

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Deuxième séance (7 septembre — 17 heures)

Severo Sarduy and Herbert Gold

Volume 15, Number 6 (90), November–December 1973

Roman des Amériques : Actes de la Rencontre québécoise
internationale des écrivains

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/30446ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Sarduy, S. & Gold, H. (1973). Deuxième séance : (7 septembre — 17 heures).
Liberté, 15(6), 61–93.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1973

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Deuxième séance

(7 septembre — 17 heures)

Président d'assemblée :

SEVERO SARDUY

Communication de :

HERBERT GOLD

SEVERO SARDUY :

Le titre de l'exposé de monsieur Herbert Gold est assez parodique. D'abord, il m'a dit de le révéler, ensuite de ne pas le révéler. Donc je vous donnerai deux titres, et vous allez choisir, bien entendu, celui qui vous plaît.

Le premier, qui s'applique à nous tous : *POURQUOI JE SUIS SI INTELLIGENT ?*

Et le second, qui, j'espère, s'applique à nous tous aussi : *POURQUOI JE SUIS SI TIMIDE ?*

HERBERT GOLD :

Je suis flatté d'avoir été choisi, nommé, élu et confirmé ce matin comme porte-parole de l'Innocence américaine. Mon

ancienne femme n'est pas d'accord. Mais peut-être que c'est à cause de mes fautes de français. Cela me donne un chemin à suivre ; surtout depuis que la langue avec laquelle j'essaie de penser ici c'est le créole des étudiants et des zazous de Saint-Germain-des-Prés des années existentialistes. Mais, je ne fais pas trop d'excuses — surtout parce que les romans d'André Gide et de Giraudoux, les poèmes de René Char, l'esprit de Raymond Queneau, le langage cassé et sinueux de poètes et romanciers haïtiens, m'ont beaucoup aidé à trouver ma propre voie américaine.

A mon avis, la femme de légende, innocente et corrompue n'existe que dans l'imagination de jeunes fumistes. Mais, moi, je dois être innocent — puisque je ne suis pas encore sage.

« Tout est chemin ici, comme la mer. » Belle formule d'Asturias ; mais il y a aussi des rochers, des routes minées, des directions impossibles, — dans la mer. Des stations d'essence, des postes de police sur les chemins. De l'Amérique on pourrait mieux dire : « Tout est freeway ici, tout est autobahn ». Ce n'est pas la même chose.

Alors, je vais vous parler un peu d'une ville de province aux Etats-Unis, un champ romanesque limité — personnel — une façon d'exercer la vocation de romancier.

Un coup d'oeil sur la situation du roman aux Etats-Unis ne donne pas de grands résultats : d'abord, parce que je parle français mal, c'est le français de l'époque, quand j'étais amoureux des mythes de la France résistante et aussi de Juliette Gréco avant qu'elle ait fait couper son nez, et aussi parce que je crois que la situation littéraire chez nous vous est bien connue. On pourrait répéter (enfin, ce sont des lieux communs maintenant) : en ce moment, il n'y a, depuis les décadences et les morts de Hemingway, Fitzgerald, Faulkner, pas un géant parmi les romanciers américains. Il y a Norman Mailer, l'agent de publicité le plus habile depuis peut-être Alexandre Dumas — avec la différence que Dumas avait quand même continué à écrire des romans. Il y a Saul Bellow — par un hasard heureux, né au Canada — qui est un grand styliste doué, avec intelligence, esprit, une voix lyrique, un

grand rêveur — mais limité par une obsession propre à un poète, triste et trop étroite chez un romancier. Il veut s'expliquer ; il veut se justifier ; il veut sauver son âme — très bien, beaucoup de mérite, quatre étoiles — mais le roman est concerné aussi par les âmes des autres.

Mais il y a peut-être un second grand romancier chez nous, si on le considère américain, et il est citoyen américain, il écrit dans un anglais presque américain, et il est hélas, tout à fait baroquement chauvin américain pour les guerres d'Asie et d'ailleurs contre les diables rouges.

