ MICHA :

Tout à l'heure Bélanger a dit qu'il restait un peu sur sa

faim, qu'il ne voyait pas encore très clairement ce que pouvait être la communication. Il faut bien dire que nous ne sommes même pas au milieu du gué et qu'il est possible qu'à la fin de ce colloque, nous y voyions plus clair. Cependant, je voudrais me permettre de poser, à des écrivains qui ont pris la parole ici et qui ont fait état de leur oeuvre, une question qui est la même. Julio Cortazar, parlant de sa relation avec le lecteur a évoqué une certaine suscitation, une certaine tension pulsionnelle. Jacques Borel a imaginé qu'il suscitait en quelque sorte le témoin de ses écrits autobiographiques. Mourao a parlé de fidélité à sa parole, Ouellette du pouvoir du texte. L'hypothèse que j'émetts, c'est que cette communication, dont on nous a dit à deux ou à trois reprises qu'elle conservait quelque chose de mystérieux, je me demande si on ne peut pas, à certains égards, l'assimiler à la séduction : à la séduction telle que l'entend Kierkegaard dans *Ou bien ou bien*, et qu'il appelle musicale. Kierkegaard dit de Don Juan que « le voir et l'aimer est une même chose ». Point « d'entreprise de séduction » donc ni de moyens grossiers. Dans *l'Idiot*, le prince Muichkine, dès qu'il paraît, se trouve aimé des femmes : d'Aglaé, de Nastasie Philippovna ; c'est un enfant des dieux. Il se peut qu'il y ait quelque chose de cela dans l'écriture — mais de façon oblique. Je voudrais éclaircir ce point en recourant au cinéma. Voyant les oeuvres de Chaplin, vous avez sûrement été frappé que Charlot, être extraordinaire, singulier, très beau, « plein de séduction » ne séduise jamais — du moins sur l'écran. Dans *The Gold Rush* lorsqu'une femme paraît lui sourire, en réalité elle sourit à quelqu'un qui est derrière lui. Dans *Limelight*, il joue le rôle de Calvero, clown vieilli. Il a sauvé une jeune femme du suicide, il essaie de la faire rire en sortant de temps à autre de derrière son dos un hareng « A nice kipper » dit-il. Il invente tout ce que pourrait inventer un être qui serait plus jeune qui lui : mais ce discours de séduction il le met dans la bouche d'un pianiste. La jeune femme n'est pas séduite pour autant. Les êtres auxquels parle Charlot ne sont pas séduits, c'est nous qui le sommes, nous, spectateurs. Nous avons affaire à un jeu triangulaire. La question que je pose aux écrivains en question est celle-ci : n'imaginent-ils pas que, d'une certaine façon, la plus pure, ou peut-être la plus ambiguë, ils tentent de séduire l'autre d'eux-mêmes, qu'à vrai dire ils n'y parviennent pas, mais que nous, lecteurs, sommes séduits. Les mots dont on a usé prendraient ainsi tout leur sens : pulsion, témoignage, lien privilégié, parole fidèle...

FERNAND OUELLETTE :

Je veux réagir surtout à deux mots utilisés par monsieur Fakinos tout à l'heure, lorsqu'il a dit qu'on avait *parlé* au cercle du Parti communiste français pendant des années, et lorsqu'il

a ajouté qu'il faudrait peut-être aller vers le *langage*. Je voudrais inverser les termes, si vous me permettez et dire qu'on a plutôt utilisé un *langage*, en se gardant bien de *parler*. Il faudrait peut-être aller vers la parole, plutôt que vers le langage dans ce sens-là. Pour répondre à ce que monsieur Micha vient de dire également, je pense que lorsque j'ai parlé du « pouvoir du texte », j'aurais pu aussi bien dire la « séduction du texte ». Pour parvenir à la fusion véritable de l'écrivain et de son écrit, ne faut-il pas résister à la *séduction du texte* ? Au sens kierkegaardien du mot ?

JULIO CORTAZAR :

J'ai un peu l'impression que plusieurs questions qu'on débat depuis vingt minutes commencent peu à peu à s'approcher les unes des autres. On peut peut-être arriver, je ne dis pas à une synthèse, mais souligner ce rapprochement qui peut être intéressant. On parle beaucoup de communication, j'ai un peu l'impression qu'on continue à voir la chose de façon un peu unilatérale, c'est-à-dire comme si la communication en principe, a priori, partait de l'écrivain vers un lecteur. Eh bien, moi, je crois que tout écrivain a eu la possibilité de se rendre compte que du côté du lecteur, la communication existe de la même façon. C'est-à-dire que petit à petit, on découvre que le lecteur, en lisant un livre, qu'est-ce qu'il fait sinon communiquer ? Lui aussi communique, il communique avec le texte. Ce sont ses réactions, c'est ce qu'il approuve, c'est ce qu'il rejette, là où il fait corps avec le livre qu'il est en train de lire, là où il n'est pas complètement d'accord. C'est donc lui qui est en train de communiquer avec le texte, et par surcroît avec l'auteur. Ça, un écrivain finit pas le découvrir le jour où il commence à recevoir des lettres. Quand il reçoit des lettres de ses lecteurs, à ce moment-là, il n'y a plus communication « *one way* », la communication se fait dans les deux sens. Donc, la notion de communication, je la crois beaucoup plus riche, alors qu'on a tendance à l'imaginer d'une façon un peu unilatérale.

Cela renvoie à la deuxième question, celle du lecteur qu'on assimile d'une façon tout à fait coupable à la notion passive et négative de la femme par rapport à la notion virile et active de l'homme, le lecteur étant l'élément passif tandis que l'écrivain est l'élément actif. J'ai un certain droit de dire ça, parce que moi-même j'ai été coupable de cette qualification qui est absolument abusive. Il y a presque quinze ans, dans un roman, j'avais parlé du lecteur femelle, soit homme, soit femme. Par lecteur femelle, j'entendais celui qui se laisse séduire, qui se laisse hypnotiser, qui se laisse prendre par un auteur et qui n'a aucun mouvement critique, au lieu d'être ce que je réclamais dans ce livre-là, c'est-à-dire un lecteur complice, un lecteur aussi actif que l'écrivain, un lecteur qui soit capable de jeter le livre par

la fenêtre le moment venu au lieu de se laisser hypnotiser par lui. J'avais appelé dans le temps ce genre de lecteur, le lecteur femelle. Et qu'est-ce que je me suis fait attraper ! J'ai reçu, au long des années, un courrier de femmes qui avaient certainement raison, me qualifiant de *machisto* latino-américain, soutenant qu'une fois de plus on donnait à la femme le rôle qu'elle n'avait pas. A plusieurs reprises, par écrit, j'ai pu faire amende honorable plus tard, parce qu'en effet, cette qualification de lecteur femelle était absolument fautive et absurde.

Enfin, une dernière chose. Je m'adresse à Fakinos. Je suis un petit peu surpris de cette espèce d'inquiétude que vous manifestez par rapport au langage qui évolue en marge de la littérature et qui échappe au pouvoir de l'écrivain. Je crois qu'une fois de plus, là, on tombe dans l'erreur de donner à l'écrivain, peut-être, un rôle un peu trop privilégié en ce qui concerne le langage. En tout cas, moi, je pense qu'un écrivain, justement, a des raisons de joie et des raisons qui le poussent à multiplier son travail, chaque fois qu'il découvre qu'il y a de nouvelles formes de langage en dehors de lui, par exemple des formes argotiques, des slogans publicitaires, des tas de choses qui sont en dehors de la littérature, mais qui peuvent, par le travail littéraire, être, je ne dirais pas récupérées, mais peut-être incorporées en leur donnant un nouveau sens, en changeant ou en utilisant le même sens. Moi, je crois que les modifications du langage en dehors du véhicule littéraire, de la tradition littéraire, sont au contraire un motif de réjouissance pour l'écrivain et pas du tout un motif d'inquiétude. Il est possible que je n'aie pas bien saisi l'intention profonde de votre intervention, mais finalement, moi, en tant qu'écrivain, chaque fois que je découvre de nouvelles tournures de langage dans mon pays, en Argentine, de nouvelles façons de dire une chose, pour moi c'est un motif de joie, parce que je sens que le langage est beaucoup plus, beaucoup plus qu'un système phonétique ou syntaxique ou rationnel. Le langage est peut-être un peu ce qu'imaginait quelqu'un d'un peu fou à l'époque de la reine Elizabeth, un philosophe anglais qui s'appelait Buchanan, et qui a écrit un gros bouquin dans lequel il démontrait que les mots étaient des animaux et qu'alors le langage était une chose organique, que c'était formidable parce qu'on pouvait prendre ces petites bêtes et les combiner et les élever ensemble.

WILFRID LEMOINE :

Est-ce que monsieur Fakinos a quelque chose à ajouter ?

ARIS FAKINOS :

Non, Cortazar a absolument raison. Probablement que je me suis mal exprimé, parce que je suis absolument d'accord avec lui. Et si j'ai exprimé une certaine inquiétude, c'est justement

parce que j'ai peur que l'écrivain reste en dehors justement de ce monde du langage qui s'établit.

JULIO CORTAZAR :

Pourquoi resterait-il en dehors s'il est un vrai écrivain ?

ARIS FAKINOS :

Alors je me demande si les moyens dont nous disposons aujourd'hui sont les mêmes que ceux dont disposaient les écrivains il y a par exemple quarante ans.

JULIO CORTAZAR :

Peut-être qu'on y a mieux accès aujourd'hui qu'avant, étant donné les moyens d'informations et les mass média. Un écrivain qui a les yeux et les oreilles ouverts à ce qui se passe autour, a plus de possibilités de saisir les changements idiomatiques que quelqu'un qui vivait au dix-huitième siècle, qui était séparé par des milliers de kilomètres des endroits où se passaient les choses.

ARIS FAKINOS :

Oui.

MARCEL BÉLANGER :

Moi, je voudrais en revenir à l'intervention d'André Langevin qui m'apparaît extrêmement importante. Un problème est posé, celui de la communication et de l'information. Je pense qu'avec une certaine inquiétude ou une certaine angoisse, André Langevin posait la question : est-ce que je peux encore communiquer ? Il existe une somme effroyable d'informations et la question qu'il posait est à mon avis la suivante : est-ce que la littérature transmet encore de l'information, est-ce qu'elle a encore cette fonction de transmettre de l'information, et quelle est la nature de cette information ou la nature de cette communication en mil neuf cent soixante-dix-sept ? Ce n'est pas par hasard qu'au moment où les mass media se sont développés l'écrivain a commencé à s'interroger beaucoup sur le fait d'écrire, sur le poème, sur l'art de raconter. Il me semble qu'il y a là une question, une espèce d'inquiétude. Tout le monde au fond est tenté par un nouveau type de relation à établir entre écrivain et lecteur...

ANDRÉ LANGEVIN :

Je me suis peut-être un peu mal exprimé tantôt. Ce que j'ai surtout voulu dire, et ça répond un peu à ce que vient de dire monsieur, concerne l'emploi massif du langage. Les mots n'existent qu'en vue d'une sensibilité, les mots ne sont là que pour nommer des choses et faire réagir. Quand je parle des communications et non pas de la communication, c'est que les communications — et ce n'est pas secondaire comme le disait Jacques Brault tantôt — les communications ont également chan-

gé et émoussé la sensibilité. Le langage employé à n'importe quelles fins, mais toujours au même niveau, démonétise le langage authentique de mon confrère, auquel moi je suis sensible, auquel nous sommes tous sensibles. Mais ce public dont nous parlons depuis le début, qui n'est pas ici (le seul lecteur qu'il y a ici c'est le lecteur payé, donc instruit), ce public-là, lui, est perdu dans cette massification qui démonétise le langage. Je vais donner un exemple évident pour tous. Par langage, j'entends également image. L'image a contribué davantage à vider le mot. C'est très difficile aujourd'hui pour un écrivain de décrire — c'est terminé Dieu merci — la mort d'un enfant au Viêt-nam. Mais que tous les jours la télévision vous mitraille avec des enfants assassinés au Viêt-nam, et c'est la sensibilité de notre public possible qui est émoussée à jamais. Les mots que nous employons après ça, on serait obligé de hurler pour qu'ils aient la même force ou qu'ils puissent percer cette insensibilité nouvelle du public. J'ai parlé du lecteur qui n'était plus vierge ; or c'est la première fois dans l'histoire du monde que le lecteur n'est plus vierge. Jamais autrefois notre lecteur n'assistait tous les jours à des assassinats, jamais autrefois notre lecteur n'assistait tous les jours à l'acte sexuel. Mais nous, dans nos oeuvres, nous sommes obligés de faire comme autrefois, parce que les mots n'ont pas changé, les mots sont restés ce qu'ils étaient. Monsieur Micha citait hier le mensonge de Stendhal qui ressentait une émotion troublante à toucher les doigts de madame je ne sais pas trop qui, mais qui en marge, employait un mot beaucoup plus grossier. Aujourd'hui, si on veut décrire l'émoi amoureux, je pense bien que si on parle juste de doigts qui s'entrelacent, notre lecteur en aura vu bien d'autres ! Moi, le problème important, le plus important aujourd'hui, me semble être celui-là : que deviennent les mots ? Je suis très sensible au discours authentique, comme celui de monsieur Mourao. Non seulement j'y suis sensible, mais c'est le seul discours qui m'ait ému dans la vie, et si j'ai écrit quelques mots c'est parce que j'ai lu ce genre de discours. Mais, je vois mes enfants aujourd'hui. Ils y sont parfaitement insensibles, il y sont insensibles, parce que tout est servi au même niveau. Depuis hier on fait allusion au drame de l'Amérique latine. Monsieur Mourao nous parle de sa prison où il a été heureux parce qu'il a lu. Mais tout ça est ressenti au même niveau. Quand monsieur Ouellette nous parle, lui, d'échapper au pouvoir du texte, il me fait rigoler : le texte n'a plus aucun pouvoir. Alors, je pense que notre réunion ne peut avoir de sens que si on part de là. Laissons Stendhal, laissons la culture, mais parlons du langage tel qu'il est utilisé, tel qu'il est reçu et de ce qu'on peut en faire, nous, et puis de notre rôle maintenant, si on en a un. Quant aux pulsions dont on a parlé également, si le peuple a des pulsions, et si on doit y obéir, comment, nous, pouvons-nous percevoir ces pul-

sions ? Ici au Québec, une fois qu'on a traité la question nationale, qui serait la seule pulsion évidente et visible chez tous les Québécois, quelles sont les autres pulsions ? Je n'en vois pas. J'ai horreur de l'emploi de ce mot-là : « pulsion ». Déjà c'est un mot qui nous vient de la psychanalyse, ça fait partie du langage courant. On n'a jamais parlé de pulsion avant aujourd'hui. En littérature, on parlait de nécessité. Quelqu'un a la nécessité d'écrire, ressent la nécessité d'écrire, il doit être d'accord avec ce qu'il écrit, c'est ce qui fait son authenticité et non pas son rapport avec le lecteur, comme l'a dit monsieur Mourao. Toutes ces notions-là, d'après moi, ce sont des notions mandarines, qui sont justement emprisonnées dans l'université et qu'on nous ressort aujourd'hui, mais le monde ce n'est pas ça. J'aimerais que le monde fasse irruption ici et qu'on parle du monde dans lequel nous vivons aujourd'hui. Le langage a été perverti non seulement par un pouvoir anonyme qui est celui des masses/communications, mais il a été également perverti par le pouvoir politique lui-même, tel qu'on le connaît, dans les deux cas du monde d'aujourd'hui, c'est-à-dire autant en démocratie que dans les pays socialistes. Le langage est perverti à tous les niveaux. Comment nous, écrivains, pouvons-nous aujourd'hui redonner une authenticité aux mots et recréer une sensibilité, car les mots ne correspondent à rien s'il n'y a pas de sensibilité à l'autre extrémité ? Ou alors nous faisons dans un autre siècle, nous faisons dans un cénacle, nous faisons entre nous. Je ne veux pas me faire l'avocat d'un popularisme ou d'un populisme, mais jamais dans l'histoire il n'y a eu une telle barrière qu'on ressent tous, mais qu'on ne peut pas nommer et qui est là. Même lancer une bouteille à la mer aujourd'hui c'est un désespoir qui n'est même plus un désespoir, c'est lancer une bouteille dans une mer qui n'est plus vierge non plus, dans une mer qui est encombrée de tellement d'objets qui veulent s'assimiler au langage que même la bouteille à la mer n'a plus de sens. Ou alors elle peut en avoir peut-être sur une durée de plusieurs siècles, mais je m'arrête parce que...

MARCEL BÉLANGER :

L'interrogation que pose André Langevin, au fond, a peut-être des connotations actuelles ou contemporaines, mais finalement c'est une question qui se pose depuis longtemps et avant l'apparition des mass media Je croyais entendre un petit peu Mallarmé : « Rajeunir les mots de la tribu. »

ANDRÉ LANGEVIN :

Non, je ne suis pas d'accord, parce que Mallarmé avait un public que l'histoire lui avait d'avance préparé et qui connaissait son code.

MARCEL BÉLANGER :

Cette relation à établir avec le langage considéré comme

commun, et dont Ponge s'est préoccupé au début du siècle quand pourtant les mass media n'étaient pas vraiment installés sous forme de pouvoir, il me semble que c'est la vieille question et la vieille hantise de l'écrivain.

ANDRÉ LANGEVIN :

Il a toujours existé un langage commun qui est un langage nécessaire, mais aujourd'hui le peuple emploie indifféremment une grande partie du langage de l'écrivain sans que ça lui soit nécessaire, parce que ça lui est imposé.

MARCEL BÉLANGER :

Vous n'êtes pas conscient que l'écrivain est amené de plus en plus, dans une attitude de repli, à redéfinir son objet littéraire, se sentant peut-être menacé par les mass média. Le théâtre a d'abord vu le cinéma comme concurrentiel, puis il s'est redéfini. On a célébré la mort du théâtre au moment de l'apparition du cinéma, et pourtant le théâtre est extrêmement vivant, mais il est obligé de se redéfinir. Dans quelle mesure la littérature et l'écrivain seront-ils amenés à redéfinir leur objet culturel ? Je pense qu'il y a un courant mondial actuellement qui va dans cette perspective, pour créer justement un nouveau type de relation à partir des problèmes absolument réels que vous soulevez. Enfin, c'est une question que je me pose.

ANDRÉ LANGEVIN :

Non, je pense que vous m'avez mal entendu. Ce qui m'inquiète, moi, ce n'est pas tellement le langage lui-même que l'érosion de la sensibilité du lecteur.

MARCEL BÉLANGER :

Mais expliquez-moi pourquoi ce qui a été considéré pendant longtemps comme para-littérature, le fantastique, prend une telle importance. L'importance de la littérature sud-américaine est liée à une certaine forme de fantastique, que ce soit chez Borges ou chez Cortazar. C'est qu'on ne pouvait plus, à partir d'un certain moment, reproduire la réalité parce que d'autres moyens le faisaient beaucoup mieux que la littérature. Moi, je pense qu'il y a un désespoir et en même temps un espoir. L'écrivain se replie peut-être négativement au point de départ, mais ensuite se relance dans la communication de façon différente. Ainsi le fantastique, qui a été considéré comme marginal, comme secondaire, abandonné par la littérature officielle, est en train de devenir une littérature majeure, alors que la para-littérature, c'est beaucoup plus Racine actuellement.

ANDRÉ LANGEVIN :

Vous apportez de l'eau à mon moulin. Quand je dis que la sensibilité a été tellement émoussée et uniformisée, ça explique justement la vogue du fantastique, comme ça explique la vogue

de la pornographie. Les mots ou les sujets doivent devenir de plus en plus gros.

MARCEL BÉLANGER :

Attendez-vous à voir apparaître une biographie de Maria Goretti et elle sera révolutionnaire.

ANDRÉ LANGEVIN :

Je ne comprends pas.

MARCEL BÉLANGER :

C'est-à-dire une espèce de renversement...

ANDRÉ LANGEVIN :

Ah ! bon, à ce moment-là, *Love Story*, c'est déjà produit.

FERNAND OUELLETTE :

Je continue à dénoncer le pouvoir du texte, André. Et non parce que je crois à son pouvoir comme tu sembles le suggérer, mais justement pour le démystifier.

ANDRÉ LANGEVIN :

Est-ce que je peux te demander ce que tu appelles « texte » ?

FERNAND OUELLETTE :

Le texte, c'est ce que j'ai essayé de définir tout à l'heure. Disons que c'est la formation d'un écrit d'où je m'expulse comme *sujet écrivant*, afin de ne produire finalement qu'un objet. Si je ne croyais pas, au fond, à la force irradiante de la *parole*, alors la poésie n'aurait plus de sens, ma vie n'aurait plus de sens. Il n'y a rien « d'émoussé » dans ce sens-là, dans la mesure où je suis toujours le premier poète à chaque jour et à chaque poème ! Sinon c'est évident que je n'aurais plus qu'à me taire. Alors, quand Langevin a parlé tout à l'heure des enfants du Viêt-nam, et de l'incapacité de les rejoindre par le texte ou par le mot, par la parole, je me suis demandé si les contemporains d'Homère, qui avaient vu beaucoup plus de cadavres que je n'en verrai jamais dans ma vie, n'étaient pas malgré tout touchés par la description qu'Homère avait faite des cadavres. Homère a gardé encore aujourd'hui un pouvoir tellement énorme, que je ne vois pas en quoi il serait vraiment « émoussé ». Le vrai problème c'est d'être *écrivain* tout simplement, et non que des gens aient une sensibilité « émoussée » ; c'est le problème de retrouver la parole à chaque jour, et d'y croire. Si tu n'y crois pas, c'est inutile d'écrire.

ANDRÉ LANGEVIN :

Est-ce que je peux souligner que les contemporains ont vu de vrais cadavres à côté d'eux, tandis que les cadavres à la télévision sont des cadavres en cellophane, bien que des cadavres réels c'est là la dimension nouvelle ?

FERNAND OUELLETTE :

Mais, justement, dans la mesure où c'étaient de vrais cadavres, la société homérique aurait dû être encore plus « émoussée » que la nôtre qui ne les a vus le plus souvent que par des images filmées.

ANDRÉ LANGEVIN :

Non.

FERNAND OUELLETTE :

Ça n'a aucun rapport avec le problème de l'écriture.

GILLES MARCOTTE :

J'avais préparé une communication sagement il y a quelques minutes et là, je suis tout égaré, bien sûr. Je pense qu'André Langevin a raison de dire que le lecteur a changé, seulement quand il dit aussi que le lecteur n'est plus vierge, je suis difficilement d'accord avec lui, parce que je pense que le lecteur n'a jamais été vierge. Le lecteur, il ne faut pas l'oublier, ce n'est pas tout le monde, ce n'est pas n'importe qui, c'est quelqu'un qui est lettré. Et je pense que le lecteur partage cette qualification avec l'écrivain. Et cette qualification, il me semble, a une certaine importance. Quand j'entends la communication de monsieur Mourao, j'y adhère, enfin tout ce qu'il y a de religieux en moi, au sens le plus général du mot, est tout à fait séduit par cette perspective-là, et je pense que quand on est écrivain ou lecteur, il faut croire de cette façon. Mais, en même temps, je suis comme beaucoup d'hommes modernes, il y a plus d'un homme en moi, il y a l'autre homme qui résiste un peu. Et c'est justement celui qui considère que le lettré n'est pas tout le monde.

Monsieur Mourao a dit que le peuple trouvait l'écrivain. Qu'est-ce que c'est que ce peuple ? Je pense encore une fois que ce n'est pas tout le monde, et qu'il faut constater quand même une certaine scission maintes fois constatée déjà entre la culture populaire et la culture savante, la culture lettrée que nous représentons, je pense, ici. Alors, je suis donc aux prises avec ces deux mouvements, c'est-à-dire un mouvement d'adhésion quand je suis dans l'univers littéraire, quand j'écris, ce qui est assez rare ; mais quand je lis, et c'est plus fréquent, je crois, j'adhère, et je pense qu'il faut que je le fasse, mais en même temps, je pense aussi qu'il faut reconnaître en toute honnêteté que je fais partie, est-ce que je dirai d'une élite, le mot me déplaît, et je pense qu'il peut être utilisé d'une façon assez détestable, mais je fais partie d'une chose qui l'est et qui le devient de plus en plus aujourd'hui. La littérature n'a jamais occupé, je pense, et n'occupe pas aujourd'hui, de toute évidence, tout le champ de la communication. C'est une chose entre autres,

et je me demande si la littérature ne doit pas avoir aujourd'hui avec un orgueil tout à fait légitime une certaine humilité.

NAÏM KATTAN :

Je voudrais revenir à la notion première de ce qu'est une lecture et ce qu'est une écriture. Je suis né dans un pays dont la majorité de la population était analphabète, mais au cours de ma vie, j'ai lu beaucoup de livres. Le monde est encombré maintenant de livres, d'imprimés, je dirais de papier imprimé plutôt que des livres, et il y a tellement de livres et de papier imprimé qu'on ne sait plus ce qu'est la littérature à travers cela. Ce que disait André Langevin tout à l'heure est, dans un certain sens, juste, parce que quand les gens ont appris à lire et à écrire, on a confondu le langage, la parole avec l'imprimé. Et cette confusion entre l'imprimé et la parole vient de ce que l'écrivain est perdu dans une masse, dans un fatras d'imprimés, dans un fatras de papiers, et de ce qu'on a créé un autre genre d'analphabètes. L'ancien prophète parlait devant un public, dont la majorité était analphabète, mais sa parole portait et il y avait une trace de cette parole dans un livre. Maintenant, l'écrivain se trouve aussi encore une fois devant un grand public d'analphabètes mais qui savent lire et écrire. L'analphabétisme a changé de sens. C'est un peu aussi une parole qui porte, mais une parole minoritaire. C'est souvent l'écrivain lui-même qui a confondu sa parole avec cette volonté de rejoindre par l'imprimé ce que beaucoup d'autres font plus facilement que lui, qui ne sont pas écrivains et qui n'ont pas de paroles, mais qui ont des mots qu'ils peuvent imprimer, qui ont des messages, des messages de commerce, des messages d'idéologie ou de n'importe quoi. Il faut essayer de sortir de cette confusion entre l'ancien et le nouveau, les anciens et les nouveaux analphabètes, mais qui sont à peu près les mêmes, sauf que maintenant l'écrivain a la tentation de rentrer, lui, dans le monde des analphabètes et de leur parler, donc de renier sa parole. Et quand il veut porter sa parole, il faut qu'il essaie de dépasser, d'utiliser les mêmes moyens que les autres, d'utiliser les mass média et de ne pas les mépriser, mais de les utiliser comme l'ancien prophète utilisait la parole orale. De nos jours, les moyens sont beaucoup plus nombreux, mais c'est à l'écrivain lui-même de sortir de la confusion entre le fatras de l'imprimé et sa parole.

WILFRID LEMOINE :

Monsieur Roger Grenier, lui qui utilise doublement la parole en tant qu'écrivain et éditeur.

ROGER GRENIER :

C'est très intéressant ce que dit Naïm Kattan, parce qu'on est tout le temps en train de confondre l'instrument et la chose réelle. Ce n'est pas parce que c'est écrit avec des petits caractères d'imprimerie sur un objet en forme de livre, que c'est de la litté-

ature, bien entendu. Et alors, on mélange un peu tout. Trotsky dit : « Moi, j'ai été un homme d'action, un révolutionnaire, mais qu'est-ce que j'ai fait dans ma vie ? Dans le fond, j'ai passé presque tout mon temps à écrire, écrire des articles et des livres. » Alors, est-ce que Trotsky est un écrivain, c'est ça la question ? Il arrive qu'il est un écrivain en plus, mais enfin, en principe, ce n'est pas un écrivain. Alors, on mélange un peu. Certains de nos amis se prennent peut-être pour Trotsky, ce qui les fait sortir un peu du champ de la littérature.

Cela dit, quand j'avais demandé la parole, c'était pour une chose qui est maintenant un peu dépassée, c'est-à-dire cette distinction homme/femme qu'on a un peu trop employée.

WILFRID LEMOINE :

Vous pouvez revenir sur le sujet.

ROGER GRENIER :

On a un peu trop employé l'opposition masculine-féminine à mon gré, parce qu'elle n'a pas une valeur universelle. Il y a eu des époques et des littératures où au contraire, par exemple dans le Japon de l'ère Genghi, la littérature était réservée aux femmes. Il n'y avait que les femmes qui écrivaient des romans. C'est un peu la même chose en France au début du dix-septième siècle. Donc tout ce qu'on a dit là-dessus est un peu détruit par cette constatation. Peut-être que René Micha, qui connaît mieux que moi la littérature japonaise, pourrait compléter ce que je viens de dire ?

WILFRID LEMOINE :

D'ailleurs, Micha vient de demander la parole.

RENÉ MICHA :

J'ai le tort d'employer trop souvent des images, et les images comme on sait sont ambiguës. Lorsque j'ai parlé de Don Juan, je visais le mythe. A mes yeux, c'est à raison des structures historiques qu'on a fait un grand nombre de Don Juans et non de Don Juannes, mais Don Juan n'est pas essentiellement masculin. Je ne songe donc pas à une lecture femme répondant à une séduction mâle. Je crois, comme Julio Cortazar, que le lecteur a un rôle aussi actif que l'écrivain, qu'ensemble ils se rencontrent et qu'ensemble ils s'efforcent de retrouver la parole natale. Je me permets de rappeler que, dans quelques écrits, le mythe de Don Juan se transforme en mythe de Faust. D'autre part, je crois, comme Roger Grenier, qu'il faut distinguer les types de communication : la littérature, les messages publicitaires, des graffiti, des affiches et ainsi de suite. René Berger, conservateur du Musée de Lausanne et spécialiste des mass média, montre fort bien que les mass média peuvent être une bonne ou une mauvaise chose et qu'en tout ça, ils sont pleins d'enseignement. Il cite l'exemple de cette affiche qui a paru un peu partout en Europe, il y a trois ou quatre

ans, et qui disait : « Quand on mange du Boursin, on mange du Boursin ». C'est une tautologie extraordinaire de force et de vigueur ! Pour ma part, je voudrais citer deux exemples que j'ai vécus dans les mois derniers. Le premier, fâcheux, qui a pour décor Documenta 6 à Cassel. Nam Pure Paik (un Coréen devenu Américain) y montrait sur une vingtaine de vidéos une espèce de « soap opera » où l'on voyait des enfants japonais chantant leur joie de vivre en buvant du Coke. C'était une forme de colonialisme américain au Japon contre lequel, du reste, le Japon est en train de se rebeller. Mais voici un second exemple. Je me suis trouvé au Portugal au moment où la révolution a donné naissance à une floraison incroyable de peintures murales et d'affiches. Elles étaient l'oeuvre des gens du peuple, des ouvriers, des paysans, elles étaient d'une beauté, d'une vérité singulières. Le travail du langage, au sens le plus riche du mot, était évident.

JACQUES FOLCH-RIBAS :

C'est un étrange rôle (étrange rôle que peut-être je m'alloue) que de finir toujours les séances en posant ma même maudite question... Vous allez finir par me trouver achalant. Je pense que je vais changer la prochaine fois...

J'ai écouté bien attentivement, mais il me semblait qu'il y avait toujours cet effort de séduction dont je parlais hier et dont je disais qu'il m'enfermait. Somme toute, *on voudrait un lecteur* ; si je comprends bien l'intervention de Langevin qui m'a paru très intéressante à ce point de vue-là, on voudrait un lecteur qui fût plus vierge qu'il ne l'est, alors qu'en réalité, d'après Fernand, il est toujours le même, et il n'était pas plus vierge du temps d'Homère que maintenant... Mon voisin Cortazar, que j'admire beaucoup, sent des pulsions. Ça me va encore. A la rigueur, le phénomène pulsif m'apparaît très proche d'une préoccupation, si vous voulez, poétique chez l'écrivain. Mais (je reprends ce que je disais hier) je veux absolument vous reposer encore la même question. Pour moi, écrire est un acte solitaire qui s'adresse à l'écrivain et à l'écrivain seul. Paradoxalement, l'écrivain, après coup, essaie désespérément de se justifier en s'inventant un lecteur... Moi, je dis qu'il n'y a pas de lecteur... Que l'écrivain écrit pour lui, pour lui tout seul. Je reconnaissais hier dans l'intervention de Borel une vision autobiographique (je crois que ce n'est pas le mot que tu as employé ? si ? *autobiographique* ?) Ce mot-là, o.k., a un bon crochet. Je reviens toujours à cela : n'y aurait-il pas moyen de ne pas considérer l'écriture comme un acte de séduction qui s'adresserait à une autre personne ?... Fût-elle cette *Femme* dont on a beaucoup parlé, en se trompant d'ailleurs de rencontre, parce que la rencontre sur les femmes a déjà eu lieu, je vous le signale, et on a déjà épuisé ce sujet-là.

WILFRID LEMOINE :

Epuisé ?

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Epuisé serait le mot.

WILFRID LEMOINE :

Jacques Folch-Ribas je te soupçonne de vouloir toujours monologuer sur ton sujet que tu adores et qui est très bon, je crois, parce que tu poses toujours la question à la toute fin des séances, quand c'est le temps d'aller manger et tu ne la relances jamais pendant les séances.

JACQUES FOLCH-RIBAS :

On va essayer à la prochaine.

ANDRÉ LANGEVIN :

Il n'y a pas de réponse.

JACQUES FOLCH-RIBAS :

C'est peut-être ça la réponse, c'est qu'il n'y a pas de réponse.

Troisième séance

(4 octobre 1977 — 16 heures)

Président d'assemblée :

WILFRID LEMOINE

Communications par :

MILOVAN DANOJLIC (Yougoslavie)

NICOLE BROSSARD (Québec)

ARIS FAKINOS (Grèce)

MILOVAN DANOJLIC :

Dans mon enfance, les livres n'arrivaient jusqu'à mon village que rarement et par hasard, par des chemins que même aujourd'hui je ne comprends pas tout à fait. Il va sans dire que personne ne les achetait ; et cependant, un certain nombre, restreint, de paysans cultivaient et maintenaient l'habitude de lire. Egarés dans ce coin oublié de la planète, mais d'autant plus précieux, les livres se déplaçaient lentement et sans arrêt d'une maison à l'autre : on savait toujours que tel ou tel livre se trouvait chez tel ou tel paysan. Il s'agissait, tout d'abord, de recueils de poèmes épiques populaires, de romans décrivant le passé national, de contes fantastiques, d'almanachs suivis des clés des songes, du Nouveau Testament, du *Laurier des Montagnes* de Njegos, d'instructions pour l'usage

des plantes médicinales, ainsi que de courts récits ayant pour thème l'histoire locale et ses personnages de mérite. Le « livre sur le haïdouque Stanko » (c'est ainsi qu'on l'appelait) avait, je m'en souviens, circulé par le village pendant des années : on attendait patiemment son tour. La maison dans laquelle le roman se trouvait être me paraissait honorée et dotée d'un grand bonheur. Les paysans l'empruntaient comme on emprunte un outil rare et précieux qu'il n'est pas donné à tous d'avoir, mais que l'on peut, Dieu merci, louer et avoir sous le toit une fois par an, tout juste pour faire le travail nécessaire.

D'où venaient ces livres ? Qui est-ce qui nous les faisait parvenir, et de quelle manière ? L'explication, extrêmement simple sans doute, comme tant d'autres, doit exister, mais cette explication je la fuis. Je préfère m'imaginer que les livres circulaient à travers mon village et mon enfance grâce à une certaine providence et qu'il y avait quelque chose de miraculeux et de prédestiné dans l'arbitraire complet du choix qui nous était offert. Toute forme de l'arbitraire est en quelque rapport avec le destin. Et les livres, de par leur nature, établissent avec facilité et bonheur toutes sortes de rapports. Bien qu'inégal et limité, le choix dont je disposais alors était assez complet ; je veux dire qu'il me semble, aujourd'hui, que mes lectures d'enfance étaient riches et remplies de bonheur. Ce n'était pas moi qui choisissais les livres, c'était eux qui me choisissaient. D'ordre et de plan, il n'y en avait pas, mais une autre sorte de loi et le pêle-mêle si propre à la vie y étaient présents. Inaccessible et infini, le monde des livres, ou le monde tout court s'offrait à moi en fragments éparpillés. Ils laissaient entrevoir le tout, plus beau et plus miraculeux, sans doute, qu'il ne l'était.

C'est ainsi que, dès l'enfance, l'absence de système, la curiosité charlatanesque et la superstition se sont introduites dans mes rapports avec la lecture. J'ai lu, et je continue de le faire, guidé par mes impulsions et par le hasard. Je sens profondément, comme quand j'étais enfant, que chaque livre mérite ne serait-ce qu'un peu d'amour et d'attention, et que peu de livres ou aucun ne mérite un attachement profond. Ces premières expériences m'ont poussé à la conviction d'être

toujours sur la bonne voie. Car, même dans des conditions défavorables — sur les marges du monde civilisé, et c'était les années de guerre en plus —, il s'est fait qu'un choix des contes de Tolstoï, deux — trois romans de Mark Twain et de Dickens, une nouvelle de Faulkner même (tout cela en traduction, bien sûr), se sont trouvés entre mes mains. J'ai lu cette nouvelle de Faulkner sans difficulté et avec joie. Ce n'est que beaucoup plus tard que j'ai appris qu'il était un auteur difficile et je devins plein de respect et de crainte devant lui. Quand j'étais enfant, les choses les plus difficiles me paraissaient naturelles et merveilleuses. Les difficultés se créaient à mesure que je devenais conscient de leur existence. Seul le récit le plus beau de la littérature serbe moderne — *l'Histoire sur les présents de mariée de ma cousine Marie*, de Momcilo Nastasijevic — me rendit perplexe. Je l'ai lu un jour pluvieux d'automne, sur un pré, pendant que j'étais en train de garder les moutons. Ce récit mystérieux me perturba profondément. Je me souviens : tout d'un coup, je fus saisi par un désir irrésistible de devenir adulte, et de rencontrer une personne pleine de sagesse et d'expérience qui m'aurait éclairci l'ambiance opprimante du récit et en particulier le moment où le miroir dans la chambre de Marie éclate en morceaux.

J'ai continué comme j'avais commencé : je lisais tout ce qui me tombait entre les mains, n'importe où, n'importe quand, d'un bout à l'autre ou en sautant les pages, d'une manière tout à fait superficielle ou bien d'une manière exagérément consciencieuse. Mon expérience de lecteur ne différait point de celles qui ne se traduisent pas en langage symbolique. Entre-temps, j'ai commencé moi-même à écrire : il a fallu lire tout ce qui dans notre littérature nationale avait de la valeur. J'ai passé six mois à la Bibliothèque nationale, dévorant tout ce qui avait paru entre les deux guerres. Mais mon travail n'était toujours pas sérieux. Je vivais mal et en plein désordre ; partant, j'écrivais, pensais et lisais d'une façon tout à fait confuse. J'espérais qu'un jour ou l'autre tout finirait par rentrer dans l'ordre ; qu'à force de subir l'obscur charge de l'existence j'arriverais, troublé que j'étais, à attraper quelque chose en eau trouble, à saisir la parole claire et

compréhensible. Mes relations avec les livres devenaient de plus en plus tendues : j'étais à la recherche des révélations et des miracles, à la recherche des chocs brutaux et ne rencontrais que des mièvreries. Des livres, il y en avait beaucoup maintenant, trop même ; mais je continuais à les dévorer avec l'avidité et l'émerveillement d'autrefois. Je me jetais sur eux avec un acharnement masochiste, persuadé que cette course aveugle me conduirait à la clairière consolatrice. Je lisais par un besoin neurotique, et par devoir aussi — j'avais commencé à écrire de courts comptes rendus des livres pour les journaux ; je croyais me préparer pour mon propre travail créateur. Je perdais mon temps, écrivais des textes bégayants, sans cesser d'entrevoir ce qui est au-delà de la vie et des livres — le non-exprimé et l'indicible.

Puis arriva un moment où je fus pris par le désir de m'instruire. Je décidai de terminer mes études universitaires et de combler les lacunes dont regorgent les connaissances des autodidactes. Je me mis à la lecture un crayon à la main. Bientôt, je devins ridicule à mes propres yeux : mes études n'étaient qu'une sorte de singerie indécente, une simple imitation du labeur patient et discret. Je m'ennuyais passionnément. Je me tournai alors vers les poètes érudits, anciens et modernes. Il y eut des transports voulus, des accidents inattendus, des courts-circuits, entre le texte que j'étais en train de lire et ma nature — la véritable ou la fausse, je n'en sais rien : le mot le plus insignifiant d'un traité stérile se mettait à bourdonner en moi puissamment. Libéré de son contexte, indépendant et inspirateur, il me transportait hors du monde et s'imposait tel le début d'un poème maladivement exalté. Puis, soudainement, une espèce de honte m'envahit, et je me tournai vers moi-même. Je m'aperçus que j'étais plein d'arrière-pensées, c'est-à-dire que j'étais écrivain. Parfois trop concentré sur le texte, le plus souvent un peu absent ; jamais franc, jamais franchement loyal. Je désirais trop souvent que ma propre phrase vienne m'arracher au livre et s'emparer de moi.

Je ne fais sans doute pas exception : tout écrivain est par définition mauvais lecteur. L'écriture a trop de prise sur sa lecture. Plus je me concentre sur le texte de quelqu'un

d'autre, plus je me penche sur moi-même. Le texte que je suis en train de lire ne peut fournir de réponse aux questions qui surgissent en moi. C'est pourquoi toutes les lectures finissent, tôt ou tard, par m'ennuyer. Même les plus grandes oeuvres ne réussissent que partiellement à guérir notre angoisse et à assouvir notre appétit. Excités, nous nous tournons vers nous-mêmes avec un désespoir plus grand encore. Il y a là une sorte d'excitation malsaine, semblable à celle qui pousse quelqu'un à regarder par le trou de la serrure. Nous troublons la scène, nous coupons la parole : nous écrivons.

Nous écrivons afin de créer cette phrase unique que nul autre n'est capable de créer. Nous fouillons les livres, nous comparons, mais ce qu'il en sort, c'est plutôt un conflit qu'un accord avec la voix de l'autre. Un écrivain ne peut jamais être satisfait d'un livre, que ce soit le sien ou celui d'un autre. Le léger vertige que nous ressentons en lisant le premier exemplaire imprimé de notre livre se transforme vite en indifférence et dégoût. Nous lisons afin d'écrire. Même l'auteur que nous voudrions imiter ne nous satisfait jamais pleinement. Je pense, du reste, qu'il faut imiter seulement les écrivains que nous avons mal lus, ceux dont nous ne connaissons qu'une ou deux lignes, ou un seul vers. Il faut suivre ce qui dans un auteur n'existe qu'en tant que virtuel, et non pas ce qu'il a vraiment créé.