Il existe un grand romancier américain qui habite en Suisse, qui a écrit en russe, en français, en allemand, et dans un anglais idiosyncratique. Je parle de Vladimir Nabokov — mais, il est plutôt citoyen de ses propres royaumes, cosmopolite de génie, pas de ce monde. Il est américain comme Léopold Sédar Senghor était français — par la suite de hasards historiques. C'est bizarre que ce russe bizarre ait le mieux exprimé toute une époque — mettons les années Eisenhower — pour ses concitoyens. Et il y a aussi, dans ce grand pays riche, difficile, tourmenté, bien d'autres écrivains de talent, qui valent la peine d'être lus, qui expriment la vie des Noirs, des immigrants, des catholiques, des Juifs, de la crise urbaine ; qui parlent des guerres et des injustices sociales ; qui expérimentent avec le langage et le style ; qui essaient avec tact et passion de plomber les questions de l'amour, de la mort et du sort humain... Mais, je ne les nomme pas. Comme dit Nabokov, les louanges anonymes ne blessent pas et n'omettent personne. En tout cas, vous avez vos propres avis.

Il serait peut-être plus utile de décrire un peu la vie sociale, non littéraire, d'un romancier dans ma ville de San Francisco, ville de province, pas du tout centrale, qui a des rapports avec New York, un peu comme les rapports de Marseille avec Paris, Naples avec Rome, Leningrad avec Moscou. C'est un port avec les plaisirs de la mer et aussi des marins et des danseurs nus, un port un peu négligé, mais un port beau, pas un centre politique, et libéré par ce fait. Un peu aussi comme Jérusalem, et peut-être Montréal.

Les affaires littéraires, en « franglais » le « business », n'existent pratiquement pas à San Francisco. Cocktails et vernissages aussi rares que les tremblements de terre... On en parle beaucoup, mais le danger est loin. Pas souvent de déjeuners payés par des éditeurs. Il y avait la grande revue *THE SATURDAY REVIEW* qui s'est logée à San Francisco pendant une année. Elle a fait banqueroute. Elle me doit quinze cents dollars pour un essai sur l'esprit du temps (et à part cela, je me trouvais dans l'obligation inouïe de donner la soupe à des éditeurs mis à la porte).

Donc, on est libre de faire son travail à San Francisco, sans contact avec les confrères. Pas de raison pour les voir. Pendant mes années à New York, tous mes amis étaient des romanciers, des poètes, des éditeurs, et même mon médecin était un spécialiste dans les maladies de la créativité : l'alcoolisme, le cafard, les gripes causées par la critique. Même les jeunes femmes avec qui je sortais le soir avaient une tendance pernicieuse à garder des manuscrits inachevés parmi leurs médicaments.

Demander à lire un manuscrit est plus efficace que les produits de syntaxe pour limiter les naissances.

Fini maintenant. Mes amis à San Francisco sont des joueurs de tennis, des savants, des hommes d'affaires, aussi des bohèmes de toutes espèces, mais, il n'y a pas de cercle de romanciers, de club de poètes. Si je vois un romancier, c'est parce que c'est un ami tout simplement. Pas de réunions organisées. Quand je vois un éditeur de New York, c'est comme la visite d'un homme de Mars ou de Vénus. Quand mon ami Mordecai Richler est arrivé de Montréal, j'étais comme enivré de choc et de plaisir. Je lui ai fait la grande aide d'une introduction aux éditeurs de la *SATURDAY REVIEW*. Il pourrait comme moi être riche — de ce que lui doit une entreprise tombée. Sa bonne chance de Canadien a tenu : il n'a pas participé à la guerre du Vietnam, il n'a pas accepté d'écrire pour la *SATURDAY REVIEW*.

Bon. Je suis là, comme d'autres. Je vois Léo Litwak assez souvent, je me promène avec Evan Connell, je joue au tennis

avec Don Asher. Parfois même je lis les manuscrits de jolies personnes.

Il y a un grand auteur américain noir qui habite pas loin de moi, mais je le connais à peine, et malheureusement j'oublie son nom quand je le rencontre dans la rue. Il y a un autre romancier noir Ishmael Reed qui habite à Berkeley, qui m'a cité (mais à tort) dans un de ses romans.

C'est une citation que j'ai citée, dont il m'a donné le mérite.

Ernest Gaines, c'est le nom de mon voisin.

Il y en a d'autres — blancs, jaunes, pauvres, riches, juifs, jeunes, vieux, chrétiens, tous américains — qui sont là comme les brouillards, le soleil et les touristes canadiens. Franchement, le métier ne fait pas nécessairement de copains. Je parle de ma petite ville de San Francisco, pas de Montréal, où il y a quelques centaines de romanciers, poètes, conteurs édités.