Quoique je lise se trouve en rapport direct avec ce que j'écris ; de même que tout ce que je rencontre pendant mon travail me soutient, me conteste, me dirige vers des issues imprévues ou m'avertit du danger d'une pensée trop repliée sur elle-même. Les solutions accidentelles et inattendues me fascinent ; je me perds dans les détails, et me reconnais dans les généralités. Je traduis les arguments philosophiques en images, des coïncidences innocentes me paraissent comme des symboles profonds.

Parfois le dialogue avec ce que je lis est ouvert, direct. Ce que j'ai lu s'insère dans ce que j'écris et le complète. D'autres fois, le rapport est plus complexe. Je me trouve face à une manière de penser qui m'est étrangère, qui va à l'encontre de la mienne, et c'est justement grâce à ce conflit que mon sujet se renforce et s'enrichit. Car je ne suis qu'une voix

parmi toutes les voix de ma langue, un seul bruit dans le bourdonnement du monde : mon sort, c'est la confrontation permanente.

L'autre texte, le texte parallèle, celui qui se tisse dans les pauses entre les lecteurs ou sur le fond obscur de la page ouverte, existe lui aussi en permanence. Ce qui est lu se croise avec ce qui l'entoure. Nous nous trouvons au carrefour de notre propre expérience et celle des autres : la lecture nous élève et nous abat. La solution du conflit permanent entre l'élévation et la chute se produit au moment où nous repoussons le livre, à l'instant où se crée le sentiment qu'un espoir différent et plus efficient nous dépasse, nous et notre situation ambiguë. C'est alors que nous passons à l'acte : l'acte d'amour, de voyage, ou celui d'écrire. Fatigué de tant de rencontres manquées, je fuis les livres de plus en plus : il n'y a pas longtemps, je me suis débarrassé de mes livres collectionnés pendant des années. Je n'ai gardé que certains dictionnaires, quelques encyclopédies, des manuels, un petit nombre de livres de poésie et de philosophie. De ma fenêtre, on voit une dizaine de toits rouges, délavés par la pluie, quelques couronnes de peupliers et la partie sud-ouest du ciel. Au lieu de lire, je contemple les toits et le ciel : c'est là, sans doute, que l'on peut trouver la réponse à tout.

Et le bon vieux lecteur ordinaire, simple et sans prétentions ? Existe-t-il seulement de nos jours ? Car, à une époque qui voudrait faire participer les masses à la construction active et consciente de l'histoire, quel est celui qui consentirait au rôle du lecteur ordinaire ? De nos jours, on s'attache à persuader tous ceux qui prennent un livre dans la main que cet acte même les érige en participants à la création littéraire. Cette flatterie peut-elle vraiment changer leur situation ? Cette situation, faut-il vraiment essayer de la faire changer ou de lui faire changer de nom ?

En ce qui me concerne, je veux croire à l'existence du lecteur ordinaire, du lecteur qui veut bien lire et relire un livre intéressant comme on le faisait autrefois. Ces lecteurs-là, ils doivent exister. Il me semble parfois que moi-même je n'en ai pas plus d'une centaine ; d'autres fois je m'entretiens dans l'espoir qu'ils sont cinq cents. Cinq cents est un

nombre élevé ! Parmi ces lecteurs ordinaires — ordinaires en ce sens qu'ils n'essaient pas de devenir eux-mêmes écrivains —, il y en a de plus sages, de plus profonds et de plus sophistiqués que les écrivains. Notre tâche n'en est que plus difficile : parler d'une manière convaincante des choses importantes et intéressantes. Tâche extrêmement difficile ! Il est plus facile, sans aucun doute, d'entraîner le lecteur dans nos échecs et de faire retomber sur lui, qui est innocent, une partie de la responsabilité.

NICOLE BROSSARD :

Que les organisateurs de cette rencontre aient fait porter le thème des communications sur le sujet *Écrivain et lecteur de préférence à écriture-lecture*, m'apparaît comme un indice de ce besoin moderne qui depuis un bon moment nous fait questionner presque systématiquement tous les types de rapports fondés sur la dualité actif-passif. Questionnement qui a modifié en de nombreux cas les liens entre le traitant et le traité, à tout le moins, qui en a déplacé la philosophie. On a vu alors apparaître une volonté de transformation des rapports fondés sur l'autorité et de la hiérarchie qui en découle. Ce qui a permis, de nouvelles pratiques dans l'enseignement, l'éducation, la sexualité, le théâtre, l'écriture, la psychologie, etc. Un aspect de la modernité littéraire consistera, du moins, au sens d'une volonté ou de la bonne intention, à rapprocher le lecteur du processus même de la fabrication du texte, croyant par là l'éclairer sur le produit qu'il consomme de manière à ce qu'il n'en soit pas dupe, signifiant parallèlement, toujours idéalement, qu'il est lui-même auteur s'il sait refaire le chemin du texte.

Paradoxalement, la théorie mise en pratique apparaît souvent comme une négation des deux entités subjectives qui peuvent donner un sens au texte, c'est-à-dire, l'auteur et le

lecteur. A vouloir dans le texte, copier l'anonymat auquel nous convie la société moderne, on a créé une tendance, des expériences nouvelles, d'accord, et même importantes, j'en suis et j'en étais, mais dont le dire se contentait de signifier « je suis mon conditionnement » au lieu de « je change et je me transforme ».

Quelque chose aura donc été touché de vital dans la façon de traiter avec l'autre permettant ainsi l'émergence d'un sujet là où auparavant il n'y avait qu'un objet sur lequel on pouvait imprimer sa pensée, sa science, son savoir, cet objet étant le patient, la patiente ou toute personne qui se trouve en position d'attente comme le sont à différents niveaux la femme, l'enfant, l'étudiant, le spectateur, le lecteur, l'analysé et sans doute comme l'ajouterait Barthes, l'amoureux.

Quelque chose s'est donc produit qui nous fait davantage tenir compte de l'individu que de la pratique. Quelque chose nomme ici le je comme signifiant et signifié dans sa globalité. Consciemment ou inconsciemment JE parviens à parler, à écrire et à lire.

Qu'en est-il donc pour moi de ce rapport, écrivain, trait d'union, lecteur ou de ce double consentement à la vie des mots qui fait de moi un écrivain et *une* lectrice ? Lorsque je constate d'une part le masculin pour écrivain et le féminin pour lectrice, je me dis qu'écriture et lecture auraient sans doute changer l'à-propos qui va suivre en propos.

Au début de ma communication, j'ai utilisé l'expression *traiter avec l'autre*, parce qu'elle me semble permettre la compréhension de plusieurs aspects touchant l'écrivain et la lectrice que je suis. Tout d'abord, *le traitement* que je fais aux mots, comment je me traite et comment l'autre me traite, de quoi nous nous traitons, lorsque nous nous lisons ou que nous écrivons.

Comment je fais venir les images, comment je me transporte dans l'univers de l'autre. Il s'agit bien d'une traite, d'un échange, d'un trafic, d'un négoce, d'un commerce, mais dont l'on dira qu'il est clandestin. Et ce avec raison, car ce qui circule dans les livres ne peut être immanquablement, implaquablement que l'inavouable ou encore cet en-trop

d'une énergie qui ne peut être utilisée telle quelle dans le contexte du commerce normatif et officiel de la société. Cette énergie qui deviendra fantasma, imaginaire, fantaisie, poèmes, romans, etc., aura à franchir l'étape d'une autre modification pour être réintégrée dans le circuit des échanges : elle devra passer par le code linguistique. Mais elle y résistera sous toutes ses formes. Aussi la nommera-t-on la forme.

Donc quand j'écris et que bien sûr, je publie, je propose à l'autre le commerce clandestin d'un produit qui est fabriqué et qui sera consommé dans l'intimité. Ce qui se joue dans l'intimité ne peut être qu'essentiel. Me rejoint dans ce qui m'est vital pour la survie de mon corps-conscience.

J'ai le sentiment profond d'une liaison intime par où passe le secret et les petits secrets qui raniment le plaisir et la conscience. La connivence. La certitude qu'il existe des solidarités et que celles-ci viennent d'un peu partout, isolément mais irréversibles.

Ecrivain, je produis du sens. Il est vrai que je me tourne sept fois la langue avant d'écrire un mot. L'effet que cela me fait, je l'écris. Souvent c'est ainsi que l'autre parvient à me retracer à la lecture, son oeil calquant les mots de mon texte, mais dépassant les lignes, ma pensée, sa pensée.

Lectrice de qui, de quoi ? D'une histoire ? D'un auteur ? d'une autre femme ? Suis-je lecteur ou lectrice ? il serait facile de dire que je suis comme tous ceux qui lisent. Mais je suis celle qui lit, assise dans mon lit, assise au coin de la table avec des miettes de pain dans le livre, assise devant la mer. Je lis des auteurs. Je lis des livres. Je lis des faux. Je lis sur le visage de ma fille. Je lis ce qui me ressemble ou ce qui m'est violemment différent. Tout cela m'est très intime et me rapproche sans cesse d'un autre livre à écrire. Car il se passe toujours quelque chose quand je lis, calme ou agitée. Des images, un rythme, la tendresse, l'arrogance. Je réponds si subjectivement, qu'objectivement les mots finissent par prendre forme. *Je me paie la traite*. Et je paie de mon énergie, à mes risques et périls, je fais la dépense de ce qui m'est le plus intime encore une fois mais qui se doit d'être risqué.

Ecrivain et lectrice, suis-je doublement consentente ou tout simplement hybride, oscillant entre le masculin et le

féminin, étant et l'un et l'autre, n'étant ni l'un ni l'autre, mais plutôt située dans ce no man's land, cette fissure où il n'est de boussole qui puisse tenir le nord.

Je suis toujours forcée de choisir. Forcée de choisir entre « hypocrite lecteur — mon semblable — mon frère » et lectrice — ma semblable — ma soeur ». Mais comme l'écrit Claudine Herrmann dans *Les voleuses de langue* : « il n'y a pas de choix : il faut apprendre et avec ce dont on dispose : un savoir colonisé et un langage truqué ». Et poursuivant un peu plus loin elle ajoute : « Il n'est donc pas possible d'affirmer, comme certains bien intentionnés peut-être, prétendent le faire aujourd'hui, que la culture permet de choisir son sexe mental, au contraire, comme l'a écrit Julia Kristeva, le langage de la femme « est un langage qui est toujours celui des autres : entre ces deux bords du « pas encore » et du « pas cela », sur la lancée d'une hétérogénéité informulable ou bien perdue comme telle dès que formulée ».

Hybride : écrivain et lectrice. Hybride, femme qui a volé les mots au fils légitime, je m'alimente au creux des formes dans la matière chaque fois renouvelée de ce qui au loin m'assure que la distance sert toujours à ranimer le désir ou à l'éclater. Mais par rapport à qui donc suis-je si distante ou si proche ?

ARIS FAKINOS :

Du temps de Sophocle, ceux qui réagissaient devant le texte tragique comme on réagirait de nos jours en présence d'un drame shakespearien, n'étaient certainement pas très nombreux. Le spectateur averti de la cité d'Athènes avait passé son adolescence en récitant par coeur les poèmes d'Homère. Pour lui, l'analyse d'une pièce tragique passait inévitablement par ce monde intérieur, complexe et obscur, hanté par les divinités d'Olympe et les ombres impressionnantes des personnages mythiques.

On dit que les adversaires d'Euripide éprouvaient ses pièces à la lumière d'une lampe à l'huile. Cependant, on ne peut pas parler de lecteurs à une époque où les parchemins du Prytanée ne dépassaient certainement pas la centaine.

Le premier homme qui lit est né beaucoup plus tard. En déroulant lentement son papyrus dans la bibliothèque d'Alexandrie, il essayait de mettre de l'ordre dans un immense cortège fait d'ombres divines et humaines, dans un univers ressemblant étrangement au monde qui entourait Ulysse au cours de sa visite au royaume de Pluton. Pour cet homme-là, la lecture n'était ni l'aboutissement ni la source de l'écriture. Il s'agissait plutôt d'une opération placée sous le signe d'une extrême solitude, d'une tentative de liaison entre le monde ancien et le nouveau, d'un effort pour répondre autrement que par le mythe à des interrogations millénaires. La relation première entre l'écrit et le lu n'était pas à créer, elle existait déjà sous la forme d'une angoisse métaphysique qui se perpétuait d'une génération à l'autre, mais sans jamais quitter le cercle des membres de ce que j'appelle la secte pensante.

La lecture a commencé par être un rite. Et le rite nous fait inévitablement penser à la religion. Est-ce un hasard le fait de la récupération par l'Eglise, tout au moins en Occident, du phénomène de la lecture au Moyen Age? Pour expliquer cela, on a trop exagéré l'importance du rôle des facteurs socio-économiques et culturels. Les moines qui passaient leur temps à recopier les textes des psaumes et des prières, étaient conscients de leur participation à un mystère, au sens chrétien du mot. Plus tard, lorsque la typographie rend possible la diffusion beaucoup plus large des textes, l'Eglise s'aperçoit que l'aspect du mystère commence à se ternir au profit d'une opération beaucoup plus mécanique et spontanée, donc difficilement contrôlable. Entre l'auteur du texte et le lecteur, commencent à s'établir à cette époque-là des liens que nous, hommes du vingtième siècle, nous pouvons reconnaître. Ces liens tendent de plus en plus à échapper à la surveillance de l'Eglise qui s'oriente vers une reprise en main de la reproduction des prières et de leurs auteurs.

C'est ainsi que commence une sorte d'affrontement entre

le texte écrit et la parole de l'Eglise, l'un restant toujours identique à lui-même, revêtant peu à peu l'aspect et l'essence du sacré, l'autre étant obligée de s'adapter continuellement à un monde en évolution et amenée à exiger de la part du même texte des réponses inédites. Pour l'Eglise ces réponses doivent être respectées. C'est pourquoi elles deviennent des canons, des décrets de conciles et des règles. Mais les fidèles commencent aussi à savoir lire. Et c'est le début de l'histoire secrète des relations complexes et surprenantes entre l'homme et le texte loin des instances ecclésiastiques, loin du pouvoir.

Le texte ne perdra jamais tout à fait son caractère sacré, son pouvoir de persuasion. N'oublions pas que, pendant très longtemps, les textes ne furent, d'une manière ou d'une autre, que la consignation des angoisses humaines. Et celui qui consigne par écrit une interrogation métaphysique, participe à une opération qui tient quelque chose du sacré.

Volonté de consignation par l'écriture, donc possibilité d'existence d'une complicité originelle entre celui qui écrit et celui qui lira. Une idée qui me tente beaucoup est celle qui consiste à *considérer l'auteur d'une oeuvre comme quelqu'un qui balise une route unique, unique pour lui, à travers un désert plongé dans la nuit éternelle. La complicité se manifeste ici par une nécessité de vérification de la part du lecteur. Il y a des oeuvres où tout dépend de l'attitude de ce dernier. S'engagera-t-il sur la route avec confiance et témérité? Marchera-t-il à tâtons, et de quelle nature seront ses bagages émotionnels? Des questions légitimes mais qui ne peuvent avoir de sens qu'à partir du moment où l'homme qui lit aura réussi à se débarrasser du problème du bout de la route, comme on se débarrasse d'un fardeau inutile. Pourquoi vouloir à tout prix sortir du désert obscur? N'y a-t-il pas une immense joie à se serrer la main dans la nuit ou même au bord de l'abîme?*

En écrivant, je suis souvent hanté par l'idée que je risque à tout instant la défaite, une défaite qui ne se définit pas par rapport à l'existence d'un combat quelconque, mais par rapport à la possibilité d'une rencontre dans la nuit et aux chances qu'elle a de se produire.

Nécessité d'un langage commun ?

C'est une notion dont le sens a souvent changé au cours des siècles. Lorsque je parlais tout à l'heure de la naissance d'une certaine mystique du lecteur, je pensais au quinzième et au seizième siècles. Mais il s'agit de mondes que l'on peut à peine qualifier de littéraires, malgré la typographie, malgré Rabelais et Montaigne. Le langage commun de l'auteur des *Essais* et de ses lecteurs était un revenant, un revenant à la tête de Socrate et aux jambes de Virgile. On a souvent dit que le monde des conteurs du Moyen Age avait déjà inventé la littérature. C'est oublier que le Moyen Age était écarté de la littérature par sa spiritualité même. Dans les monastères où l'on cultivait la littérature ancienne, on n'élaborait pas un langage commun, on transmettait d'une génération à l'autre l'univers d'Athènes, peut-être plus celui de Rome, à travers les copies des classiques. Mais le monde de Virgile était depuis bien longtemps un fantôme. Et si l'on admet que le langage commun entre auteur et lecteur est une nécessité, ce langage ne peut certainement pas s'élaborer pendant une promenade dans les rues d'une Rome fossilisée.

Le fait que le roman fait son apparition au dix-neuvième siècle n'est pas fortuit. Le public lecteur peut exister parce que, tout d'abord, le public tout court peut exister. La liaison entre celui qui écrit et son lecteur commence à se réaliser dans un monde en mutation profonde, hanté par des interrogations. Mais ce ne sont plus les morts qui interrogent, comme c'était le cas à l'époque de Montaigne et même de Rousseau. Ce sont les vivants qui posent des questions, en utilisant, bien avant Freud, le langage de la psychanalyse. Le personnage du roman du dix-neuvième siècle s'adresse à ses contemporains non plus comme un moraliste ou un prédicateur, mais comme un être qui tente avant tout de résoudre ses propres problèmes. Alors que fait-on du roman du dix-huitième siècle ? Mais *Zadig* ou encore *Candide* ne sont pas des personnages, ils sont des incarnations d'Esopé.

Au dix-neuvième siècle, la mort définitive des divinités antiques permet la réalisation d'une liaison nouvelle entre auteur et lecteur, à travers un langage qui se prépare déjà à affronter les exigences d'une science naissante. Enfermé dans sa bibliothèque, Montaigne est en conférence ininterrompue

avec les grandes ombres du passé, et c'est à elles d'abord qu'il présente le bilan de sa vie. Bien qu'imbibé de culture classique, Flaubert s'adresse à des lecteurs qui sont en continuelle évolution. Quoi de plus légitime que d'élaborer son langage et son oeuvre par rapport à l'éventualité de la lecture ?

Mais comment concevoir cette lecture sans l'existence de points de repère communs ?

Or, pour la première fois dans l'histoire des rapports auteur-lecteur, ces points de repère s'imposent non plus par une culture de bibliothèque, mais par un système de valeurs extérieures à l'auteur, définies par une masse sociale qui dispose, et de plus en plus, de ses propres moyens d'élaboration du langage mis à la disposition de l'écrivain. Il est très intéressant de constater que la plupart des penseurs révolutionnaires du siècle dernier se mettent à rechercher un moyen pour échapper à l'emprise d'un langage élaboré d'avance, donc suspect de conservatisme. Et c'est ainsi qu'ils réussissent à créer entre eux et leurs lecteurs une atmosphère de chapelle. Dans ce domaine, la situation n'est pas aujourd'hui très différente. Le monde des auteurs et des lecteurs qui évoluent dans le cadre de la même idéologie politique et sociale, me rappellent beaucoup celui des monastères du Moyen Age où l'on recopiait et on commentait les textes des Saints Pères.

Tenter de répondre à la question fondamentale de savoir si la masse lectrice dispose de nos jours de moyens suffisamment efficaces pour agir, non seulement sur l'élaboration mentale d'une oeuvre, mais aussi au niveau de sa mise en forme, relèverait d'une analyse qui dépasserait les limites d'une communication. Il me paraît cependant intéressant de noter que plusieurs courants ou écoles littéraires du siècle dernier et du nôtre, ressemblent étrangement à des tentatives de défense. Songeons au phénomène symboliste, au surréalisme, au nouveau roman. Une volonté de retour à ce que j'appelle la secte. Certainement oui, si l'on admet que la secte au niveau social, politique et culturel, peut être un îlot de liberté pour les initiés qui en font partie.

Mais quel serait le sens de l'exercice solitaire de n'importe quelle liberté ? Est-ce que l'avenir de la littérature se trouverait alors dans des catacombes ?

débats**GILLES MARCOTTE :**

Je voudrais poser une question à Nicole Brossard ; elle a parlé d'un langage truqué. Evidemment on parle d'un langage truqué par rapport à un langage non truqué, peut-être pourrait-on dire un langage vrai. Je voudrais lui demander si elle imagine, si elle peut donner certaines indications sur ce langage qui serait vrai. Est-ce que ça serait par exemple, et là je me réfère à ce qu'elle a dit elle-même dans sa communication, est-ce que ça serait un langage qui serait purement personnel, individuel, échappant à tous les codes politiques, sociaux ou peut-être même linguistiques qui sont en cours ? Est-ce que ce langage-là serait cette utopie d'un langage échappant au code dont il a été question dans son texte ?

NICOLE BROSSARD :

Quand j'ai employé l'expression langage truqué, je faisais référence à ce sur quoi je me suis attardée ; d'une part je suis écrivain, c'est comme ça que ça se dit en français, d'autre part si je continue la logique et si je m'attarde à ce que je suis, je suis lectrice. Il y a quelque chose qui triche quelque part, ou bien je dois choisir et ne me percevoir que comme lectrice, mais dans le sens de quelque chose qui est hybride, ou bien je choisis de l'autre côté et je fais une communication où j'évacue complètement le je qui parle à travers cette communication.

Or, d'une part au niveau du féminin-masculin il y a quelque chose qui me joue, qui me déjoue continuellement. Au niveau de la pratique, c'est certain que je truque le langage, mais cette fois-ci c'est quelque chose que je fais volontairement, quelque chose que je ne subis pas, mais que je fais volontairement. Ce truquage-là rejoint aussi, je pense, tous les trucs que nous utilisons pour nous évacuer ou pour oublier l'essentiel qui est toujours lié à l'intimité là où se fait le livre et là où il se consomme aussi.

GILLES MARCOTTE :

Est-ce qu'on pourrait résumer ça par la formule « à un truc, truc et demi » ou bien est-ce que ce truquage particulier auquel vous avez fait allusion, qui est, bien sûr, très important, mais qui n'est pas le seul truquage je pense...

NICOLE BROSSARD :

Non.

GILLES MARCOTTE :

Je me demandais si au-delà de cet exemple particulier que vous donnez du masculin et du féminin, vous ne voyez pas dans le langage tel qu'il est donné, un immense truquage.

NICOLE BROSSARD :

Il y a le truquage politique du langage et il y a le truquage poétique du langage aussi, l'ellipse, l'inversion, c'est toujours arrondi, on est toujours de toute façon déjoué d'une part ou d'une autre, ça c'est certain.

JACQUES GODBOUT :

J'ai presque été tenté, pour un moment, d'embarquer dans la problématique de Nicole, mais je me suis rapidement retiré, parce que dans cette histoire de langage au masculin ou au féminin, je préfère pour l'instant laisser des points de suspension...

Ce que Milovan Danojlic n'a pas dit, c'est probablement que s'il s'est mis à lire avec ses camarades, dans son village, les livres qui circulaient parmi les paysans, c'est probablement parce qu'il s'y ennuyait, il s'y emmerdait assez profondément pour avoir envie de lire un livre.

Je pense que le point de départ de ceux qui commencent à lire, quand ils ont huit, dix, douze ans (ça dépend du moment où on démarre) c'est que le monde qui les entoure, les embête. C'est évident qu'entre une partie de hockey et un livre, si on aime le hockey, on choisit le hockey. C'est donc un choix personnel par rapport à un monde ennuyeux, un monde qu'on trouve ennuyeux, qu'on décide de transformer ou qu'on décide d'habiter autrement ; on se constitue une bibliothèque. Milovan dit qu'il s'en est débarrassé, mais il a vécu avec pendant un certain temps, et quand il s'en est débarrassé, il l'a quand même cédée à quelqu'un d'autre qui aujourd'hui en a hérité et devra la céder à quelqu'un d'autre. La bibliothèque, c'est un peu comme le bar pour l'alcoolisme : si ce qu'on ouvre est bon, on ne peut pas résister ; il y a du scotch, il y a de la slivovitch, enfin il y a différentes choses dans le bar qu'on appelle une bibliothèque, parce que, dans le fond, la lecture et l'écriture, pour moi, ça n'est rien d'autre qu'une espèce de vaste soulographie où en tant que compagnon de taverne on s'échange des livres, on s'échange des vers. Les uns se mettent à écrire parce que probablement ils ne trouvent pas dans la bouteille tout à fait ce qu'ils souhaiteraient, mais ils aimeraient bien que d'autres goûtent à leur vin ; c'est finalement un échange de complicité.

Ça se fait cependant à l'intérieur d'une culture, ce n'est pas seulement une aventure personnelle. Au Québec où vous êtes en ce moment, vous êtes dans le lieu de tout ce vaste Canada où on lit le moins. Il existe un groupe humain qui habite Terre-Neuve, oui, qu'on appelle New-Ffoundland, et qu'on appelle plus précisément les Newfies ici, qui sont, dans le fond, un peu les Belges des Parisiens, les Suisses-Allemands des Vaudois, vous savez, tous ceux qu'on regarde en les méprisant. Ces Newfies, il n'y a pas plus bas que ça pour nous ; en principe toutes les histoires sont bonnes sur le dos d'un Newfie, il y en a vingt-deux mille que vos camarades

québécois pourront vous raconter sur le dos des Newfies, ce sont des imbéciles en principe, mais en fait ils lisent plus que les Québécois.

Le Québécois ne lit pas, probablement parce qu'il appartient à une tradition catholique. Dans la tradition catholique le livre, l'interprétation du livre appartient aux prêtres et non à la population. Dans la tradition protestante chacun doit mettre le nez dans le livre, et y voir clair si possible. Il y a ce phénomène culturel. A ce phénomène culturel s'est ajouté un phénomène étrange et que j'ai vu, qui m'a frappé seulement cette semaine, que vous connaissez mieux que moi. Je me suis rendu compte que les livres publiés au Québec étaient publiés comme s'ils étaient faits en France. Je m'explique. Aux Etats-Unis on produit un livre pour la classe aisée, on le met d'ailleurs en *hard cover*, entre deux cartons avec imitation de cuir s'il le faut, belle photo, enfin quelque chose de bien, et ça se vend dix, douze, quinze, vingt-deux dollars à certains moments, mais c'est un truc qui s'adresse à une classe de lecteurs. Si cette classe de lecteurs marche, si elle trouve ça bon, si ça reste sur la liste des *best sellers* du *hard cover*, alors là, évidemment, il est permis à l'éditeur de se lancer dans une diffusion du livre de poche qui s'adresse à ce moment-là au grand public. Ce qui veut dire qu'aux Etats-Unis on a deux classes sociales de lecteurs, une classe aisée et le peuple.

En France, c'est autre chose. En France visiblement on ne met pas de *hard cover*. C'est une couverture un peu soignée, mais plutôt molle, et on ne fait à peu près pas de livres de poche, on les fait à reculons, et ça ne fait pas tellement de temps qu'on en fait. On fait beaucoup moins de livres de poche en France qu'aux Etats-Unis, beaucoup moins d'efforts; et pour les distribuer et pour les produire, on s'adresse à la classe moyenne. La classe moyenne en France lit, et il est probablement normal que toute la littérature française se soit constituée autour des enseignants, par exemple les instituteurs, qui, dans un premier temps, forment une classe moyenne qui lit.

Au Québec on s'est mis à produire des livres comme en France, c'est-à-dire avec des couvertures molles. Notre classe moyenne ne lit pas, elle regarde la télévision, elle va au hockey, ou elle fait je ne sais pas quoi, mais elle ne lit pas. La classe aisée (aucun des livres qui est publié ne s'adressant directement à elle) n'a pas donc pris en charge la littérature, et on ne fait pas de livres de poche puisque de toute manière le peuple ne lit pas.

Ce qui veut dire qu'au plan économique on reproduit curieusement ici un schéma français, un schéma européen. Tout ça pour conclure que c'est très bien de pouvoir dire : « Nous nous en sommes sortis au niveau personnel lorsque nous nous ennuyons dans notre village en apprenant à lire, excepté que le fait de faire lire et de donner à d'autres l'occasion de ne pas s'ennuyer devrait

aussi, peut-être, faire partie des objectifs des écrivains, autant que le fait de se demander s'ils sont de bons ou de mauvais lecteurs. »

ANDRÉ LANGEVIN :

Monsieur Godbout vient de faire un exposé avec lequel je ne suis pas d'accord sur bien des points.

JACQUES GODBOUT :

Le contraire m'aurait surpris.

ANDRÉ LANGEVIN :

Sa conclusion est contraire à ses prémisses. Monsieur Godbout commence par affirmer qu'on lit parce qu'on s'ennuie, et il termine en concluant qu'il faudrait peut-être que l'on dirige l'ennui de nos compatriotes en les incitant à lire. Quand monsieur Godbout dit que les Newfies ou les habitants de Terre-Neuve lisent plus que nous, je ne sais pas sur quoi il s'appuie.

JACQUES GODBOUT :

Sur les statistiques.

ANDRÉ LANGEVIN :

Je ne sais pas s'il compte là-dedans la lecture de la Bible.

JACQUES GODBOUT :

Non. Il y a eu une grande enquête faite à ce sujet.

ANDRÉ LANGEVIN :

La Bible étant exclue ?

JACQUES GODBOUT :

Oui, oui, lecture de livres. C'est décevant, mais c'est une enquête qui a été faite très sérieusement sur les habitudes de lecture des Canadiens, il y a à peine quelques mois. Ça me fait de la peine. Et puis l'autre chose c'est que j'ai l'impression qu'un peuple qui s'ennuie est plus proche du fascisme qu'un peuple qui s'amuse et qui s'intéresse à des choses, et qu'il faut trouver une façon de mettre à la portée de ceux qui s'ennuient, le livre. Alors je ne pense pas être en contradiction avec moi-même ; si je l'étais, ça ne serait pas nouveau.

WILFRID LEMOINE :

Disons que c'était involontaire.

JACQUES GODBOUT :

Pour une fois.

JACQUES BOREL :

Je reviens en arrière, les dernières phrases de monsieur Godbout m'ont un petit peu surpris parce que notre ami Milovan Danjilic est en fait le seul qui jusqu'à présent ait parlé précisément du lecteur ordinaire. Nous sommes là entre écrivains, entre intellectuels, et personne avant Milovan n'a pensé qu'il y avait ou qu'il

pouvait y avoir encore des lecteurs ordinaires. Donc il m'a semblé trouver une certaine contradiction et presque une certaine agressivité dans la dernière phrase de l'exposé de Godbout.

JACQUES GODBOUT :

Je ne sais pas ce que j'ai dit qui puisse vous faire dire ça.

ROGER GRENIER :

Avec Milovan Danojlic, on approche les lecteurs ordinaires comme le dit Borel, mais avec Jacques Godbout, je trouve qu'on approche une chose très intéressante, et c'est le non-lecteur dont on n'a pas encore assez parlé et dont on n'a pas parlé du tout ici.

Parce qu'on a tout à fait l'air de penser ici que ça va de soi que les gens lisent, mais c'est un fait qu'on peut constater tous les ans : il y a très peu de gens qui lisent et il y en a d'autres qui refusent de lire, carrément. Et on peut citer toutes sortes d'enquêtes, de chiffres, de statistiques. On vient de citer en France, d'après une étude qui paraît très sérieuse, le fait que les étudiants (c'est-à-dire quand même la classe intellectuelle la plus développée en principe) lisent une heure par jour tout au plus. Ce qui n'est rien du tout.

Et moi, je suis finalement plein d'admiration pour le pauvre type qui fait l'effort considérable de lire le plus mauvais roman policier du monde, parce qu'il faut se procurer un livre et il faut l'ouvrir, il faut déchiffrer ces lignes grises au lieu de regarder la télévision ou de regarder des bandes dessinées, c'est très méritoire et déjà c'est un très grand privilège, ce n'est pas donné à tout le monde. Je pense en outre que du point de vue de la société c'est très suspect quelqu'un qui lit ; c'est quelqu'un qui commet un acte asocial, qui se retranche du monde, qui tourne le dos aux autres, qui s'évade ; enfin c'est tout à fait anti-social et c'est assez suspect.

Si vous me permettez une anecdote très personnelle et vraiment un peu ridicule, j'ai ressenti ça dès l'enfance, parce que j'aime lire, comme ça, il y a des gens qui aiment lire, d'autres qui n'aiment pas lire, alors moi je lisais tout le temps.

J'étais tout le temps à plat ventre sur le tapis en train de lire un bouquin, et ça a fini par inquiéter considérablement ma mère qui s'est affolée, et qui m'a — on habitait à Pau à cette époque-là — traîné chez un grand professeur de médecine de Bordeaux en disant : « Bien voilà docteur, il y a mon fils, il lit trop. J'ai très peur, ça va peut-être faire casser quelque chose dans sa tête, examinez-le. » Alors le professeur a dit que ce n'était pas grave, que c'était sans danger. Mais c'est pour montrer à quel point la lecture est quelque chose finalement de suspect, de louche et d'assez exceptionnel. J'étais assez content que, justement, grâce à Jacques Godbout, on approche de l'existence du non-lecteur qui pèse tellement sur nous. Quand on écrit, on pense au lecteur, mais on pense aussi au nombre infini de non-lecteurs qui ne recevront pas son écrit.

WILFRID LEMOINE :

Il y a même des écrivains qui n'ont pas de lecteurs, comme le suggère monsieur Folch-Ribas depuis deux jours.

THOMAS PAVEL :

Je voudrais faire deux remarques. Tout d'abord, j'ai l'impression qu'il y a des gens qui ne lisent plus, et non pas des gens qui ne lisent pas. Parce qu'il y a, je me souviens, le premier livre qu'on a lu. Puisque tout le monde parle de son enfance, n'est-ce pas, le premier livre que j'ai lu, c'était le petit Poucet. Et j'étais très fier, enfin, quand j'ai réussi à lire pour la première fois ce conte, que je connaissais d'ailleurs très bien ; il m'avait été lu plusieurs fois par ma mère, mais cette fois-ci je pouvais le lire tout seul... En quelque sorte, la lecture est toujours déjà là, parce qu'on lit parce qu'on a déjà entendu des contes, et s'il y a des gens qui ne lisent pas c'est qu'ils ne lisent plus. Donc, je ne sais pas si véritablement on lit à cause de l'ennui ou si on continue de lire, au contraire...

HANS MAGNUS ENZENSBERGER :

Peut-être qu'on s'arrête à cause de l'ennui.

THOMAS PAVEL :

Peut-être qu'on s'arrête à cause de l'ennui, mais j'étais tellement excité par ce conte, c'était une chose vraiment merveilleuse de lire par moi-même, sans dépendre de mes parents, que je continue à lire par intérêt et non pas à cause de l'ennui.

JACQUES GODBOUT :

Parce que ça vous ennuyait de dépendre de vos parents et que ça vous ennuyait d'habiter le monde de vos parents ; vous avez choisi celui du Petit Poucet.

THOMAS PAVEL :

Une deuxième remarque à propos de la discussion sur le langage truqué. En effet, tout langage est déjà truqué, parce que tout langage est un système de signes, qui est là.

Je voudrais simplement faire une référence bibliographique : il y a une très belle étude, malheureusement très peu connue, de Brice Parrain publiée en mil neuf cent quarante-quatre dans *L'embarras du choix*, qui s'appelle *Langage et existence* et où il décrit très finement cette dialectique du moi qui essaie de s'exprimer. Mais en fait, comme il le dit, et là je cite de mémoire : « Quand on parle des expériences personnelles, on parle toujours de ce qu'il y a de plus impersonnel en soi et non pas de ce qu'il y a de plus personnel en soi, puisque le langage nous fait toujours glisser par les mots qui sont déjà là, par des mots qui sont déjà impersonnels, qui sont du domaine du général, le langage nous fait déjà glisser dans ce qu'il y a de plus truqué. » Si vous voulez, ce n'est pas seulement poétique, ou politique.

NICOLE BROSSARD :

Ce que je voulais aussi signifier c'est que quand le général est sexiste, en plus, le langage est deux fois plus truqué. Quand il n'est dirigé qu'en fonction d'une seule vision du monde, d'une seule façon de s'appropriier le monde et son environnement, c'est dans ce sens-là que je dis qu'au féminin il est encore plus difficile à utiliser. Et ce matin, on parlait, on a parlé de pouvoirs, je pense qu'une des premières difficultés quand on aborde ce langage truqué, par le biais du sexisme entre autre, c'est d'abord de pouvoir écrire, ensuite on peut écrire contre les pouvoirs, et ensuite écrire nous donne du pouvoir. La première dimension, la première traversée, c'est celle de pouvoir écrire.

NAÏM KATTAN :

Ce que Milovan Danojlic a commencé par dire, c'était la description d'une situation que chacun de nous a connue, mais sans parler chacun de notre enfance, ce n'est pas simplement pour sortir de l'ennui mais pour atteindre l'âge adulte, d'ailleurs c'est le terme même qu'il a utilisé : il voulait être adulte. Donc il y a dans la lecture un apprentissage de la vie, c'est un héritage que l'on assume, que l'on continue, que l'on prolonge, que l'on prolonge en nous et qui nous est donné par la trace donnée par d'autres, par la préservation donnée par d'autres. C'est un héritage, qu'il soit culturel, religieux ou moral ou historique, mais il y a autre chose qu'un simple divertissement. Il y a aussi dans la lecture (et peut-être que nous ne nous sommes pas attardés suffisamment là-dessus) un véritable divertissement qui peut être parfois pour certains plus divertissant qu'un match de hockey à regarder. Je pense qu'il y a en dehors de l'ennui, de combattre l'ennui, il y a cet apprentissage de la vie qui est un acte très grave et que l'écrivain ressent aussi quand il écrit, parce que lui aussi il apprend à vivre en écrivant.

Pour ce qui est du langage truqué, c'est une simple remarque, je dirais à Nicole Brossard qu'on peut renverser la chose en citant d'autres langues, parce que le masculin-féminin change d'une langue à l'autre, et la situation de la femme ne change pas, parce que la langue a changé. On peut trouver le mot écrivain dans d'autres langues au féminin et ça ne change pas la situation. Je pense que la preuve à partir du mot écrivain et lectrice, féminin-masculin, n'est pas pour moi, n'est pas convaincante, parce que si on cherche dans d'autres langues, on trouve le féminin d'écrivain, mais la situation demeure la même ; donc on ne peut pas partir simplement d'une nomenclature linguistique pour conclure cela.

NICOLE BROSSARD :

Moi, quand je fais la preuve, je la fais toujours à partir de ce que je vis, dans le contexte que je vis et en fonction de ce qui m'est tolérable et de ce qui m'est intolérable ; c'est dans ce sens-là que je l'utilisais.

NAÏM KATTAN :

Oui, mais je veux dire que c'est très particulier pour le français, je veux dire que ce n'est pas le masculin-féminin, il arrive qu'en français c'est comme ça, mais on ne peut pas conclure que c'est une question de féminin-masculin.

NICOLE BROSSARD :

Une chose que l'on peut sans doute conclure et qui touche aussi tout le langage, c'est la difficulté d'écrire pour les femmes.

NAÏM KATTAN :

Ah oui, oui, ça d'accord.

NICOLE BROSSARD :

Ça, ça rejoint la légitimité.

WILFRID LEMOINE :

Pour plus de détails sur ce sujet, je vous conseille fortement la lecture de la revue *Liberté* d'il y a deux ans.

RENÉ MICHA :

Il me semble qu'en dépit des apparences nous faisons des progrès. On s'est interrogé sur le statut de l'écrivain, sur le statut des lecteurs, et on a quelque peu déploré de ne pouvoir fixer davantage le sens de la communication. Depuis hier, on a envisagé un certain nombre d'aliénations.

Danojlic nous montre le type d'aliénation qui est celui de l'enfant parmi les adultes, ou encore du petit paysan dans une société en voie d'industrialisation. En entendant son exposé très simple et très émouvant, je pensais au héros du *Pavillon d'Or* de Yukio Mishima, ce jeune lévite bouddhiste qui met le feu au temple qu'il admire et cela par amour ; de la même manière peut-être que Danojlic a jeté ses livres par la fenêtre pour ne conserver que des dictionnaires.

Nicole Brossard parle d'un autre type d'aliénation : celui de la femme ; elle reprend la formule de Julia Kristeva disant que la femme use du langage des autres. Mais il me semble que jusqu'à un certain point, nous usons tous du langage des autres. Il me souvient que Nabokov disait que sans cesse il sentait en lui l'âme de Gogol, mais qu'il était forcé d'errer parmi les âmes mortes du monde occidental. Son dernier ou son avant-dernier roman, *Ada*, unit la Russie et les Etats-Unis, comme lui-même écrit tour à tour en anglais et en russe.

Fakinos, lui, révèle un autre type, non pas d'aliénation, mais de discord. Il montre comment, pendant des siècles, il n'y a pas eu de véritable communication entre les écrivains et le public, pour la raison que le public n'existait pas, que le public n'a commencé à naître que beaucoup plus tard. Il y a d'autres exemples d'un tel discord. Je songe à Samuel Peppys qui était, comme vous le savez, secrétaire de l'Amirauté Britannique au XVII^e siècle :

c'est lui qui a eu l'idée de faire de grandes découpes dans Londres lorsque la ville a brûlé. Ce Samuel Peppys a écrit un admirable journal où l'on voit que le principe de certaines choses n'a pas changé. Au temps où il écrit, il était impossible de naviguer ou d'aborder quelque port que ce soit sans que plusieurs matelots ne tombent à l'eau, cela faisait partie du voyage. Voilà qui nous surprendrait si nous ne nous rappelions que chaque week-end provoque des hécatombes sur les routes. Cependant, Peppys qui était un lettré, qui parlait le grec et le latin, ne connaissait aucun des grands écrivains contemporains du Roi Soleil. On ne trouve jamais sous sa plume les noms de Racine, de Corneille, de La Fontaine. La connaissance de tout ce qui se passe dans le monde est née des média.