Bien sûr c'est plus vrai la solitude des écrivains dans tous les Etats-Unis, où la condition de solitude est très connue, étant même le sujet préféré des auteurs sérieux, adolescents, étudiants, éphémères, — de presque tout le monde. Mettez ici, chers collègues, des généralisations sonores au sujet de : isolation, situations minoritaires, pauvreté. On est en marge. Les Etats-Unis sont une société malade, — je souffre plus que toi, et ma maman ne m'aimait pas suffisamment.

Quand même, on continue, et il est préférable d'écrire que de tomber en silence. Vu les difficultés en Union Soviétique, en Grèce, en Tchécoslovaquie, au Brésil, on n'a pas le droit de se plaindre de la solitude américaine.

Maintenant, jouons au ping-pong.

— DÉBATS —

SEVERO SARDUY :

Bon, je crois finalement que c'est assez curieux, ce matin nous avons parlé de l'insertion de l'écrivain dans son paysage qui serait en somme le paysage bucolique, un peu le paysage romantique, celui premièrement de la tradition baroque, c'est-à-dire de l'espace et du temps.

On a beaucoup parlé de la jungle, de la forêt, de la source, je crois que la communication de monsieur Gold est très intéressante et nous place d'emblée justement dans une autre insertion, l'insertion de l'écrivain dans un paysage qui est aussi touffu que celui de la jungle, qui est le paysage de la production de la littérature, surtout comme vous l'avez souligné, du livre en tant que produit de consommation, impliquant relation avec les éditeurs, relation avec le public, et surtout relation avec le fric, chose très importante.

Je crois aussi que cette communication a un autre aspect qui m'a beaucoup intéressé, c'est l'appartenance de l'écrivain, et je souligne... J'espère que j'ai bien entendu : vous avez dit de Nabokov, qu'il était baroque, chauvin américain, c'est ça, non ?

HERBERT GOLD :

Oui.

SEVERO SARDUY :

Et aussi une phrase sur Senghor où vous disiez que par hasard il était Français. Donc je crois que ce deuxième point, en somme, nous aiguille sur tout un schéma, à savoir l'insertion de l'écrivain dans une société de consommation d'ordre capitaliste et même impérativement capitaliste, et, numéro deux, l'appartenance de l'écrivain à une espèce de corpus de

production ou à quoi que ce soit. Donc, je crois qu'on a là deux voies qui sont extrêmement intéressantes et qui pourraient, en somme, fonctionner comme une espèce de distyque avec tout ce qu'on a dit ce matin, puisque tout ce qui nous a été mentionné soulignait l'insertion de l'écrivain dans un tout autre espace.

Donc, sur ce, j'espère que vous allez prendre la parole et vite.

HERBERT GOLD :

Je voudrais ajouter que, quand je suis arrivé à San Francisco, il y a treize ans, j'avais l'intention d'y rester peut-être quelques mois ou un an.

J'ai par hasard remarqué deux faits : c'est que je n'avais pas écrit pendant l'année précédente quand j'étais à New York, et aussi ayant regardé dans mon carnet, j'ai vu qu'il n'y avait pas un seul jour, quand j'étais là, sans cocktails, invitations, interviews pour la radio ou la télévision, des déjeuners d'éditeurs, des réunions littéraires, c'est-à-dire des choses qui n'ont pas de rapport avec la poésie, avec le roman, et qu'il m'était — je suis peut-être un faible — et qu'il m'était très facile de substituer une vie littéraire à une vie de romancier ou de poète.

On peut même gagner sa vie en étant consommé. On vend sa voix, on vend son apparence, on parle à la radio, on fait des discours, on fait des « apparences », on est presque toujours payé pour ça, et on est payé tout de suite. Ça n'aide pas à être poète.

FERNAND OUELLETTE :

Herbert Gold, est-ce que vous vous percevez comme un homme qui a un statut social en tant qu'écrivain ?

HERBERT GOLD :

Quand je suis arrivé à San Francisco et que je cherchais un loyer, le monsieur qui m'a donné le logement a reconnu mon nom et il m'a préféré.

Vous avez bien dit « statut ? »

FERNAND OUELLETTE :

Statut social, oui.

HERBERT GOLD :

Il y a le statut de vedette comme l'ont Truman Capote, Norman Mailer, c'est autre chose... C'est comme les vedettes de cinéma, les vedettes de politique, même les vedettes du crime, enfin... Mais, depuis la guerre, la deuxième guerre, et depuis l'éducation de masse, je crois que l'on ne peut plus dire que l'écrivain est négligé par le public. Peut-être qu'il a des difficultés à gagner sa vie, mais il y a des universités, il y a le public qui est plutôt accueillant, il y a toujours les difficultés de distribution de ce qui se fait, mais, comme personnage, il est vendable.

SEVERO SARDUY :

Il est vendable comme personnage, mais c'est curieux, son statut dans la société n'est pas réglé ou bien il est culpabilisé.

Un exemple, lorsqu'on va à la douane, qu'on arrive dans un pays, on remplit toujours des centaines de fiches, finalement la dernière fiche demande la profession, j'aimerais savoir combien parmi nous écrivent comme profession : « écrivain ». D'habitude on écrit journaliste ou autre chose, ou professeur, etc., mais en somme l'écrivain en tant que statut pour passer une douane, c'est-à-dire en tant qu'insertion dans une réalité, n'existe pas, — ou bien il est préjugé, ou culpabilisé, ou mis en marge... ou encore c'est une vedette. Ça, c'est une autre façon justement de l'éliminer, c'est de le convertir en superstar. Il ne s'agit pas d'une superstar, mais d'un producteur, producteur de quelque chose qu'on vend, donc quelque chose de soumis aux lois du marché.

Quel est le statut de l'écrivain québécois ?

FERNANDE ST-MARTIN :

Vous avez un peu corrigé dans les quelques dernières phrases l'impact de votre communication elle-même qui, je pense bien, était un véritable plaidoyer d'innocence, en ce sens que finalement vous souffrez autant sinon plus que tous les autres écrivains dans tous les autres pays.

Finalement, c'est une image de l'écrivain américain que vous nous offrez comme étant celui qui souffre autant sinon plus que l'autre qui est seul, qui n'a pas de contact et qui n'a pas de relation : C'est un plaidoyer certainement qui est extrêmement intéressant. J'aimerais malgré tout que vous nous précisiez si l'écrivain américain (étant donné la situation stratégique des Etats-Unis comme culture, comme peut-être, disons, impérialisme ou force économique dans le monde), selon vous, s'adresse, par ce qu'il écrit, uniquement à son milieu immédiat, à son milieu environnant, — le milieu américain lui-même — ou s'il est possible, étant donné la résonance énorme de l'impact de la culture américaine dans le monde, que d'une certaine façon vous pensez que vous parlez à d'autres, que vous parlez à des gens d'autres cultures et que vous tentez de vous relier, d'établir un dialogue avec ces gens des autres cultures.

HERBERT GOLD :

C'est assez compliqué, il y a beaucoup d'Américains, c'est très difficile maintenant d'être patriote américain.

J'ai parlé devant le Syndicat des écrivains à Moscou, et ils savaient bien que j'avais beaucoup critiqué la politique américaine, alors, ils m'ont demandé : « Pourquoi n'êtes-vous pas » — comme ils disent — « progressiste ? » Enfin, communiste.

J'ai dit : « Parce que si j'étais Russe, je serais mort. Alors, je préfère être Américain que Russe. »

A ce moment-là, juste à propos de ça — c'est un petit détour —, à ce moment-là, la femme qui était présidente de la section anglo-américaine, juste à ce moment-là, a dit : « Et maintenant, on va déjeuner ». Elle a coupé la discussion.

Ça, c'est une chose. Après, une femme, qui m'a traduit en russe, m'a approché avec les larmes aux yeux, en me disant en russe qu'il y a un verbe pour : garder le silence, c'est « *Beznolsvobat* », l'acte de rester silencieux.

Je ne peux parler pour les écrivains américains : il y a des Noirs qui souffrent et qui expriment leur souffrance, il y a des pauvres, il y a des gens du Sud qui sont toujours dans une espèce d'exil dans les Etats-Unis, il y a même les « WASP »,

les protestants anglo-saxons qui sont en minorité maintenant.