Aux aliénations que je viens d'évoquer, je pourrais ajouter celles dont Cortazar nous a parlé : qui a trait aux rapports entre l'écrivain et le peuple. Mais je crois personnellement que ces rapports finissent toujours par s'établir. Gombrowicz dit que l'écriture est une genèse hasardeuse, et que cette genèse hasardeuse produit des fruits qui tomberont, à un moment ou à un autre, dans un espace ou dans un temps donné. Ainsi toutes les aliénations dont on a fait état jusqu'ici existent vraiment, mais elles n'empêchent pas cette chose merveilleuse : que finalement le lecteur trouve son écrivain et l'écrivain son lecteur.

FRANÇOIS RICARD :

Je voudrais simplement demander à Jacques Godbout de préciser un peu ce qu'il a voulu dire à la fin de son intervention, quand il a dit que l'une des tâches de l'écrivain était d'augmenter son public, au fond de se créer un marché. Comment est-ce que ça se traduit ? Est-ce que c'est seulement par l'action en dehors de la littérature ou si ça se traduit également dans son écriture, dans son travail d'écrivain ? Autrement dit, est-ce que par exemple, toi qui es romancier, est-ce que ça intervient au moment même où tu écris tes romans ? Est-ce que dans tes romans, dans ta façon d'écrire tes romans, il y a ce souci, cet objectif qui est présent ?

JACQUES GOUBOUT :

Oui et non ; il y a plusieurs questions qui se superposent. Si je commence par la dernière, il est évident que quand on écrit un premier roman on n'a comme premier lecteur que les deux ou trois personnes en qui on a confiance et qui sont autour de soi. Ce premier roman publié, on peut se retrouver avec deux ou trois lecteurs, ça s'est déjà vu, on peut aussi se retrouver avec quelques milliers de lecteurs. Et au deuxième, on sait qu'ils sont là, on ne sait pas qui ils sont, sauf pour quelques lettres échangées ou des rencontres à l'occasion, mais on sait qu'ils sont là. Je ne croirais pas du tout l'écrivain qui viendrait me dire, celui qui sait qu'il a

des lecteurs puisque les livres s'échangent et s'achètent, l'écrivain qui viendrait me dire que cela n'a aucune influence sur son écriture. Ce serait un sacré menteur, ou alors un petit prétentieux. Il est évident que tous ces gens qu'on ne connaît pas et dont on sait qu'il se peut qu'ils achètent le prochain livre jouent un rôle.

Quel est ce rôle exactement ? J'aimerais mieux demander à des aînés ou à des gens qui ont réfléchi à ça d'y aller, moi je n'y ai pas pensé trop-trop, je n'ose pas y penser.

Pour ce qui est de l'autre partie de la proposition, à savoir qu'on vit dans un univers, dans une société marchande où le livre est un objet qui se présente à côté d'une table de restaurant, d'un disque, d'un cinéma, d'une émission de télévision, etc., c'est-à-dire dans un univers d'achat culturel, ça c'est évident. C'est aussi évident que les écrivains, et en particulier ceux qui se piquent, non pas d'écrire, mais de faire la littérature refusent très souvent d'admettre cela. Ça veut dire quitter le dix-neuvième siècle et arriver à admettre que dans la société marchande dans laquelle on est, ça ne se passe pas tout à fait comme ça se passait jusqu'en mil neuf cent vingt, mil neuf cent trente. Les écrivains québécois, par exemple, pour utiliser quelque chose qu'on connaît plus précisément (je suis sûr que monsieur Grenier a des chiffres sur la France, peut-être que quelqu'un peut en avoir sur d'autres), mais les écrivains québécois qui refuseraient de savoir qu'il y a dans le Québec un maximum de quarante mille personnes qui achètent des livres en librairie, ça ne va pas les empêcher d'écrire, mais à mon avis ça les empêche, quand ils se refusent de savoir ça, ça les empêche de savoir dans quel univers ils sont ; ça empêche aussi d'autres personnes d'accéder éventuellement à l'écriture ou à la lecture. Je trouve que c'est une solution un peu fin de siècle, un peu égoïste. Je crois qu'à partir du moment où on sait qu'il y a un maximum d'une quarantaine de mille personnes dans un peuple de cinq millions et des poussières qui achète des livres, qui font vivre, si vous voulez, les librairies, il y a sûrement moyen à ce moment-là de faire en sorte d'avertir d'autres personnes qu'il existe une librairie ou qu'il existe des livres. N'oubliez pas que le fait de lire, bon, moi je dis que c'est pour tromper l'ennui... C'est peut-être parce que vous vous amusiez beaucoup quand vous étiez jeune que vous vous êtes mis à lire, que vous n'aviez de cesse de vous amuser et qu'à ce moment-là vous avez avalé toutes vos petites histoires ; moi, c'est parce que je m'ennuyais.

Vous savez, rentrer dans une librairie, pour quelqu'un qui ne l'a jamais fait, est un acte aussi difficile que pour moi d'entrer dans une synagogue. Je ne sais pas si je dois enlever mes souliers dans une synagogue, je n'y ai jamais vraiment pensé, ou me mettre un chapeau...

NAÏM KATTAN :

C'est pas difficile.

JACQUES GODBOUT :

Je peux essayer. Alors ce qu'il faut, ce sont des gens qui disent : « Essaie, c'est pas difficile. » Ce qu'il faut ce sont des gens qui disent : « Tu ouvres la porte et puis c'est là. » Quand on sait fort bien que ceux qui ne sont jamais entrés dans une librairie n'osent pas entrer parce qu'ils disent : « Qu'est-ce que je vais faire là ? Comment est-ce que je vais me comporter, comment est-ce qu'on demande un livre ? » Cela empêche, surtout dans la tradition française où la librairie a des petites allures de salle de classe, cela empêche la population en général d'entrer dans une librairie et de se faire à l'idée de la lecture. Je ne pense pas que jamais un peuple, une nation n'aura une majorité de gens qui se vautreront dans la littérature, qu'on ne dira jamais : ça va être fantastique, il va n'y avoir que ça, et les écrivains seront les êtres les plus importants... Je pense que ça n'est possible qu'en France où on ne lit pas mais où l'écrivain a une importance quasiment inversement proportionnelle au nombre de ses lecteurs.

ROGER GRENIER :

Sociale.

JACQUES GODBOUT :

Oui, sociale bien sûr.

ROGER GRENIER :

Il a perdu complètement son importance.

JACQUES GODBOUT :

Pas jusqu'à tout récemment. Giscard d'Estaing n'écrit peut-être pas, mais jusqu'à Pompidou vous aviez des chefs d'Etat qui se prenaient pour des scribes ; mais ça enfin c'est une autre histoire dont on pourra discuter plus tard... Où est-ce que j'en étais ?

WILFRID LEMOINE :

Que Giscard d'Estaing n'écrivait pas, mais qu'il publiait.

JACQUES GODBOUT :

Il y a des gens qui écrivent pour lui, vous pensez bien qu'il n'a pas le temps d'écrire. C'est comme Trudeau.

ANDRÉ LANGEVIN :

Ou Papillon.

JACQUES GODBOUT :

Où est-ce que j'en étais ?

WILFRID LEMOINE :

Dans la librairie.

JACQUES GODBOUT :

Oui, bon, alors je trouve que si les écrivains ne prennent pas

la peine de se préoccuper un peu des relations qu'il peut y avoir entre le livre et les lecteurs possibles, je pense qu'on se cache des réalités, je ne pense pas que la littérature ait de meilleures qualités tout simplement parce qu'on s'enferme dans un bureau, en disant : « Moi vous savez, la société marchande n'existe pas, ce qu'ils pourraient lire ne m'intéresse pas, ce qui m'intéresse c'est l'écriture, c'est la recherche. » Je veux bien. Je reconnais qu'un certain nombre d'individus peuvent appartenir à la littérature pure comme d'autres font de la recherche fondamentale en physique nucléaire, mais c'est vraiment un certain nombre. Je pense que la majorité des écrivains pourrait chercher et trouver des façons d'agrandir le cercle des lecteurs. Pas pour eux nécessairement, mais pour que ce moyen de comprendre le monde, ce moyen de donner du sens au monde soit utilisé le plus possible. Je ne pense pas qu'on fasse un pays intelligent avec la télévision. Je ne le pense pas. Je n'ai pas de preuves jusqu'à maintenant, depuis vingt-cinq ans qu'on a la télé, Radio-Canada vient de fêter ça, ça a été fantastique ! Ils ont fait des parties incroyables, mais personne n'a osé affirmer : « Vous savez, la population est plus intelligente parce qu'on a la télévision » ils ont dit : « On est plus informé » ! C'est discutable.

ANDRÉ LANGEVIN :

Les propos de Jacques Godbout me mettent mal à l'aise.

JACQUES GODBOUT :

Encore !

ANDRÉ LANGEVIN :

Pas comme écrivain, mais comme Québécois. Jacques Godbout semble poser en postulat que la lecture est un mode de connaissance privilégié et qu'un peuple est infirme quand il ne s'y adonne pas avec une folie collective. Entre parenthèses, je voudrais corriger une chose qu'il a dite tantôt, que les peuples qui ne lisent pas sont mûrs pour le fascisme : je pense bien que les fascistes les plus sanguinaires que nous avons connus étaient en Europe, et c'était chez des peuples qui lisaient beaucoup.

JACQUES GODBOUT :

Et qui brûlaient des livres.

ANDRÉ LANGEVIN :

Bon, ceci dit pour l'honneur des Québécois ! Je veux dire, d'une part, que le livre ne se distribue pas qu'en librairie, il se distribue également dans les familles, il se distribue dans les bibliothèques, et je veux surtout dire que jamais je ne me sentirai le devoir d'obliger qui que ce soit à lire ou d'encourager à lire ou de juger sur le fait qu'il lit ou qu'il ne lit pas. Si la lecture est un vice, on est libre de s'y adonner comme à tous les autres vices, et je pense qu'il y a d'autres modes de connaissance dont

l'écrivain fait son pain d'ailleurs, qui sont aussi valables que ceux de la lecture, mais je ne voudrais pas que les étrangers qui sont ici partent d'ici en pensant que tous les Québécois sont des bœtiens parce qu'ils ne lisent pas. Il y a une certaine sagesse populaire qui ne s'écrit pas, mais qui existe, dont monsieur Godbout a fait son pain d'ailleurs, qui ne fait pas du peuple québécois un peuple inférieur aux autres à cet égard. Toute proportion gardée, je ne pense pas qu'on lise plus en France. Monsieur Godbout a affirmé tantôt une chose qui me paraît assez gratuite pour l'instant, qu'en France la classe moyenne lit. Monsieur Grenier, est-ce que vous pouvez confirmer cela, parce que les enquêtes que j'ai lues, moi, m'ont indiqué le contraire ?

ROGER GRENIER :

Non, je n'ai pas de chiffres, on aime beaucoup dire...

ANDRÉ LANGEVIN :

Je pense qu'il y a des mythes qui servent beaucoup la France.

ROGER GRENIER :

... On aime beaucoup dire que les Français n'achètent pas de livres ; ce n'est pas prouvé absolument. Je ne crois pas beaucoup aux statistiques, mais c'est vrai, quand on voit le tirage des livres par rapport à la population, il est très faible. Mais ce qui me frappe davantage c'est que la littérature est devenue une chose parmi beaucoup d'autres, et a perdu cette espèce d'importance et cette sacralisation qu'elle avait encore avant la guerre ; c'est peut-être tant mieux après tout, enfin ça n'a pas une très grande importance. Mais il y a un changement de situation très important, qui est plus important sûrement que de savoir le nombre de milliers de gens qui lisent, qui achètent des livres ou qui n'en achètent pas ou n'osent pas entrer dans les librairies. C'est vrai que les librairies sont intimidantes. Et puis c'est vrai que même un écrivain aujourd'hui ne peut plus être seulement un écrivain, il faut qu'en plus il ait une bonne gueule pour passer à la télévision, et que s'il est mauvais à la télévision on va dire : «Ça va être un désastre pour le tirage de ses livres », etc. Alors que moi, j'aurais tendance à penser que c'est justement parce que quelqu'un ne sait pas parler à la télévision ou à la radio qu'il est peut-être un bon écrivain, parce qu'il s'enferme tout seul chez lui.

ANDRÉ LANGEVIN :

La parole et écrire sont deux choses. Je vais définitivement mettre Jacques Godbout hors de ses gonds : il veut que nos Québécois mettent les pieds dans nos librairies, il dit que nous répétons ici des schémas français ; à ce moment-là je vais lui demander pourquoi il ne met pas les pieds chez un éditeur d'ici.

JACQUES GODBOUT :

Je répondrai après...

ANDRÉ LANGEVIN :

Dans l'intimité.

HANS MAGNUS ENZENSBERGER :

Eh bien, moi, je dois dire que je suis aussi un peu gêné par la tournure de la discussion. Il paraît que la lecture est quelque chose de méritoire en soi. C'est un aspect qui me gêne parce qu'il est évident qu'en tant qu'écrivains nous avons ici à défendre un intérêt bien particulier. Et, il ne va pas du tout de soi que la lecture... enfin les lamentations que trop peu de gens lisent, ça risque de devenir une chose un peu trop égoïste de la part des écrivains. La lecture c'est une institution qui s'est développée dans certaines conditions historiques et la manière dont on parle ici du film, du cinéma, de la télévision, je ne vois pas. On peut évidemment dire que les programmes de télévision d'un moment ou d'un pays déterminé sont moches, mais de là à prétendre que le médium duquel nous nous servons en tant qu'écrivains soit supérieur en soi, c'est un saut dans l'argumentation que je ne comprends pas du tout.

Après tout, par exemple, on a une énorme tradition d'une littérature orale qui n'a rien à voir avec la lecture et même pas avec les types d'écrivains professionnels, et je ne vois pas du tout une infériorité pour les gens qui ne lisent pas. En plus, la perte du poids relatif de l'institution littéraire, c'est un fait qu'on doit voir peut-être avec beaucoup plus de calme. De plus, on parle toujours de la lecture, comme si la lecture était une chose qui se référerait à la littérature ; ce n'est pas non plus une chose donnée et toutes ces statistiques sont très trompeuses, parce que dans mon pays par exemple, la plupart des gens qui entrent dans une librairie vont demander un livre de cuisine, un livre sur le sport, sur les voitures, sur n'importe quelle chose, et l'écriture sert aussi comme reposoir de toutes ces connaissances techniques. On peut lire n'importe quoi, et nous sommes minoritaires même dans les cadres de la lecture, nous sommes, en tant qu'écrivains littéraires, comme une infime minorité dans le monde de la lecture. Je ne vois pas du tout pourquoi, avec quel droit, avec quelle raison nous nous érigeons en princes dans le monde de la lecture. Je ne vois pas du tout pourquoi.

En ce qui concerne les lecteurs que nous avons, il faut peut-être aussi signaler un lecteur tout à fait spécial, c'est le lecteur professionnel. C'est la personne qui est payée pour lire, et il a tout lu. Il y a de ces lecteurs dans toutes nos universités, et plus la littérature devient une chose minoritaire, plus augmente le pourcentage des gens qui nous lisent parce qu'ils sont payés. Ils sont salariés pour nous lire et pour en faire des séminaires, et alors pour faire de notre production une sorte de production autodigestive. Alors ça aussi ça diminue encore le vrai lecteur. Je crois que nous sommes probablement d'accord que quelqu'un qui nous lit

parce qu'il est payé deux mille dollars par mois pour le faire, ce n'est peut-être pas le lecteur dont nous rêvons ?

ANDRÉ LANGEVIN :

Nous sommes les fossiles de ces archéologues.

HANS MAGNUS ENZENSBERGER :

Dans tout cela, je ne vois pas un grand motif de se préoccuper trop, parce que je crois que c'est une activité minoritaire. Il ne faut pas s'arrêter trop à la statistique, parce que les effets de la lecture sont une inconnue, et toutes les recherches qu'on a faites, et toutes les enquêtes qui ont été faites nous enseignent très peu de choses.

Qu'est-ce que je fais avec des lecteurs qui sont un chiffre ? On peut citer des exemples très négatifs : monsieur Hitler, par exemple, était un lecteur de certains bouquins de troisième ordre, mais le fait que ce monsieur-là ait lu un certain livre, un certain bouquin à un certain moment a eu un effet beaucoup plus grand que deux mille, dix mille, vingt mille autres lecteurs qui ont eux aussi feuilleté ce bouquin. Donc, avec la statistique on ne dit rien sur les effets de la littérature, qui sont un inconnu et qui, je crois, restent un inconnu.

Et le fait d'être dans la minorité n'est pas trop préoccupant non plus. Je crois que les minorités sont quelque chose qui est très difficile à détruire, à éliminer. Vous savez, c'est vraiment surprenant qu'une activité aussi infime que l'activité littéraire — si on regarde la Russie par exemple, le phénomène du Samizdat, ce sont des choses qui circulent en deux cents exemplaires, qui sont copiées à la main, et en même temps avec toute la force de l'Etat, toute la force répressive, on essaie d'éteindre ces derniers résidus de l'activité littéraire et on n'y parvient pas — donc, que le fait d'être dans la minorité ne signifie pas du tout une perte de vitalité.

WILFRID LEMOINE :

Monsieur Langevin ou Godbout vous avez quelque chose à ajouter ?

ANDRÉ LANGEVIN :

Je voudrais ajouter qu'en Russie, parallèlement, les citoyens ont l'obligation de lire certaines oeuvres.

JACQUES GODBOUT :

Non, je les trouve bien bons tous les deux ! Parce que s'il y a quelqu'un qui regarde la télévision et qui écoute la radio et qui travaille au cinéma, je crois que c'est plus moi que Langevin.

ANDRÉ LANGEVIN :

Je ne faisais pas allusion à ça.

JACQUES GODBOUT :

Non, mais quand vous me sortez ça, je vous trouve bien bons, parce que dans le fond c'est une attitude éminemment méprisante (aussi bien Enzensberger que Langevin), c'est une attitude duplessiste, c'est une attitude qui consiste à dire : « Ecoutez, nous sommes une minorité à lire, après tout il ne faudrait pas répandre ça, on ne sait pas quel effet ça peut avoir sur les gens, la lecture c'est mauvais pour les yeux, ce n'est pas bon pour la digestion, ça donne de mauvaises idées, regardez Hitler, Nixon, est-ce qu'ils avaient lu ou regardé la télévision ? ». Qu'est-ce que c'est que cet univers dans lequel vous vous mouvez en vous disant « la littérature de toute manière c'est une espèce de quintessence dont il faut qu'on se satisfasse, et en plus de ça, comme maintenant on a des lecteurs payés, après tout ce n'est pas si mal ; plus ils seront payés, mieux on sera lu ». Ou moins bien on sera lu, je ne sais pas... Non, je pense que vous faites de la démagogie, je suis heureux d'assister pour une fois à une rencontre où ce n'est pas moi qui suis le démagogue.

ANDRÉ LANGEVIN :

Ça va être ma dernière réplique à Godbout ; parce que c'est difficile de continuer à lui répondre ; parce qu'il vient de dire des choses que personne n'a dites. Ce que j'ai dit à Godbout, moi, c'est qu'on n'avait pas à juger un peuple parce qu'il lisait ou parce qu'il ne lisait pas. Je n'ai jamais dit que les écrivains avaient un privilège élitiste qu'ils devaient garder pour eux seuls.

JACQUES GODBOUT :

Je ne pense pas qu'on ait à juger un peuple, je ne pense pas que je l'ai jugé.

ANDRÉ LANGEVIN :

C'est encore plus démagogique de mettre dans la bouche d'un autre des paroles qui n'ont jamais été dites, ni par votre voisin de droite, ni votre voisin de gauche.

JACQUES GODBOUT :

Je pense que ceci me permet de clarifier des choses. Je n'ai pas jugé un peuple, et je n'ai pas à juger un peuple, mais je dis qu'on pourrait au moins lui donner des outils pour qu'il réfléchisse et s'épanouisse ; je pense que c'est un peu facile de dire, comme d'ailleurs Marcel Rioux l'a affirmé, que c'était très bien que les Québécois ne lisent pas, parce qu'ils appartenaient effectivement à une culture de traditions orales et que nous étions six millions, que nous nous parlions et que c'était beaucoup mieux pour les compagnies de bière.

ANDRÉ LANGEVIN :

Encore une fois, je n'ai jamais dit que c'était très bien.

JACQUES GODBOUT :

En tout cas...

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Je crois qu'il y a un dénominateur commun quand même dans cette querelle ou cette mini-querelle, parce que ce sont deux personnes que j'aime beaucoup, et je crois qu'au fond elles disent la même chose. Je vais essayer de vous le prouver...

Godbout commence par dire qu'un écrivain qui prétend qu'il se fout de son lecteur est un sacré menteur. Il a commencé par dire ça au tout début. J'ai retenu ça, j'ai noté ça bien vite. Je ne vois pas pourquoi!... Et je voudrais aller au fond du problème : c'est la finalité de l'écriture qui me paraît être là, sur la table. Alors l'innocence du lecteur dont a parlé Milovan tout à l'heure, ça m'a frappé, parce que cette innocence, à mon sens, permet et même oblige l'écrivain au plus grand respect, justement... Et je vous pose la question : faut-il *inciter*, (allons bon, voilà une littérature incitative), faut-il inciter un lecteur à accomplir certaines choses que l'écrivain préconise, dont la lecture ? Au nom de quoi, de quelle sécurité ? Pour moi rien n'est sûr et surtout pas que l'écrivain ait raison...

Faut-il plutôt (ça serait moins grave) *faire pitié* au lecteur, le rendre complice de mon malheur, comme on disait hier, le rendre conscient de son malheur comme on disait également?... Mais pourquoi, au nom de quoi ? La finalité de l'écriture ? Faut-il chercher (comme vous l'avez également dit hier) auprès du lecteur une *absolution* ?... Mais l'absolution c'est un mythe d'origine chrétienne, c'est la permission donnée, c'est la licence, c'est la morale. Au nom de quoi l'écrivain aurait-il un sentiment moral de plus grande qualité que celui du lecteur ou du non-lecteur?... Ce sont les questions que je me posais. En d'autres termes je prétends, moi, que l'engagement, la relation maritale, si vous voulez (puisqu'on a parlé aussi d'écrivain mâle et de lecteur femelle), ça ne me fait absolument rien.

WILFRID LEMOINE :

Ou vice versa.

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Ou vice versa, le vice y comptant pour beaucoup. L'engagement écrivain-lecteur ou la relation écrivain-lecteur n'est-elle pas en elle-même une aliénation ? C'est ça le problème, qui à moi me paraît important. Et quand Cortazar disait hier continuer son oeuvre au plus haut niveau possible tout en sachant qu'à ce niveau la communication est possible... Bon, ça!... C'est pour ça que je disais ce matin que cette espèce de conception-là, je la trouvais pour ma part raisonnable. Mais pas tellement d'autres conceptions qui *forceraient*.

En d'autres termes, je voyais deux côtés, deux aspects, un paravent en deux morceaux, un côté lecteur et un côté écrivain. Du côté du lecteur je voyais celui qui se suicide, n'est-ce pas, dont nous parlait Mourao ce matin, et c'est quand même fantastique que quelqu'un se soit suicidé (et ils étaient trois), parce qu'ils avaient lu quelque chose de Mourao ! Je trouve ça quand même atroce, terrible au fond, et il nous disait qu'il n'était même pas capable, lui, de s'inventer un lecteur, qu'il ne pouvait même pas se choisir un lecteur. Donc, pour moi, il y a le côté lecteur, celui qui éventuellement se suicide et qui s'invente une lecture. Et puis, du côté de l'écrivain, celui qui n'a même pas le choix de son lecteur. Par conséquent, l'écriture qui s'adresse à un lecteur est tout de suite biaisée au départ. Je ne veux pas réconcilier Godbout avec Langevin, mais je dirais un peu comme Godbout tout à l'heure : *il faut faire lire*, je dis d'accord, oui. Mais du mot : *je m'en fous*, je dis encore oui. Dans les deux cas je dis oui.

Pas pour vous réconcilier, mais je pense que vous avez raison tous les deux.

ANDRÉ LANGEVIN :

Vous allez avoir beaucoup d'amis.

GILLES MARCOTTE :

Je ne pense pas qu'André Langevin et Jacques Godbout soient d'accord. Pour moi, je veux aller dans le sens de Jacques Godbout, ça ne m'arrive pas très souvent, et puis je vais commencer par le contredire dans une certaine mesure.

Nous ne sommes peut-être pas beaucoup plus intelligents au Québec depuis vingt-cinq ans, c'est-à-dire depuis que la télévision existe chez nous, mais il y a une chose sûre, c'est que nous lisons plus. Et je pense que si nous lisons plus, je pense que c'est un progrès, il faut bien tenir compte, quand on discute de cette question en fonction du Québec, des conditions particulières de la culture québécoise. C'est que nous avons subi ici, je pense comme nul autre peuple ailleurs dans le monde, l'assaut de la télévision. Et cet assaut a été extrêmement violent. Nous avons une télévision qui est extrêmement riche, dans plus d'un sens, mais peut-être plus dans un sens que dans l'autre, enfin disons qu'elle est puissante, nous avons beaucoup d'heures de télévision, enfin l'effet de la télévision a été extrêmement puissant. Et d'autre part, nous lisons très peu. Nous lisons plus qu'auparavant, mais il est bien sûr que l'enquête statistique dont on a parlé démontre que nous lisons moins que les autres. On ne connaît pas très précisément les effets de la lecture et ceux de la télévision, comme l'a signalé monsieur Hans Magnus Enzensberger, mais il y a quand même certaines choses qui apparaissent. Là je ne sais pas si j'oserai me référer aux analyses de McLuhan, mais il y a quand même un certain nombre de choses qui, ces dernières années, n'ont pas été entièrement réfutées. Ainsi on sait que la télévision produit une

approche beaucoup plus globale des choses, tandis que la lecture produit une approche plus analytique. Je pense qu'on peut souhaiter, en particulier dans les conditions particulières du Québec, qu'il y ait un minimum d'équilibre entre les média. La télévision ça peut rendre fou et peut-être que la lecture ça peut rendre fou aussi. Une folie différente. Mais je pense qu'il paraît souhaitable que, dans une collectivité donnée, il y ait un certain équilibre entre les média, faute de quoi justement, nous entrerons comme le disait le sociologue cité par Jacques Godbout, nous entrerons très vite, nous, au Québec, dans le vingt et unième siècle, celui de l'approche globale des choses, mais peut-être au prix d'un certain équilibre qui est peut-être indispensable, tout bêtement, à la conservation d'une collectivité dans un certain état. Le mot santé est très mauvais, je n'ose pas l'utiliser, mais enfin je pense qu'on comprend à peu près ce que je veux dire.

Bon, alors une dernière remarque sur le Samizdat dont on nous a parlé tout à l'heure. Je pense que si les écrivains du Samizdat ont une telle influence, bien que leurs oeuvres soient photocopiées à quelques centaines d'exemplaires seulement, c'est qu'ils écrivent dans un pays où le livre, en tant que tel, a une très grande importance. Bien sûr, la littérature n'est pas tous les livres, mais il est possible que la littérature porte le sens le plus général du livre.

MARCEL BÉLANGER :

Oui, je ne sais pas si je vais jeter un peu plus de confusion ou un peu plus d'huile sur le feu. Il a été question du faire lire, et il a été question aussi avec monsieur André Langevin, du rôle d'un lecteur. Je pense qu'on peut revenir au sujet, qui est un lecteur intermédiaire. Ce lecteur intermédiaire ça peut être le critique, en l'occurrence c'était le professeur désigné comme archéologue. Je suis archéologue. La question que je me pose est celle-ci : est-ce que si la parole d'un écrivain est valable, si son oeuvre est valable, est-ce qu'il ne faut pas s'empresseur de la mettre à la portée de ce futur lecteur ou de ce lecteur latent qu'est l'élève ou l'étudiant ?

Je pense que vous avez été très méchant en disant que vous étiez le fossile de cet archéologue ; il y a aussi un rôle intermédiaire, une approche active qui est possible. A ce moment-là il y a une question d'éveil qui est possible, qui rejoint finalement, je ne sais pas si je vais faire un mariage forcé ou un mariage de raison, mais qui rejoint peut-être le faire lire de Jacques Godbout.

Je pense qu'un type de lecteur qui a son importance, on peut le contester : c'est le lecteur professionnel, c'est le professeur.

ANDRÉ LANGEVIN :

Non, moi je ne veux pas être méchant pour les professeurs d'universités, et là je vais être d'accord avec Godbout peut-être : au Québec la proportion de professeurs de littérature est sûre-

ment en rapport avec celle des autres pays civilisés ; j'aurais d'autres méchancetés à dire, mais pas ici.

MILOVAN DANOJLIC :

J'ai parlé peut-être un peu en parabole. Je vais essayer de m'exprimer plus clairement. J'ai quelques propositions qui traitent de mes expériences peut-être mieux. Ce que vous dites pour le Québec, la situation du public au Québec, ça vaut à peu près, c'est partout à peu près la même chose ou c'est pareil partout, ce n'est pas une situation extraordinaire. Moi je pense que le peuple a le droit de ne pas lire. C'est ma conviction la plus profonde. Si le peuple a un droit, c'est le droit d'exister, le droit de vivre. Moi, je ne regarde pas la télévision, mais les gens qui le font, par exemple mes voisins, c'est une famille ouvrière, ce sont mes semblables et je ne les méprise pas. Une nation qui ne ferait que lire, où tout le monde lirait serait certainement une nation décadente. Si, ce soir, vous voyez là-haut tous les garçons du café lire des livres, vous serez stupéfaits, vous direz ça ne va pas, vous serez apeurés, et je vous comprends très bien, parce qu'il y a des fonctions tout à fait différentes de la vie dont on fait partie, on ne sous-estime pas les garçons qui ne lisent pas, mais il faut bien accepter, accepter certains faits qui sont comme ça. Et pourtant les grands romanciers du siècle dernier sont lus partout. Ils sont publiés en grand tirage. Alors là, peut-être, qu'il faudrait méditer un peu. Cela nous ferait plus modestes, parce qu'on ne cesse de publier Dostoïevski ou Dickens ou Flaubert, au moins chez nous, ça se vend régulièrement, aucun problème pour eux. Je ne sais pas si je parle un langage phallocratique, mais il me paraît, toutes choses prises comme elles sont, il me paraît qu'on doit essayer de violer cette indifférence, d'arracher certains lecteurs virtuels, non pas tout le monde, de les convaincre, et cela ne peut se faire que par des livres vraiment réussis, c'est-à-dire de bons livres. Cela peut se faire par un livre moche, populaire, genre roman policier ou bien par de véritables chefs-d'oeuvre ou bien par des livres qui accompagnent certains actes importants, certaines actions dans la vie, les grands personnages, les chefs d'Etat, les guerriers, etc.

Conclusion, il est très difficile d'écrire des romans policiers intéressants, ça je l'ai jamais réussi, des chefs-d'oeuvre véritables, ça c'est encore plus difficile et de faire des grandes actions, d'être un grand amant ou un grand guerrier, de décrire son expérience, ça c'est très difficile, il est beaucoup plus facile de se plaindre. Ma situation personnelle, bien sûr, est mauvaise comme la vôtre, mais j'essaie d'accepter la réalité et de voir où je suis dedans. C'est tout.

WILFRID LEMOINE :

C'est clair.

MILOVAN DANOJLIC :

J'espère.

NAÏM KATTAN :

Je voudrais reprendre ce qu'ont dit Jacques Godbout et Hans Magnus Enzensberger et André Langevin et plus tard Gilles Marcotte. D'abord...

ANDRÉ LANGEVIN :

Réconcilier tout le monde.

NAÏM KATTAN :

Non, concilier, non, j'espère que non, parce que je crois, moi, en la vertu de la littérature, parce que je crois que la parole a une importance, je crois dans la vertu de la parole. Et la constatation que l'on fait, c'est que dans les pays où la parole a été interdite ou récupérée ou détournée, on aboutit soit à des sociétés amorphes ou opprimées, soit à des sociétés violentes. La cessation de la parole aboutit, quand il y a une opération discrète et insidieuse, aboutit à la violence, et je pense que dans nos sociétés nous les vivons ces expériences-là, de liens de la parole et de cessation de la parole avec une violence exprimée ou non.

La deuxième chose, je voudrais mentionner McLuhan. Gilles Marcotte l'a mentionné, mais je le mentionne dans un autre contexte. Il décrit dans *« La Galaxie de Gutenberg »*, ce qui est arrivé dans l'imprimerie quand elle est devenue une institution : tout un mouvement de rejets, de protestations, de refus s'est exprimé à ce moment-là. Les copistes, tous ceux qui étaient, qui avaient des disciples, qui étaient des maîtres de l'oral se sont insurgés contre cette dégradation de la connaissance, cette vulgarisation de la parole. Ils se sont insurgés contre cela.

Finalement, c'est le livre maintenant qu'on privilégie devant d'autres média, parce que finalement, on ne s'adapte pas ou on a peur de s'adapter à ces média. Je pense qu'au lieu de simplement s'insurger contre tout ce qui est nouvelles techniques, on peut les utiliser aussi pour que la parole soit mieux entendue et davantage entendue. Ce sont encore des écrivains qui pourront parler et écrire à travers d'autres média, peut-être que le livre, je pense que le livre sera toujours là, mais je pense qu'il y a d'autres moyens aussi de transmettre la parole.

Et la troisième observation que je voudrais faire, et là je rejoins peut-être indirectement Jacques Godbout, c'est que pendant longtemps les écrivains n'ont pas eu honte de vouloir gagner leur vie, après tout ils travaillent eux aussi. Et quand Balzac publiait des feuilletons, il était aussi écrivain, il utilisait les média les plus vulgaires, si l'on veut, de son époque, et je pense qu'il faut peut-être parler aussi du besoin d'avoir des lecteurs pour que l'écrivain qui a une parole à transmettre puisse aussi vivre. Et je

pense que ce n'est pas tout à fait grossier de le dire, c'est une préoccupation que des marchands exploitent, il vaudrait peut-être mieux que les écrivains eux-mêmes en soient conscients pour qu'ils ne soient pas eux-mêmes exploités par des marchands.

RENÉ MICHA :

Oui, deux ou trois observations, très vite. Je pense que la question de savoir s'il y a un grand nombre de lecteurs ou très peu, s'ils lisent convenablement ou s'ils lisent mal, etc., est une question intéressante d'un point de vue sociologique, mais qu'elle est très complexe et qu'elle dépend beaucoup des circonstances. Par exemple, je relève que la plus grande librairie au monde se trouve dans les grands magasins Stockman à Helsinki — où deux cents personnes ne font rien d'autre que d'emballer des livres. Ces livres sont transportés par hélicoptères et jetés dans les milliers d'îles qui forment la Finlande — car pendant plusieurs mois ces îles ne sont pas reliées au continent. Cela ne signifie pas pour autant que le peuple finnois soit le plus cultivé du monde, ni le plus établi sur les voies de l'avant-garde.

En revanche, il y a un phénomène qui me paraît essentiel, c'est l'importance qu'on donne aux écrivains suivant les temps et les régimes. Nous constatons aujourd'hui que les écrivains sont surtout pris au sérieux dans les pays où la liberté d'expression n'existe guère, en tout cas pas suivant nos normes. Il est évident qu'en France, en Grande-Bretagne on peut écrire ce que l'on veut, sans qu'il vous arrive jamais rien. Mais le public ne prête que peu d'attention aux manifestes. En revanche là où les manifestes ou les prises de position soulèvent la foule, le Pouvoir censure les écrivains et au besoin les jette en prison. Même l'Europe occidentale a fait cette expérience. Au moment où la guerre était en train de s'achever, des poètes comme Jouve, Emmanuel, Eluard, Aragon ont eu plus d'audience que n'en avaient jamais eu Mallarmé ou Valéry. De même, constatant le nombre et la qualité des revues au Québec, — nombre proportionnellement plus élevé qu'ailleurs —, je suppose que la raison s'en trouve dans la situation historique : le Québec, en effet, est en pleine métamorphose.

Dernière observation, touchant l'évolution des média. On a parlé ici de la télévision, certains avec admiration, d'autres avec mépris. Il y a du vrai de part et d'autre. Mais en tout état de cause on ne saurait nier l'importance grandissante de la télévision. Le Festival de Cannes, cette année, a couronné Padre Padrone, film que les frères Taviani ont tourné pour la RAI, la télévision italienne. Roberto Rossellini, qui présidait le jury, a écrit presque textuellement ceci : « On a fait sortir tout le néo-réalisme de moi et de *Roma, città aperta*, mais à vrai dire, je n'ai pas atteint le centième du public que le film des frères Taviani a atteint. » Ce texte figure dans le testament spirituel du grand metteur en scène italien.

ÉMILE MARTEL :

Dans les différentes interventions qu'il y a eu hier et aujourd'hui, il y a toute une série de questions que je me suis posées à mesure que je prenais des petites notes ici. Et, je me suis rendu compte qu'on définissait assez mal ou qu'on n'essayait pas de circonscrire ce que c'était que les lecteurs. J'ai regardé autour de la table, et je me suis rendu compte qu'on aurait souhaité en avoir un sous la main, ou à l'oeil, ou qu'on puisse entendre, et je me trouvais très qualifié, ou un peu plus qualifié comme lecteur que comme écrivain.

Je n'ose pas retourner à mon enfance, parce qu'on pourra me corriger, mais je pense que ce que disait Milovan tout à l'heure au sujet du lecteur ordinaire est un phénomène qui est très intéressant et qu'on devrait essayer de définir et de circonscrire un peu plus.

On a une tendance, je pense, dans un cadre comme celui-ci, à voir la littérature comme étant le centre de l'univers. Parce que c'est celui que nous occupons ou en tout cas que vous occupez. Je pense que ce n'est pas au centre de l'univers, je pense que ça indique où il se trouve peut-être, je pense que c'est tourné vers le centre de l'univers, et je pense que la littérature réussit parfois, même très souvent, à en être le miroir, le miroir qui déforme et qui n'est pas forcément très fidèle à la vérité.

Pour en revenir à ce qui je disais au début, il y a une foule de concepts, d'idées, de très belles images qui souvent sont apparues dans les interventions hier, ce matin et cet après-midi. Et à travers tout ça, j'essayais de définir qui c'est le bonhomme qui lit et pourquoi

Il y a moyen de dire que le lecteur est celui qui lit parce qu'il s'ennuie, c'est-à-dire que c'est un substitut, et je vois dans ce que racontaient Godbout et Langevin tout à l'heure, le fait qu'il y a toutes sortes de raisons pour lesquelles on veut lire. Il y a toutes sortes de raisons pour lesquelles on se sent obligé de lire : il y en a qui lisent plus, il y en a qui lisent moins. On parlait de vingt-cinq ans de télévision : je pense que la lecture est une façon de s'échapper, une façon de s'évader, que la télévision s'est très bien substituée à ce besoin qui existait, et j'en conclus que la lecture est ce qui se passe au moment où les conteurs ont disparu dans les pays qui ont une tradition orale très importante. Ça peut se substituer à la télévision quand la télévision n'est vraiment pas bonne ; ça peut se substituer à la radio, ça peut se substituer aux journaux, ça peut se substituer à toutes sortes de spectacles qu'on peut choisir. Je me dis que le rôle, la nécessité dans laquelle nous nous trouvons en tant qu'écrivains, c'est ce que disait monsieur Mourao ce matin : le poète, disait-il, n'a qu'un compromis, c'était avec l'histoire, et il n'a qu'un rendez-vous, c'est avec la gloire. Et j'ai l'impression (j'ai peut-être inventé le mot rendez-vous, je n'ai pas eu le temps d'écrire à la bonne vitesse) j'ai l'impression que

nous avons une responsabilité vis-à-vis de la beauté, tôt ou tard. Et puis là j'essaie de comprendre ce que veut dire Folch-Ribas depuis hier : que le lecteur n'importe pas ; il va venir, si ce que nous faisons est un bon substitut à un manque à gagner dans la vie des individus, d'éventuels lecteurs, et que la seule façon sans doute de l'atteindre c'est de bien écrire, ou écrire mieux.

GERARDO MELLO MOURAO :

Alors, je serai très bref, seulement pour dire que monsieur Godbout nous avait remis au problème de la statistique de la lecture, et des lecteurs ; j'aime pas la statistique, mais je pourrais peut-être donner un petit témoignage pour éclaircir ce problème dans mon pays.

Nous vivons dans un pays dont la population augmente chaque deux ans d'une fois et demie la population du Danemark. Le Danemark aurait, selon ce que j'ai vu dans une statistique de l'UNESCO, entre quatre ou cinq mille librairies. Le Brésil n'en a que trois cent quatre-vingts avec toute sa population. Dans mon temps d'étudiant à Rio par exemple, comme à Sao Paulo, on avait une librairie espagnole, deux librairies françaises, une librairie italienne, une librairie allemande. Maintenant on n'a qu'une librairie française, on n'a plus de librairie espagnole, on n'a plus la librairie italienne, on a toujours la librairie allemande. Et on a, à Rio, une quantité énorme de librairies, à Copacabana par exemple, qui restent ouvertes toute la nuit. Les seuls endroits qui sont ouverts toute la nuit dans la ville, ce sont les librairies et les bordels. Les librairies sont ouvertes toute la nuit à Copacabana, il y en a douze ou quinze. Mais, je ne vois pas ce qu'elles vendent.

JOSEPH BONENFANT :

Les gens s'ennuient.

GERARDO MELLO MOURAO :

Parce que, comme je vous l'ai dit, il y a seulement trois cent quatre-vingts librairies pour cet immense pays. Et d'un autre côté, on édite, on édite à peu près vingt titres par semaine dans le pays. Les maisons d'éditions ? Il y a trois ou quatre grandes maisons d'éditions, et une quantité infinie de petites maisons d'aventures et tout ça, mais quatre-vingt-dix pour cent des livres édités, ce sont des livres d'économie, de sciences politiques et sur des problèmes sociaux. Pour la littérature, il n'y a pas d'espace ou il y a un espace très petit. Et donc ces données statistiques, je les apporte ici parce qu'elles reflètent une situation très pessimiste de notre pays, je crois même de toute l'Amérique du Sud. Dans ma génération on était sous-développé et on était des pays pauvres, tout ça, mais on avait un certain orgueil, même d'être sous-développé. On était sous-développé parce qu'on était des peuples adolescents, les peuples du futur ! Alors il y avait un certain optimisme, et puis on a pris conscience que le sous-développement c'était une

conséquence de la dépendance économique de l'impérialisme, des puissances impérialistes du monde. Et c'est pour ça qu'on ne lit, on n'étudie que ces textes d'économie et de sociologie. Il n'y a pas de place pour la littérature, pour la poésie, pour le roman.

L'autre jour par exemple un ami à moi me téléphonait. Il cherchait dans toute la ville, à Rio et à Sao Paulo, il avait cherché l'oeuvre d'Ibsen, il ne l'avait pas trouvée dans aucune librairie. Auparavant il y en avait toujours de ces choses-là. Peut-être que vous ne trouvez pas Balzac aujourd'hui dans aucune librairie au Brésil. Cependant dans ma génération, comme dans tous les pays pauvres, on avait beaucoup de cireurs dans la rue, n'est-ce pas, dans tous les pieds des escaliers il y avait toujours un cireur, en général des Italiens, et le cireur avait toujours une corde avec des livres qui se vendaient là, chez tous les cireurs il y avait des Nietzsche, des Schopenhauer, des Goëthe, des Dostoïevski, Tolstoï, Gorky. Aujourd'hui on ne trouve pas ça même dans les librairies. Ça, je crois que c'est une chose très lamentable pour notre génération, c'est ça le petit témoignage que je voulais donner.

WILFRID LEMOINE :

Comment expliquez-vous ce phénomène de la disparition de ces grands auteurs chez vous ?

GERARDO MELLO MOURAO :

J'explique ça avec la conscience qu'on a pris d'un problème très urgent, c'est le problème de la dépendance. La nouvelle génération a pris une conscience très urgente du problème de la dépendance économique du pays, c'est-à-dire de la situation des colonies, et alors le problème du sous-développement et toutes les études et toutes les connaissances qui portent à la libération, surmontent tous les autres problèmes ; c'est pour ça que la littérature, elle, est finie.

On voit quelques livres de littérature, parce que dans le pays il y a presque deux cents universités, très très très mauvaises (le niveau universitaire du Brésil est inférieur au niveau universitaire de... ne parlons pas d'Argentine ou du Chili... il est inférieur au niveau de l'université de LaPaz, pour nous Brésiliens c'est-à-dire... sans aucune offense aux autres pays, mais le niveau universitaire du Brésil est très très très mauvais). Il y a comme deux cents universités, surtout après le coup militaire de l'année mil neuf cent soixante-quatre, ils ont essayé de massifier l'éducation pour stupidifier la jeunesse et éliminer je ne dirais pas une élite, mais le petit nombre des gens qualifiés qui luttait contre cette situation. Ils ont massifié l'université. C'est bon, mais enfin avec deux millions d'étudiants universitaires dans le pays, le pays a comme universitaires presque toute la population du Paraguay. Sans parler des étudiants des autres degrés, ce sont deux millions d'étudiants universitaires, alors on vend des livres. Chaque année il y a trois écrivains, lesquels touchent la loterie

nationale. Le Ministère de l'Education choisit trois livres d'écrivains brésiliens qui doivent servir pour l'examen d'admission à l'université. Alors chaque candidat à l'université doit acheter un livre d'un de ces trois élus, n'est-ce pas, de la loterie du Ministère.

En général, oui, oui, ils deviennent très riches. Le choix du Ministère ne tombe jamais sur les gens qui ne sont pas du régime. Alors ces écrivains sont très mauvais. Il y a toujours un vrai écrivain, un classique de la littérature déjà mort (en général on choisit Machado de Assis, Jose di Alinca) et deux écrivains vivants. Dans ces deux vivants, ce sont des types évidemment choisis par le gouvernement et ayant sa confiance, et jamais un écrivain de qualité n'entre dans cette chose-là. De cette façon, la culture littéraire dans les universités se limite à trois auteurs pour répondre à ces examens. Ça, c'est la situation chez nous.

JOSEPH BONENFANT :

Je regrette de ne pas pouvoir prolonger l'envolée passionnante de Mourao. Ce n'est pas dans ce sens-là. Je voudrais revenir un peu aux exposés qu'on a eus au tout début, je ne veux pas interrompre le débat, mais c'est une idée qui m'a trotté dans la tête pendant toute cette discussion sur la lecture à partir des trois exposés sur l'expérience de lecteurs et de lectrices.

J'ai remarqué dans l'exposé de Danojlic qu'il y avait une espèce de passage allant de l'innocence à la honte, en passant du temps de l'enfance et de l'adolescence au temps de l'écrivain. C'est revenu, ça, très nettement et c'est relié selon moi et aussi, je crois, selon votre exposé, au secret ou à l'intimité, à une espèce de versant nocturne de ce qu'on ne peut pas dévoiler. Egalement dans l'exposé de Nicole Brossard les mots sont revenus, un peu modifiés. Nicole Brossard a parlé de l'inavouable, d'un commerce clandestin dans l'écriture, c'est-à-dire dans le rapport d'une femme avec l'écriture et la lecture. Alors bien sûr cette honte n'a pas le même sens dans les deux cas. Mais dans la même perspective en écoutant l'exposé d'Aris Fakinós, j'ai l'impression que l'expérience de lecteurs qui nous a été communiquée était un vaste passage de l'objet au sujet, en gros de beaucoup de lectures d'Homère à une activité d'écrivain ; finalement comment on devient lecteur et comment on devient écrivain. Mais cette notion de honte, c'est-à-dire cette sortie du paradis terrestre n'a pas semblé jouer du tout dans votre expérience, et je me demande si c'est relié au monde grec cette espèce d'innocence séculaire ou typique. Je me demande comment vous vous situeriez par rapport à cette dialectique de la sortie d'un paradis et j'aimerais si possible avoir un commentaire de vous là-dessus.

ARIS FAKINOS :

J'aimerais que vous précisiez un tout petit peu votre notion de sortie du paradis pour que je puisse vous comprendre mieux.

JOSEPH BONENFANT :

C'est que dans les deux autres exposés, il y a eu très bien les deux moments dialectiques de l'innocence et de la honte, c'est-à-dire que passant de lecteur à écrivain, on passait un peu de l'innocence à la honte, donc c'est ça que je définis par la sortie du paradis terrestre. Alors ce concept de honte ou cette perte de l'innocence ou cette perte, pour reprendre le mot de Langevin, d'une certaine virginité du lecteur, est-ce que ça fait problème pour vous, est-ce que ça veut dire quelque chose ?

ARIS FAKINOS :

J'avoue que non, mais pour des raisons qui peut-être s'expliquent à travers l'histoire de la Grèce. Je ne sais pas si j'ai le droit de parler au nom de mes autres collègues grecs, mais j'ai toujours l'impression que la Grèce est un pays qui n'a jamais été, surtout les écrivains grecs, disons, ont été des gens qui n'ont jamais ce sentiment de culpabilité. Il ne faut pas oublier que le sentiment de la honte d'être sorti du paradis dont vous parliez tout à l'heure, c'est un sentiment qu'ils ont ignoré pendant longtemps pour la bonne raison que leurs traditions, les grandes traditions du paganisme ne leur ont jamais permis de telles philosophies. Mais ceci étant dit, en Grèce il y a un extraordinaire, et il y a toujours eu une extraordinaire confusion pour ne pas dire fusion entre l'écrit et le lu, et surtout entre l'écrit et le lu et le récit. Ce qui fait que cette confusion ne donnait jamais à l'écrivain le sentiment de vivre dans un monde cloisonné. Chaque écrivain était à la fois un éditeur, un lecteur qui lisait dans une tradition orale. Mes premiers livres ont été les récits de mon grand-père, et en même temps j'avais, quand j'ai essayé pour la première fois d'écrire, j'avais l'impression tout simplement que je faisais d'une autre façon ce que déjà mon grand-père faisait, c'est-à-dire raconter des histoires. Alors je n'ai jamais senti cette espèce de sortie du paradis, pour la bonne raison que je n'ai jamais cessé d'y être.

MARCEL BÉLANGER :

Je voulais soulever une question en pensant qu'il était peut-être un peu tard pour la soulever, mais je vais la transformer simplement en remarque. Beaucoup d'informations ont soulevé, il me semble, un problème qui n'a pas vraiment été abordé cet après-midi, c'est la communication lecteur et écrivain à un niveau socio-économique. Je suis un petit peu étonné que l'on n'en ait pas tenu compte ou que l'on n'en ait pas parlé. A partir de l'auteur et du livre, se trouvent l'éditeur et un comité de lecture, la diffusion, et on sait quel problème la diffusion pose avec la publicité, la critique, la librairie et la bibliothèque. Il me semble qu'il y a là un phénomène de communication de type socio-économique qu'on a constamment effleuré mais qu'on n'a pas abordé de front.

AARON AMIR :

Je voulais demander justement à monsieur Godbout, étant étranger parmi vous Québécois, je voulais savoir seulement si c'est possible que vous ayez quarante mille lecteurs et quel est le nombre des écrivains québécois, y compris les critiques.

JACQUES GODBOUT :

Non. Il ne s'agit pas de quarante mille lecteurs, il s'agit de quarante mille personnes qui achètent des livres en librairie. Il y a des gens qui prennent aussi des livres dans des bibliothèques. Quant au nombre d'écrivains, ils sont fort loin d'être les quarante mille, mais il se pourrait avec notre système qu'un jour ça coïncide.

MARCEL BÉLANGER :

Je veux ajouter une remarque à l'adresse de Jacques Godbout. Il y a eu une enquête qui a été faite il y a deux ou trois ans à l'Université Laval sur les habitudes de lecture de certains Québécois, menée par des sociologues. On demandait aux gens ce qu'ils lisaient. Et c'est Agatha Christie qui venait en premier.

JACQUES GODBOUT :

Je vais tout simplement faire part de notes que j'ai prises pendant que les gens parlaient. Des garçons de café qui lisent : j'ai été pendant trois jours dans le train Montréal-Vancouver, les garçons de café lisent. Les six qui étaient là, en tout cas, lisaient parce qu'ils s'ennuyaient dans le train ; ça rejoint ma thèse. La notion de ceux qui lisent beaucoup : ceux qui lisent beaucoup sont aussi ceux qui regardent beaucoup la télévision, sont aussi ceux qui vont beaucoup au cinéma, contrairement à ce que les gens pensent, ceux qui sont les plus actifs dans un domaine le sont aussi dans les autres. C'est très rare et c'est exceptionnel un grand lecteur qui ne fait rien d'autre, qui s'enferme dans un seul domaine à la fois. Ceux qui achètent beaucoup de livres sont aussi ceux qui sortent beaucoup, ce sont des gens actifs.

Troisièmement, ce sont ceux qui ont lu et ceux qui savaient lire qui ont commencé à transformer ce pays, quoi qu'en pense Langevin ; les idées sont contagieuses et nécessaires.

ANDRÉ LANGEVIN :

Je n'ai jamais dit ça.

JACQUES GODBOUT :

Faire lire, Jacques Folch, faire lire et me faire lire c'est deux choses. Faire lire pour moi c'est un travail de tous les jours, ça a pris au moins trois ou quatre personnes qui m'ont répété qu'il fallait que je lise « *Cent ans de solitude* » de Marquez sans quoi je ratais quelque chose, pour qu'un jour je dise : « Bon, ils ne peuvent pas tous se tromper. » J'ai acheté *Cent ans de solitude*, et

si je ne l'avais pas lu je l'aurais regretté. Mais dans l'amas de livres, faire lire c'est aussi signaler la présence de quelque chose. Me faire lire c'est autre chose, c'est un autre problème, c'est une autre dimension. Je ne déplace pas le problème. Le peuple a le droit de ne pas lire, bien sûr, à condition qu'il sache qu'il ne lit pas... La télévision : je voudrais bien avoir une discussion, mais on n'a pas le temps, on pourra avoir une discussion sérieuse à un moment donné sur la télévision et ce qu'on appelle la télévision. McLuhan est une bonne façon de s'en sortir, mais il ne faut pas oublier que la télévision, ici au Canada en tout cas, n'est rien d'autre qu'un support commercial pour un univers imaginaire de publicité. Il n'y a pas une émission de télévision qui ait en soi un intérêt. Ce qui est intéressant c'est la minute de publicité qui apparaît toutes les huit minutes. Et c'est ça finalement que les gens retiennent. Les enfants aujourd'hui n'ont plus de comptines, ils chantent les *tounes* de la télévision.

ANDRÉ LANGEVIN :

Et les gens qui lisent regardent la télévision.

JACQUES GODBOUT :

Pour apprendre les *tounes*.

Je dirai aussi à Mourao, pour le consoler, que si on lit autant de livres socio-économiques, c'est que les sociologues et les socio-économistes sont les romanciers de votre situation simplement. Ce n'est pas plus sérieux qu'un romancier un sociologue ou un économiste, c'est même parfois moins sérieux. Mais ça raconte le roman. C'est un roman de toute manière, mais c'est un roman qui a des allures un peu prétentieuses, et ici on va vers ça.

Enfin ce qui m'a aussi intéressé, c'est que Fakinos mentionne qu'il a appris à écrire finalement à cause des histoires de son grand-père : je voudrais rappeler à ceux qui étaient à la rencontre l'an dernier, qu'elle s'est terminée en affirmant que l'écrivain naissait du grand-père dans à peu près toutes les civilisations. Ça s'était terminé d'ailleurs par des contes de Hélios. Alors pas de grand-pères, pas d'écrivains.

NICOLE BROSSARD :

Pas de grand-mères, pas d'écrivains.

JACQUES GODBOUT :

Ah oui, pas de grand-mères, pas d'écrivains, tu en feras ce que tu voudras.

Quatrième séance

(5 octobre 1977 — 10 heures)

Président d'assemblée :

WILFRID LEMOINE

Communications par :

JORGEN SONNE (Danemark)

MARCEL BÉLANGER (Québec)

WILFRID LEMOINE :

Aujourd'hui nous allons entendre cinq communications. Deux ce matin, monsieur Sonne et monsieur Marcel Bélanger, et cet après-midi les communications de monsieur Amir, de monsieur Zanzotto et de monsieur André Brochu.

JORGEN SONNE :

DANS LE MIROIR MAGIQUE

Dans mon français de viking, je me propose ici de prouver deux points avec des exemples. Et voici le premier : le lec-

teur n'existe pas. Il y a bien sûr messieurs les journalistes littéraires, qui pendant la saison dite littéraire se trouvent accablés par leur travail de myopes et qui sont tout de suite restreints à quelque vingt ou trente lignes pour exprimer à leur gré quoi que ce soit sur un livre ; et ne mettons pas en doute ici leurs lumières, leur intelligence, la pénétration des jugements établis presto-presto. Ils font de leur mieux. Comme lecture, ce qu'ils écrivent est parfois divertissant, c'est-à-dire pour celui qui aime leur genre d'humour, et qui en jouit. D'ailleurs leurs jugements sont prévisibles pour le connaisseur, car ils ont leur belle armoire de notions dites critiques. Ils ouvrent ces tiroirs de leurs idées préférées, tiroir un, tiroir deux, trois, quatre, même cinq, car il y en a tant, ils sont fort habiles. Mais l'oeuvre en question ne se trouve pas dans ces tiroirs idéaux. En plus, leurs outils critiques sont ou bien néolithiques ou bien super-modernes, de sorte qu'ils ne savent guère comment travailler ou ménager nettement le texte soumis à leurs soins, à leurs efforts touchants, et ces super modernes naturellement parlent une langue qui n'est ni d'ange, ni de cheval. Et leurs biais assez divers les font s'égarer parfois de manière surprenante, et c'est là un art à la fois de danseur et fort mélodieux, vous avez dû l'entendre.

Mais le lecteur, l'unique lecteur, où va-t-on le rencontrer, lui ? Parfois on le voit, peut-être, mais alors sur des bancs, le long des tables de la salle. Car il arrive qu'on est invité, heureusement, à une classe d'école, à un club d'amis des lettres, à un cercle d'étudiants. Toujours dans cette masse ou dans ce groupe il y en a deux ou trois qui vous posent des questions, toujours questions bien connues pour la plupart et toujours avec les mêmes réponses soigneuses, précautionneuses, fort polies. Oh une fois, on me demanda : Dites-moi, pourquoi êtes-vous ici ? Ce n'est qu'à mon retour à travers tout le pays que je trouvai ma réponse : Monsieur, si j'avais su que vous seriez ici ce soir, naturellement, j'aurais préparé un gâteau ! (Je garde en réserve cette réponse.) Donc, enfin, aucun vrai colloque ni conversation n'y est possible, malheureusement, et pour des raisons purement de mathématique combinatoire. Tous ces gens-là, assez charmants, rarement peu charmants ! et quoi, l'on y reste debout, comme une sorte

d'émetteur, un acteur bienveillant et un peu pathétique. On aimerait prendre avec quelques-uns d'entre eux une tasse de café face à face, mais impossible : nul échange d'approfondissement, d'éclaircissement personnel ni surtout social. Et c'est là le plus proche que l'on parvient, qu'on est intime avec ledit lecteur, personnage inattendu, multiforme et qui disparaît : une brève existence visuelle. En ce qui concerne les amis littéraires, ou disons les collègues, je vais citer seulement cet épigramme-ci en traduction : « Titus ne lit ni prose ni vers, lui-même écrit ; il n'a pas le temps » (dans l'original si vous me permettez : *Titus reads neither prose nor rhyme. He writes himself. He has no time*).

Reste seulement votre femme, occupée par ses propres travaux : patiente mais rarement correctrice des points faibles de style, et, si rarement et comme la foudre, l'approbatrice d'une pièce ! Mais plus souvent celle qui met en échec une tentative prématurément présentée. Pauvre lectrice d'ailleurs.

A la fin et chaque fois, vous-même : seul, non seul...

Ce qui me porte à mon deuxième point qui sera, pseudo-logiquement, que l'écrivain n'existe pas. On va le nier sur-le-champ, n'importe, c'est une vérité psychologique autant que sociologique. Regardé dans un miroir légèrement magique, avec ses lucres, ses apparitions : les écrivains nuls se présentent de la manière suivante : toute la machinerie littéraire les prend, l'un après l'autre, et tête en avant elle les laisse disparaître... Car tous ces écrivains-là se pressent l'un l'autre, dans une bousculade où l'oeil se perd, et puis tombent dans l'oubli. Parce que le nombre annuel de livres de chaque nation, avec les chiffres allant toujours en montant, va enterrer chaque écrivain sous ses avalanches et puis l'en-sevelir là-bas, invisible, même irretrouvable. Où est-il donc ? Mais où sont les livres d'antan ! Et la réplique authentique d'un étudiant assidu : je ne lis que les poèmes parus cette année-ci.

Pour comble de tout cela, il n'existe guère en tant qu'*auteur* au sens strict, car depuis longtemps ces messieurs les rédacteurs semblent se dire et le lui insinuer : vous écrivez des poèmes, de la fiction, à quoi bon cela ! vous écrivez, et ça veut dire n'importe quoi, ah, nous vous ferons faire

justement cela ! — Donc cet individu se voit et contraint et chatouillé de se faire journaliste avec tout ce que le job implique de changements subits, de volatilité, de prestidigitation. Il va commencer sa carrière, montant au galop vers le sommet du Parnasse, il commence tout bas comme recenseur de livres, monte vers la radio et puis jusqu'à la TV de chaque soir, tout en écrivant dans tous les genres, sa versatilité égale les forces d'Hercule, il a le génie pour tout, vrai, mais avant tout il est devenu le *débatteur* de tous dans tous les débats (il y a ici un jeu de mots danois, mais peut-être qu'il ne va pas passer, tous les débats, mais je dis toujours les *débatgeries*) : il est le tonitruant prophète quotidien et national, le Pape de la culture. Ses quatre grandes oeuvres par saison n'ont rien du tout à dire, car il habite maintenant son nom seul et non pas ses livres ; ce nom d'un nom est le bouleversement de tout le règne, la terreur, la joie et le brouhaha culturel pour tous. Le haut devoir lui incombe de bien épater tous ces bons bourgeois et de ruer leurs propos, et voilà qu'ils l'aiment et le haïssent et l'étreignent pour tous ses coups de ventre. Déjà on commence à soupçonner qu'il doit y avoir une très profonde ressemblance entre lui et ses chers commettants, à vrai dire elle n'a paru que plus distincte, la ressemblance a augmenté de plus en plus entre lui et ces autres, les bons bourgeois, le citoyen bonhomme. Après son voyage de publicité outre-mer, avec son agent philosophique, tout payé par l'Etat, il n'attend que l'ensevelissement et le deuil nationaux à la fin touchante et pleureuse. Rien ne réussit comme le succès, cela est un jeu de mots anglais, *nothing succeeds like success*. Et le nombre de ses livres empêchera à jamais leur lecture d'un bout à l'autre.

J'ai fait de patientes observations sur le grand monsieur Comète chez nous. Il a été suivi par monsieur Météore, dessinant une course comparable, et plus tard par monsieur Astéroïde, car vraiment, toutes leurs lumières allèrent en s'ameuisant ainsi que leurs pouvoirs. Mais ils comprirent, ces trois *lone riders in the sky*, que c'était le prix à payer pour se faire un nom. Car ils s'étaient acclimatés dans cette arène où ils firent leurs sauts et leurs vols. Le soi-disant écrivain...

se trouve à présent en plein milieu du marché, voire un marché de publicité où il est son propre impressario (ici il y a un autre jeu de mots, marché de réclame et propre réclameur), ses vrais articles ne sont que lui-même et son nom, ses inventions, ses proférations quelconques. Il y doit faire son tour de piste avec ce qui s'offre, il est bien sa propre offrande dans un culte de personnalité, *personality man* à vendre et à acheter. Dans un marché d'esclaves blancs, il est et le marchand et l'esclave blanc. Mais alors, est-ce qu'il est donc lu ? Notre TV a fait des interviews dans la rue, demandant aux passants : messieurs, mesdames, connaissez-vous monsieur Comète ? Et les réponses furent : Ah c'est lui le boxeur hein ! — Oh mais c'est là un footballeur n'est-ce pas ! — Oui, oui, il a fait ces derniers temps une grande escroquerie. — Et voilà la fin populaire de cette apocalypse dans notre culture locale.

Mais j'ai regardé aussi les deux grands cénacles qui se sont créés chez nous, d'autres phénomènes célestes sur notre place de la mairie, en pleine métropole, et au-delà par les champs verts et ondoyants. La première organisation était unique en ce qu'elle avait une économie assurée, une imprimerie, une revue et des articles sans fin sur la redécouverte de l'âme, comble de manifestations chrétiennes académiques (nulle politique, à bas la science, et le dos tourné à la société !) Un petit fracas a dissous toute cette floraison. C'était pendant la guerre froide. Quand il fut possible encore de vendre de la politique, ils l'ont vendue enfin, ces mêmes leaders, qui ont assisté, dorénavant, à toutes les manifestations politiques scientifiques et sociales. Le marché a bien changé. Le deuxième groupe s'est développé pendant le grand boom, où il se fit entendre dans plusieurs revues, car c'était des macluhanistes, des médialistes, des concrétistes, raviveurs du vieux dada, maudisseurs de tous les autres et grands faiseurs de scandale, une tempête style parisien dans les journaux, la radio, partout. Ils étaient lus, non ? On lisait les recensions sur eux, écrites par leurs chers amis naturellement, car il s'agit d'un pays bien cultivé. Mais leurs livres, jamais ! — extrêmement ennuyeux d'ailleurs ; dont un avec des pages toutes blanches... Et où se trouvent-

ils alors aujourd'hui, ces gens-là ? Naturellement, inévitablement, ils sont devenus des socialistes, car à présent c'est à la mode, avec plusieurs formes de vrai socialisme. Ils ont changé de convictions comme on change de cravate, car, selon la phrase d'un premier ministre : On a sa conviction, jusqu'à ce qu'on en ait une autre.

Mes réflexions sur ces deux phénomènes, différents mais éblouissants dans notre culture récente, m'ont convaincu qu'il doit se trouver, dans un mouvement quasi littéraire, des éléments qui soient remaniés mais bien connus, acceptés les yeux fermés d'avance par le spectateur du show, le non-lecteur cultivé. Tournons-nous maintenant vers ces autres succès solitaires et surprenants. Quel était le contenu de leur littérature ? qu'est-ce qu'on pouvait lire dans le sous-texte de leurs textes si acclamés, si vendus ? Car des mythes s'y refoulent et je vais les attirer, ici, les mythes bon bourgeois. Bref : l'impossibilité de l'amour, les garçons ne rencontrent pas les filles, *boy no meet girl!* ou bien, s'ils le font, pour les deux c'est la petite tragédie prescrite. L'enfance est un jardin d'Eden nuageux et asexuel (ô mon Docteur Freud ! ô mes anciens cauchemars...) et puis, l'entrée subite mais indécise de l'angoisse, avec un A majuscule. Et toujours la nostalgie dans ce monde si glacial, envers la Mère, la tiédeur presque intravaginale. Partout l'anxiété pénétrante du sexe, et l'accouplement de ces deux, le Sexe et la Mort. Aucun travail, pas de camarade, d'organisation ; seul l'individu marginal, isolé en soi, paralysé.

Ces indications centrales suffisent à une psychographie d'ailleurs assez étendue. Mais ces traits enlèveront à l'écrivain de succès tout intérêt, et vont le placer au firmament chez son lecteur de masse instruit, lecteur instruit de masse. Car ils acceptent tout cela, ils s'en imbivent ! Et ce fait doit nous conduire à nous poser quelques questions désagréables. Est-ce qu'ils sont, ces lecteurs, comme les montre le sous-texte de ces livres à succès ? Et cela veut dire, non pas tant des fuyards, tournés vers quelque paradis préfabriqué, vers des rêves en saccharine, mais au contraire, optants pour un si doux cauchemar, un petit mal navrant aux intestins. Est-ce qu'ils sont vraiment des menteurs à l'oeil ouvert, des lâches,

des défaitistes, tel que l'est l'écrivain lui-même ? Car, tout le temps on les voit se marier, avoir des enfants, des dîners, des amis et amies, faire leur travail quotidien, parmi les camarades. Car certes, les lecteurs acceptent cesdites représentations, nourriture du soir peu rassasiant, les chiffres de vente le démontrent hors de tout doute. Ainsi ce lecteur de masse, dans sa société, est-il un perdu ? Est-ce qu'il existe vraiment ?

Et sur cette question se termine mon bref conte de fées philosophique. Mais remarquez bien, s'il faut vous le rappeler, que je n'ai touché nulle part aux conditions dans les pays dits sous-développés, sans livres ni bibliothèques, etc. ; rien ici sur les dictateurs, les régimes militaires, les oppressions diverses, là où l'écrivain est en danger, chassé, mis en cage, sinon tué tout court. Je vous ai fait l'examen fantasque d'un petit pays fort cultivé avec ses deux produits principaux, les vers, le beurre, avec la renommée pour ses classiques : noms toujours cités, et jamais lus.

(APPLAUDISSEMENTS)

WILFRID LEMOINE :

Merci monsieur Sonne de nous avoir lu en français votre conte de fées danois.

MARCEL BÉLANGER :

DE L'AGRESSION À L'ENVOÛTEMENT

Ce n'est certes pas un hasard si, face aux informations lacunaires, voire quasi inexistantes sur les origines historiques du langage et de la poésie, nous avons eu tendance à créer un discours mythique situant tant bien que mal cette nais-

sance à proximité de pratiques magiques ; ce n'est pas non plus un fait arbitraire si plusieurs cultures primitives ont conçu le mot et la fonction nominale qui s'y rattache comme entouré et traversé par un champ de forces magnétiques, d'une certaine manière toujours présent à l'état résiduel dans notre recherche de réseaux imaginaires et thématiques. S'emparer, par exemple, du nom propre d'un individu, c'était magiquement agir sur cet individu lui-même, sur son évolution comme sur sa destinée. En dépit d'efforts théoriques considérables, dans les marges d'une volonté de conceptualisation dont témoignent la linguistique et la critique contemporaine, nous n'en continuons pas moins, comme le démontre Henri Meschonnic dans l'essai qu'il consacre aux rapports du signe et du poème, à proposer des définitions empreintes de sacré.

Par ailleurs, à la genèse de la poésie moderne se trouvent organiquement associés des notions et des phénomènes tels que correspondances, voyance, magie et alchimie verbales, hermétisme aux connotations occultistes ou ésotériques, écriture automatique à l'affût de ce que André Breton appelle « secrets de l'art magique surréaliste », charme au sens latin d'exercer une action magique. Ce qui ne signifie pas que nous répondons encore à la simple nostalgie d'un univers primordial, à un éden langagier de l'harmonie et du nombre dans lequel le sacré commanderait chaque parole, mais bien plutôt à ce que Hugo Freidrich nomme une « transcendance vide », notion qui conduit plus ou moins le même critique à constater que des poètes comme Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé ne se préoccupent plus guère de communiquer avec le lecteur, adoptant à son égard des attitudes qui vont de l'indifférence à l'agressivité pure et simple.

Peut-il en être autrement dès lors que l'écriture poétique se propose d'imposer à la réalité, à ses aspects de compacte irréductibilité, non plus une représentation en fac-similé, mais un perpétuel déni, l'incessante remise en question d'évidences de type naturaliste, de celles qui fondent une collectivité de par la mise en place et le maintien stratégiques de structures rapidement solidifiées. Alors que la poésie lance, au-delà de cette fausse stabilité des traditions et des institutions, un appel au désir et à la métamorphose, car elle s'est

fixé l'objectif prométhéen de changer la vie et de transformer le monde, tâche par définition surhumaine jusqu'ici réservée aux seuls dieux. Ainsi laisse-t-elle entendre que le mot, la phrase, la strophe, à l'instar des antiques discours de la pythie et du shaman, possèdent le pouvoir démiurgique d'agir sur le monde. Ainsi se dissociera-t-elle de son époque, lui reprochant de succomber aux multiples tentations du positivisme, lequel poursuit le projet sans doute louable de démystifier, mais ne peut éviter par voie de conséquence de démythifier, d'attenter à ce qu'on pourrait appeler mystère du monde, faute de mieux. En réaction à une rationalité omniprésente, dénonçant la mécanique de la productivité et de l'efficacité, s'insurgeant contre toute espèce d'aliénations, le poète moderne réclamera très haut sa malédiction, à tout le moins sa marginalité. Lui-même ne craindra pas de se mettre au ban d'une société honnie, et l'on peut sans doute présumer que le lecteur hypocrite de Baudelaire, quoique fraternel, fasse partie de la horde de ceux qui maudissent. Dès lors, l'oeuvre témoignera de dissidences nombreuses, et, à partir de l'emploi délibéré de la dissonance, de la déformation et de la laideur, s'en prendra violemment au lecteur, allant même parfois jusqu'à l'injurier. Dans une telle perspective, il n'est évidemment plus question de transmettre au lecteur un ensemble de certitudes tranquilles, de lui renvoyer l'image rassurante de la vérité et de la beauté, ces notions recevant par ailleurs la caution suspecte d'une société idéologiquement vigilante ; non plus on ne veut le convaincre de quoi que ce soit, puisque le poème n'est plus une résultante, un résultat clos sur lui-même, mais une intention, un canevas, le schéma d'un itinéraire rompu, la surface d'un texte absent, quand il n'est pas semé d'embûches, piégé et miné de toutes parts. Il n'y a qu'à relire les premières lignes qui ouvrent et ferment à la fois une oeuvre comme *Les Chants de Maldoror* pour se persuader d'un changement radical de comportement chez l'écrivain moderne : « Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison. » Cette péremptoire mise en garde

tient lieu d'avertissement, au sens fort du terme, et pourrait servir de préface à nombre d'oeuvres modernes. Quand Mallarmé occulte délibérément la constituante sémantique du poème, quand l'écrivain surréaliste juxtapose des séquences verbales selon un mode sériel, il n'agit guère de façon différente dans la mesure où il provoque chez le lecteur un état de désarroi et exige de lui une concentration active.

Ce que l'écriture poétique refuse, c'est la face fallacieusement évidente des apparences, le caractère de certitude inébranlable que donne à la connaissance une société à un moment donné de son histoire. Aux prises avec d'irrésistibles forces d'inertie, la société tend en permanence à se fixer au travers de normes, règles, structures, mécanismes dont l'objectif plus ou moins avoué, jamais innocent, est d'appréhender l'inconnu comme l'inconnaissable, l'indicible comme le menaçant à partir d'un connu catalogué. Elle parviendra à dissimuler plus ou moins bien, selon les secousses qui chroniquement la troublent, les perturbations, leur nature réelle et leurs conséquences, tout ce qui paraît la remettre en cause dans ses fondements et produit en retour chez elle d'excessives réactions de défense, souvent brutales, voire oppressives. Il est possible que l'enjeu de cet affrontement soit le lecteur qui alors se verrait confronté à une alternative : ou bien il choisit de se porter solidaire du corps social dont il participe ; ou bien il prend parti pour le poète en assumant avec lucidité ce qui prend la forme d'une dénonciation, d'une mise au jour violente de l'en-dessous, d'une revendication à la liberté sémantique, clamant son droit inaliénable à l'activité ludique, ou pour reprendre le vocabulaire de la psychanalyse, affirmant la primauté du principe de plaisir sur le principe de réalité. On sait que nombre d'écritures contemporaines opèrent une mise en relation de termes comme corps et texte, textuel et sexuel ; par une sorte de procuration imaginaire, le lecteur est ainsi invité à se jouer d'elles — à jouir d'elles. Eros et Poésie, longtemps épris d'une même Psyché, furent toujours fascinés par la transgression et les brouillages sémantiques qu'elle entraîne. Ce que l'idéologie craint plus que tout, elle qui ne retient du langage qu'un sens propre, aseptisé et contrôlé. Selon une telle perspective, l'écriture

poétique actuelle et les lectures qu'elle provoque se réclament de leur caractère instinctuel et foncièrement individualiste, d'un perpétuel dévoilement d'un sens jamais atteint, perçu comme perversion, perturbation, désir. Elle accorde priorité à l'itinéraire et au cheminement, même s'il s'inscrit dans la symbolique d'une descente aux enfers, préfère la recherche éperdue à l'objectif clairement défini, lequel est de toute façon reconnu comme vain au départ. Sans doute, cette poursuite aveugle pourrait-elle faire sienne ce contre-mot d'ordre de Roland Giguère : « Ne jamais demander son chemin à qui ne sait pas s'égarer. »

Des mécanismes du désir, l'écriture retient surtout qu'ils contreviennent le plus souvent à la norme et à la règle, qu'ils n'ont de cesse de débusquer le signe de ses représentations fixes, qu'ils ne rejoignent enfin la réalité que pour s'y dissoudre le moment d'une réalisation fulgurante et renaître aussitôt, se propulsant d'eux-mêmes vers un au-delà sans cesse en fuite. Sinon, écrire ou lire, ici confondus dans une même exigence, n'auraient plus aucune signification. Et la notion d'oeuvre elle-même sombrerait dans le néant si le poète ne poursuivait sans relâche de poème en poème, en sachant pourtant qu'il ne l'étreindra jamais, la Poésie ; et comment le lecteur pourrait-il continuer de lire s'il ne recherchait lui aussi ce qui, de lecture en lecture, se dérobe, ou ne se laisse approcher que dans le fragment. Le mythe de Don Juan, autant que ceux de Sisyphe, ou d'Iris et d'Osiris, explicitent imaginairement les opérations de lecture et d'écriture. Il est bien possible que l'on commence à écrire au travers d'une expérience du réel approuvé comme manque, mais aussi sans doute parce que la lecture s'avère insatisfaisante et l'on voudrait alors produire l'oeuvre qu'on aimerait lire. De toute manière, seul le désir justifie la relation écriture/lecture ; seul le sentiment tragique d'une carence fondamentale reste susceptible de créer une oeuvre ou son déchiffrement, tous deux marqués du double sceau de la solidarité et de la solitude.

Cette rencontre — fusion ou affrontement, accord ou confrontation — s'effectue dans un lieu reconnu au préalable comme commun, mais au prix de quelles impostures, au nom

de quelles illusions. Car l'on sait que le langage fait partie intégrante d'une société, qu'il relève en conséquence d'un ordre et d'un pouvoir. Barthes, et avant lui Jakobson, a attiré l'attention sur le fait capital qu'une langue consigne, classe, ordonne le savoir selon certaine hiérarchie variable... outre qu'il figure métonymiquement un ordre établi, une instance de pouvoir, le reproduit soit de manière fantomatique, soit en microcosme. Or l'une des fonctions majeures de l'écriture dans son rapport avec la langue, c'est de constamment s'arracher à cette volonté abstraite et anonyme d'une ordonnance, d'en rompre l'équilibre apparent, de détruire, après les avoir conçus et fabriqués, tout ce qui lui a permis de se constituer, en se contestant elle-même dans un infini processus de mort et de métamorphose. Chaque oeuvre se présente comme négatif et positif, comme négation et affirmation d'une autre, à la fois antérieure à sa propre élaboration et future de par les forces qu'elle sollicite, intention, projet et désir qu'idéalement la lecture comble peut-être... mais à la manière du fantasme et du scénario névrotique dont la fonction est d'assumer le caractère insupportable d'un refoulé, ou encore du mythe greffé sur une histoire absente. L'écriture est donc pure virtualité et ne parviendra à elle-même qu'au travers de la lecture, où en l'autre elle se réalise pleinement, à son insu et en dehors de sa volonté propre. Ainsi en est-il de la passion et de ses démêlés avec le réel. Mais le désir a déjà pressentiment de son objet, il l'imagine et le rêve; le lecteur pareillement fera partie de l'oeuvre dans la mesure où celle-ci l'appelle instamment. Toute écriture connaît, parfois jusqu'au délire, l'emprise narcissique, l'étreinte égocentrique d'elle-même, et c'est l'autre qui finalement l'arrachera à la fascination du reflet suicidaire. La lecture achève l'oeuvre, originellement étalée dans un multiple du sens. Le poète moderne a plus ou moins choisi d'évoluer dans le surcroît et l'épaisseur sémantique des mots; c'est de la lecture que viendra la fragile transparence d'une signification. Dès lors, chaque écrivain invente fantomatiquement son propre lecteur.

Aussi l'oeuvre poétique se constitue-t-elle simultanément dans la rupture et la permanence, dans le continu et le discontinu, dans le même et son altérité, c'est-à-dire dans un

mouvement dialectique initial où les contraires, loin de s'annuler, sont réversibles ou complémentaires. Lecture et écriture tracent l'une des figures de cette tension multiforme aux innombrables inter-actions — principe même de l'oeuvre moderne. Car le phénomène lointain et fondamental de l'analogie, pris dans son acception la plus large, traverse toute espèce d'oeuvre littéraire et artistique ; non seulement il s'incarne dans les figures de rhétorique aussi nécessaires à la poésie que métaphore et métonymie, mais il joue à tous les niveaux de manifestations d'une mimésis. Jakobson rappelle que : « Les principes qui commandent les rites magiques ont été ramenés par Frazer à deux types : les incantations reposant sur la loi de similitude et celles fondées sur l'association par contiguïté. » Double, réplique, copie conforme, miroitement, reflet spéculaire, anamorphose, confrontation ou reconnaissance, le rapport écriture/lecture n'est pas concrètement saisissable dans la mesure où l'univers des motivations demeure quasi infini. Au sujet de cette mise en relation de deux termes, à la source de toute expérience poétique, on peut reprendre cette phrase de Breton en l'étendant à la plupart des poètes modernes : « Seul le déclic analogique nous passionne ; c'est seulement par lui que nous pouvons agir sur le moteur du monde ». Cette pratique essentiellement magique remet en cause la légitimité du fameux couple locuteur/locataire et la perception du langage comme instrument d'échange qui le sous-tend, car d'une certaine manière, la littérature moderne consacre l'échec de la communication parce qu'elle prend naissance dans les interstices et dans les marges de l'information, au recto d'une volonté de convaincre. Elle tente presque désespérément de se déprendre du message pour se dire elle-même, tout en captant ce qui ne se peut réduire à une logique. En affirmant que Je est un autre, en essayant de jeter les bases d'une poésie objective ou impersonnelle, elle détruit jusqu'aux apparences d'un dialogue ; elle est soliloque et monologue que le lecteur reprendra comme tels, et non comme une réponse à formuler. Ainsi le mot signifie-t-il plus en signifiant le moins et flotte dans un contexte en dérive en offrant successivement ou simultanément à l'oeil et à l'ouïe une multitude d'effets sémantiques,

de rapports inédits s'adressant aux couches profondes de l'être lisant, s'emparant de lui tout entier par toute une série de techniques apparentées à l'hypnose, à l'envoûtement, à la possession de type démoniaque ou vaudouesque. Le recours à l'imaginaire, l'emploi du *stupéfiant image* et de certaine rythmique transforment le lecteur en ce quelque chose d'approchant le médium ; le texte le traverse à la façon d'une voix étrangère, d'un fluide, qu'il est pourtant susceptible d'épouser jusqu'à s'y confondre. Sartre rappelle par ailleurs que « l'acte d'imagination est un acte magique ». Il aurait pu ajouter que de tout temps la pratique magique s'inscrit dans un langage ; voix, formules, séquences rythmiques.

Agression et envoûtement ne s'opposent pas ; ils se confondent dans l'image du manieur de fétiches ; pour le poète moderne, ceux-ci prennent la forme de symboles polyvalents, porteurs de forces mystérieuses, indéfinissables. La lecture d'un poème devient alors provocation ; cette écriture fragmentaire, télégraphique, inachevée, composée de parcours elliptiques, de noyaux bruts de sens, de condensés et de précipités de langage incite spéculativement à la réécriture. Voilà pourquoi la lecture n'est pas (n'est plus ?) réponse à l'oeuvre, mais à son tour questionnement infini, écriture potentielle, distance, et non proximité de l'autre qui disparaît derrière un JE pour s'inscrire dans l'immensité anonyme d'un ON infiniment plastique. On le sait, notre époque a une prédilection pour les assassinats ; après la mort de Dieu, logiquement suivie de celle de l'homme, puisqu'il en était l'image, après que l'auteur se soit fait *hara kiri*, célébrons le décès du lecteur, en attendant la fin de l'agonie de l'écrit.

Etrange aventure que celle de la littérature moderne qui, utilisant ce qui fut pendant longtemps le moyen privilégié de la communication jusqu'à se confondre à la communication elle-même, ce qui fut par conséquent symbole par excellence de solidarité, de partage communautaire, voire d'identité culturelle et nationale, affirme par la voix de l'un de ses plus grands poètes : « Sait-on ce que c'est qu'écrire ? Une ancienne et très vague mais jalouse pratique, dont gît le sens au mystère du coeur. Qui l'accomplit, intégralement, se retranche. »

débats

WILFRID LEMOINE :

Merci, Marcel Bélanger.