C'est peut-être pour cette raison qu'il n'y a pas d'écrivains qui représentent tout le monde, et il n'y a que Nabokov qui, ne représentant personne, représente mieux que n'importe quel autre américain l'esprit américain.

Mais, en fait, pour ce qui est de la politique, on ne peut pas la défendre.

PIERRE TURGEON :

Vous avez décrit tout à l'heure un peu le milieu littéraire de San Francisco. Une chose qui me frappe quand on parle des écrivains américains, c'est de voir les rapports qui s'établissent presque immédiatement entre eux et les mass media : on dit qu'il y a beaucoup d'écrivains américains qui font leurs romans en pensant à la possibilité d'une adaptation au cinéma.

Qu'est-ce que vous pensez de cet aspect-là de la vie littéraire américaine ? Est-ce que c'est un esclavage ? Est-ce que ça ne finit pas par drainer complètement les énergies créatrices, par les absorber dans une espèce d'usine finalement à produire des histoires ?

HERBERT GOLD :

Ça dépend des individus. C'est comme la pollution, on peut vivre avec.

On a acheté plusieurs de mes romans pour en faire des films, on n'en a pas fait. Au début, quand j'étais très jeune et très confus, on a acheté un de mes livres... Je serais très célèbre, je serais riche, etc... Je dois déjeuner chez « Sally's »... Après, j'ai appris qu'on peut l'ignorer, qu'on peut oublier ça, surtout si on a beaucoup d'enfants comme moi, ça aide en quelque sorte.

Mais, si on entre dans le métier pour devenir riche et connu, ça, c'est autre chose... J'ai connu beaucoup de romanciers qui ont été touchés par le roi Midas, et qui restent intacts. Mais c'est une des complications de la vie.

Si on a l'esprit de concurrence — j'ai parlé avec Kenneth Kock hier soir de mon agressivité passée —, si on a l'esprit de

concurrence et qu'on vient à New York et qu'on veut être le plus riche des jeunes écrivains, le plus riche des écrivains chauves, le plus riche... enfin, c'est une confusion. A Paris, j'ai remarqué qu'on voulait être le plus existentialiste des existentialistes, on voulait être au *TABOU* et à la *ROSE ROUGE* le plus souvent possible. Enfin ce sont des conditions de la vie.

Peut-être qu'au Canada, si on veut être poète, qu'on veut être le meilleur poète, le mieux vêtu, ce qui se fait ici, je ne le sais pas...

PIERRE TURGEON :

Ma question c'était, dans un sens plus général, dans quelle mesure cette demande des mass média influence-t-elle la littérature américaine, sa perception des choses et son reflet de la réalité ?

HERBERT GOLD :

Bon ! Vous me pardonnerez si je parle de moi personnellement.

Lorsque j'écris mes nouvelles, je ne sais jamais (et si j'essaie de prévoir j'ai toujours tort) si la nouvelle sera éditée par *PLAYBOY* — qui me paie très bien — ou dans *HUDSON REVIEW*, qui ne paie pratiquement pas.

Je suis déjà un vétérán, peut-être que je suis édité dans *PLAYBOY* et dans *HUDSON REVIEW* depuis vingt ans, presque vingt ans, mais quand même je ne sais pas ce qu'ils veulent. Je parle des nouvelles. Si on fait des articles, un essai, ça c'est autre chose.

Précisons que l'éditeur qui choisit la fiction pour *PLAYBOY* est un ancien éditeur du *CANON REVIEW*. C'est très, très mélangé. Je ne vois plus de différence entre ce qu'on peut faire imprimer dans *VOGUE* ou *HARPER BAZAR* ou *PLAYBOY* ou dans *POETRY HUDSON REVIEW*, *PARTISAN REVIEW*.

JACQUES FERRON :

J'ai l'impression que vous en êtes au stade de Gérard

Beaudet, qui était le jongleur de la *CITE D'ARRAS*, autrement dit, vous avez conquis le titre d'écrivain. C'est pour vous une profession, alors qu'à mon avis être écrivain ce n'est pas une profession, depuis que tout le monde a appris à écrire, c'est une façon de s'exprimer, cela fait partie de la liberté d'expression, du droit de parole. Je pense qu'il serait très malheureux que vous ayez été sacré écrivain. Au début, vous n'aviez pas de diplôme, n'est-ce pas, personne n'a de diplôme d'écrivain.