Alors nous sommes tous invités à intervenir. Ne vous bousculez pas ! Gilles Marcotte ?

GILLES MARCOTTE :

Le dévouement ! Je voudrais poser une question à monsieur Sonne, elle se posera aussi à monsieur Bélanger. J'ai bien compris que le lecteur n'existait pas, que l'écrivain n'existait pas, mais est-ce que j'ai bien compris que le critique, lui, existe ? Je le pense depuis longtemps, mais j'aimerais savoir si cette interprétation était bien ce que monsieur Sonne nous a dit dans son français de Viking.

JORGEN SONNE :

Vous me pardonnerez, je n'ai pas pu entendre.

GILLES MARCOTTE :

Je posais la question parce qu'il fallait bien commencer. Vous avez dit que le lecteur n'existe pas ou que l'auteur n'existe pas, est-ce que je vous ai bien compris, est-ce que vous avez bien dit que par opposition aux deux autres le critique, lui, hélas, existait ?

JORGEN SONNE :

Non. Ce que j'ai voulu dire, c'est que quand on est cultivé on lit les journaux, on ne lit pas les livres, on n'a pas le temps. C'est au plus bref ce que j'ai voulu dire. Naturellement il y a des acheteurs de livres, et peut-être qu'ils ont le temps de les lire, mais c'est une sorte de deuxième étage qui se passe, n'est-ce pas ? C'est assez de suivre les recensions et les conversations, etc. Il n'y a jamais aucun approfondissement dans un livre, il semble que le livre n'ait pas de résultat d'efficacité sur ceux qui le lisent. En outre, et je m'en suis rendu enragé parfois, ces mythes-là qui se trouvent dans les textes m'ont bouleversé vraiment, et je n'ai pas fini de finir la cartographie, mais je me demande : comment est-il possible que personne ne puisse décrire les choses, et que les lecteurs acceptent ça ? Il y a deux manières de comprendre, de faire une compréhension de quoi que ce soit, l'une est de lire ce qui est directement dans le texte ; mais notre conscience, je crois, opère aussi dans un autre plan, un plan plus profond, dans les métaphores, dans les mythes aussi. Mais comment concevoir de tels mythes et l'acceptation de ces mythes ? C'est impossible, mais cela est.

GILLES MARCOTTE :

Si je comprends bien, vous dites que le lecteur, s'il lisait vraiment les oeuvres, serait complètement transformé...

JORGEN SONNE :

Oui.

GILLES MARCOTTE :

...Ne serait pas la personne que nous rencontrons dans la rue et qui malgré tout a une vie à peu près normale.

JORGEN SONNE :

Mais il y a là pour moi un mystère, n'est-ce pas, car si l'on a une vie assez dure et assez ennuyeuse, et qu'on lise des livres avec de tels mythes, il n'y a aucune « congruance » entre ces deux choses-là, c'est comme de donner à un enfant quelque chose de nuisible. Il me semble (maintenant je me fais moraliste et prêcheur, pardonnez-nous) qu'il doit y avoir quelque cohérence entre les mythes et la vie quotidienne ; ce sont là des relations assez subtiles. Je connais des chants de l'Afrique, il y a aussi les mythes du cercle polaire, il y a toujours quelque chose qui ne se trouve pas dans les mythes, mais les mythes sont là pour prouver les idéaux, les forces motrices dans une société, ce qui fait tourner les roues, n'est-ce pas. Mais comment voir une machine qui met du sable dans la machinerie, et c'est ce que j'ai éprouvé ? Vous me pardonnerez ma confusion, qui est vraiment profonde.

JOSEPH BONENFANT :

Bon, avant que la discussion parte dans tous les sens (parce que je crois que l'on n'a pas fini de discuter ce que monsieur Sonne nous a dit), j'aimerais poser une question à Marcel Bélanger. Il nous a expliqué le fonctionnement général de la poésie moderne, en termes aussi très modernes, où j'ai retenu finalement que quand on parle d'un certain point de vue, à une certaine hauteur, et à partir de points de vue descriptifs et/ou théoriques, finalement le poème c'est une chose impossible, et le poète part de l'impossibilité, et finalement en théorie un poème ça ne se peut pas, d'après ce que tu nous as dit. De sorte que le poème finit par se réaliser par mille faux-fuyants, mille distorsions, etc., mais tu as parlé aussi d'une entente minimum qui existe et qui donne lieu à une communication, même si la communication est très difficile, impossible elle aussi.

Alors, je voudrais te demander quel est le terrain de l'entente, c'est-à-dire que j'ai cru voir dans ton texte un certain privilège accordé au sémantique. Tu as parlé de liberté sémantique, moi je doute beaucoup de ça : la liberté sémantique dont jouit le poète ; il jouit d'autres libertés, mais la liberté sémantique, je ne sais pas. Tu as l'air de beaucoup investir dans le sémantique qui a lieu, qui se produit à partir de l'écriture analogique. Alors quel

serait donc ce terrain de l'entente, est-ce que c'est profondément sur le débat sémantique ou finalement sur des bases sémiotiques, sur des systèmes de production de signification ?

MARCEL BÉLANGER :

Pour moi le sémantique et l'imaginaire sont quasi interchangeables. Ce qui se passe à mon avis, c'est que le lecteur accepte d'être finalement envoûté. Je pense qu'on pourrait montrer que certaine lecture (peut-être qu'André Brochu pourra en parler cet après-midi), une certaine lecture critique, un certain lecteur professionnel a au contraire refusé d'être envoûté. Finalement, moi ce que je crois, à tort ou à raison, et ça explique peut-être beaucoup de malentendus entre le poète actuel et son lecteur, c'est que le poète ne veut plus communiquer à un premier degré, il veut hypnotiser, et il y a énormément, il me semble qu'il y a énormément d'expressions qu'on peut trouver au niveau des intentions exprimées par les poètes, et même quand il s'agit d'une relation entre poésie et politique.

Je me souviens d'un article de Van Schendel où il montrait qu'à un moment donné entre le politique et le magique il y avait une relation. Faire appel, par exemple, aux mots, au mot carabine ou au mot révolution, c'était déjà mettre en branle un certain nombre de mécanismes, de type magique, agir sur le monde. Finalement, c'est ça la magie.

JOSEPH BONENFANT :

Mais ça ne répond pas à ma question... Est-ce que ça veut dire que le terrain de l'entente quand même serait d'ordre sémantique, est-ce que c'est si on peut dire le contenu, la substance et toute l'évocation et toute la magie reliée à *carabine* qui joue dans le poème ou est-ce que ce n'est pas quelque chose autour, finalement, est-ce que ce n'est pas quelque chose de l'ordre sémiotique ? Est-ce que c'est de l'ordre sémantique ou de l'ordre sémiotique cette entente ?

GILLES MARCOTTE :

On pourrait demander à Godbout et Langevin d'intervenir.

JACQUES GODBOUT :

On a besoin de vulgarisation !

MARCEL BÉLANGER :

J'en reviens à ma première idée. Il me semble que ce point dans mon esprit est des plus simples, c'est que le lecteur en face de la poésie moderne a une liberté, une espèce de liberté de jeu, il a une matière entre les mains, et c'est ça que j'appelle la liberté sémantique. Le poème moderne essentiellement pour moi possède plusieurs significations possibles, on a insisté sur le phénomène et je pense que c'est important. Il fait partie aussi, ou utilise un certain nombre de formules rituelles, et on pourrait dire la même

chose du conte. Le conte est né à partir d'un certain nombre de formules rituelles, très nettes, bien repérables en ethnographie ou ailleurs, et les conteurs modernes ont conservé ceci. On pourrait dire aussi presque la même chose d'une certaine littérature fantastique. C'est dans cette perspective-là. Je ne vois pas de conflit au niveau où je suis.

JOSEPH BONENFANT :

Je suis entièrement d'accord si tu appelles cette liberté de jeu-là, si tu la relies au sémantique. Je suis d'accord, je comprends, moi je l'appelle autrement, je l'appelle de l'ordre sémiotique.

MARCEL BÉLANGER :

Je ne voulais pas utiliser le mot.

WILFRID LEMOINE :

C'est un conflit de sémantique, quoi, qui est né entre vous. André Brochu et Naïm Kattan.

ANDRÉ BROCHU :

On nous a décrit dans les communications deux situations qui me semblent complémentaires. Celle d'un texte rupturé qui est souvent obtus au lecteur d'une part ; d'autre part, la situation d'une surproduction littéraire qui entraîne une dévaluation des mythes mêmes qui sont engagés dans l'oeuvre. Les mythes et non plus l'impact qu'ils avaient ou qu'ils devraient en tout cas avoir sur le lecteur. Je me demande si ces deux aspects-là ne sont pas l'effet d'une société ou de sociétés (puisqu'il s'agit de sociétés bien différentes, ici la québécoise et la danoise), de sociétés pluralistes, de sociétés hautement technocratisées où l'idéologie, et c'est ça qui me semblerait important, où l'idéologie n'est plus la création de l'écrivain. Ce n'est plus l'écrivain qui fait advenir, l'idéologie dans la société, mais où l'idéologie toujours, déjà, préexiste à l'écrivain. Autrement dit le champ idéologique préexiste à l'écrivain, il est imposé directement à la population par tous les moyens de communication, les *mass média* que l'on a évoqués hier, et dans ce contexte-là l'écrivain a perdu sa fonction de créateur d'idéologie et tout aussi bien, finalement, de créateur de mythes. L'écrivain certes joue des mythes et renouvelle sans doute la figure des mythes dans son oeuvre, mais les mythes sont d'emblée déjà posés, sont d'emblée déjà proposés au public par, par exemple, la publicité qui en fait un usage très abondant. Donc il me semble que dans ces sociétés pluralistes où virtuellement toutes les positions idéologiques et peut-être aussi finalement le champ entier du mythologique se trouve à préexister à l'écrivain, il me semble que l'écrivain a perdu sa fonction d'agent, d'agent du mythe et d'agent de l'idéologie.

MARCEL BÉLANGER :

Je ne sais pas, il me semble qu'il y a une tentative, peut-être

désespérée, de la part des écrivains d'essayer de déjouer et de faire fonctionner à vide les idéologies. Je vais prendre deux exemples, parce qu'il ne semblait pas tellement convaincu : la fin de *Salut Galarneau* peut être interprétée de façon différente, son enfermement, et ça le lecteur est bien libre de l'interpréter comme il veut. *L'Élan d'Amérique* est chargé de toute une symbolique qui traverse le texte, absolument.

ANDRÉ LANGEVIN :

Je n'aurais jamais pensé qu'on aurait cité nos deux noms là-dedans.

MARCEL BÉLANGER :

Ce n'est pas possible de voir autre chose dans *L'Élan d'Amérique*, ce n'est pas possible.

ANDRÉ BROCHU :

Il me semble, pour revenir à ma question (avant que Jacques Godbout réponde à Marcel Bélanger), il me semble que ce n'est pas un hasard qu'on parle de disparition du lecteur et de disparition de l'écrivain justement dans deux sociétés qui peuvent se caractériser sociologiquement, socio-politiquement comme des sociétés pluralistes, et qui sont deux sociétés de surproduction et aussi de surconsommation, deux sociétés hautement technocratiques. J'ai l'impression que tout ça est lié à cette espèce d'évaluation de la parole, finalement, si on entend par parole, justement, ce qui est susceptible d'instaurer des mythes authentiques.

WILFRID LEMOINE :

Vous aurez peut-être l'occasion d'aller plus loin cet après-midi.

ANDRÉ BROCHU :

Ça, on verra bien.

NAÏM KATTAN :

Oui, il me semble qu'il y a dans les deux communications une contradiction qui me semble assez fondamentale. L'une et l'autre disent . . . Monsieur Jorgen Sonne dit que les gens lisent plutôt les journaux que les livres et parfois on prend le soin de citer, peut-être par ouï-dire à l'école des chefs-d'oeuvre, mais qu'on ne les lit pas . . . Marcel Bélanger dit, enfin si j'ai bien compris, vous avez terminé votre communication en disant que le poète à l'heure actuelle se retranche, enfin c'est une activité, on se retranche un peu. Et puis on peut supposer aussi, pour revenir à des réalités beaucoup plus grossières, si on veut, un poète publié en France peut se vendre à trois ou quatre cents exemplaires, donc même si le pouvoir de la poésie est grand, cette magie du terme (que seules deux cents personnes achètent et que peut-être mille lisent) quand le poète écrit, cette magie-là n'agit pas directement. Alors quelle est la magie du verbe ? C'est la pseudo-poésie peut-être, peut-être la seule poésie qui reste et qui utilise cette magie dont

parle Michel Van Schendel et qui ferait probablement le cliché publicitaire ou le slogan politique. Parce que si on pousse l'argument aussi loin que la poésie agit par magie et que la poésie n'est pas lue, ce qui agit par magie et qui est entendu sans être lu, c'est le slogan politique et le cliché publicitaire. Ou est-ce que j'ai mal compris, enfin, ce que moi je perçois comme contradiction ?

JORGEN SONNE :

Je ne sais pas... Pour moi le poète et l'écrivain est vraiment un être marginal en tant que « professionniste », il est vraiment marginal si vous le comparez à tous les autres types de travailleurs ou producteurs dans notre société contemporaine. Réfléchissez-y et vous en verrez la vérité, n'est-ce pas. Mais ce qui est drôle, c'est que l'individu dans une société moderne et fort développée se sent aussi marginal, il accepte l'image de la marginalité ; lui aussi est poussé vers la magie et c'est bien drôle, c'est comme s'il n'y avait rien à faire, qu'il lui était impossible de réagir, d'agir, de créer.

NAÏM KATTAN :

Sauf que l'écrivain a la possibilité de dire cette marginalité, il l'exprime.

JORGEN SONNE :

Oui, c'est ça.

MARCEL BÉLANGER :

J'aurais peut-être une réponse ou des éléments de réponse à apporter à monsieur Kattan. Il me semble, et c'est un des problèmes qu'on a abordés hier, lorsque sont apparus les *mass média*, lorsque l'information s'est développée, lorsqu'elle a pris une place aussi considérable que celle qu'elle connaît actuellement, l'écrivain a été amené, a été menacé (sans aucun doute, on le sait de toute part) il a été amené à se redéfinir en se retranchant. Selon moi, il y a toute une série de mécanismes qui jouent pour essayer de retrouver un nouveau contact avec son lecteur, un nouveau type de communication. Je ne veux pas dire que par magie il n'y a plus de communication, il y a communication à distance, et c'est propre à la poésie moderne je pense, c'est peut-être d'ailleurs ce qui pose des grandes difficultés d'accès à la poésie moderne. Et je suis aussi persuadé que la publicité, le langage publicitaire a fichement récupéré une bonne partie du langage poétique. Enormément de panneaux-réclames sont issus du surréalisme, assimilés, récupérés, depuis je ne sais pas combien d'années. Il n'y a qu'à voir tous les jeux de mots qu'on retrouve dans les messages publicitaires, il y en a une quantité inouïe.

CHRISTOPHER MIDDLETON :

Je ne sais pas si on a fait une distinction assez précise entre

la magie et l'écriture. A travers la magie on veut faire quelque chose, on veut agir sur le monde, et c'est un acte disons à moitié intentionnel et entre le magicien et le monde des autres, le lien c'est l'intention du magicien d'achever quelque chose. Dans l'acte d'écrire quelque chose, c'est une situation très étrange et très différenciée et très difficile et aussi différente. Il y a par exemple, dans la grammaire philosophique, il y a maintenant ce concept de « performative sentence », alors une phrase « performative » ce n'est pas une substitution de la parole pour un acte, alors la parole ne se substitue pas, ce n'est pas une substitution, c'est quelque chose pour soi en soi, une oeuvre d'art. Alors un bon livre c'est aussi une parole « performative » et ce n'est pas un acte magique. C'est tout un monde de différences entre ces deux sortes d'intelligences qui se symbolisent à travers la langue. Même s'il y a dans la relation écrivain-lecteur une relation, une non-intentionnalité qui donne au lecteur la liberté de lire ce qu'il veut et de construire ce qu'il lit à sa façon, y inclus toutes ces mythologies, tous ces préjugés et toutes ces passions. Ce qui m'intéresse beaucoup.

Je voudrais maintenant si possible vous rappeler ce que Milovan a raconté hier. Il a dit que lorsqu'il était jeune il a découvert les livres, il est devenu lecteur et en devenant lecteur dans une situation assez bizarre, disons, Yougoslave et tout ça, il a choisi, il a choisi de devenir adulte. En choisissant de devenir adulte, on monte dans un espace intérieur où il y a tout un monde de possibilités du soi de devenir un autre, de se développer, de croître, de pousser un peu, qu'on ne trouve pas dans le monde objectif, dans l'espace objectif de « big business » de technologie et de tous les contrôles qui proviennent de l'extérieur. Et, moi je veux bien savoir s'il y a, par exemple, une époque dans la vie de chaque individu qui devient lecteur, qui est le moment où on trouve la piste. Par exemple, Julio Cortazar se passionne pour les contes fantastiques et les jeunes gens aussi. C'est peut-être que le conte fantastique donne une sorte de droit d'entrée dans le monde intérieur, dans l'espace intérieur du lecteur ou de l'individu qui devient lecteur, et c'est exactement dans cette direction qu'il faut chercher la relation entre parole « performative » qui se symbolise dans le livre et un accès ou une entrée dans un espace intérieur où il y a, où arrive ce mystère humain de la croissance.

En plus il y a une autre liberté du lecteur qui n'est pas tellement aimée peut-être par nous, c'est la liberté du bureaucrate de prohiber ou de défendre de lire. Alors il faut aussi considérer et réfléchir. Si mon lecteur est quelqu'un qui est un policier, qui n'a pas d'intériorité, qui est un esclave du système extérieur totalitaire, il m'interdit la possibilité de créer cette porte, où il interdit aux autres le droit de traverser le seuil entre l'espace extérieur et l'espace intérieur, parce qu'il a peur de ma magie, et parce qu'il a un très bon sens qu'il y a plusieurs magies qui sont peut-être assez efficaces les unes que les autres. Mais la magie de la

parole s'intériorise, c'est une magie qui se referme sur cet espace intérieur, alors sa magie c'est quelque chose qui ne peut que se défendre à l'extérieur, c'est une magie bornée par les limites du monde visible.

Ma magie, la magie de l'écrivain, ça donne à l'individu qui lit la liberté de traverser le seuil, de trouver une subjectivité en soi et de se multiplier, de trouver un horizon, de trouver un monde intérieur qui est assez compliqué, mais quand même c'est un monde intégral. C'est assez vague peut-être, mais je veux seulement distinguer entre acte magique et parole performative en disant aussi qu'il y a dans la parole performative une sorte de magie qui conduit à l'intérieur de soi, à l'intérieur de la subjectivité qui donne à l'individu un horizon, un monde, et c'est pour ça que je crois par exemple Dante a présenté à la fin du *Paradiso* au monde une image du monde sous la forme d'un livre. C'était compréhensible. Je m'excuse si j'ai traversé toutes les frontières sans dire quelque chose.

ANDRÉ LANGEVIN :

Vous avez beaucoup dit sans traverser de frontières.

CHRISTOPHER MIDDLETON :

Merci.

WILFRID LEMOINE :

Monsieur Langevin, vous l'avez compris.
Monsieur Micha ?

RENÉ MICHA :

Je voudrais dire des choses semblables à celles que vient de dire Christopher Middleton. Bélanger oppose communication et expression. L'exemple le plus simple de la communication est celui de la relation d'un fait divers. Si j'ai été témoin d'une collision de voitures et que je vous la rapporte, vous me comprendrez, quels que soient les mots que j'emploie. Si vous rapportez ce récit à votre tour, on vous comprend de même, quels que soient les mots que vous utilisez. En revanche un poème est fait de mots qui ne sauraient être remplacés, ni déplacés, il est irréfragable, tel un diamant. Si l'on change quelques mots, ce que Mallarmé faisait dans certains cas, l'on a affaire à un autre poème, disons à une variante. La communication est différente. Elle n'est possible que grâce à un abandon, celui de la chose même. L'expression étant singulière, montre la chose, mais elle rend plus difficile la communication. Cependant, l'oeuvre d'art jouit d'un statut privilégié. Elle fait coïncider jusqu'à un certain point, l'expression et la communication.

Van Gogh montre une chaise et ce qu'il y a de différent dans la chaise. Celle qui se trouve à la Tate Gallery à Londres a trois pieds, le quatrième étant caché. Mais nous ne nous y trompons

pas. Mallarmé montre à la fois la fleur et l'absence de tout bouquet. C'est pourquoi je pense que la disparition de l'auteur et du lecteur dont on a parlé n'est jamais qu'une apparence, un tour de passe-passe comme celui que nous admirons dans une baraque foraine, lorsqu'on scie devant nous le corps d'une belle jeune fille.

THOMAS PAVEL :

Assez souvent on a fait allusion à un « autrefois » ou à un temps heureux où l'écrivain était important. Je voudrais faire une remarque ici. Brochu disait tout à l'heure qu'autrefois l'écrivain créait l'idéologie et qu'aujourd'hui il ne le fait plus. Autrefois l'écrivain créait des mythes. Il me semble que l'écrivain n'a jamais créé d'idéologie, l'idéologie est une chose qui précède, qui a toujours précédé l'oeuvre de l'écrivain. Et, en général les mythes commencent à être utilisés par l'écrivain dans l'histoire de la littérature au moment où ils n'ont plus de valeur de mythe. C'est au moment où les gens commencent à avoir des doutes sur la vérité absolue des mythes qu'on commence à les utiliser en littérature. Donc tout ceci revient à dire que chercher une certaine efficacité idéologico-mythique en littérature, c'est peut-être trop demander à la littérature, et ce que Christopher Middleton vient de dire et Milovan hier sur la maturation intérieure, sur cet espace intérieur créé par la littérature me fait penser à une notion socratique qu'on n'a pas employée ici jusqu'à présent : peut-être que le rapport entre l'écrivain et le lecteur pourrait être interprété comme un rapport maïeutique, tout comme Socrate accouchait les armes de ses disciples, peut-être que l'écrivain a, vis-à-vis de son lecteur, le rôle et peut-être même la responsabilité de l'aider à accoucher de lui-même. J'utilise le mot responsabilité parce qu'il a été employé plusieurs fois. Ici, il s'agit d'une responsabilité extrêmement subtile et difficilement saisissable. La responsabilité sociale d'une oeuvre dérive peut-être de cette responsabilité maïeutique, l'oeuvre a d'abord la responsabilité de nous rendre à nous-même, et si en le faisant elle rend un peuple conscient de cette tâche historique tant mieux, mais les oeuvres de propagande tout court seront bientôt rejetées. Ça c'était une première remarque.

Une deuxième remarque sur le retranchement auquel Bélanger faisait allusion. Je pense que la situation de l'écriture contemporaine est assez précaire, surtout en poésie où comme on le sait il n'y a pas tellement de public, et l'examen de la situation en musique pourrait nous aider. Les compositeurs sérieux ont des problèmes très similaires à ceux des poètes. On a analysé très bien les raisons pour lesquelles il est impossible aujourd'hui d'écrire une symphonie en *do majeur*, et on sait tous que les musiciens sérieux ont de moins en moins d'audience, ont de moins en moins de public, ils ont beaucoup de problèmes, ils écrivent tous des études scientifiques les uns sur les autres, qui sont pu-

bliées dans des revues savantes à circulation minime, et il y a quelques années on a constaté un certain renouveau de la musique post-romantique, et de choses qui étaient considérées des oeuvres d'un mauvais goût inouï. L'an dernier il y a eu une vogue Meyerbeer par exemple, vous voyez. Les opéras de Tchaïkovsky, il y a vingt ans étaient complètement mis à l'index, et ils commencent à être joués de nouveau, parce que la musique post-Schoenberg ne satisfait pas un certain besoin, ne satisfait peut-être pas précisément ce besoin maïeutique auquel je faisais allusion. Alors peut-être qu'une réflexion sur la situation en musique contemporaine pourrait nous aider ?

FERNAND OUELLETTE :

Monsieur Jorgen Sonne a fait une affirmation qui m'apparaît tellement désespérée, tellement kierkegaardienne : « Comment l'homme peut-il lire sans être transformé par ce qu'il lit et continuer à vivre ? », si j'ai bien compris ?

JORGEN SONNE :

Oui.

FERNAND OUELLETTE :

A cinq heures, ce matin, je lisais une nouvelle de Roger Grenier, qui commence ainsi : « Les morts nous échappent ». Or, étant un peu endormi, j'avais lu les « mots nous échappent et nous sommes en plein travail de deuil ». Essayant de faire un lien avec l'affirmation désespérée de Jorgen Sonne, je me demande si nous ne sommes pas au fond en plein travail de deuil ? Est-ce que les oeuvres, les mythes, les mots, ne nous échappent pas comme des fantômes ? Ne souffrons-nous pas tous constamment de l'absence des mythes et des mots ? Est-ce que vous croyez toujours, Jorgen Sonne, que l'oeuvre puisse transformer l'être humain, comme, je ne sais pas, Dostoïevski a pu le faire lorsque nous l'avons lu à dix-huit ans ?

JORGEN SONNE :

Question difficile. Parlons du Dostoïevski style noir : ce type-là nous a appris au moins à baiser mieux. Croyez-vous ?

Mais j'ai une petite anecdote pour montrer violemment une transformation : deux petits gosses avaient lu naturellement le « Comic Strip » Batman, et l'un d'eux disait : « Je peux trouver cette porte-ci. Tu veux voir ? BOUM ! » Et il y a là un grand trou dans la porte. C'est une transformation.

WILFRID LEMOINE :

Jacques Godbout ?

JACQUES GOUBOUT :

J'avais promis à Nicole Brossard de ne pas prendre la parole, mais je ne peux pas m'empêcher d'essayer de clarifier le discours.

ANDRÉ LANGEVIN :

Elle a le contrôle sur tout.

JACQUES GODBOUT :

Non, c'était une promesse d'ivrogne hier soir.

WILFRID LEMOINE :

Vous vous taisez demain, Jacques.

JACQUES GODBOUT :

Merci. Ce que je voudrais dire c'est ceci, monsieur Langevin, si vous me le permettez : il existe sûrement plusieurs types d'écrivains, mais il existe visiblement deux groupes ou deux grands groupes ici réunis et habituellement ici réunis. Chaque année on voit à peu près les mêmes analyses et les mêmes affrontements, à savoir que dans un premier groupe on s'imagine, on croit, on veut changer le monde ou agir sur le monde et dans un deuxième groupe, on veut offrir un autre monde hors du monde. Dans un premier cas, il s'agit de gens qui croient à une magie efficace, vaguement la communication, et dans l'autre cas d'une magie initiatrice, vaguement métaphysique. Dans un premier cas l'écrivain et le lecteur sont transformés. Effectivement il est arrivé que des gens lisant un livre n'agissent plus comme ils agissaient auparavant. Dans un autre cas, c'est le constat d'absence dont parle Fernand Ouellette, d'absence ou de souffrance suivant le cas. Dans un premier cas, donc, pour le premier groupe il existe une mesure d'efficacité et il est normal pour ces gens de comparer le travail des publicitaires par exemple à leur propre travail, puisqu'ils travaillent tous les deux sur le mythe, lequel n'est pas disparu mais toujours en train de se transformer. Dans l'autre cas, il n'y a aucune mesure d'efficacité et ce groupe se retrouve effectivement très bien illustré par les musiciens que monsieur Pavel a cités. Quant à savoir si du groupe A au groupe B on peut échanger, je ne crois pas, je pense qu'on peut s'en aller sur des sentiers parallèles, mais on peut difficilement échanger quelque donnée que ce soit parce que ceux qui croient à la magie efficace ne croient pas à la magie initiatrice et vice versa. L'un et l'autre ont probablement la nostalgie de l'autre magie, mais ils savent qu'ils n'appartiennent pas à ceux-là. Voilà.

JACQUES FOLCH-RIBAS :

C'est pour ajouter un peu à ce que je viens d'entendre et en même temps peut-être légèrement le modifier. Jacques, je pense que c'est vrai ce que tu dis et que ces deux groupes que tu fais existent et qu'ils ont existé continuellement, on le sait très bien, pendant les rencontres internationales. C'est un phénomène bien connu de ceux qui ont assisté à d'autres que celle-ci. Mais disons que si ma marginalité dont on parlait tout à l'heure, si ma marginalité (dont parlait Marcel tout à l'heure), si ma marginalité je

ne la négocie pas, si je ne cherche pas dans cette marginalité une absolution quelconque non plus, si je suis tout simplement là où je suis, si je mets comme principe que je suis là où je suis, mais que la magie de cette situation ne fait pour moi aucun doute, à ce moment-là, entre le groupe A et le groupe B dont tu parlais, il y a tout de même un rapport qui se crée. Il y a une possibilité qui me paraît très faible, mais enfin qui me paraît tout de même exister, une possibilité de mêler les deux groupes A et B. Je sais que toute tentative de collage d'une dichotomie est très hasardeuse et un peu ridicule même. Je crois à la fascination du suicidaire. Je crois que le rapport lecture-écriture est une figure géométrique, est une structure, et que c'est à la fois la métaphore et la métonymie. Et que le groupe A dont tu as parlé n'est pas incompatible avec le groupe B, voire même qu'il peut l'engendrer. Je ne sais pas, je vous sou mets ça avec beaucoup de peur, parce que ce n'est pas facile.

WILFRID LEMOINE :

De qui avez-vous peur ?

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Des mots, des mots. Les mots « tuent » disait Van Schendel qu'on a beaucoup cité, les mots sont des balles.

JULIO CORTAZAR :

Je crois qu'il est assez évident que dans cette division en deux groupes que vient de faire Jacques Godbout, je me situe dans le groupe A. C'est-à-dire, celui qui croirait à une magie efficace. En même temps je trouve ça assez curieux, parce qu'après avoir écouté la communication de Bélanger et les commentaires de Christopher Middleton, j'ai remarqué que si du principe de la communication de Bélanger pourrait surgir une notion un peu désespérée de la situation entre écrivains et lecteurs à la lumière contemporaine, les réflexions qui ont suivi, qui ont été faites par Middleton, prouvent que ce n'est pas le cas, parce que lui en analysant un peu ce que venait de dire Bélanger a établi très clairement la notion de la possibilité réelle d'un pont entre l'écrivain et le lecteur, d'une certaine action entre l'écrivain et le lecteur. Cette action de l'oeuvre sur le lecteur qui détermine justement la possibilité de l'espace intérieur montrerait que la dichotomie un peu trop radicale entre les groupes A et B n'est pas tellement infranchissable, c'est-à-dire que dans des conditions favorables et avec une réflexion plus approfondie, on pourrait quand même trouver que les choses ne sont pas tellement manichéennes. Je m'en réjouis beaucoup, parce que tout ce qui est manichéen me fait horreur en principe — pour moi cela évoque toujours une pensée fasciste ou nazie, appelez ça comme vous voudrez. Je voudrais ajouter que le débat a commencé un peu par ma faute ; j'ai parlé du lecteur comme d'un être humain, j'ai parlé de mon pays,

de l'Amérique du Sud, un peu comme l'a fait Gérardo. Après, tout au long des discussions, surtout aux deuxième et troisième débats, il s'est passé une chose qui était très nécessaire, c'est-à-dire qu'on s'est mis à voir le lecteur dans des conditions plus abstraites, plus théoriques, on a essayé de le cerner, de l'analyser, il y en a qui l'ont nié, il y en a qui l'ont défini d'une façon ou d'une autre. Mais, hier, et il faut remercier Jacques Godbout de l'avoir fait, il a ramené le problème sur la terre, c'est-à-dire qu'il a été concrètement question de la condition du lecteur au Québec, du problème qui se pose dans un pays où les lecteurs sont très peu nombreux ; maintenant nous venons d'écouter notre ami, dont le nom m'échappe, mais je le signale du doigt en m'excusant. Lui aussi a dressé un tableau de ce qui se passe dans son propre pays et ce n'était pas du tout un tableau abstrait, bien qu'il l'ait imagé beaucoup, mais évidemment ça reflétait une réalité qui est assez pénible pour lui. Alors, je me permets de revenir un peu à cette situation du lecteur qui existe et qui est un homme comme tout le monde et qui est là. Et, je pense que ce lecteur — qu'on le connaisse ou pas — qu'il nous connaisse ou pas personnellement, est par définition le témoin de l'écrivain, est quelqu'un qui est de l'autre côté d'un étrange mur. Il est le témoin de l'écrivain, mais il le juge d'une part en tant qu'écrivain et, particulièrement dans l'Amérique latine, il le juge aussi du point de vue de sa conduite morale, de sa conduite éthique et à la rigueur de sa conduite politique, voire historique. Dans ces conditions-là, qu'est-ce que nous faisons, nous, les écrivains, face à cette apparente abstraction qui est le lecteur ? C'est évident, il y a une première chose à faire : donner le mieux de soi-même, aller à la limite de ses possibilités en tant qu'écrivain. Ça, ce n'est même pas un devoir, mais la définition même de l'écrivain. Pourtant, une fois le livre écrit, je pense que la tâche de l'écrivain ne s'arrête pas là. Dans n'importe quelle société, et certainement dans la mienne où la chose est plus urgente et plus critique et plus dramatique, l'écrivain a une responsabilité en ce qui concerne l'ensemble de ce monde qui est de l'autre côté de la barrière et dont une partie est constituée par ses lecteurs. C'est à ce moment-là où, suivant l'exemple que nous a donné notre ami Mello Mourao, qui n'a pas eu peur de parler dans des termes très autobiographiques en référant à sa propre vie, je voudrais à mon tour donner un ou deux exemples de ce que j'entends par cette deuxième tâche d'un écrivain par rapport à ses lecteurs. Je répète deuxième tâche puisque la première consiste, je l'ai dit déjà, à donner le mieux de soi-même dans l'oeuvre, en se fichant éperdument de l'existence ou de l'inexistence du lecteur. Ça, c'est le dialogue de l'écrivain avec lui-même, de l'écrivain avec la page qui est devant lui, de l'écrivain avec son propre monde, ses démons et son destin. Mais ceci terminé, il y a cette autre ouverture qui, à mon avis, doit exister dans cette notion de magie efficace, dans cette possibilité d'agir,

de changer la vie, de modifier l'état des choses et je voudrais l'illustrer par deux exemples très simples. Il y a dix ans je ne faisais pas du tout attention à la façon dont mes livres étaient publiés en Amérique latine. Quelques-uns avaient été publiés dans des éditions très économiques à la portée de tout le monde, et puis, il y a eu un éditeur au Mexique qui a pris un livre de moi et l'a publié, en faisant une très belle édition. J'étais ravi d'avoir cette édition dans les mains, parce que c'était un très beau livre, mais je n'avais pas réfléchi au fait que c'était un livre qui coûtait assez d'argent. Et puis, un jour j'ai reçu une lettre, c'était la lettre d'un jeune étudiant argentin, qui me disait : « Tu sais, pour acheter ton livre, nous avons dû nous mettre à six et économiser sur les cigarettes et finalement on a pu l'acheter. Alors, nous avons lu ton bouquin, nous six, et maintenant, il est en train de passer dans les mains d'autres camarades de l'université. » Il ne me faisait pas de reproches, mais il était parfaitement clair que ça contenait un reproche. A ce moment-là j'ai eu honte et ma première réaction a été de décider — et c'est une parole que j'ai tenue et que je tiendrai toujours — que toute édition de mes livres en Amérique latine pourrait comporter une première édition un peu à la façon dont quelqu'un parlait hier concernant les éditions aux Etats-Unis, une première édition qui peut coûter plus cher, mais à condition que cette édition soit suivie, après un délai normal, d'une édition de poche, d'une édition bon marché, d'une édition à la portée de tout le monde. Le résultat a été très tangible. Pour commencer, je n'ai jamais reçu une autre lettre de reproches. Mes livres peuvent être achetés par des étudiants. Quant au deuxième exemple, la chose s'est passée il y a quatre ans au Mexique et elle a eu des côtés assez drôles. On m'avait envoyé une bande dessinée publiée au Mexique qui contenait une aventure de Fantomas à la mexicaine, c'est-à-dire que Fantomas avait été un peu colonisé, devenait un grand héros mexicain, et on avait fait une bande dessinée qui était et qui continue d'être très populaire là-bas. On m'avait envoyé cette bande dessinée, parce que je figurais moi-même comme personnage d'une des aventures de Fantomas. Personne n'avait demandé mon autorisation, mais à ma grande surprise, je me vois me promenant dans les petites cases comme ça, dialoguant avec Fantomas. C'était une histoire assez drôle d'un fou furieux qui essayait de détruire la culture avec une espèce de rayon laser, moyennant quoi toutes les grandes bibliothèques flambaient. La panique régnait chez les intellectuels qui ne trouvaient rien de mieux que de s'adresser à Fantomas pour lui demander de liquider ce fou furieux. Ce que lui en bon superman fait à la fin de l'histoire. Moi, je figurais parmi ceux qui téléphonaient à Fantomas et lui disaient : « Il faut absolument que tu fasses quelque chose, n'est-ce pas, ça ne peut pas continuer. » Alors, lui, du haut de ses pectoraux, de son pouvoir, intervenait et finalement tuait le fou furieux. Quand j'ai reçu cette bande dessinée, j'étais

membre du jury du tribunal Bertrand Russell qui venait de donner une de ses sentences à la fin de ses réunions où les dictatures latino-américaines, y compris la tienne Gérardo, étaient bien sûr condamnées à l'appui de toutes les preuves que le tribunal avait recueillies le long de cette séance. Mais, qu'est-ce qui s'est passé ? Cette sentence du tribunal n'était connue qu'en Europe parce qu'en Amérique latine, à l'exception de ces pays où la diffusion des nouvelles de ce genre pouvait et peut se faire comme c'était justement le cas du Mexique, les autres pays avaient bien sûr imposé tout de suite la barrière de leur censure, et le peuple argentin, le peuple paraguayen ou le peuple brésilien n'avaient aucune idée, non seulement de la sentence, mais même de l'existence du tribunal Bertrand Russell. Et c'est alors qu'il m'est venu une idée, je me suis dit : « Tiens, ils se sont servi de moi sans demander ma permission, ils m'ont dessiné dans cette petite histoire. Alors, moi, je vais prendre cette bande dessinée et je vais la transformer, je vais en faire une autre en ajoutant un texte intercalé et en modifiant le fond de l'histoire. » Tout de suite, je me suis mis à travailler et en dix jours j'avais complètement changé le sens même si l'aventure restait la même, c'est-à-dire qu'il y avait cette tentative de destruction de la culture, ce génocide culturel, et il y avait nous, les intellectuels, qui priions Fantomas d'intervenir. Et Fantomas s'est lancé contre ce soi-disant fou furieux, et c'est à ce moment-là où l'histoire vue par moi changeait complètement de sens, parce que dans ma version, on montre que Fantomas tombe dans le piège, c'est-à-dire qu'il n'y a pas un fou furieux, mais il y a toute les multinationales, il y a la CIA, il y a l'impérialisme américain, il y a tout ce que vous voulez qui est le véritable coupable de ce génocide culturel en Amérique du Sud. Alors, Fantomas qui s'était déjà lancé à la lutte réagit et comprend que les choses sont différentes. Comme vous voyez, la fin de l'histoire prenait un sens politique et idéologique très clair. Je suis allé au Mexique, je me suis trouvé un éditeur, je lui ai montré ça, il m'a dit : « Bon, oui, bien sûr, je le publie tout de suite. » J'ai dit : « Oui, mais attention. Tu le publies, mais tu ne fais pas un bouquin pour vendre dans les librairies. » Parce que comme quelqu'un disait hier, il y a énormément de gens qui ont peur d'entrer dans les librairies en Amérique latine, il y a une espèce d'intimidation face aux librairies, quand il s'agit par exemple d'un ouvrier ou d'une femme de ménage qui pourrait lire, qui ont parfois l'envie de lire, mais le fait d'entrer dans une librairie, elles ont peur ou ils ont peur à l'avance, parce qu'en général ils craignent d'être un peu méprisés par le libraire, ne pas savoir exactement ce qu'ils veulent, chercher conseil et trouver une petite blague en réponse. J'ai dit à l'éditeur : « Tu fais ce livre, mais tu le fais comme si c'était une véritable bande dessinée, tu fais une aventure de Fantomas avec une couverture très criarde et on vend ça dans les kiosques à journaux. » Bien sûr,

il a hésité, parce que les éditeurs hésitent toujours face à ce genre d'aventure, ça ne les arrange pas du tout, mais il a compris qu'il fallait le faire et il l'a fait. Bien, en deux mois on avait vendu soixante mille exemplaires de ce *Fantomas*, et soixante mille Mexicains avaient connu la sentence du tribunal Russell, et non seulement eux avaient connu ça, mais avaient passé le bouquin, avaient distribué le bouquin dans tout l'ensemble des pays latino-américains où il pouvait entrer de façon plus ou moins libre ou sous le manteau. Je finis sur ça, ce sont deux exemples que j'ai tenus à vous donner pour montrer que certains écrivains, face à ce qu'ils considèrent leur mission, et je n'ai pas honte de dire le mot, ne s'arrêtent pas au fait d'écrire. Dans mon cas, je fais de mon mieux en écrivant sans penser concrètement aux lecteurs, mais je commence à y penser après et sur des plans différents, comme vous venez de le voir.

Merci de votre attention même si j'ai pris trop de temps.

JACQUES BRAULT :

Moi, je vais être très bref, surtout après ce que vient de dire Julio Cortazar. Je suis tout à fait d'accord avec lui surtout dans certaines conditions, je crois que ces différentes tâches de l'écrivain s'imposent. Mais, je ne crois pas fondamentalement à cette division entre écrivains et lecteurs, ou même à la division vraiment marquée des tâches de l'écrivain. Je pense que fondamentalement écrire et lire sont des, comment dire, des stratégies composites. Pour être très direct, je pense que chez tout écrivain, qu'il soit poète, prosateur, romancier ou conteur, il y a à la fois, et en complète contradiction, aucun souci du lecteur et un grand souci du lecteur dans l'acte même d'écrire, et c'est pourquoi ces tâches subséquentes sont déjà des tâches inhérentes à l'acte d'écrire. Mais vous les avez quand même très bien analysées. Cette contradiction rend l'écrivain à la fois malheureux, elle engendre chez lui cette perpétuelle mauvaise conscience dont on fait perpétuellement état dans ces rencontres, mais je crois que c'est sa condition et non seulement sa condition moderne, mais sa condition de toujours. Parce que finalement écrire c'est à la fois écrire pour quelqu'un, pour plusieurs, ce qui, quand on y pense bien, est extrêmement prétentieux, c'est en somme vouloir parler, il faut prendre l'expression à la lettre, vouloir parler à la place d'un autre dont on suppose qu'il ne peut pas ou ne veut pas parler. Ce qui parfois dans des situations concrètes est juste, mais fondamentalement c'est une espèce de prétention dans tous les sens du mot. Et, écrire c'est aussi et en même temps et de façon inhérente parler pour quelqu'un, c'est aussi parler à quelqu'un et c'est un quelqu'un qui est proprement d'ordre mythique. Déjà le mythe est là, même si on peut viser des publics, s'établir des tactiques. Parce qu'il ne faut pas trop faire d'angélisme : on peut avoir toutes sortes de motivations conscientes et volontaires pour écrire. C'est évident, on peut écrire pour se faire pardonner, ne

serait-ce que par sa femme et ses enfants ou sa famille, on peut écrire pour se faire de l'argent, on peut écrire pour profiter d'une situation, on peut écrire bien sûr pour se consolider un statut social. C'est bien connu, on peut écrire justement pour se donner bonne conscience puisqu'on a déjà très mauvaise conscience d'être écrivain. Ainsi de suite. Mais, je pense que plus profondément à l'intérieur de ces motivations, il y a ce parler à quelqu'un. Que ce quelqu'un soit une espèce de moi dédoublé (puisque'il peut y avoir énormément de narcissisme et d'auto-fascination dans l'acte d'écrire) c'est bien connu, mais même à cette limite, ce quelqu'un c'est quand même un autre, l'autre. De ce point de vue-là, je pense que l'oeuvre ou le texte ou le livre ou même le discours n'agit pas à strictement parler. Je ne crois pas que ça soit un acte (on fait beaucoup d'analogie, et les analogies sont souvent trompeuses) je ne crois pas que ce soit un acte au sens de l'action comme telle, puisque dans le mouvement même de l'écriture, ce qui est posé, c'est — je vais dire une banalité mais il faut revenir aux banalités parfois — c'est poser des formes qui demandent, ça n'arrive pas toujours, à s'établir pour elles-mêmes, qui demandent la permanence. Justement communiquer, on l'a rappelé tout à l'heure c'est poser du langage ou différentes formes de langage, même extra-linguistiques, qui pour un bon fonctionnement demandent de disparaître. Quand on parle à quelqu'un de façon efficace, s'il bloque sur les mots, eh bien ! il faut se répéter, c'est-à-dire refaire le langage, reprendre la même séquence formelle ou il faut dire, essayer de dire la même chose autrement, c'est-à-dire modifier les formes. Finalement quelqu'un a compris lorsque ces mots, ce langage est complètement évacué pour la chose et pour l'acte. Le meilleur exemple, eh bien ! c'est le commandement militaire, ou encore le langage très particulier de la salle d'opération. Alors que dans la littérature (et pour moi toute littérature est toujours plus ou moins, quel que soit son style de poésie, dans la littérature qui est posée) c'est un langage qui, précisément se refuse plus ou moins à cette traductibilité en acte. De ce point de vue-là, je pense qu'il faut se le dire carrément, du point de vue de l'action comme telle, stricto sensu l'écrivain n'est pas un agissant ; que ça lui fasse plaisir ou non, que ça engendre chez lui de la mauvaise conscience ou non, ce n'est pas un agissant. Je ne le crois pas. C'est tout.

GÉRARDO MELLO MOURAO :

Eh bien ! je retourne un peu à cette dichotomie de Jacques Godbout, de deux groupes pour me situer comme l'a fait déjà Julio Cortazar dans le groupe de ceux qui croient à l'efficacité de la magie, à la magie efficace, mais comme lui aussi je ne voudrais pas être manichéiste. Je dois dire : au commencement j'étais un peu perplexe et un peu confus avec le premier mot de la communication de monsieur Sonne, quand il disait que l'écrivain n'existe pas et que le lecteur n'existe pas. Comme je ne suis pas

manichéiste, je prends très au sérieux cette déclaration et ça me fait penser à prime abord à ce fameux discours de Mao Tsé-toung où il disait que « La Chine va très bien, mais la Chine ne va pas très bien, mais elle va très bien, mais elle va mal. » Enfin, c'est un peu peut-être presque comme ça... Je me rends compte peut-être que monsieur Sonne a fait une mise en question de la théorie de la répétition de son compatriote Kierkegaard, comme si le lecteur, comme le disait même encore Jacques Brault, le lecteur et l'écrivain c'est une stratégie composée, c'est-à-dire que l'écrivain n'existerait pas sans le lecteur, comme le lecteur n'existerait pas sans l'écrivain. Alors, s'il n'y a pas un lecteur qui répond, qui assume la responsabilité, la réponse de l'écrivain, il n'existerait pas d'écrivain... C'est-à-dire que ça serait la répétition et on serait dans la perplexité avec laquelle Kierkegaard commence son traité de la théorie de la répétition. La répétition est-elle possible ? Alors, si elle n'est pas possible, il n'y a pas de lecteur, il n'y a pas d'écrivain. Et c'est une mise en question aussi du désespoir humain : ce serait le manque de responsabilité. Kierkegaard lui aussi, dans le traité du désespoir, fixe comme la tragédie suprême le manque de responsabilité. Quand il n'y a pas de responsabilité la tragédie est instaurée et c'est pour ça que je ne considère pas comme une chose d'humeur, mais une chose très tragique la mise en question qu'a faite monsieur Sonne.

ROGER GRENIER :

Oui, Cortazar et Mello Mourao nous réconfortent finalement en nous donnant l'exemple de pays qui, peut-être en raison même de leurs malheurs, font que l'écrivain a encore un lecteur et a une action sur son lecteur. Mais, si vous vous en souvenez, le début de cette réunion, et en particulier l'intervention de Marcel Bélanger, nous montrait des poètes, pas des écrivains mais au sens plus restreint des poètes, qui, eux, cherchaient un peu leurs lecteurs. Je crois que je pourrais donner un exemple concret de cette cruelle contradiction qu'il y a entre le poète dont la fonction est d'être un médium dans le fond du monde et des aspirations des hommes, l'écho sonore comme disait Victor Hugo, le porteur de mythes, et puis le fait que ces mythes se propagent de toute autre façon et que lui, le poète, on ne l'entend pas. Vous savez qu'en France, au mois de mars prochain, il va y avoir des élections... Alors, les élections c'est très, très mauvais pour les livres et pour la lecture... Vous ne trouverez pas un romancier français qui accepte de paraître au mois de mars ou au mois de février s'il vient d'écrire un roman. Après tout, mettez-vous à leur place, on ne peut pas les condamner, il va y avoir un spectacle tous les soirs à la télévision où les hommes politiques vont venir faire leur numéro de guignol, ça prend le temps qui devrait être consacré à la lecture. Les éditeurs aussi font des sortes de programmes de crise très restreints, alors comment réagissent les éditeurs ? Bien, ça, je l'ai entendu de mes oreilles, ils ont dit : « Eh bien ! on va

alors publier des poètes puisque c'est comme ça. Parce que les deux cents personnes qui achètent un livre de poésie, ce n'est pas les élections qui les troubleront. Ces deux cents-là on peut considérer qu'ils continueront à acheter les poètes. Donc, alors, c'est très grave, parce que ça prouve à quel point la poésie est considérée comme une chose inoffensive, des couleurs sans danger comme disaient les peintres, et ça prouve à quel point, bon, c'est devenu comme une sorte de petit jeu distrayant touchant un public tellement limité que ce n'est pas grave; alors que c'est le poète justement qui devrait être le porte-parole de son peuple, ou enfin, pas au sens poétique du mot, mais le porte-parole de l'humanité, disons... Voilà un petit détail très concret, pas théorique, mais qui est tout de même très significatif.

JACQUES BOREL :

Une anecdote qui vient à la fois simplement confirmer et infirmer ce que dit Roger Grenier c'est que le premier livre du poète Jacques Réda qui, en plus s'appelait *Amen*, a paru en mai mil neuf cent soixante-huit et ça n'a pas empêché, n'est-ce pas, Jacques Réda de faire son chemin comme poète. Quand même réconfortant !

ROGER GRENIER :

Il s'est rattrapé depuis, Jacques Réda.

WILFRID LEMOINE :

Naïm ?

NAÏM KATTAN :

Oui, c'est devant la notion de magie que je voudrais exprimer quelques méfiances et même quelques inquiétudes, parce qu'on a assigné à l'écrivain, au poète, beaucoup de possibilités de tâches. Il a été selon certains idéologues un ingénieur de l'âme. Selon les circonstances, il était un leader, beaucoup de choses, maintenant on parle de magicien... A moins que ce soit un amuseur, parce que la notion même de magicien pose de graves problèmes, parce que ça veut dire qu'il n'agit pas sur le lecteur, sur sa raison, sur son esprit pour le convaincre, pour l'attirer et pour se faire contester aussi par le lecteur, parce que la magie endort et est incontestable. C'est un moyen très efficace, mais très totalitaire. La magie est totalitaire, puisqu'elle ne souffre pas la contestation pour être efficace. Et, si l'écrivain est magicien, donc il se veut totalitaire. Et ça veut dire aussi que si c'est la fin de la raison c'est aussi la fin de la foi, de la religion, parce que la seule manière où la magie fleurit c'est quand il n'y a plus de miracle. Alors quand il n'y a pas de miracle, on attend de Dieu et de ses représentants par la prière, on les attend par la magie et là encore c'est une manière non seulement irrationnelle, mais c'est une manière aussi qui n'offre pas la foi en son au-delà. Pour le croyant, il y

a un au-delà qui est une manière aussi de contester l'efficacité de l'action et du poète et de l'homme, et je pense que c'est doublement quand la magie prend la relève et de la raison et de la foi, qu'il y a un double danger, ou menace, de ce côté.

MARCEL BÉLANGER :

Moi, je ne suis pas persuadé de ça. D'ailleurs, j'ai repris un mot qui est « transcendance vide », bon, le mot est peut-être un peu gonflé, mais ça veut dire que cette transcendance est vidée justement soit de Dieu ou de la foi. C'est-à-dire que c'est une forme d'absolu ou d'absurde (moi, je m'en fiche éperdument), c'est une sorte de poursuite insensée en soi.

Autre chose, aussi : c'est que je suis parti d'intentions d'écrivain, je suis parti d'un langage, si vous voulez, théorique où Mallarmé peut faire ça, Baudelaire parle de magie, bon, etc., je suis parti de leur intention. Il faudrait étudier, et ça ce n'est pas possible, l'efficace, à un moment donné, de ce type de paroles. Il y a peut-être une autre notion qui irait dans le sens de ce que vous dites, à laquelle j'ai associé le mot « magie », c'est la création. Il y a pour moi, à tort ou à raison, dans la littérature moderne actuelle, une sorte d'agression du lecteur. Ça ne va pas de soi, si je regarde l'exemple de Cortazar, ça ne va pas de soi si à un moment donné je décide un bon dimanche soir, à partir d'un embouteillage de routiers, à un moment donné, de construire tout un univers, je désarçonne mon lecteur. Ou si j'introduis dans un appartement un tigre et que je n'explique jamais ce qu'il fout là, mon tigre. Il est évident que le lecteur est agressé dans son attente de l'information. Il me semble que là, il y a un problème qui est important.

ANDRÉ BROCHU :

Il me semble, à travers plusieurs des dichotomies qu'on a évoquées ensemble, en avoir vu une en particulier qui me paraît intéressante, vous verrez pourquoi, dichotomie entre une société donc très pluraliste, très technocratique, comme le serait par exemple celle du Danemark, et peut-être aussi un peu la société française où l'écrivain et le lecteur sont en quelque sorte évalués ou disqualifiés et d'autre part, des sociétés plus dictatoriales peut-être, où l'écrivain se trouve dans une fonction d'opposant à une idéologie monolithique qui est au pouvoir ; ce qui favorise l'écrivain, il me semble, ce qui lui permet la responsabilité. Il me semble qu'ici au Québec très paradoxalement on se trouve à se reconnaître simultanément et contradictoirement dans ces deux types de sociétés. Parce qu'il est vrai qu'ici au Québec il y a cette société pluraliste, il y a cette dévaluation des discours et en même temps la question nationale qui continue à insister, en quelque sorte, et ce langage de la responsabilité nous touche beaucoup. Quant à réconcilier évidemment théoriquement les deux termes de cette dichotomie, c'est très difficile parce que je pense

que les instruments de réflexion sont en retard sur la perception qu'on peut avoir des choses. Je pense qu'un des grands mérites de Jacques Lacan par exemple qui a beaucoup réfléchi à partir d'une dichotomie qui existait dans son champ de réflexion entre sujet et objet, c'est d'avoir introduit des modèles épistémologiques, mathématiques plus précisément et peut-être topologiques qui se trouvent à inclure une logique formelle, à inclure la contradiction elle-même sans la résoudre bien sûr, mais en tout cas de façon à en tenir compte. Alors, vous avez par exemple la référence à l'anneau de Moebius, qui est un objet mathématique très bizarre, parce que c'est un objet qui n'a qu'une seule face et qui donc pour lui serait de nature à rendre compte de la relation qui peut exister entre sujet et objet qui n'est pas justement une relation finalement d'opposition de réalité extérieure. Il y a une sorte d'intériorisation, donc, de l'opposition qui fait que cette opposition en même temps n'en est pas une. Alors, je pense que tant qu'on n'aura pas réussi à se familiariser avec ces objets mathématiques et finalement avec cette logique nouvelle qui apparaît dans des secteurs, donc, relativement récents du savoir scientifique ou du savoir contemporain, eh bien ! ça sera difficile d'arriver à faire la théorie de toutes ces dichotomies qui, à la fois nous agacent extrêmement et qui, en même temps, sont indispensables à notre représentation des choses.

MARCEL BÉLANGER :

Moi, je dois avouer que la dichotomie ne me convainc pas et je vais vous donner un exemple. J'hésite un petit peu à donner la parole à Jacques Godbout...

WILFRID LEMOINE :

Il n'a pas la parole.

MARCEL BÉLANGER :

Non, c'est parce qu'il sera concerné... Je me souviens de la lecture par exemple (c'est une forme de lecture, on va y revenir cet après-midi, elle m'apparaît extrêmement importante), la lecture qu'on a faite de *Salut Galarneau*. De la lecture critique, professionnelle par conséquent. En particulier les gens étaient frappés par la scène de la fin. On a parlé, si vous vous souvenez bien de roman, de libération. Pour moi c'est une scène terrible que l'individu qui se libère en s'emmurant avec un téléviseur, surtout que je sais depuis ce que vous pensez du téléviseur. Alors, il me semble qu'il y a quelque chose qui échappe à l'écrivain dans sa volonté de communiquer. Je me demande dans quelle mesure, à ce moment-là, vous vous classez du côté des efficaces, dans quelle mesure vous comprenez votre efficacité réelle, dans la mesure où finalement on vous a peut-être... Je ne sais pas, moi, quelle signification vous accordez à cette dernière scène. Moi, je la trouve désespérée. Il y a une espèce de convergence où on a parlé de

roman de libération à propos d'une scène d'aliénation terrible, à mon avis... Alors, dans quelle mesure vous vous percevez efficace ?

WILFRID LEMOINE :

Etant donné que la question est posée, je pense que Jacques doit répondre.

MARCEL BÉLANGER :

Je savais que je serais obligé de lui donner la parole.

JACQUES GODBOUT :

C'est une situation précise à laquelle vous faites allusion, c'est celle d'une classe dans laquelle un professeur et des élèves cherchent à donner un sens à un texte qu'ils lisent. Le texte est ouvert, et, à mon avis, il y a deux interprétations possibles, effectivement, mais c'est dans la classe et dans la salle de classe, c'est dans les relations entre le professeur et les élèves et l'analyse du texte qu'ils font que se décide une allure pour vous désespérée, pour d'autres libératrice, ce qui prouve que je pense dichotomie ou contradiction. Nous devons vivre avec, je ne crois pas, je pense que Brochu a très bien défini la situation québécoise, comme étant celle à mi-chemin entre les deux, entre l'abstrait et le concret, mais je ne crois pas que les mathématiques nous apportent la solution. Je pense qu'il s'agit là d'une illusion classique de quelqu'un qui est dans une science inexacte et qui imagine que les sciences exactes ont des réponses. Pour moi, il n'y a pas de problème, vous avez le droit d'interpréter le livre que j'ai écrit comme vous le voulez, vous avez toute la liberté, et je pense que malgré tout je suis efficace en ce sens que je vous ai amenés à réfléchir à une chose à laquelle je voulais vous amener à réfléchir.

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Une seconde simplement pour une précision à propos de l'Anneau de Moebius. Les scientifiques sont confrontés avec beaucoup de choses... Je dirai que l'Anneau de Moebius est une escroquerie sur le plan scientifique : il comporte deux surfaces, un dessus et un dessous.

WILFRID LEMOINE :

Prouvez-le !

JACQUES FOLCH-RIBAS :

C'est une blague, on fait ça avec un papier, je vous en ferai un quand vous voudrez, c'est une escroquerie scientifique. On a triché par un mouvement de la main, c'est-à-dire que par l'écriture l'écrivain a escroqué le lecteur en le conduisant d'une surface à l'autre. Mais, il a deux surfaces.

ANDRÉ BROCHU :

Mais, on ne peut pas arriver à une représentation logique,

finaleme^{nt}, ou à une conceptualisation logique de l'Anneau de Moebius, et c'est ce qui dans la pratique fonde l'existence...

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Tu as raison, Brochu, tu as raison, mais je voudrais quand même préciser que l'Anneau de Moebius pour les scientifiques (et j'en suis aussi un, grâce à Dieu) est une escroquerie.

ANDRÉ BROCHU :

Pour certains scientifiques qui justement refusent la logique c'est une contradiction.

WILFRID LEMOINE :

Et si cet anneau était un poème ?

ANDRÉ BROCHU :

Ça l'est aussi effectivement.

ANDRÉ LANGEVIN :

Fantomas nous expliquera ça un jour !

ARIS FAKINOS :

Eh bien ! ce qui m'a frappé dans beaucoup d'interventions et de communications jusqu'à présent (la mienne comprise, et j'en ai pris conscience au moment où je la lisais) c'est qu'elles ont contribué à créer une atmosphère de pleureuse. Et je pense que si l'on était suffisamment conséquents avec nous-mêmes, on devrait une fois cette rencontre terminée, soit aller se reconverter en plombier ou électricien, soit aller se suicider collectivement pour attirer une fois pour toutes l'attention de l'opinion publique sur nos misères, et ça serait très efficace. Car c'est bien une misère de ne pas savoir si nous existons, cela en est encore une de ne pas savoir si d'autres existent. Et je me réfère tout particulièrement à l'intervention de monsieur Sonne en utilisant une image qui me permet de me faire mieux comprendre. Quand on est dans une barque qui prend de l'eau, il y a trois solutions possibles, ou bien on continue à ramer sans regarder l'eau qui monte, ou bien on pompe étant convaincus que nous pourrions sauver la barque, ou alors on pompe en étant sûr que de toute façon la barque va couler.

JACQUES GODBOUT :

On peut essayer de nager !

ARIS FAKINOS :

Bien sûr. Je suis profondément convaincu que si l'on remplace le rameur et la barque par l'écrivain et le lecteur, dont le sort est lié, nous verrons que nous aurons à répondre d'une façon beaucoup plus concrète à nos questions. C'est-à-dire ou bien nous connaissons notre coéquipier ou bien sa connaissance ne doit pas

nous intéresser, ou alors tout simplement tentons de le connaître et par conséquent, tentons de chercher les moyens de le connaître.

RENÉ MICHA :

Oui, à la différence de ce qui vient d'être dit, moi, je crois que le propos devrait nous mener à un grand enthousiasme, parce que nous voyons qu'elle a des effets multiples, « multipliés effets » comme disent les économistes, enfin des effets complexes multilatères. Si je prends *Cronopes et Fameux* de Cortazar, je puis y voir à mon gré un morceau d'ethnologie ou un poème absolu, que Trakl appelait une pierre cachée rayonnant en lui. Godbout a fait allusion à deux types de magie, mais je serais heureux de savoir de sa bouche si le début d'un texte de Michaux dans *Les Grandes Caravanes* appartient à la magie efficace ou à la magie initiatrice : « La Diarrhée des Hourdouilles est célèbre dans tout l'Ouest ». Moi, j'y vois à la fois quelque chose d'initiateur, ça m'ouvre mon chemin et à la fois quelque chose de terriblement efficace. Il arrive aussi qu'il y a certains retards, si je puis dire, il y a certaines conditions ou certaines circonstances. Vous savez qu'il existe à New-York, un très beau tableau de Max Ernst qui s'appelle *Deux enfants menacés par un oiseau*. Alors, on voit un oiseau dans sa cage et deux enfants qui s'enfuient effrayés. Ça appartient apparemment à une première magie. Il est tout à fait clair que si vous connaissez Max Ernst, une nouvelle signification surgit, parce qu'on sait qu'un matin quand il s'est éveillé il a trouvé son oiseau mort dans sa cage, et puis un grand bruit dans la maison, il a cru que tout le monde gémissait sur la mort de l'oiseau, mais il s'agissait d'autre chose, sa soeur était morte. De sorte que pour lui, la mort de sa soeur et la mort de l'oiseau ont fait une seule chose, qui a traversé toute la vie, ce qui explique assez souvent qu'il peignait les oiseaux, les oeufs, ainsi de suite. Il y a donc une signification, une efficacité supplémentaire qui vient de l'environnement et dans le cas que nous a expliqué si bellement Cortazar sur sa bande dessinée, on voit très bien que la bande dessinée à joué un premier rôle pour lui-même, il l'a d'ailleurs avoué. Un certain sens a surgi plus tard, un autre type de lecteurs et de public ont surgi plus tard. Alors, vous voyez, en sens inverse, je dirais que même dans le message publicitaire, il y a quelque chose qui passe, qu'a sans doute voulu le publicitaire, mais souvent en même temps une sorte d'opacité qui n'est pas sans beauté. Je crois donc que d'abord ces dichotomies n'ont pas de sens, je crois surtout que toute oeuvre d'art, et en particulier toute littérature a cette multiplicité d'effets extraordinairement riches. Que c'est peut-être là le rôle actif du lecteur : c'est de tirer un certain nombre de sens, y compris peut-être le sens que l'auteur n'a pas vu ou n'a pas volontairement mis ou délibérément mis lui-même dans son texte.

Cinquième séance

(5 octobre 1977 — 16 heures)

Président d'assemblée :

WILFRID LEMOINE

Communications par :

AHARON AMIR (Israël)

ANDRÉA ZANZOTTO (Italie)

ANDRÉ BROCHU (Québec)

WILFRID LEMOINE :

Voulez-vous prendre place s'il vous plaît. Nous allons entendre les communications cet après-midi de Aharon Amir, Andréa Zanzotto et André Brochu. Malheureusement pour vous, c'est moi qui lirai le texte de monsieur Zanzotto, vous savez que monsieur Zanzotto a été retenu en Italie.

Monsieur Amir, s'il vous plaît.

AHARON AMIR :

Bien, étant donné que c'est presque la première fois que je dois faire une communication en langue française de ma

vie, alors je m'excuse d'avance de toutes les fautes de grammaire et autres que vous pourriez me reprocher.

Amis et confrères, chers écrivains, chers lecteurs, que vous existiez ou non, c'est à vous que je m'adresse moi aussi à mon tour. Nous voilà au début de la dernière séance de nos délibérations concernant un thème fort heureusement choisi, celui qui est sans doute quasi cardinal dans le domaine de l'écriture, l'écrivain et le lecteur. Ça a été comme toujours, comme partout, une course contre le temps, le temps qui se perd et qui s'effrite entre nos doigts et entre nos dires. Autrement dit contre l'oubli. Cette course qui nous marque tous, écrivain comme lecteur, et qui distingue l'être humain de tout autre et qui fait depuis toute éternité notre drame, notre misère, notre désespoir, mais aussi notre espoir et notre grandeur.

C'est cette course-là d'ailleurs qui a poussé l'être humain à se créer dieux et idoles, mythes et religions, idéaux et idéologies. Finalement c'est elle aussi qui rend écrivains les uns et lecteurs les autres, autrement dit producteurs et consommateurs, soient séparés, soient mélangés, des mots, des paroles qui ne sont après tout que des encres égarées et jetées au hasard dans le néant et l'infini.

D'ici quelques mois, un an peut-être, grâce aux microphones soigneusement placés dans cette salle, grâce à l'électronique, grâce aussi à une dactylo-sténographe d'efficacité exemplaire, de patience magistrale et d'un mutisme ici inégalé, grâce bien entendu au comité de rédaction de la revue LIBERTÉ, à son chef et dirigeant inlassablement dévoué et inébranlable, Jean-Guy Pilon, qui guide si discrètement notre effort collectif, grâce aussi aux moyens de production typographique, nous allons donc nous retrouver en tant que lecteur/écrivain ou écrivain/lecteur dans un numéro spécial de LIBERTÉ consacré au compte rendu et rendu loyalement de nos travaux, jusqu'au dernier à-propos, jusqu'à la moindre blague. Nous en serons tous plus ou moins émerveillés et flattés, comme nous l'étions tous plus ou moins en ayant reçu l'invitation de venir de n'importe où pour participer à cette rencontre, et de nouveau nous serons rassurés, un peu davan-

tage dans le sentiment, en dépit de tout « élitaire », de notre importance personnelle et intrinsèque en tant qu'individu, coté et recherché. Cette importance face au lecteur, face à nous-mêmes, face surtout à ce temps-fleuve qui nous engorge et qui ne tardera pas à nous dégorger ou même égorgé selon les cas, eh bien cette importance l'avons-nous ou ne l'avons-nous pas ?

Je pose la question, et *ipso facto* c'est d'abord à moi d'y tenter une réponse. Néanmoins, avant de m'y lancer, je tiens à me définir, à me situer moi-même ne serait-ce que brièvement dans le contexte des communications et des interventions déjà faites au cours de ces débats.

Dans les opinions et réservations exprimées ici, je puis voir se dessiner carrément les deux pôles de notre univers, de la terre des hommes, à savoir tout simplement le pôle nord et le pôle sud. Il y a parmi nous nordiques et méridionaux. Il y a donc ceux qui s'attachent *grosso modo* soit à des abstractions, des analyses et des rationalisations, soit à des ironies hautement sophistiquées tout en y faisant part de leur propre déchirement. Il y a par contre les méridionaux qu'ils viennent soit de l'Amérique latine, soit des Balkans, qui se basent éminemment sur leur propre expérience vécue en tant qu'écrivain et en tant qu'homme, homme d'action. Nous avons eu donc, si vous voulez, une réflexion d'une part, témoignage d'une autre, réflexion cérébrale d'une part, témoignage viscéral si j'ose dire de l'autre. Reste à savoir entre parenthèses où en serions-nous arrivés s'il y avait parmi nous aussi des écrivains venus d'un côté de l'Islande et de l'autre côté de Tahiti, de l'Ouganda ou de la Nouvelle-Zélande.

C'est une divergence qui s'avère à mon avis capitale, quoiqu'elle ne soit pas forcément violente et infranchissable. L'harmonie qui domine nos débats en pourrait être une preuve.

Moi, venu d'Israël, venu donc d'un pays qui est malgré toutes les mythologies et les associations possibles aussi neuf que l'Australie par exemple, mais en même temps chargé de choses du passé comme les Indes, où me situerais-je entre ces deux pôles ?

Ma réponse sera nette et sans ambages. Dans cette confrontation-ci, je me place, abstraction faite des apparences et aussi des faits d'actualité politique ou autres, sur le pôle sud, à côté des viscéraux, des passionnés, à côté, pour reprendre une dichotomie un peu méchante, des écrivains à message et non pas des écrivains à massage.

Ceci parce que cette rencontre m'a permis de mieux constater encore que j'appartiens, moi, à une société où il existe un rapport de réciprocité, une communauté de vocation et de destin entre écrivain et lecteur, aussi bien qu'entre l'intellectuel et la foule, le clerc et le peuple. Ceci parce que je m'inscris en tant qu'homme et en tant qu'écrivain dans un cadre historique de renaissance culturelle, de gestation nationale et de renouveau linguistique.

Ceci parce que je suis conscient de faire partie d'une réalité nouvelle qui est en train de se former et de se forger, conscient de faire partie d'une collectivité qui est toujours à la recherche tantôt formelle, tantôt confuse et aveugle d'une auto-détermination, d'une auto-expression, qui est toujours à la recherche de son identité, de ses racines dans l'espace et dans le temps.

En ce qui concerne donc l'importance de ce que font les écrivains dans des pays comme le mien, et je peux d'ailleurs constater que c'est en quoi nous avons de commun nous Israéliens avec n'importe quelle littérature d'un pays en voie de développement, y compris celle du Québec, chers amis, eh bien, en ce qui concerne l'importance de nos faits littéraires ou autres, la réponse est bien évidente. C'est oui. Je vous remercie.

WILFRID LEMOINE :

Merci monsieur Amir. Maintenant je dois vous faire lecture du texte d'un absent, monsieur Andréa Zanzotto. Il a intitulé son texte :

ÉCRIVAIN ET LECTEUR AU MOMENT
DE LA POÉSIE

ANDRÉA ZANZOTTO

Ecrivain et lecteur : pour ceux qui se manifestent par des vers, par la « poésie », le problème se pose d'une façon toute particulière. Peut-on dire que le poète « écrit » ? Ou plutôt, ne donne-t-il pas simplement à la page un véritable psycho-drame, irrité par d'imprévisibles pointes, affaibli par des manques, par des flous, en oubliant son interlocuteur, en ignorant l'*autre* ? Le geste par lequel il lui arrive de s'approcher des domaines dits de la poésie, ne porte-t-il pas la lourdeur viscérale des langages-symptômes, indéchiffrables à jamais emprisonnés dans la bulle de soma ? Il apparaît donc de plus en plus difficile — ou vain — de parler de ce fait plutôt équivoque, « étrange », que risque d'être de nos jours la poésie et que sans doute elle a toujours été. De toute manière, on se trouve, non pas à écrire mais à « tracer », à érafler la feuille avec la sensation de ne pouvoir se dérober à une nécessité, bien plus qu'avec la pleine conscience de ce qu'on est en train de faire. Et ceux qui se penchent sur un livre de poésie ne se trouvent pas en présence d'une communication, ni même d'un objet, mais d'un corps essentiellement « vivant » né par génération au-delà des programmes à travers des procès inquiétants qui ne sont même pas clairs à qui a « collaboré » d'une façon ou d'une autre à cette génération. Du reste tout ceci pourrait se réduire à un simple événement qui ne compte en rien et ne donne rien.

Il existe par ailleurs une limitation intrinsèque au fait poétique, qui justement ressemble dans un certain sens à la stérile génération de Narcisse, en ce qu'il part d'une violence de situation émotionnelle « propre » à lui seul et par la suite « privée » (à savoir, porteuse d'une « privation »), laquelle permet très difficilement à celui qui écrit de s'ouvrir totalement à l'altérité, même si celle-ci le harcèle, « entre ». Il y a donc probablement une faute obscure dans la poésie, comme dans tous les autres arts ; mais du fait que la poésie a affaire avec la parole, et par conséquent avec le moment typiquement social de l'homme, ce sens de culpabilité demeure étroitement lié à l'image de la poésie, et y circule. Et c'est peut-

être pour exorciser ce sentiment de culpabilité qu'on fait appel quelquefois au grand mécanisme incantatoire du jeu.

Malgré tout, la poésie, avec ses contradictions mêmes, peut marquer tout au moins un état d'alerte, peut mettre en évidence une faille qui nous concerne et que nous ne voyons pas ; peut exprimer un sous-entendu de menace ; ou peut-être d'espoir ? On peut renverser le signe ; on est obligé d'admettre, au moment même où on se laisse aller à l'écriture, qu'un tel geste peut avoir une signification pour un lecteur. Or ce qu'on demande, ce n'est pas la réception d'une communication immédiate mais bien plutôt une contagion, autant que possible. Ce n'est pas à partir de celui qui écrit qu'on demande une telle contagion, un tel risque profond, mais *par* (l'entremise de) celui qui écrit : ce dernier — notons-le bien — non seulement ne se tient pas pour un privilégié, meilleur que d'autres, ou même pour quelqu'un qui a des dons particuliers, mais plutôt pour quelqu'un qui a un rapport particulier avec un mode d'émarginalisation. Il n'y a pas de poésie qui n'ait affaire à l'émarginalisation : précisément, quand cette force d'où vient la poésie y est impliquée totalement, la poésie touche la « marge », c'est-à-dire la limite, et sans doute va au-delà de tout ce qu'on pouvait soupçonner ou prévoir au début. Voilà pourquoi le faire poétique continue, dans son autonomie débraillée et douteuse, à instituer un pôle opposé et nécessaire à toutes les institutions humaines qui ont un rapport avec le pouvoir logique ou historique.

La poésie échappe, mais comme « si elle voulait retourner ». Si on tient compte de ces faits, on s'aperçoit que la poésie marque l'espace par une altérité, une alternative, qu'elle dénonce quelque chose qui se soustrait continuellement, perpétuellement aux prédéterminations, aux déterminations « historiques », bien qu'elle naisse dans le golfe le plus profond, du sein le plus obscur de l'historicité. Du reste, qui écrit est englouti, au moins autant que tous les autres hommes, par la situation historique ; de plus il a une tendance très nette à s'accrocher en particulier à ce qui est négatif. Mais non ! ce n'est même pas vrai, parce qu'au fond, qui écrit de la poésie a aussi toujours le vieux mirage (et devoir)

du bonheur, fut-il sous l'aspect (infâme ?) du « paradis artificiel » à obtenir au moyen de la drogue, de la drogue verbale.

Ainsi, si le discours n'apparaît pas net, n'apparaît pas clair à une première lecture, on demande du moins l'atténuation de la bonne foi par celui qui s'en porte garant, celui qui est « parlé », « traversé » par ce discours, lequel est à la fois historiographie et « trip » de drogue (pour ainsi dire), à la fois ces deux aspects apparemment antithétiques, mais bien reliés au contraire dans une mystérieuse racine. Qui donc lit la poésie doit savoir de plus qu'il se place lui aussi en polémique, en antithèse avec tout ce qui l'entoure, au moment même où il touche la partie la plus ignée de la réalité dans son devenir. Même la plus « évasive », la plus lointaine, la plus impraticable des formes de poésie, est *proche*, est *ici*, est *histoire*. Et pas seulement histoire : car même ce qui se situe à la limite, et au dehors, se re-trace en elle en devenant fait formel, et donc accroissement de la réalité.

Il s'agit là d'une mise au point nécessaire pour obtenir un peu d'indulgence envers cette sorte d'obscurité qui toujours tombe et s'entremêle, déconcerte, au milieu de la lumière plus ou moins éclatante (embrasée) de la poésie. Et souvenons-nous, à propos de cette « obscurité » qu'il faudrait la rattacher à une certaine tradition orphico-hermétique (du moins en partie), souvenons-nous aujourd'hui de celui qui, peut-être, est le plus grand de tous les poètes qui se sont affirmés après la guerre : Paul Celan, qui s'est tué en 1970, victime probablement d'une fidélité quasi « transcendante » au fait poétique. Celan, juif, de langue et de culture allemandes, né parmi ce vieux monde austro-hongrois, vers l'est, se retrouva par la suite à Paris, et finit tristement, comme les « maudits » du siècle dernier, dans les « eaux boueuses de la Seine ». Nous n'avons pas l'intention de poser en exemple le cas de Celan : mais certainement il reste dans l'ombre d'un sacrifice suprême. L'ultime tentative de prononcer une poésie « totalisante » et « verticalisante », dans toutes les directions, « à tous azimuts », de par ses propres forces, endogène, a été celle de Celan. D'autres réalités étaient plus pressantes cependant ; des perspectives différentes imposaient leur pré-

sence. Et ce qui a été fait pendant cette après-guerre, selon d'autres tendances toutes légitimes bien que disparates, possède une force indéniable propre, d'orientation-désorientation, de rejet-innovation, bien que chaque opération semble après coup comme réalisée sur une peau de chagrin. De toute façon les erreurs aussi comptent, et aussi celles qui se sont présentées comme des écoles ou mieux encore comme des modes (sinistre entêtement de l'éphémère, de nos jours), cette espèce de jeu qui accompagne toute manifestation humaine, et par la suite la littérature. Les néo-avant-gardes mêmes, qui pourtant ont montré le goût pour la compulsion à répéter en tant que fête de la « dissaration », ont apporté une contribution non négligeable à la recherche qui se fait de jour en jour plus difficile. L'unicité de leurs attitudes, qu'on ne peut partager, est d'avoir brûlé trop tôt toute une gamme de positions diverses (que l'époque de toute façon offrait, et plus que jamais), dans une espèce de *consommisme* enragé, pour passer directement à une déclaration d'impossibilité de la poésie. Ou mieux : la poésie actuellement ne peut pas ne pas se sentir « impossible », mais le sentiment d'une telle réalité rentre malgré tout dans l'« espace courbe » de la poésie ; les « impossibilités d'exister » de la poésie sont infinies, sans doute — comme l'étaient ses possibilités. Et toutes encore à dire. En somme il convient d'admettre que la poésie agit (depuis toujours ?) même à travers la mort et le silence. Or, grâce à certaines attitudes des avant-gardes, on est arrivé trop tôt à une banalisation, à un enlaidissement du silence ; trop tôt on est passé à un refus qui s'est manifesté même à travers l'abandon de l'activité littéraire pour d'autres activités retenues plus urgentes (nobles ?). Comme les activités politiques par exemple. Ceci est arrivé très souvent dans l'histoire. Rarement, toutefois, ou sans doute jamais, cet abandon a assumé le caractère d'un phénomène qui se voudrait le guide de tout un encadrement du mouvement de la réalité humaine : vers une unidimensionnalité monstrueuse — même quand celle-ci se masque en activité politique de tendance justement progressiste.

Il est certain que dans la situation actuelle les vieilles divinités n'en finissent plus avec leur crépuscule sinistrement

fantasmagorique, alors que les nouvelles (ou avatars adéquats des divinités antiques) ne sont pas encore apparues ; le déclin du monde bourgeois-capitaliste qui s'accroît, alors que le monde socialiste n'a pas encore des connotations nettes et complètes, est en grande partie encore à inventer, et, en même temps, à construire scientifiquement. Il s'agit donc là d'un « no man's time » comme il existe le « no man's land ». Et alors, que la poésie arrive comme arrivent, avant la faute ou le mérite, les naissances. Qu'elle soit donc tolérée, du moins parce qu'elle pose le problème et l'inquiétude de la naissance, même dans la « crépuscularité » ou dépression la plus défaite, la plus grise, même quand elle semble ne pas parler « humainement », ou perdre son temps. Grâce à cette aimable tolérance — à une tolérance distraite même — la poésie ira de l'avant, et de par de longs détours captieux, vicieux (même), elle arrivera à être « utile », à *servir à tout le monde* de la façon la plus incertaine mais fraternelle, de la façon la plus humble mais vraie, *sans avoir servi personne*.

ANDRÉ BROCHU :

LE CRITIQUE ET SON LECTEUR

Ma pratique d'écrivain s'exerçant principalement dans le domaine de la critique littéraire, j'ai choisi de réfléchir sur les rapports entre le critique et son lecteur. Je le ferai à partir de ma propre expérience qui a, bien entendu, ses partis pris et ses limites. Les limites, je les perçois justement en tant que lecteur de mes collègues, qui tous m'inspirent le même sentiment que Chateaubriand formulait, dans un constat mélancolique ou bien retors : « On a toujours plus de lumière et plus de savoir que moi. »

Le lecteur du critique, et cela fait sa particularité, c'est d'abord le lecteur de l'écrivain dont parle le critique. Du moins il devrait en être ainsi. Certes on soupçonne que notre

siècle a engendré le phénomène contraire de lecteurs décrochés des textes premiers, se gavant de paraphrases et de commentaires : mais notre siècle a aussi développé localement la race des voyeurs qui préfèrent le spectacle du corps à corps amoureux à son exécution. Les vrais critiques, heureusement, ne travaillent pas pour la galerie et savent rappeler, à ceux qui seraient tentés de l'oublier, le « plaisir du texte », d'où découle essentiellement celui de l'analyse. Et puis, n'est bon critique que celui qui, contraint aux détours conceptuels du métatexte, ne s'en adonne pas moins au vertige de l'écriture et, comme on dit, rivalise de style, ou de lucidité, ou de finesse avec l'auteur. Cette rivalité me semble constitutive de la démarche critique et fait, du commentateur de textes, un écrivain en devenir, en formation permanente, un éternel apprenti — bloqué qu'il est, si l'on veut, dans la phase oedipienne du développement de sa personnalité d'écrivain, mais toujours désireux d'en sortir et d'écrire enfin, à son tour : « Moi je... » L'écrivain contemporain, d'autre part, a perdu de sa superbe et tient de moins en moins le discours du maître ou du mage. Il s'emploie plutôt à refaire la traversée de tout l'espace pulsionnel — Julia Kristeva dit : la chôra sémiotique — qui donne son poids de chair et de sang, mais aussi d'enfance vulnérable, à l'exercice de la fonction symbolique. Ce n'est pas un hasard si l'écrivain contemporain, moins paternel dans sa parole, plus livré au langage fascinateur et régressif de ses affects, tient aussi plus volontiers un discours réflexif, méta-fictionnel. Oedipe est sans doute la figure maîtresse du XX^e siècle, Oeptide l'inliquidable, et l'écrivain, aussi bien que le critique ou son lecteur, communie à son destin.

Puisque le lecteur du critique est avant tout celui de l'écrivain dont parle le critique, ce dernier se trouve à son égard dans une situation de connivence : pour être critique, il faut être lecteur. Et le lecteur du critique est un lecteur de lecteur, un lecteur au second degré, virtuellement capable d'apprécier, d'évaluer, en critique spontané, la justesse d'une interprétation en la rapportant à son objet. Cela, le critique ne l'oublie pas, qui doit convaincre son lecteur de la justesse

de ses vues et, plus généralement, de l'utilité de son entreprise. Quelle est-elle, cette entreprise ?