HERBERT GOLD :

Non.

JACQUES FERRON :

N'est-ce pas, là, vous en êtes au point où vous avez conquis le droit de jouer au tennis et d'écrire des articles pour *PLAYBOY*. C'est très bien.

C'est très bien, mais on peut concevoir l'écriture comme une autre affaire que ça.

Pour commencer, ce n'est pas une profession.

HERBERT GOLD :

Oui, on devient écrivain comme on devient pataphysicien. On se choisit. Nous tous, nous savons ce que nous voulons. Si je vous ai bien compris, si je comprends, c'est ça que vous dites, que nous nous nommons nous-mêmes écrivains.

ANDRÉE MAILLET :

Il faut être Américain pour pouvoir dire qu'on choisit d'être écrivain comme on choisit d'être pataphysicien. Il n'y a vraiment que les Américains qui peuvent dire ça de nos jours.

SEVERO SARDUY :

Pierre Turgeon, je veux vous relancer. Ce matin, vous avez dit une phrase qui m'a beaucoup intéressé. Vous avez parlé d'une littérature qui arrive à la rapidité que donnent les machines et les drogues. Vous avez dit cette phrase.

Je pensais justement, maintenant qu'on parle de diffusion, en somme du produit qu'est le roman, si finalement

ce qui est en train de se passer avec la génération toute nouvelle, celle qui n'a pas été touchée par le roi Midas, finalement travaille au-delà d'un tel Disneyland, si cette génération ne refuse pas cette expansion à tous les niveaux que donne l'argent ?

Je pense que la génération des écrivains qui est arrivée, ce n'est pas volontairement qu'ils deviennent des riches, c'est une génération qui correspondait à l'économie américaine à l'époque, c'est-à-dire que l'on bâtissait des Disneylands, l'Amérique de mythes, numéro un, l'Amérique de peintures nettes, achevées, l'Amérique polie de l'aluminium, de l'expansion économique et belliqueuse, etc.

L'Amérique que je viens de voir, l'Amérique d'aujourd'hui, me paraît sous le signe d'une autre invention, je le dis très humblement, que je qualifierais de « freaky land », j'ai ajouté un « y » pour l'opposer à Disneyland. C'était l'Amérique de Marilyn Monroe, c'est maintenant celle de « Guru », obèse travesti qui fait le « fire pink flamingo ». Je crois que les écrivains ont une attitude qui n'est plus celle finalement du produit poli. On n'essaie même plus de percer ; au contraire, on déguise chaque fois son produit, et ses revues. Même les revues « *underground* », déjà officialisées ont une tendance plutôt stéréotypée pour finalement confondre, camoufler le produit.

J'aimerais que vous insistiez finalement sur cette nouvelle conception de la littérature en tant que « speed machine », vous avez parlé aussi, n'est-ce pas, de drogues.

Le nom de Viviane Buron, évidemment, s'impose.

PIERRE TURGEON :

Il y a Allan Watts qui disait dernièrement que les Etats-Unis, en l'an 2000, seraient probablement le centre mystique du monde.

SEVERO SARDUY :

Ça aussi bien sûr.

PIERRE TURGEON :

Où les Hindous, les Japonais viendront apprendre le zen, le bouddhisme et l'hindouïsme.

Pour ce qui est de la rapidité de la perception, finalement, il me semble qu'on est sorti, comme le disait Edouard Glissant, d'une durée organisée qui se déroule de façon logique : on perçoit le monde par « flash », on a quasiment toute l'histoire de l'humanité... C'est peut-être une illusion, mais cette illusion en tout cas on l'a, et elle nous est contemporaine.

JACQUES FERRON :

Ils l'ont achetée, ils ont les moyens de tout acheter, même les choses spirituelles. Alors, ils ne s'en privent pas. Ils importent les savants. S'il y a une chose spirituelle intéressante, ils l'achètent, mais ils la pervertissent, tout est perverti. C'est un pays sur-équipé, et ainsi que le disait votre président Lyndon Johnson, l'économie d'un pays sur-équipé, l'économie américaine ne peut être exportée, autrement la planète se ruinerait dans vingt-cinq ans.