Elle consiste, sûrement, à reconnaître l'importance d'une oeuvre : mais aussi, à la situer dans le champ culturel et à rendre intelligible la transformation qu'elle fait subir à la série historique où elle s'inscrit. Elle consiste, de ce fait, à expliquer l'oeuvre, en montrant aussi ce qu'elle explique, à en faciliter la compréhension en faisant voir la cohérence de son paysage interne, tant sémantique que formel, et en la reliant au contexte socio-culturel où elle fait sens. Pour cela, le critique doit décrire, puis interpréter. Par la description, il construit une représentation de l'oeuvre qui en est, en quelque sorte, le double intelligible et forcément aussi partiel, même s'il vise à l'exhaustivité. Partiel, donc, et non partiel. Partiel, parce que le parti pris est inévitable, nécessaire et, s'il reste conscient, fécond. Le critique sait que son image de l'oeuvre, construite aux fins de l'interprétation, n'est pas l'oeuvre mais une réplique plus simple, historiquement datée ; une réplique qui a la simplicité des choses conceptualisables et qui, contrairement à l'oeuvre qui est complète en elle-même, tolère et même requiert la greffe du savoir contemporain. Le critique décrit pour interpréter et, par là, faire oeuvre de savoir, de connaissance. Porté par l'admiration, l'amour que l'oeuvre suscite en lui, il réalise à propos d'elle et comme un hommage à sa vérité une synthèse partielle de connaissances, ouvrant la voie à une interdisciplinarité que le défi de l'oeuvre rend nécessaire.

Par là, le critique peut aider non seulement à mieux faire connaître les oeuvres, mais aussi à faire progresser la conscience culturelle globale et même, la connaissance générale de son temps. Il ne fait d'ailleurs en cela qu'explicitier les intuitions de l'écrivain. Le critique peut, en d'autres termes, favoriser les transferts d'énergie intellectuelle ou spirituelle entre les domaines de l'art et du savoir, lesquels ont certes une autonomie de démarche et de visée, mais n'en sont pas moins tributaires de ce que Michel Foucault appelle l'épistémè, c'est-à-dire le socle commun des discours d'une époque. Dans la philosophie, la grammaire et la littérature du XVII^e siècle français par exemple, un même dispositif,

une même stratégie du discours sont à l'oeuvre, et il en va de même pour toutes les époques.

Il va sans dire, par conséquent, que le lecteur auquel s'adresse le critique moderne est virtuellement engagé lui-même dans l'aventure intellectuelle de son temps et ne saurait rester indifférent aux développements de la linguistique, de la psychologie, de la sociologie, voire même des sciences exactes. Seulement, le champ des connaissances est maintenant un champ éclaté — ce qui n'est pas étranger à l'estompe de la figure du Maître que j'évoquais tout à l'heure — et c'est la tâche à la fois exaltante et dérisoire — à proportion de son impossibilité — du critique, que de le rapporter, ce champ, à l'unité elle-même problématique du vécu tel que le présente ou représente l'oeuvre d'art. Car l'oeuvre d'art, et singulièrement l'oeuvre d'écriture, dessine en creux, par les biais du mythe et du symbole, le savoir vivant d'une époque, le vécu de l'oeuvre d'art est une figure de l'intelligible total, et le critique ne saurait mieux faire que d'alerter son lecteur sur le potentiel souvent considérable de stimulation intellectuelle (autant qu'affective, les deux d'ailleurs sont en rapport) des textes. Je donne un bref exemple. Dans les descriptions d'objets de *la Nausée*, il y a une promotion du menu détail et, simultanément, un débridement des forces d'existence qui sont possiblement en rapport d'analogie avec les conquêtes de la micro-physique et le principe d'indétermination de Heisenberg ; et l'évolution du traitement de l'objet romanesque depuis *la Nausée* jusqu'au plus récent nouveau roman accompagne l'évolution des modèles épistémologiques de toute la physique intra-atomique. En somme, l'oeuvre littéraire est création de matrices d'aperception du réel, aux frontières de l'instinct — donc du vivre — et de l'intuition géniale, et une des tâches du critique est certes de les identifier et de les mettre en circulation dans la sphère de la problématique culturelle générale.

Cela ne va pas sans une participation, au moins modeste, à l'effort d'invention de l'écrivain, invention de nouvelles matrices culturelles, de nouvelles représentations du vécu, d'une part ; ni, d'autre part, sans effort de communicabilité, le critique devant faire appel à ce qui est généralement su

du lecteur pour l'introduire à ce qui advient, dans l'oeuvre et dans ce que Sartre appelle l'esprit objectif de l'époque.

En somme, lecteur de l'oeuvre et lecteur de son temps, le critique est aussi l'écrivain de leur rencontre, à la fois narrateur et donneur de sens, romancier et poète — poète d'idées, si je puis dire. Et en tant qu'écrivain, il est soumis à l'écoute du lecteur, avec tout ce que cela comporte de sens du dialogue : l'écrivain n'atteint à sa vraie stature qu'au moment où son je devient un nous, condition indispensable de la lecture. La tâche du critique étant plus vaste que jamais, par l'accroissement du livre et du savoir, il doit faire fond plus que jamais sur le dialogue avec le lecteur, qui suppose une essentielle communicabilité du discours. Certes le critique, contrairement à l'écrivain, ne peut s'adresser directement à tous, il doit passer par des circuits de discours relativement spécialisés, quitte à les transformer dans le sens d'une plus grande accessibilité ; mais, une fois délimité son champ d'action intellectuel, il doit écrire pour comprendre (le critique ne comprend jamais vraiment une oeuvre avant d'avoir écrit sur elle, *l'écriture est nécessaire au mouvement même de totalisation des connaissances*) et pour qu'on le comprenne, et ces deux objectifs n'en font qu'un. Pour ma part, en tout cas, je n'écris pas sans me mettre à la place de qui me lit, sans désirer me lire à travers lui, et le meilleur de mes idées, si tant est que j'en ai de passables, me vient des objections, amicales ou pas, que je lui prête — ou que je lui rends. Grâce au lecteur, à la position critique dont il me rend possible l'adoption face à mon propre discours, position critique relative à une situation de lecture qui déborde ma propre situation de lecteur, je peux dépasser mes intuitions subjectives vers une raison commune, raison toujours à faire et avec tous.

débats*JEAN-GUY PILON :*

J'ai une question à poser à André Brochu, mais elle n'est pas de moi. La question que j'ai à poser est de la part d'André Langevin. Il me disait que si on employait l'expression « métatexte » cet après-midi, il aimerait bien savoir de quoi il s'agissait, en termes assez simples, en dehors de l'université. Alors je me fais le porte-parole de mon collègue et néanmoins ami André Langevin : qu'est-ce que ça signifie, métatexte ?

ANDRÉ BROCHU :

En termes très simples, accessibles à tout le monde et même à André Langevin, le métatexte est un texte sur un texte.

JEAN-GUY PILON :

Ça veut dire quoi, ça ?

ANDRÉ BROCHU :

Un texte sur un texte ; un article de critique est un texte sur un texte. C'est un texte qui prend pour objet un autre texte. C'est si l'on veut un texte au second degré, un texte sur un texte.

JEAN-GUY PILON :

Mais alors, tous les commentaires et toutes les analyses, toutes les réflexions, et même les articles de Réginald Martel, est-ce que c'est du « métatexte » ?

ANDRÉ BROCHU :

Au sens très large. Maintenant on a utilisé le terme métatexte surtout, si vous voulez, dans une problématique intellectuelle qui s'inspirait du modèle scientifique, puisque c'est une notion, enfin « méta-langage », c'est une notion qui vient du domaine scientifique, et que Barthes a empruntée à l'épistémologie, que j'imagine scientifique. Donc c'est une notion de « méta-langue », mais en lui faisant subir d'ailleurs une assez curieuse transformation. Mais il n'est peut-être pas nécessaire d'entrer dans ces détails.

C'est-à-dire qu'en science, il y a la langue commune, la langue de tous, ce que l'on appelle la « méta-langue », et à partir de laquelle on construit une langue qui est extrêmement contrôlée et qui est la langue d'objet. Alors que dans l'utilisation qu'on fait de ces termes-là depuis Barthes, enfin dans le discours littéraire, eh bien il y a le texte qui est celui dont on parle, et il y a le métatexte qui est la langue constituée pour en parler.

JEAN-GUY PILON :

Alors je transmettrai ça à André Langevin.

THOMAS PAVEL :

A propos de ces discussions, enfin ça touche un peu à la linguistique et je voudrais aussi intervenir.

Bon ! Puisque un métatexte peut être une notion assez générale, et on fait tous du métatexte sans le savoir, je voudrais dire un seul mot sur l'intérêt de poser le problème de la critique sous ce biais.

En général, la langue qu'on parle, tout le monde, suit une certaine grammaire. Alors la méta-langue, qui étudie cette langue...

JEAN-GUY PILON :

Qui est quoi ?

THOMAS PAVEL :

La langue que nous parlons obéit donc à une grammaire que nous connaissons en quelque sorte spontanément, nous avons appris la langue quand on était petit, et nous utilisons spontanément cette grammaire. Maintenant arrive un linguiste qui commence d'écrire cette grammaire et à rédiger un traité sur le français, par exemple le *Bon Usage*. Le *Bon Usage* est un métatexte qui parle du français.

Maintenant l'intérêt d'utiliser cette notion est que d'habitude en construisant un métatexte, en construisant une méta-langue, on obéit à un certain nombre de contraintes. Le poète quand il écrit ses poèmes obéit à ses propres lois, obéit peut-être à sa propre liberté créatrice, tandis que le critique qui emploie un métalangage, qui écrit un métatexte, devrait obéir à un autre type de contraintes que les contraintes du texte proprement dit, vous voyez.

Alors on peut se proposer dans une certaine vue épistémologique, qui n'est pas nécessairement celle de la critique courante, on peut avoir l'idée, peut-être un peu utopique, d'une critique un peu spécialisée qui obéit à des contraintes un peu plus scientifiques, qui ne se laisse pas aller en quelque sorte.

Je ne veux pas faire ici jugement de valeur, ni suggérer que l'une est meilleure que l'autre, mais quand même c'est intéressant d'essayer de contraindre un peu plus, à un certain niveau, et pour certains buts précis, le langage critique.

JEAN-GUY PILON :

Alors est-ce qu'on pourrait dire que ce qu'on a appelé des écrivains qui ont écrit en langue populaire au Québec, quand on parlait du joul, est-ce que c'était un métalangage ?

THOMAS PAVEL :

Quand ils emploient le joul, au moment où ils emploient le joul, c'est l'usage même d'une langue. Mais quand un linguiste vient et établit une liste...

JEAN-GUY PILON :

Ça aurait été plus joli d'appeler ça méta-langage.

ANDRÉ BROCHU :

Ce n'est pas un méta-langage, c'est un sous-langage.

JEAN-GUY PILON :

Mais de la façon dont il vient de le décrire, c'est un méta-langage.

ANDRÉ BROCHU :

Non, pas du tout, un méta-langage, c'est un langage qui en prend un autre pour objet d'analyse, objet d'étude. Alors ça a rapport fatalement avec la critique littéraire.

Maintenant ce que j'ai voulu dire moi-même, c'est que même si on est contraint à ces détours conceptuels du métatexte un critique littéraire, eh bien il y a aussi quand même une instance qui est celle de l'écriture et qui fait que le critique est aussi un écrivain.

THOMAS PAVEL :

En empêche en quelque sorte l'application de toutes les contraintes, c'est ça. Mais un linguiste qui décrit par exemple *a* accentué et que ça devient un *a*, n'est-ce pas...

JEAN-GUY PILON :

Pardon ?

THOMAS PAVEL :

Le *a* accentué, Ottawa, devient « Ottawa » où les *a* accentués deviennent des *a*. Toutes les règles qui régissent l'emploi d'un certain dialecte, en tant qu'exposées par un linguiste qui obéit à certaines contraintes scientifiques, constituent un méta-langage par rapport au langage étudié.

JACQUES GODBOUT :

Moi, ça serait pour poursuivre peut-être la question que Jean-Guy Pilon posait au nom d'André Langevin.

Je pense qu'il est fort clair qu'au niveau de ce langage et de la communication en particulier d'André Brochu, un certain nombre d'écrivains ou même de critiques, ne peuvent pas faire autre chose que sourire aujourd'hui. Il est évident qu'un vaste complexe d'infériorité a amené la critique universitaire à vouloir par mimétisme et par souci d'originalité à emprunter un langage de type scientifique qu'ils ont, comme le dit Brochu lui-même, curieusement détourné de leur sens, afin de produire de nouveaux textes critiques, probablement parce qu'ils s'ennuyaient particulièrement à se contenter de servir de lien entre l'écrivain et le lecteur, c'est-à-dire à assurer la rencontre que l'on pourrait souhaiter.

Pour le reste, je serais peiné de voir que des écrivains comme André Langevin puissent se préoccuper sérieusement de ce qu'est un langage ou un méta-langage ou l'emprunt de quelques vocabulaires que ce soient disons à l'économie, même pas l'économie qui n'est même pas une science exacte, non plus, mais à toutes sciences exactes où on va aujourd'hui chercher ou des structures ou un langage. Il est évident que les sciences de l'homme ont dû à l'université, vis-à-vis des gouvernements, vis-à-vis de l'armée, vis-à-vis de toutes les sources d'argent possibles, se donner des allures sérieuses et correctes. Il est aussi évident qu'aucune science de l'homme n'est pas plus sérieuse qu'un roman, ni moins sérieuse qu'un roman.

Alors s'ils ont besoin de ces espèces d'oripeaux pour se tenir sur la place publique et être invités à Radio-Canada ou ailleurs, mon Dieu laissons-les s'habiller comme ça.

ANDRÉ BROCHU :

Je suis aussi d'accord pour qu'on nous laisse nous habiller comme ça. Mais je suis aussi d'accord enfin pour trouver moi-même lourde et gênante effectivement cette espèce d'obligation où on se trouve en tant que critique d'utiliser une langue, ce qu'on appelait au XIX^e siècle, une langue spéciale.

JEAN-GUY PILON :

Vous l'avez inventée.

JACQUES GODBOUT :

Elle s'invente tous les jours.

ANDRÉ BROCHU :

Forcément, on la produit au jour le jour, c'est bien sûr. Mais on ne peut pas faire autrement.

JACQUES GODBOUT :

Excuse-moi, André, mais il y a certains moments où c'est beau. Je veux dire parmi les gens qui patinent sur cette patinoire, il y a des gens qui sont extraordinaires, il y a vraiment des gens qui font des arabesques époustouflantes et qui d'ailleurs sont habituellement cités dans tous les textes, parce que ce sont des gens qui écrivent des *tremendous foot notes*, leur crédibilité n'est assurée que s'ils peuvent citer quelqu'un en bas de page. Enfin je m'excuse.

JACQUES BOREL :

Je voudrais faire remarquer que Jean Starobinski qui est un admirable critique est aussi un admirable écrivain, et il n'utilise pas une langue spéciale.

ANDRÉ BROCHU :

Bien, il utilise une langue spéciale minimum, minimum. Il

utilise le mot anagramme pour parler des anagrammes de Sausure.

JACQUES BOREL :

Ah bien oui, mais ça c'est autre chose. C'est une chose précise, c'est bien différent.

ANDRÉ BROCHU :

Bien écoutez, d'une façon, il faut aussi tenir compte d'une chose, c'est que le critique, eh bien à mon avis c'est vraiment une espèce de médiateur entre le poète et l'écrivain, de toute façon il en a besoin parce qu'il se cherche des lecteurs, et puis le philosophe, et enfin tous ceux qui travaillent dans le domaine du savoir contemporain.

Alors puisque ce savoir existe et puisqu'il ne parle pas comme André Langevin ou Jacques Godbout, eh bien il faut bien donc qu'il y ait des médiations entre ces sphères du discours contemporain, mais alors ne mettez pas la faute sur le critique. S'il y a une faute enfin à mettre sur quelqu'un, mettez-la sur l'ensemble de la structure qui produit ces discours.

JEAN-GUY PILON :

Le critique n'est pas entre le lecteur et l'écrivain, si tu me dis qu'il est entre l'écrivain et le philosophe.

ANDRÉ BROCHU :

Ah oui, mais le lecteur ne lit pas que de la poésie. Il s'intéresse aussi, j'imagine, à la culture en général, et il a besoin effectivement de ce médiateur parmi d'autres que constitue le critique.

Maintenant j'aimerais bien moi aussi évidemment que les choses soient plus simples à certains moments donnés, et je reconnais qu'il y a une grande part d'inflation, d'inflation dans le langage de la critique depuis une vingtaine d'années.

JACQUES BOREL :

Je voudrais poser deux questions faussement innocentes. Que pensez-vous de cette phrase de Julien Gracq dans son dernier livre : « On n'a jamais vu tant de mains tendues, non vers la poésie dont elle se soucie fort peu, mais vers une éventuelle clé de la poésie. »

Et la deuxième question, c'est : que pensez-vous de Sainte-Beuve comme critique ?

ANDRÉ BROCHU :

Comme je l'ai dit au début de mon exposé, je trouve regrettable une certaine tendance qu'il y a effectivement aujourd'hui à se gaver de paraphrases et de commentaires, autrement dit à quitter cette relation au texte premier par rapport au métatexte, au texte premier que sont les textes de poésie, enfin, ou disons de création. Bon ! Alors je suis tout à fait d'accord avec Julien Gracq.

Maintenant ce n'est peut-être pas uniquement la faute du critique si ça se produit.

JACQUES BOREL :

Absolument.

ANDRÉ BROCHU :

C'est peut-être aussi parce que le rapport est vicié au départ entre le poète et son lecteur, et ça il faudrait s'interroger sur la conjoncture qui produit cet état de choses malheureux.

WILFRID LEMOINE :

Et Sainte-Beuve ?

ANDRÉ BROCHU :

Je ne le lis pas souvent, mais quand je le lis c'est avec plaisir, et c'est parce que Sainte-Beuve est non seulement un critique mais est aussi un excellent écrivain qu'il y a une espèce de plaisir du texte qui émane en quelque sorte de ces textes. D'ailleurs, il ne pratiquait pas du tout la critique comme on le fait de nos jours et il rendait compte de certains aspects du vécu qu'on est porté d'ailleurs aujourd'hui à laisser de côté dans la critique.

JEAN ROYER :

Je me permets d'intervenir d'autant plus que je ne suis pas critique, que je travaille à l'université du peuple, c'est-à-dire que je suis journaliste et non pas critique. C'est un choix personnel, je ne renie pas le rôle de la critique, ça me frappe que le trait d'union du thème de la rencontre arrive à la fin de la rencontre, c'est-à-dire celui du critique et les questions que pose Brochu sont vraiment fondamentales.

Je veux dire aussi qu'il y a une phrase que Brochu a dite qui m'a frappé et qui me semble ambiguë. Il a dit que le critique explicite les intuitions de l'écrivain. Moi, ma réponse du vécu de l'écriture en tant que trait d'union, c'est que le critique ou le journaliste intentionne des intuitions de l'écrivain. Nous ne sommes pas des donneurs de sens, c'est l'écrivain qui est le donneur de sens, et je crois que ça nous enlèverait tous nos complexes de critique si on admettait ça au départ.

ANDRÉ BROCHU :

Enfin, je serais porté à être d'accord, c'est-à-dire qu'il y a en effet une espèce de logique inhérente à l'oeuvre d'art qui comme telle est complète, enfin qui est complète en elle-même, et d'une certaine façon il est bien sûr que cette explication que fait le critique de ce qui est en jeu dans l'oeuvre d'écriture, cette explication-là elle n'a de pertinence que dans le sens d'une mise en rapport avec l'univers conceptuel qui est celui du savoir, mais ça ne veut pas dire donc que le critique va apprendre à l'écrivain ce qu'il a dit lui-même, ça c'est évident.

RENÉ MICHA :

Oui. Mon métier est d'être critique, mais je pense que la plupart des choses qui ont été dites sont trop grandes et trop nobles pour rendre compte de ce métier. La plus grande partie des articles critiques est purement informative. S'agissant de livres, de concerts ou de films, on se borne à mettre des étoiles comme on fait pour les hôtels et les restaurants.

Pour le reste, deux types de textes critiques demeurent encore. Il y a d'une part, les dialogues qui se tiennent entre le critique et l'écrivain (ou le peintre ou le cinéaste). Le critique doué avance certaines interprétations. L'écrivain (ou le peintre ou le cinéaste) en prend connaissance — avec plaisir ou avec irritation. Ces dialogues n'intéressent que peu de lecteurs. Il y a, d'autre part, des écrits qui s'adressent théoriquement à un public plus vaste, ou ne touchent en fait que d'autres critiques, d'autres gens du métier.

Si j'écris sur Marcel Duchamp, mes lecteurs sont les « duchampiens », qui me donnent tort ou raison. Ce sont Jean Clair ou Octavio Paz ou Jean Suquet ou Arthur Schwartz. Si j'écris sur les textes de fiction des formalistes russes, mes lecteurs sont Nicolas Ruwet ou Todorov ou Starobinski, etc. Chaque fois, il s'agit d'un grand cercle de professionnels.

Les études que l'université de Lausanne poursuit sur les mass média montrent — comme l'avait avancé McLuhan — que les images l'emportent sur le texte, les caractères gras sur les caractères maigres, les titres sur l'article proprement dit. La critique au sens dont notre ami Jacques Borel vient de parler de Sainte-Beuve, a autant dire disparu.

ANDRÉ BROCHU :

Mais je pense qu'on peut avoir une vue un peu moins pessimiste ici en ce qui concerne le public du critique, en ce sens qu'il y a quand même ici une critique qui se fait dans les journaux, et alors dans certains cas, il s'agit vraiment de critiques. Ici je tiens à rendre hommage à Réginald Martel, critique à *La Presse*, qui fait vraiment de la critique et qui rejoint un public. La preuve, c'est que quand il ne parle pas de certains ouvrages, eh bien l'ouvrage ne se vend carrément pas d'une part, d'autre part, eh bien alors il y a aussi la critique universitaire que je fais un peu par la force des choses, aussi par goût ma foi, et puis cette critique-là a son public ; mais il faut bien dire aussi que ça serait quand même scandaleux que le critique ait plus de lecteurs que le poète ou que le romancier. Or, il semble qu'actuellement le poète, le romancier se plaignent de n'avoir plus beaucoup de lecteurs.

THOMAS PAVEL :

Je voudrais signaler deux problèmes. Tout d'abord il y a des mots comme « subjectivité » qu'emploie Starobinski ou il y a un mot comme « dialectique », qui est très souvent employé, c'est un

mot qui me semble très normal, mais pensons que pour Sainte-Beuve, « subjectivité » et « dialectique » seraient des mots assez barbares.

D'autre part, un mot tout à fait innocent en apparence comme « regard » chez Starobinski, il ne signifie absolument rien, ou on a de la misère à saisir, n'est-ce pas, sa signification, si on ne connaît pas assez le phénomène de régie pour comprendre ce que signifie le « regard ». Donc, c'est en quelque sorte normal d'accepter un certain renouveau de vocabulaire de temps à autre. Mais, ceci étant dit, je voudrais ajouter une distinction qui rejoint en quelque sorte celle de Brochu à propos de la critique versus la critique universitaire, mais qui est un peu moins sociologiquement définie. Il existe une critique courante, il existe une critique qui parle des oeuvres et qui emploie des termes comme « dialectique », « subjectivité », et qui bientôt probablement bientôt emploiera un « méta-langage » ou une « connotation », ou enfin, des mots comme ça. Mais d'autre part depuis une vingtaine d'années plus que jamais, on commence à prendre conscience de l'avance d'une théorie littéraire, et la critique est une chose complètement différente de la théorie littéraire. La théorie littéraire ne s'intéresse pas à l'interprétation de telle ou telle oeuvre, mais essaie d'étudier, comme l'écrivait Théodore Hoff, le phénomène de la « littéarité », c'est-à-dire qu'on essaie de voir quelles sont les propriétés générales de la littérature. Alors c'est fatal d'avoir un certain vocabulaire qui est parfois rébarbatif, qui fait des emprunts à la linguistique. Il y a beaucoup de malentendus. Il y a beaucoup de recherches. Rejeter cela me semble un peu abusif. Et puis, je suis tout à fait d'accord que si parfois un critique emprunte trop vite un vocabulaire qui n'est pas assez rodé en théorie et se précipite à l'employer pour expliquer à des lecteurs une certaine oeuvre, c'est peut-être aussi imprudent.

JACQUES BOREL :

Ah non ! moi, je n'ai plus rien à dire. Ici, il y a une phrase qui m'a fait un petit peu sursauter. Là, j'ai peut-être pris la note un peu hâtivement, mais « l'univers conceptuel du savoir », moi, je trouve que l'oeuvre ça ne fait pas du tout, mais pas du tout partie d'un « univers conceptuel du savoir », et surtout pas conceptuel.

ANDRÉ BROCHU :

Je pense que la note a été prise un peu hâtivement.

JACQUES BOREL :

Bien oui, je m'excuse.

ANDRÉ BROCHU :

Enfin, pour moi, l'oeuvre met en oeuvre une logique qui n'est pas du tout la logique discursive qu'on pourrait appeler une logique transcendantale par exemple, très proche du vécu et qui a

rapport avec la magie. A l'extrême opposé, si vous voulez, du prisme des logiques possibles, il y a la logique formelle qui est à l'oeuvre dans les sciences et entre les deux se situe, je pense, ce qu'on pourrait appeler la logique discursive, qui est celle de la philosophie, qui est aussi celle de la critique. Mais alors, il est bien évident que le critique ne perçoit jamais l'oeuvre comme relevant d'une logique qui serait la logique discursive ou la logique conceptuelle. Par ailleurs, ce que dit l'oeuvre dans sa logique à elle, qui est transcendantale, eh bien ça intéresse quand même la logique discursive. Et toute oeuvre engage des dimensions de pensée que le critique peut essayer de mettre en rapport avec le champ du savoir. C'est en ce sens-là qu'on peut parler d'explicitation des intuitions de l'écrivain, mais ces intuitions de l'écrivain sont toujours posées dans une épaisseur de vécu, et c'est ce qui fait évidemment la propriété même de l'oeuvre d'art.

JACQUES BOREL :

C'est ça, parce que le mot conceptuel m'avait un petit peu gêné. Enfin, je ne vois pas, par exemple, je ne sais pas, je pense à l'exemple d'un peintre comme Chardin parmi d'autres, je pense à Chardin, je le ferais difficilement entrer dans un univers conceptuel du savoir.

ANDRÉ BROCHU :

Maintenant il faut dire quand même que l'écrivain contemporain est parfois tenté d'inscrire à l'intérieur de l'oeuvre littéraire même, une dimension qu'on peut appeler « méta-fictionnelle », donc une dimension critique. Ça a été le cas pour quelques-uns, et d'ailleurs, à mon avis, on peut mettre en relation cette attitude de l'écrivain contemporain avec aussi l'existence chez lui d'un matériau pulsionnel moins sublimé, peut-être ou moins dégrossi qu'autrefois, et c'est très bizarre, parce que l'oeuvre est à la fois plus présente comme corps, si l'on peut dire, comme instinct, comme affect, et en même temps comme rationalisation. Tout ça est à mettre en rapport éventuellement avec cette érosion de la parole magistrale qui était le fait de l'oeuvre traditionnelle.

GÉRARDO MELLO MOURAO :

Je regrette que mon intervention comporte peut-être quelque pédanterie. C'est pour dire qu'à la demande de Pilon, quand il vous demandait qu'est-ce que c'est ça le « méta-langage », je crois que c'est une impropriété ce que vous avez dit, que c'est un « texte sur un texte », c'est-à-dire le texte du critique sur le texte de l'écrivain. En me méfiant de mes propres connaissances grecques, je suis aussi un peu pédant dans mon grec, j'ai même consulté Fakinos pour savoir comment un Grec interprétait *méta*. Pour moi, *méta* c'est « au-delà ». Alors le « méta-langage » c'est un langage au-delà du langage, et pas un texte sur un texte. Enfin, c'est un peu pédant, mais pardonnez-moi, c'est mon vice la philologie.

ANDRÉ BROCHU :

Mais écoutez ! J'aimerais dire que je ne suis pas responsable en tout cas de l'introduction de la notion de « métatexte » dans le langage de la critique contemporaine, et, d'autre part, l'utilisation qu'on en fait en critique littéraire est quand même peut-être plus proche de l'étymologie que celle qu'on peut en faire en sciences où là, quand on parle de « méta-langue », il s'agit de la langue commune, de la langue de tout le monde qui n'est pas encore engagée dans tout un réseau de contraintes formelles ; alors que pour un critique littéraire, une « méta-langue » c'est une langue qui réfléchit donc sur une autre langue, si on peut dire, et exactement comme on peut dire que la métaphysique est une réflexion donc qui déborde les cadres de la physique.

GÉRARDO MELLO MOURAO :

Au-delà de la physique.

JACQUES GODBOUT :

Je suis heureux d'apprendre de la bouche même d'André Brochu qu'il n'est pas responsable, et qu'il est donc innocent dans un sens, cependant sa démarche, ainsi que celle de ses collègues, n'est pas inoffensive. Au début, moi, les jeux de la critique universitaire ont commencé par me dérider, sans jeu de mots, et puis je me suis rendu compte qu'ils avaient un effet épouvantable, non pas sur mon oeuvre ou moi-même, mais sur l'enseignement et la diffusion de la littérature, parce qu'on a pu voir au Québec où on a donné un grand coup en éducation depuis une quinzaine d'années, on a pu voir un grand nombre de jeunes gens, garçons et filles, aller en faculté des lettres ou pour se soumettre donc à ce genre de vocabulaire, y apprendre les clés de l'économie de la critique littéraire, c'est-à-dire dans le fond vivre à l'intérieur et recevoir le salaire qu'il faut, puisqu'il faut pour recevoir ce salaire il faut parler ce langage, se retrouver, puisque bien sûr les universités ne peuvent quand même pas accepter des milliers de professeurs, se retrouver au niveau collégial ou même secondaire même de l'enseignement secondaire, et dans toute la fleur de leur innocence à eux aussi, ils ont vingt ans, ils ont vingt-cinq ans, ils ont trente ans, se mettre à enseigner à des garçons et filles qui en ont dix, douze, quinze, vingt dans ce langage que vous avez employé, monsieur Brochu, et les dégouter complètement de la lecture et de la littérature, ce qui veut dire qu'à un certain moment effectivement il y a désaffection vis-à-vis de la littérature, parce que c'est quand même à l'école qu'on en fait la connaissance, qu'on fait connaissance avec la littérature, il y a désaffection en bonne partie à cause de l'université qui y aura gagné deux choses : l'exclusivité et finalement, comment dire, le pouvoir économique, puisque le professeur sera finalement le dernier salarié de l'écriture.

ANDRÉ BROCHU :

Bien, écoutez, je dirais que je ne suis pas responsable non plus des dégâts qui peuvent se produire au secondaire ou au collégial, et que notre première tâche à l'université c'est d'essayer de les réparer en faisant lire les étudiants, ce que ne font plus les professeurs du secondaire ni du niveau collégial. Je ne voudrais pas non plus faire une grande charge de ce côté-là, parce qu'il y a toutes sortes de choses, c'est une question très compliquée. En fait, comment dire, j'ai l'impression que Jacques Godbout, et tout cas, se cherche des responsables pour une situation qu'il n'aime peut-être pas, mais s'il a perdu ses lecteurs, ce n'est pas de la faute des universitaires, ça c'est sûr. C'est quand même eux qui font lire Jacques Godbout particulièrement aux étudiants.

JACQUES GODBOUT :

Je ne me suis pas plaint d'avoir perdu mes lecteurs, au contraire, j'ai dit que vous avez dégoûté des gens, mais enfin c'est autre chose.

ANDRÉ BROCHU :

C'est une accusation facile comme la plupart d'ailleurs des accusations que porte Jacques Godbout.

MARCEL BÉLANGER :

Ce que j'ai à dire n'est pas tellement facile. J'ai un peu l'impression d'assister au divorce entre l'écrivain et le critique. Il y a eu ce vieux divorce qui consistait, et c'est une caricature, à considérer le critique comme un écrivain raté. Actuellement, il me semble qu'il y a un phénomène qui se passe, on peut le discuter et on le discute cet après-midi, c'est qu'il y a un ensemble de questions qui sont difficiles à cerner. La critique essaie finalement d'élaborer sa propre problématique, c'est-à-dire qu'elle essaie d'échapper, dans une certaine mesure, à l'écriture ou à des expressions comme « méta-langage ». Je pense qu'on n'a peut-être pas bien saisi quel était le problème qui se posait.

Si j'ai à parler de mon paquet de cigarettes, je peux utiliser le langage, mais si j'ai à parler du langage, je vais utiliser encore le langage. Il y a donc la volonté de me dissocier de mon objet, parce qu'il y a là une espèce de tautologie, de cercle qui se ferme, et disons qu'il y a peut-être une justification, ça ne justifie pas peut-être le jargon, mais ça peut justifier à un moment donné qu'une problématique se dessine. L'autre question, parce qu'il y en aura plusieurs, l'autre question c'est que en très grande partie les écrivains et beaucoup d'écrivains, à partir de Diderot et Baudelaire, sont responsables de la poursuite de cette clé. Combien de poètes, combien d'écrivains contemporains s'interrogent sur l'art de raconter, combien de romans commencent dans cette situation ? Je pense qu'il y a une part de responsabilité de l'écrivain qui est importante.

Et vous voyez, là je m'en vais un peu dans toutes les directions, parce qu'il y avait beaucoup de choses. Il y a aussi un autre problème qui se pose (c'est revenu assez fréquemment), c'est la fameuse question du professeur de l'enseignement de la littérature. Il y a de plus en plus de gens qui se demandent pourquoi enseigner la littérature, sauf pour faire vendre des livres de Jacques Godbout ou d'un autre, puisque vous êtes là.

Pourquoi ? Vous avez peut-être remarqué (en tout cas c'est un phénomène récent mais quand même assez dramatique au Québec), on n'enseigne plus la philosophie ou presque. Il est fort possible que dans plusieurs années (enfin il n'y a presque plus d'étudiants), à cause d'un certain nombre de circonstances qu'il serait assez difficile d'expliquer, que la littérature, que l'enseignement, pardon, de la littérature connaisse exactement la même situation. Parce qu'on a vécu sur une espèce d'illusion et je suis étonné que Godbout la défende. On n'a jamais enseigné vraiment la littérature ; on enseignait la littérature pour des fins humanistes, pour des fins moralisantes (La Fontaine par exemple), ou pour des fins mnémotechniques. La fameuse récitation du poème.

Alors je ne sais pas, mais il me semble que là il y a un nouveau divorce. Je pense que, moi, j'accorde le droit aux critiques d'essayer d'élaborer une certaine problématique (et j'ai bien l'impression qu'il va se dissocier), en dépit d'une espèce de tentation ambiguë, car il y a une ambiguïté bien sûr dans la critique, parce que le critique participe aussi à l'écriture. Je pense qu'il y a les deux tendances. Des hommes comme Starobinski ou Jean-Pierre Richard ont un véritable plaisir d'écriture, il n'y a aucun doute. Et en même temps, apparaît cette volonté d'emprunter un certain nombre de sciences modernes, surtout des sciences humaines, et d'appliquer un certain nombre de ces schémas. La linguistique est extrêmement importante bien sûr à la critique. Et ça je pense qu'il faut respecter au moins la problématique initiale.

Si vous voulez, la voie caricaturale que ça peut peut-être emprunter pour certains, on pourrait s'entendre, ou le jargon, ou le langage qui se forme, eh bien, moi, je pense que c'est un peu normal au début d'une problématique.

JACQUES BRAULT :

Je ne veux rien expliquer, mais je pense que c'est une question qui est piégée de toute part. Le champ critique, c'est un véritable champ de mines, pas de mines de crayon bien sûr. Moi, ça m'est arrivé d'écrire de la poésie, d'écrire sur la poésie, d'écrire sur des poètes, d'écrire sur ceux qui écrivent sur les poètes, et sur ceux qui écrivent sur la poésie, enfin bref je n'ai pas pu faire le tour de la question. Mais de me faire entourer par la question critique, je crois, je vais peut-être dire des banalités. Je crois qu'il faut quand même admettre qu'il y a une science, ou un ensemble de sciences du langage, que je vais appeler par économie la linguistique. Ça je pense qu'on ne peut quand même

pas le nier. Il y a des travaux là-dessus qui ont été faits. Il y a des travaux qui se sont accumulés. Et, moi, je marche très bien quand un critique littéraire, lorsqu'il veut s'installer dans un univers, pardon, dans une perspective de savoir, fonctionne comme linguiste, comme Jakobson. Mais là où je ne marche plus personnellement, c'est face, et le mot n'est pas trop fort, à cette imposture pseudo-connaissante ou pseudo-scientifique (là je me vise le premier moi-même, j'ai dû être l'imposteur souvent par la force ou par la faiblesse des choses), cette imposture où on a créé des termes pour ça, « psycho-critique », « socio-critique », « politico-critique », on parle aussi de « méta-critique », et ainsi de suite, enfin on peut continuer, là où en quelque sorte on a voulu se donner, et c'est là que ça commence à être piégé, se donner une espèce d'armature (pour ne pas dire parfois d'armure tout court) scientifique en faisant la critique. Et alors le critique devient celui qui sait ce que l'écrivain ignore, et évidemment ce dont le lecteur ne se doute même pas.

Et là je pense que ça, ça a dérivé un peu partout, ça a dérivé dans l'enseignement, c'est comme ça qu'on s'est même posé la question, s'il n'existait pas ou s'il n'existerait pas une science, non pas de la littérature, mais une science littéraire.

Un peu comme on parle de science physique ou physico-chimique ou biochimique, ainsi de suite. Moi, je crois qu'il y a là une véritable imposture qui ne s'ignore pas elle-même, elle est trop bien organisée pour jouer l'innocente. Je pense que de ce point de vue-là, on a entrete nu un hyperbyzantinisme, je t'expliquerai ça, Jean-Guy, après, ce que ça veut dire.

WILFRID LEMOINE :

Il faut qu'il l'explique à Langevin.

JACQUES BRAULT :

Qu'il est devenu extrêmement rentable, je ne veux pas dire par là que par ailleurs il faille se rejeter, c'est pour ça que je disais que c'était très piégé, se rejeter dans le camp d'une espèce d'immédiateté innocente. Tout le monde se comprend, on se parle. Ce n'est pas vrai, on ne se comprend pas. Il n'y a pas de langage plus difficile que le langage usuel, ou les engueulades ou les coups de poing au coin des rues, ou les accidents de voitures. Il faut aller d'ailleurs dans une Cour de justice pour se rendre compte comme c'est difficile de s'expliquer, même pour un accrochage.

Alors donc il ne s'agit pas non plus de se rejeter dans une espèce d'autre branche d'alternative qui serait fatale ou chercher le cheminement. C'est pourquoi j'ai voulu faire remarquer qu'il s'est quand même constitué, et cela ce n'est pas récent, déjà dans l'antiquité grecque (Platon, Aristote et compagnie travaillaient là-dessus) une espèce d'interrogation du langage qui s'est donné le langage comme un objet. Et là je suis d'accord qu'on emploie

tous les *méta* qu'on voudra, et comme objet. Je pense que lorsqu'on fait ce travail critique d'un texte, qui est un fait langagier, là où véritablement on peut avoir des assises, c'est sur le plan linguistique. Je ne veux pas dire que les autres considérations, les autres remarques doivent être évacuées, je veux simplement dire que si elles se présentent comme masquées derrière quelques frottis pseudo-linguistiques, il y a imposture. Je ne parlerai pas non plus du jargon péri-philosophique, puisqu'on fait du grec depuis tout à l'heure, on va continuer, qui n'a de cesse qu'il fonctionne absolument partout, et c'est comme ça qu'on est arrivé véritablement à une surenchère du commentaire au xième degré. Et c'est vrai que ça déteint dans l'enseignement, tant et si bien que cette espèce de face à face qu'implique la lecture a toujours été plus ou moins ajourné, toujours, non, j'exagère, je me trompe, mais souvent plus ou moins ajourné, et que finalement c'est peut-être à la fois pour se consoler et pour se donner une espèce d'alibi général qu'on s'est retranché sur un corpus, que je trouve assez douteux, qu'on appelle la théorie littéraire.

ANDRÉ BROCHU :

Je serais d'accord avec Jacques Brault pour dire qu'il n'y a pas de science de l'oeuvre possible. Il n'y a pas de science critique possible. Il y a peut-être donc une démarche qui s'inspirerait de la linguistique qui pourrait être une approche relativement scientifique du fait littéraire. Mais la critique qui prend pour objet l'oeuvre littéraire ne peut jamais à mon avis, même si elle passe par les langages qui sont élaborés dans les sciences humaines, dont le statut scientifique est d'ailleurs problématique, elle ne peut jamais arriver donc à une interprétation scientifique de l'oeuvre. Et j'hésite en employant le mot *interprétation*, parce qu'il faudrait parler à ce moment-là de *description* justement. Eh bien la critique, elle décrit, mais elle se sent obligée aussi d'interpréter, et ça à mon avis, c'est plus encore affaire d'écriture que justement de l'approche scientifique. Pourquoi ? Parce qu'elle doit rendre compte d'un fait singulier qui est l'oeuvre.

Maintenant, je maintiens quand même que la critique est nécessaire parce que l'oeuvre fait sens dans un espace qui est traversé par la culture, par les savoirs, et c'est à la critique à proposer des relais, des médiations entre le langage de l'oeuvre et les discours du savoir contemporain.

JEAN-GUY PILON :

Est-ce que la critique dont tu parles, André, rejoint le lecteur ?

ANDRÉ BROCHU :

Ah bien, elle rejoint certainement certains lecteurs, tout au moins autant que le poème ou le romancier aujourd'hui rejoint les lecteurs. Maintenant, il y a quand même une espèce de, comment dire, de division du travail dans le domaine de la critique,

et j'en parlais tout à l'heure. Si on s'adresse au grand public par la voie des journaux, c'est bien évident que l'on n'utilisera pas le même langage que si on s'adresse à des universitaires, il me semble que tout ça ne fait pas problème.

JACQUES BRAULT :

Bien, pour moi, ça fait problème.

ANDRÉ BROCHU :

C'est-à-dire qu'à l'université on ne négligera pas nécessairement ou fatalement le langage que les critiques utilisent dans les journaux, mais j'ai l'impression qu'à l'université on peut aussi faire appel à des langages qui eux, donc, s'inspirent des recherches qui se font dans les domaines du savoir contemporain.

JACQUES BRAULT :

C'est là que je ne suis pas d'accord justement. Je ne crois pas que ça soit des langages, que ce soit constitué comme des langages. On pourrait discuter longtemps là-dessus, mais c'est là que je vois qu'il y a des mines, et si on a le pas un peu lourd, ça peut sauter. Je ne crois pas que ça soit des langages, ce sont des façons, des manières de... on peut mettre tout ce qu'on voudra en dessus, c'est très interchangeable, on fait d'ailleurs la même chose avec ce qu'on appelle la philosophie. Il y a une espèce de corpus philosophique, tout au moins en Occident, qu'on peut assez bien décrire depuis l'antiquité grecque, mais dans les espèces de recours contemporains, très contemporains qu'on a faits, à ce que j'appellerais, moi, l'argument philosophique qui d'argument masqué est plutôt devenu argument tire-poils, parce qu'il n'est pas bien bien fort, mais dans cette espèce de recours, là aussi, ça s'est passé un peu partout, vous allez avoir une espèce de jargon qui, à un moment donné, peut dire à peu près tout sur tout de n'importe quelle façon, n'importe comment, n'importe quand, à n'importe qui, ainsi de suite, impunément non pas par rapport à des instances extérieures, mais impunément par rapport à ce que j'appellerais sa propre responsabilité langagière, et c'est ça que je n'accepte pas.

Là, je m'adresse à André Brochu parce qu'il a parlé, mais je ne le prends pas à partie.

ANDRÉ BROCHU :

Mais justement, c'est ce que j'allais te répondre. C'est bien sûr qu'il y a effectivement un langage utilisé par certains, quoi, il y a un langage qui est un langage absolument hybride, et alors irresponsable, etc. Mais, moi, ce que je maintiens, c'est qu'il y a possibilité quand même de faire de la critique, donc de constituer un langage qui ne soit pas irresponsable sur les oeuvres et un langage qui tienne compte des champs du savoir actuel. Maintenant, il y a aussi cette question effectivement de la spécialisa-

tion extrême des problématiques dans toutes les sciences humaines, ce qui entraîne un jargon et ce qui complique d'autant plus la tâche du critique. D'autant plus, pourquoi, parce qu'effectivement le langage du critique au départ, même si ce n'est pas le langage, une imposture, c'est quand même un langage, une bâtardise, enfin je ne veux pas m'étendre trop longtemps là-dessus, mais il est bien sûr qu'il n'y a pas de base dans le domaine des études littéraires comme il y a des bases dans la sociologie ou en psychologie, etc. Donc, le critique doit réaliser, doit construire un langage à partir fatalement de ce qu'on peut appeler les disciplines connexes à la discipline littéraire comme telle, et ce langage-là, donc, n'a pas de base, et c'est en quoi il n'est pas un langage scientifique.

Mais, à mon avis, c'est le seul moyen possible de mettre en rapport l'oeuvre littéraire avec le savoir contemporain.

JEAN-GUY PILON :

Je te repose la question du lecteur avec la construction de ton langage, le lecteur...

ANDRÉ BROCHU :

Lequel ?

JEAN-GUY PILON :

Où se retrouve-t-il dans la construction de ton langage ?

ANDRÉ BROCHU :

Qui trouve-t-il ou que trouve-t-il ?

JEAN-GUY PILON :

Où se retrouve-t-il ?

ANDRÉ BROCHU :

Ah bien, je m'adresse forcément à un lecteur un peu spécialisé, c'est bien sûr.

JEAN-GUY PILON :

A un professeur d'université.

ANDRÉ BROCHU :

Ah bien, c'est-à-dire qu'il y a des vues qui s'adressent à des lecteurs qui sont intéressés à ce type de réflexions sur les oeuvres.

FERNAND OUELLETTE :

Je ne sais pas si ma remarque est vraiment nécessaire ou utile. J'ai l'impression qu'il faut tout de même éviter un malentendu. Si, d'une part, un écrivain n'est pas obligé de suivre les traces d'un méta-langage, ni ses errements, ni ses « manières de » ; d'autre part, j'espère qu'aucun écrivain ici ne voudrait interdire ou censurer quelque oeuvre que ce soit, quelque critique ou recherche de l'esprit que ce soit.

ANDRÉ BROCHU :

Oui, Godbout.

WILFRID LEMOINE :

On verra tout à l'heure, Jacques.

FERNAND OUELLETTE :

Autrement l'être de la liberté...

JACQUES GODBOUT :

Il faut remarquer la façon dont ça a été dit.

FERNAND OUELLETTE :

Autrement l'écrivain serait un être pour lequel la liberté n'a pas beaucoup de sens. Parce que quand même les « manières de » sont des explorations de la connaissance aussi, et je pense que les écrivains, qui sont des êtres en quête de liberté, seraient mal placés pour les interdire.

THOMAS PAVEL :

Je me permets d'intervenir de nouveau, parce que cette problématique me touche de très près, et j'ai réfléchi un peu à ces problèmes, et ce que vous avez dit, Jacques Brault, me semble correspondre très intimement à une sorte de malheureuse constatation. En effet, il s'agit de beaucoup d'impostures ici. Je suis assez bien placé pour le savoir, puisque j'ai fait des études de linguistique assez poussées, enfin, c'est ma profession, et je vais vous donner quelques exemples concrets.

En linguistique, on applique certaines notions mathématiques, on applique la notion mathématique *générée* ou *générateur*, un système *générateur* ou *générateur*. Je crois que j'ai raconté hier soir cet exemple à quelqu'un, je lui donne mes excuses. Or *générateur*, dans un système formel mathématique, un ensemble d'actions génère un ensemble de théorèmes, dans ce sens simplement qu'il les énumère et *générer* signifie simplement *énumérer*. Une grammaire du français génère le français en ce sens métaphorique peut-être qu'elle énumère les phrases du français qui sont un ensemble infini. Il y a un ensemble infini de phrases possibles en français.

Donc *générer* ne signifie rien d'autre en grammaire générative et en linguistique qu'*énumérer*, c'est un sens purement technique. Bon ! Maintenant vous rencontrez dans des articles, dans des conférences, des réunions, *générateur* dans le sens *sémiotique* qui signifie puissance générative, ensuite c'est lié à la production, *générateur/production*, le capital, le phallus. C'est un exemple que j'ai vécu à Ottawa. Une critique moderne est venue nous parler. Elle parlait de génération du capital, de la production, j'ai dit alors à un collègue avec lequel j'étais : « Tu verras le phallus maintenant », et effectivement, une seconde après, elle parla du phallus qui était le capital. La notion de transformation qui est

importante dans la linguistique contemporaine a un sens très technique. Je ne veux pas entrer dans les détails, ça a un sens tout aussi technique et anodin, qui veut dire exactement une petite chose comme le mot *génératif*, sans rien de transformationnel, de la magie du mot transformation. Bon ! J'ai dû utiliser cette notion dans une étude, alors je suis parti à la recherche de différentes significations du mot *transformation* que j'ai cité d'ailleurs en exemple dans un volume à moi, et j'ai trouvé des choses assez étranges : des critiques littéraires qui parlent de transformation, astérisque au bas de la page (voire Chomsky, *Syntactic Structures*, etc.), ce qui n'a absolument rien à voir avec la transformation de Chomsky, c'est un autre sens de la transformation qui dérive un peu de certains travaux de Lévi-Strauss, et qui n'a absolument rien à voir. Donc ce que vous dites, Jacques Brault, est tout à fait réel. Ici il y a un problème tout à fait réel de mauvaise application d'une terminologie, d'une pseudo-scientificité, d'une mauvaise obéissance à une contrainte élémentaire de stabilité du sens. Je suis tout à fait d'accord avec ça. Mais, d'autre part, vous voyez, c'est un projet raté, et je dirais même qu'il y a une sorte d'irresponsabilité, peut-être même de trahison du structuralisme par rapport à un projet qui aurait pu être beaucoup plus modeste, qui aurait pu être, qui aurait pu donner des choses comme Jakobson a données, des choses qui encore peuvent se faire, parce que l'épisode structuraliste se termine, ça peut se faire encore d'une autre manière, mais le fait que ça a donné ce que ça a donné ne devrait pas nous faire condamner en principe la théorie littéraire, les résultats des formalistes russes, les résultats qu'on a pu obtenir ici et là, sans tous ces excès, et je pourrais multiplier enfin les exemples.

RENÉ MICHA :

Oui, deux choses. En premier lieu, je voudrais répondre à ce que vient de dire Pavel. Je me demande dans quelle mesure, à propos des noms qu'il cite, il s'agit réellement de critiques. J'y vais plutôt de textes recourant à des exemples tirés de la linguistique : à la manière de ces films d'art qui usent de tableaux pour en faire des bandes dessinées. Il arrive souvent qu'on emprunte moins à la doctrine de Jakobson qu'à son langage ou pour mieux dire, à un certain jargon. Enfin ! D'autre part, je voulais — avec un peu de retard et je m'en excuse — apporter ma contribution à l'élucidation du mot « méta ». Parmi plusieurs emplois, deux me sont venus à l'esprit. L'un appartient à Raymond Roussel : le long poème auquel il a donné le titre de *La Vue* décrit minutieusement ce qu'il voit, l'oeil collé au verre de son porte-plume. Il parle à ce sujet d'une méta-vision — laquelle signifie en l'occurrence un grossissement plaisant des choses.

L'autre emploi appartient à Marcel Duchamp. Marcel Duchamp s'est rendu célèbre une première fois en mettant des mous-

taches à la Joconde ; une seconde fois en rasant ces moustaches postiches. Il a appelé cette opération de la méta-ironie, ou de l'ironie au second degré. En effet, il a fini par rendre à Léonard de Vinci ce qui revenait à Léonard de Vinci. Ainsi donc « méta » désigne le saut de l'acrobate qui tantôt retombe sur ses pattes et tantôt s'abîme dans la sciure de bois.

JACQUES GODBOUT :

Moi, je dis peut-être de façon un peu brusque les choses, et malheureusement pour André Brochu, il est la seule et unique victime et le seul à faire représentation de son approche.

JEAN-GUY PILON :

Il faudrait peut-être aussi dire qu'il est poète.

JACQUES GODBOUT :

Pardon, il faudrait aussi dire qu'il est un poète, mais pour l'instant c'est un professeur attaqué, c'est autre chose.

Il m'a accusé de vouloir faire de la censure. Je ne pense pas. Je crois que je serais plutôt porté à donner toutes libertés aux critiques ; ce que je n'accepte pas, et je pense que Jacques Brault l'a peut-être mieux dit que moi, ce que je n'accepte pas c'est que vous vouliez annexer ce que vous appelez le champ du savoir, c'est-à-dire que vous voudriez utiliser peut-être à la limite même la physique nucléaire si elle pouvait être utile pour approcher le texte. Dans le fond vous avez une approche, et je vous cite au texte, relativement scientifique. Eh bien, là, je regrette, on n'est pas relativement vierge, plus ou moins vierge, ce n'est pas vrai. On est scientifique ou on ne l'est pas. Le relativement scientifique vous permet tellement toutes sortes de cabrioles qu'elles finissent par être énervantes, parce qu'elles se situent dans le domaine de la pure fiction mais en se donnant des apparences de scientisme. Tant que vous me direz que votre texte se situe à l'intérieur de la poésie, et le texte que j'ai entendu tout à l'heure était de la poésie, ça va très bien, vous pouvez utiliser méta-langage, para-langage, épi-langage, tout ce que vous voudrez, j'ai aussi étudié le grec, ça ne me dérange pas, mais ne venez pas me dire que c'est relativement scientifique, il n'y a pas de choses qui sont relativement scientifique. Ou alors tout ce que je fais est relativement scientifique, même l'amour.

ANDRÉ BROCHU :

Mais je n'ai jamais dit enfin qu'il fallait être relativement scientifique.

JACQUES GODBOUT :

Mon cher, on va arrêter le ruban qui tourne en ce moment, on va le faire rejouer, ça va être relativement scientifique, mais vous allez l'avoir.

ANDRÉ BROCHU :

Il faudrait l'avoir dans le contexte, mais je n'ai sûrement pas dit dans ma communication cela. Non, mais effectivement c'est là une question pertinente, pour une fois, dans la mesure...

JACQUES GODBOUT :

Ça ne sera pas une habitude, rassurez-vous.

ANDRÉ BROCHU :

Non, non. Mais j'ai l'impression qu'il faut éviter de plus en plus, il faut réagir contre une situation qui est celle de la sur-spécialisation des problématiques. Ça ne veut pas dire qu'il faut tout brouiller non plus. Mais ça veut dire qu'il y a une catégorie d'êtres un peu marginaux qui peut essayer donc de mettre en perspective des domaines qui sont développés de façon extrêmement rigoureuse chacun dans son champ, mais qui existent quand même globalement tout ensemble à l'intérieur de ce qu'on peut appeler l'esprit objectif de l'époque. Et, d'autre part, il faut aussi se rendre compte d'une chose : c'est que les sciences les plus exactes, les sciences les plus rigoureuses ont aussi leur mythologie, et cette mythologie c'est précisément leurs rapports à une conscience générale du savoir. Alors ce que je réclame pour le critique, c'est la possibilité de faire fond sur cette circulation possible du savoir à l'intérieur du champ global à partir du savoir très spécialisé, la possibilité donc de pouvoir faire fond sur cette circulation. Mais, d'autre part, je suis tout à fait d'accord pour dire que le critique doit le faire mais avec une très très grande humilité et une très grande conscience aussi de la déformation ou de la distorsion qu'il fait subir aux termes qu'il utilise, parce qu'il les puise dans des problématiques spécialisées.

WILFRID LEMOINE :

Milovan, vu de Belgrade, que pensez-vous de cette méta-discussion ?

MILOVAN DANOJLIC :

Je ne sais pas, le phénomène existe chez nous aussi, ce n'est pas québécois, ce n'est pas seulement québécois, on critique ici la nouvelle critique, ce débat, comme vous le savez, est assez vieux, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un certain langage critique tout ça à propos de l'intention, à propos de la terminologie utilisée dans la communication de notre ami André Brochu.

Là-dessus j'ai ma petite idée, c'est-à-dire que je suis très très méfiant, comme tout le monde, enfin comme beaucoup de monde envers ce que Jacques Brault qualifie d'imposture.

Tout récemment j'ai publié un petit bouquin où je parlais des façons de détourner le langage, surtout dans ce qu'on appelle le langage autoritaire, le langage politique, mais j'ai mis quelques exemples de textes littéraires chez nous, et ça me paraissait aussi

brouillé, aussi incroyable et terroriste que le discours politique parce que ça vous tue, ça cache ce que l'on veut dire et puis c'est vraiment terroriste, je le ressens comme ça.

Et pourtant il me paraît que peut-être, ce n'est peut-être pas une bonne occasion d'en discuter, parce qu'on discute, on discute de la façon de s'exprimer de Brochu et non pas ce qu'il a dit, il a dit des choses, si j'ai bien compris surtout à la fin, il a dit des choses qui me paraissaient très intéressantes, qu'il pense au lecteur qu'il voit devant lui, qu'il essaie d'écrire pour un lecteur. Evidemment nous ne sommes pas de bons lecteurs, ça c'est clair, mais il se peut qu'il y ait des lecteurs qui acceptent cela. En tout cas ce que je me proposais de dire, c'est évident que le thème qu'on discute depuis une demi-heure ou une vingtaine de minutes, le langage de la nouvelle critique nous passionne. C'est pourquoi on pourrait peut-être proposer d'organiser une Rencontre québécoise sur ce problème-là. Il y aurait des contributions très intéressantes, parce que c'est une mode, parce que c'est partout, ça existe partout.

JEAN-GUY PILON :

Ça serait terrible !

MILOVAN DANOJLIC :

Mais il faudrait inviter les grands coupables, c'est-à-dire la centrale parisienne, ou au moins quelqu'un.

JEAN-GUY PILON :

Qui ?

MILOVAN DANOJLIC :

Je ne sais pas, je peux vous citer quelques noms qu'on cite tout le temps. Cela dit, j'ai aimé quelques idées que vous avez exprimées, ça me paraît intéressant. C'est cela que j'avais compris. Mais, et pour le défendre enfin, ce « méta-langage » dont vous parlez, ce n'est pas si faux, moi je ne suis pas fort en anglais du tout, j'en ai fait un petit peu mais on parle déjà, je ne sais pas, il y a deux ans j'avais assisté à un cours de l'École pratique des Hautes Etudes à Paris, on parlait déjà de la notion « au-delà du texte », ça existe. Et puis notre ami a utilisé ce « méta-texte », ou ce « méta-langage » assez correctement dans ce cadre-là bien sûr que je n'accepte pas, mais comme là il y a beaucoup de métaphores, ça bouge, etc., cette métaphore-là est déjà établie quelque part, ce n'est pas une simple ignorance.

ANDRÉ BROCHU :

Bon, enfin je pense que l'idée qui fait le plus problème, et j'en suis conscient, je suis content d'ailleurs d'accroître la conscience de la chose à travers les interventions qui me sont adressées, c'est la définition du critique comme poète d'idées. Comme

s'il y avait donc incompatibilité, comme si c'était le paradoxe intellectuellement insoutenable, eh bien tous les critiques, de toute façon, ne font de la critique que sur le sentiment, sur la base du sentiment que ce paradoxe-là, au niveau du vécu intellectuel lui-même est possible. On revient, si on veut, à cette idée des grandes dichotomies qui sont à la fois tout à fait agaçantes et pourtant inévitables dont on a parlé ce matin, et je pense que c'en est une, et qu'elle définit donc la problématique du critique. Mais j'aimerais bien aussi qu'on ne se fascine pas comme ça à la fin de cette Rencontre, qu'on ne se fascine pas sur cette question-là qui reste marginale par rapport à la question qui est celle du colloque, qui est celle de l'écrivain et du lecteur.

WILFRID LEMOINE :

Vous nous suggérez de changer de sujet André Brochu ?

ANDRÉ BROCHU :

Peut-être, ou alors de tenir compte peut-être aussi de ce que monsieur Amir nous a dit.

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Peut-être que je pourrais faire la liaison, justement, avec ce que dit Brochu, et qui nous demande de changer de sujet ?

Je regrette effectivement que ça tombe sur Brochu que j'aime beaucoup et que j'admire beaucoup. C'est le seul côté au fond qui me gêne, parce que ce n'est pas juste, et mon sentiment de la justice là tout à coup en prend un coup, ce n'est pas juste que ça tombe sur lui.

Donc, en oubliant que ça tombe sur lui : oui, ça fait problème, et on l'a senti, et je pense bien que s'il y a des interventions dans ce domaine, interventions de la part de Jean-Guy ou de Jacques, c'est parce que : oui ça fait problème !... Ça fait vraiment problème pour celui qui écrit, qui publie, dont les livres sont vendus en librairie, je vais être très précis : ou dans les universités... Oui, ça fait problème !... L'importance de la critique littéraire basée sur une pseudo-science fait très gros problème. Je sais bien que c'est malheureux, je sais bien que tout ce qu'on a dit est vrai et que vous avez parfaitement raison et parfaitement le droit d'avoir un méta-langage, d'avoir des préoccupations disons scientifiques ou de tendre, car c'est une tension et une tentation, vers la science que vous avez. Seulement que ça ne soit pas une science, c'est vrai aussi. C'est là que ça fait problème, et Godbout cette fois-là a encore raison. C'est-à-dire que si c'est une science, on va parler en scientifique, mais si c'est une pseudo-science, ça ne marche pas, c'est le coup de l'Anneau de Moebius. Je répète bêtement : dans un sens du mouvement du doigt, la démonstration est vraie, mais si au lieu de mouvoir votre doigt sur la surface unidimensionnelle que vous avez faite, vous le mouvez dans l'autre sens, c'est-à-dire que vous le faites perpendiculairement, il y a

deux côtés, vous êtes fourrés, excusez-moi le mot, ça ne marche plus.

Alors si c'est une science, d'accord, à ce moment-là, mon Dieu, on va aller à l'école et apprendre, et apprendre à discuter avec vous et comprendre aussi le bien-fondé de tout cela, mais pour le moment ce n'est pas une science et le drame que nous avons ressenti plusieurs d'entre nous (en tout cas disons que je vais me contenter de parler pour moi), dans certaines de ces rencontres c'est que lorsque nous avons reçu la Centrale, pas seulement parisienne (il y avait des gens de tous les pays du monde, ce n'est pas seulement les Parisiens, je m'excuse), mais la Centrale intellectuelle de cette pseudo-science, moi, je me souviens très bien qu'autour de la table il y avait des gens qui se comprenaient, qui parlaient une langue ésotérique. Il y en avait quatre, et puis il y avait quinze pierres, et j'étais une de ces pierres, et j'étais furieux de ne rien comprendre, mais alors rien. D'accord, c'est bête, c'est à moi de faire l'effort, je l'admets, de comprendre, mais encore une fois en ce moment vous n'êtes pas très faciles à suivre, c'est le moins qu'on puisse dire et ça fait problème, ça ne sert à rien de le nier, on le ressent ce problème-là.

Et là où on revient peut-être au lecteur, c'est qu'on se demande avec anxiété si l'influence que vous pouvez avoir, n'est-ce pas, va être de dégoûter définitivement le lecteur de la littérature ou au contraire si vous n'en aurez pas, d'influence... Moi, je soupçonne que c'est peut-être moins grave que ce que nous pensons en ce moment, je soupçonne que vous n'en n'aurez pas, que vous ne pourrez pas dégoûter le lecteur de lire, parce que c'est infaisable, c'est impossible; et que ceux avec lesquels vous discuterez vont tourner en rond comme ça jusqu'à ce que: ou bien cela devienne une science vraiment précise et qu'on s'en occupe, ou bien que ça tombe dans la glose.

Alors je crois que ce n'est pas tellement grave. Mais que ça fasse problème à l'heure actuelle, je vous jure que ça fait problème, pour les écrivains en tout cas. Et puis je m'excuse, parce que tu n'as rien à voir là-dedans, et puis vraiment je tiens à dire que c'est même toi, Brochu, qui m'as le mieux expliqué ces choses-là, c'est toi (si on veut le savoir, on va le savoir). Tu n'as rien à voir là-dedans.

WILFRID LEMOINE :

Alors tu veux dire que tu n'as rien compris.

JACQUES FOLCH-RIBAS :

C'est toi, Brochu, qui m'as le mieux expliqué en quoi consistait cette recherche, cette théorie dont parlait Thomas Pavel tout à l'heure très bien. Ceux qui me l'ont le mieux expliqué jusqu'à présent et qui m'ont presque convaincu du bien-fondé de cette chose, sont ces messieurs qui sont en face de moi, donc ce n'est pas juste que l'on tape sur eux.

ANDRÉ BROCHU :

Je voudrais simplement répondre que mes préoccupations ne sont pas avant tout scientifiques, et ça je l'ai bien dit. J'ai bien dit qu'il n'y avait pas pour moi de science des oeuvres possible et des critiques scientifiques possibles par conséquent, mais mes préoccupations sont culturelles, et c'est en cela qu'elles ne peuvent pas faire l'économie du détour vers les sciences dont le degré d'ailleurs de scientificité est très très variable, et puis qu'elles ne doivent évidemment et surtout pas, sans doute, du moins en ce qui vous concerne, faire le détour, faire l'économie donc des réalités littéraires. Alors c'est là, mes préoccupations sont culturelles et en tant que culturelles elles sont donc à la fois ouvertes aux problématiques scientifiques, mais avec quand même la nécessité donc de faire ce que j'appelais des synthèses partielles de connaissances qui forcément donc entraînent une espèce, une distorsion des concepts que j'utilise par rapport aux problématiques spéciales où ces concepts existent d'une part et d'autre part la réalité littéraire.

Et puis d'autre part, alors bon, est-ce que vraiment le langage que j'ai tenu devant vous était si difficile à comprendre ? Je crois qu'en tout cas aujourd'hui la critique, et je ne parle pas des théories littéraires, mais la critique fait un effort très réel pour essayer de surmonter effectivement toutes ces difficultés de communication, et je me souviens avoir dans ma communication parlé de cette exigence de communicabilité.

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Ce n'est pas ta communication, ce n'est pas ton langage auquel nous en avons, je le crois du moins pour ma part. C'est le *méta-toi* que nous visons... Tu n'as rien à voir là-dedans, c'était parfaitement clair ce que tu as dit.

RENÉ MICHA :

J'assiste à beaucoup de colloques, et je remarque qu'il y arrive toujours un moment où les gens qui prennent part à un colloque se sentent coupables ou étonnés. Et, je voudrais rappeler que les premiers à avoir usé d'expressions dont notre collègue yougoslave a parlé, la terreur, c'est Maurice Blanchot et Jean Paulhan qui ont parlé de la terreur dans les lettres, et Paulhan en donnait deux exemples différents qui, pour une fois, je crois, vont à l'appui des vues d'André Brochu. C'est qu'il faisait remarquer qu'à Madagascar, là où il a été comme vous le savez, les Malgaches étaient vivement séduits par l'image dont se servaient les Européens pour décrire un amas d'étoiles en l'appelant une voie lactée. Mais quant à Paulhan, il était non moins séduit de voir que les Malgaches quant à eux parlant du même phénomène parlaient d'une échelle du ciel. Ainsi, disait-il, on est toujours le Persan d'un autre Montesquieu, et d'autre part dans un autre de ses

ouvrages que vous connaissez, qui s'appelait *les Fleurs de Tarbes*, Paulhan a fait aussi remarquer que la terreur s'exerce en ce sens que personne ne veut qu'on ajoute du texte au texte, qu'on glose, qu'on bavarde comme on le fait ici. C'est d'ici que naît la mauvaise conscience. Et il exprimait ça d'une manière très amusante en disant : « Dans une ville que je connais bien, qui était Tarbes, à l'entrée du square il y a une pancarte disant : « Il est interdit d'apporter des fleurs dans le square. »

LOUIS-PHILIPPE HÉBERT :

J'aimerais apporter une précision, Jacques Folch-Ribas se sert de l'Anneau de Moebius comme exemple, et je pense comme image en fait, et je pense que l'image est peut-être encore plus juste qu'il ne le croit lui-même. En ce sens que l'Anneau de Moebius lui apparaît peut-être comme appartenant à une pseudo-science, comme le méta-langage des critiques lui apparaît comme une pseudo-science aussi, mais l'Anneau de Moebius, mon cher Jacques, a aussi des propriétés bien particulières, et à ce niveau-là nous ne sommes plus dans une pseudo-science. C'est-à-dire qu'il y a une certaine efficacité, et à ce moment-là on peut se demander aussi si le méta-langage, qui est peut-être un langage fabriqué, des pseudo-langages donc jusqu'à un certain point une pseudo-science de nos universitaires, n'a pas aussi ces propriétés bien particulières qu'il faudrait peut-être évaluer aussi. Dans le sens que même une pseudo-science peut être efficace, ou même un pseudo-langage peut être efficace. En tout cas, en ce qui me concerne, moi, je crois que ce langage, bien que je n'en saisisse pas toutes les subtilités, m'est très souvent utile pour comprendre une oeuvre ou simplement pour mieux me retrouver à un moment donné. C'est quand même un Anneau de Moebius comme un autre qui peut servir aussi et qui peut être tranché par le milieu et nous donner deux anneaux imbriqués l'un dans l'autre, ou bien si on trace par exemple quarante-huit cases sur la seule surface d'un anneau de Moebius et que l'on tranche ensuite l'Anneau de Moebius par le milieu, on se retrouve avec deux anneaux comportant quarante-huit cases, ce qui est quand même un phénomène assez intéressant. Donc il y aurait peut-être une multiplication du texte par le métatexte à ce moment-là, et peut-être, mon Dieu, que je suis le seul écrivain à appuyer ces critiques.

La deuxième chose que je voulais dire, c'est que le reproche qu'on peut peut-être faire à nos critiques, enfin ce n'est pas vraiment un reproche, c'est cette espèce de jalousie qu'on peut avoir vis-à-vis nos critiques, c'est que malheureusement en fait, pour moi c'est comme ça, et peut-être pour beaucoup de gens aussi, les critiques ont beaucoup plus de lecteurs que les auteurs eux-mêmes, que les écrivains eux-mêmes.

Je sais que ça peut paraître un peu farfelu, mais mon ami Réginald Martel a certainement infiniment plus de lecteurs que je

n'en ai moi-même et que je n'en aurai peut-être. A ce moment-là une erreur d'interprétation ou quelque chose qui peut sembler un glissement nous apparaît à nous, en tant qu'écrivain en tout cas, comme peut-être une trahison, et les critiques deviennent un peu nos grands prêtres à ce niveau-là.

ANDRÉ BROCHU :

Mais il y a le cas qui me semble assez particulier du critique de journal, qui lui s'adresse à un grand public, c'est donc fatal je pense qu'il trouve beaucoup de lecteurs, relativement beaucoup plus que l'écrivain qui serait engagé dans une recherche assez difficile, comme la tienne par exemple, mais il y a aussi par exemple Gabrielle Roy ou Yves Thériault qui ont beaucoup de lecteurs, alors je pense qu'il faut tenir compte des niveaux où s'établit la communication, les circuits donc de communication, qui se trouvent être impliqués.

LOUIS-PHILIPPE HÉBERT :

Mais souvent plus ils ont de lecteurs, plus ils ont de commentateurs aussi, la chose semble liée, on multiplie, peut-être que l'écrivain multiplie les critiques, qu'il multiplie le texte sur son texte en fait.

ANDRÉ BROCHU :

Oui, d'accord, mais ça ne veut pas dire que celui qui est au bout de la chaîne comme critique trouve beaucoup de lecteurs pour autant.

WILFRID LEMOINE :

Est-ce que nous aurions épuisé le sujet ? Monsieur Grenier ?

ROGER GRENIER :

Moi, il me semble qu'entre auteur, critique et professeur, qui est d'ailleurs un numéro qui est pédant toujours, et qui n'est pas toujours pur parce que dans le fond, on a parlé de terrorisme, et puis ça sert aussi à asseoir des privilèges, eh bien ! je me demande si ce numéro n'est pas un simple numéro de ventriloque. Parce que l'auteur, en général, est professeur. Regardez autour de cette table. Il est critique également. Le critique est professeur, et les professeurs qui sont ici sont tous des auteurs. Donc il y a une sorte de dispute complètement artificielle, fabriquée par une seule et même personne.

ANDRÉ BROCHU :

Et cette personne n'est pas le lecteur justement.

ROGER GRENIER :

Oui, c'est ça, le lecteur est exclu.

ANDRÉ BROCHU :

C'est le grand absent de ce débat.

JACQUES BOREL :

C'est un phénomène sociologique quand même assez récent, parce que par exemple dans les siècles précédents, les poètes et les écrivains n'étaient pas professeurs. C'est un fait nouveau ça, l'université a remplacé je crois le rôle que tenait, disons, les salons, le mécénat à Paris au dix-huitième siècle.

MICHÈLE LALONDE :

Je ne crois pas, pour moi en tout cas, enfin il ne s'agit pas d'un problème posé par une seule et même personne. Je ne suis pas professeur et je me sens très très éloignée de cette, comment dire, réflexion critique sur la littérature, de ce « méta-langage », et je ne suis pas d'accord que ce problème soit marginal au terme de la Rencontre. Pour moi il a toujours été central depuis que j'essaie d'être attentive à tout ce qui se dit autour de cette table. Il a été central certainement dans ma démarche d'écrivain, à tel point que je me suis abstenue de publier depuis dix ans. J'ai fait toutes sortes de pirouettes pour éviter que mes écrits ne tombent dans le, comment dire, dans le giron de la critique, qu'elle soit universitaire ou de type journalistique. Je n'ai publié qu'un texte qui avait déjà beaucoup circulé, et je l'ai publié pour des raisons fonctionnelles, parce qu'il y a eu une diffusion considérable déjà, sans le recours, comment dire, sans le coup de pouce de la critique, car il lui échappait. Pour moi ce n'est pas un problème marginal, je crois que c'est absolument central que le critique et le discours critique, c'est exactement ce qui s'interpose entre l'écrivain et le lecteur.

ANDRÉ BROCHU :

Mais à mon avis, il faut avoir beaucoup de mépris pour le lecteur, si on refuse de publier seulement à cause du fait qu'il y a des critiques.

MICHÈLE LALONDE :

Je ne comprends pas le sens...

ANDRÉ BROCHU :

Bien ! c'est-à-dire que si pour éviter de traverser le giron de la critique, on s'abstient de publier, à ce moment-là, c'est qu'on considère que le lecteur n'en vaut pas la peine.

MICHÈLE LALONDE :

Non, on rejoint le lecteur, c'est-à-dire qu'on s'abstient de publier, on s'abstient de faire, comment dire, de passer par les institutions, les canaux officiels ou habituels de la littérature. La littérature par exemple qui est diffusée soit par voie orale ou radiophonique souvent échappe à l'intérêt du critique et rejoint beaucoup plus directement son destinataire naturel. Alors je sais que c'est un problème tout à fait particulier. C'est une démarche

en tout cas que je n'ai jamais regrettée d'avoir faite, je veux dire de m'être éloignée, elle entraîne des inconvénients sérieux à la longue, mais quand Jacques disait tout à l'heure, qu'on a posé à Jacques Godbout, qu'on lui a demandé un peu à la blague s'il ne déplorait pas surtout d'avoir perdu ses lecteurs et qu'il a répondu « Non, au contraire » le contraire m'a semblé significatif. J'ai automatiquement supposé qu'il avait dû faire lui-même une démarche, par exemple, dans les collèges, les CEGEP dont il était question, pour aller en quelque sorte restituer dans la simplicité de son intention son écriture à ces jeunes-là, et en quelque sorte récupérer ces lecteurs et restaurer sa relation, son rapport simple, amoureux, simple à un public lecteur, défaire tout ce que l'on avait greffé de signification. Je pourrais élaborer là-dessus, mais je me sens très étrangère au débat, disons dans les termes, compte tenu des termes, dans lesquels on le pose.

ANDRÉ BROCHU :

Mais si effectivement la critique constitue ce péril pour l'écrivain que certains semblent reconnaître, eh bien alors justement il y a possibilité de refaire les modes de relations entre écrivain et lecteur, c'est-à-dire établir de nouveaux circuits de communication qui permettent tout à fait de tenir à l'écart le critique, oui, c'est possible.

MICHÈLE LALONDE :

Oui, mais en pratique c'est très difficile. C'est pour ça que je dis qu'à la longue il y a des inconvénients, c'est un échec, ça a été un échec pour moi, j'ai vraiment...

ANDRÉ BROCHU :

Maintenant, je ne suis pas sûr moi que l'existence de la critique soit si néfaste ou si funeste donc pour l'écrivain. J'aimerais qu'on me dise pourquoi, en tout cas.

MICHÈLE LALONDE :

Eh bien pourquoi ? Il y aurait deux réponses, d'une part peut-être par expérience, moi j'avais eu affaire normalement à la critique quand j'avais publié ; je ne peux pas dire que la critique avait été méchante pour moi ou décourageante, j'avais tout simplement constaté qu'elle avait, qu'elle détournait l'attention, elle avait investi ce que j'avais fait d'un sens et d'une intention qui n'étaient pas là, et qu'elle nuisait le plus souvent au rapport simple qui s'établissait avec mes lecteurs quand elle n'intervenait pas.

ANDRÉ BROCHU :

Mais le lecteur lui-même déforme, enfin reçoit l'oeuvre en fonction de ce qu'il est.

MICHÈLE LALONDE :

C'est ce qui devrait se passer, il reçoit l'oeuvre en fonction

de ce qu'il est, mais ce n'est pas le cas dans la mesure où cette critique-là a pris, prend une importance énorme et qu'elle précède la réception de l'oeuvre dans le public et qu'elle sert d'intermédiaire. Alors, enfin moi, je ne veux pas m'étendre là-dessus, je voulais simplement dire que sur le plan existentiel, pour moi, c'était un problème qui s'était posé et que je ne le considérais pas marginal, c'est peut-être exact qu'il faudrait un colloque, on pourrait y passer un colloque entier.

MILOVAN DANOJLIC :

En effet.

MARCEL BÉLANGER :

J'ai deux brères remarques à faire à Michèle Lalonde. En voulant échapper au vilain faune qu'est le critique, je me demande dans quelle mesure elle n'est pas tombée entre les mains du monstre que pourraient être les mass média, puisque si je comprends bien, elle a fait allusion à une certaine diffusion ? Donc je pose une question.

La deuxième chose, c'est que, à ma connaissance, très peu d'écrivains refusent d'aller dans les CEGEP et dans les universités. Ils sont même très contents lorsqu'on les invite. Mais ça ne va pas de soi qu'un écrivain invité soit un bon conférencier. Il peut bien arriver (ça m'est arrivé un certain nombre de fois) que l'écrivain ait un écran, sa personne même, son *moi* d'écrivain. Je pense que c'est confondre deux moi. La personnalité de l'écrivain n'attirait absolument pas vers l'oeuvre, ou bien la personnalité était tellement forte (je ne donnerai pas de noms) qu'à un moment donné elle écrasait l'oeuvre, c'était le personnage qu'on aimait.

Je pense qu'il faut faire une distinction entre la publication d'une oeuvre qui se détache, qui devient une espèce de bien public et la personnalité de l'écrivain qui vient donner une conférence et qui peut être plus ou moins bon conférencier. Alors je pense qu'il y a des nuances considérables à faire, je le sais malheureusement par expérience.

JACQUES BRAULT :

Il est bien tard, mais enfin, Roger Grenier nous a traités de Maître Jacques, ça s'adresse doublement à ma personne. Mais en fait, ça je pense que c'est une constatation qui est juste. Moi, les interventions que j'ai faites, je les ai faites non pas avec une mauvaise conscience, mais en essayant justement de les faire avec une conscience critique, puisque je suis impliqué en effet dans tous les sens. Mais je crois que cette question que justement on peut spécialiser ou sur-spécialiser dans les faits est au centre de notre sujet. Si vous regardez l'histoire de la critique, il faut voir comment est-ce que dans certaines cultures, certaines civilisations à beaucoup d'époques elle a eu un pouvoir impressionnant, com-

ment est-ce que parfois, et ce n'était pas simplement à Paris, à Broadway, une critique ruinait un spectacle, et quand je dis ruinait, ce n'est pas une métaphore, et qui avait une espèce de pouvoir, ce n'est pas la faute du critique en soi, et il faut démoraliser le débat, c'est un fait. Ça arrivait comme ça. Et qu'il suffisait qu'un auteur, qu'un écrivain débutant se fasse éreinter par monsieur X, je ne nommerai pas de noms, et puis c'en était presque fait, sinon pour toujours, des fois pour dix ans. Et inutile de dire aussi que l'enseignant, il faut le reconnaître, il ne s'agit pas de faire du moralisme, a un pouvoir de ce point de vue-là. Un mauvais professeur, je dis mauvais comme professeur, c'est catastrophique, surtout avec des tout jeunes. Il faut en être conscient. Il ne s'agit pas de se distribuer des torts, mais il faut se rendre compte que sur ce plan-là le travail critique, c'est pourquoi j'ai dit que la question était vraiment piégée depuis longtemps d'ailleurs, depuis Platon et même depuis Socrate et puis les sophistes, c'est une question qui est extrêmement difficile, c'est une question qui est au centre, c'est une question qui est quantitativement très étendue, mais cela dit, je voudrais quand même finir non pas sur un coup de trompette, mais sur quelques accords. Il y a quelque chose d'extraordinaire lorsque ça arrive qu'il y a des bons critiques, et il y en a eu, lorsque l'entreprise critique, la parole critique arrive à toucher juste ou à peu près, parce qu'elle n'est qu'approximative, alors comme dit Blanchot, j'aime beaucoup cette expression, on entend ce *chant* absolument unique qui vient du fond insondable de tous les fondements, il appelle ça « le chant de l'érudition ». J'ai beaucoup aimé l'expression « poète d'idée » ; c'est comme si tout à coup il y avait une conciliation de nos antagonismes, comme si tout à coup en effet la connaissance, même la connaissance qui est toute ordonnée ou discursive, se butait heureusement à un espèce de lyrisme qu'elle aurait elle-même engendrée, et c'est ça qu'on rencontre dans les réussites de la critique, pas simplement celles qui sont écrites comme ça, mais je dirais dans l'enseignement, parce que j'ai pas été simplement enseignant, j'ai été aussi enseigné, et c'est un prof, un miteux qu'on méprisait pas mal, un pauvre petit vieux qui moi, en tout cas, m'a, excusez le mélodramatique de l'expression, mais m'a blessé en poésie, et c'est une blessure que j'espère garder toujours ouverte. C'est tout.

LOUIS-PHILIPPE HÉBERT :

Très rapidement, je pense que c'est assez étonnant et puis très amusant en même temps que juste à la fin du colloque comme ça on mette enfin le doigt sur le problème, puisque entre écrivains et lecteurs finalement, il y a deux intermédiaires, il y a d'un côté le critique et de l'autre côté l'éditeur. Le critique est devenu professeur, c'est-à-dire s'est emparé, s'est gonflé un peu, il s'est emparé des maisons d'enseignement, et l'éditeur quant à lui, ce qui ne nous facilite pas la tâche, est devenu commerçant.

Et ce qui devait être autrefois des ponts, en fait nous permettant d'atteindre les lecteurs devient, hélas très souvent, des obstacles sinon des barrières entre le lecteur et l'écrivain, autant du côté d'ailleurs de l'éditeur que du critique.

Alors ce n'était que pour montrer que nous ne nous éloignons pas du sujet finalement.

THOMAS PAVEL :

Je voudrais dire un seul mot qui n'a pas de rapport avec la discussion si vous le permettez.

WILFRID LEMOINE :

Vous voulez lancer un autre sujet, vous voulez faire votre Folch-Ribas.

THOMAS PAVEL :

Je voudrais remercier Jean Royer qui m'a donné le numéro de la revue *Estuaire* que je viens de lire cet après-midi. Il y a une entrevue avec Pierre-Jakez Hélias qui est très intéressante pour ceux qui sont préoccupés par la problématique des média. On voit là comment les média peuvent véritablement, dans une situation très concrète, aider énormément à la renaissance d'une langue et d'un peuple.