Autrement dit, un homme sur-équipé, c'est un nazi. C'est un nazi, un surhomme. Il n'a même pas besoin d'exprimer des phrases nazies, il est déjà un surhomme.

PIERRE TURGEON :

Il me semble que ce que dit le docteur Ferron est très juste, que la société américaine est répressive et dominatrice, mais, il me semble aussi que beaucoup d'écrivains aux Etats-Unis sont peut-être les mieux équipés pour lutter contre cette société, pour établir une tactique de résistance, et enfin, moi, je ne vois pas, sauf exception, les écrivains américains comme les porte-parole officiels du pouvoir ou de Lyndon Johnson... Enfin, ces écrivains-là ne m'intéressent absolument pas.

ANDRÉ BELLEAU :

Ce que je voulais dire, c'est qu'il ne faut pas s'étonner que l'Amérique importe, parce que c'est son destin, le destin de l'homme américain, c'est de venir d'ailleurs. C'est ça le Nouveau Monde. Il ne faut donc pas s'étonner que des savants aillent aux Etats-Unis ou que des Italiens aillent en Argentine, c'est là l'essence de l'Amérique.

Mais ce que j'allais dire, c'est que j'ai beaucoup aimé la

communication d'Herbert Gold, parce que voilà un romancier dont l'oeuvre est considérable, un romancier célèbre, qui aborde la littérature et sa façon présente de vivre la littérature avec beaucoup de modestie et de simplicité, et ça correspond à une perception que j'ai toujours eue de l'écrivain américain, et ça contredit peut-être un peu Edouard Glissant lorsqu'il parlait ce matin du respect du texte en Amérique. J'ai toujours senti au contraire chez les écrivains américains — je ne peux pas dire chez les écrivains américains d'Amérique Latine, je ne connais pas assez cette littérature — une sorte d'aspect artisanal, une simplicité vis-à-vis de l'acte de création qui est une sorte d'humilité. Il dit : je fais ceci, je fais cela, bien sûr, mais il ne se sent pas autorisé pour autant à définir une fois pour toutes ce qu'est la littérature.

Je me souviens par exemple de Steinbeck, comment il racontait qu'à ses débuts il faisait des nouvelles, les soumettait à des directeurs de revues, lesquels lui faisaient des observations. Il les corrigeait, il les soumettait à nouveau, corrigeait encore et ainsi de suite. Cette espèce d'humilité devant le texte — peut-être que j'utilise le mauvais terme — c'est quelque chose qui m'a toujours fasciné, parce que je trouve que nous, ici, où nous sommes peut-être plus soumis à certaines influences critiques, disons parisiennes, nous avons parfois la tentation de sacraliser le travail de la littérature. J'ai toujours senti que les écrivains américains avaient vis-à-vis de la littérature une attitude différente de la nôtre, et au fond plus dans le sens du destin de l'Amérique.

SEVERO SARDUY :

Oui, justement, je crois, je pense à la conversation, après la séance de ce matin, de Glissant et moi, où on a dit que le texte était fétichisé. Le mot n'existe pas en français, mais on s'est entendu sur ça, et peut-être que Glissant pourrait éclaircir un peu.

ÉDOUARD GLISSANT :

Non, je ne veux pas intervenir sur ça.

Il y a quelque chose que je dois dire, la modestie est un luxe que nous ne pouvons pas nous permettre, nous autres

de l'autre Amérique. Nous ne sommes pas assez sûrs de nous et de notre destin pour nous permettre la modestie. Nous ne pouvons pas nous offrir ça.

UNE VOIX DANS LE PUBLIC :

Oui, contrairement à ce que certaines personnes ont dit tantôt, je n'ai pas trouvé que la communication de monsieur Gold soulignait un phénomène proprement américain, parce que tout le temps qu'il parlait, je le voyais... arraché justement par des cocktails, des lancements, etc., il n'a même plus le temps d'écrire des choses sérieuses, je pense que peut-être le principe de Peter s'applique aux écrivains, plus ils sont célèbres, moins ils sont bons.

Je pense que ce que vous avez tenté de faire voir, est que si l'écrivain ne sait pas se protéger, ne sait pas se réserver sa solitude, ne sait pas garder contact avec la vie réelle — que vous croyez avoir trouvée à San Francisco, mais pas à New York —, il va aller en plein dans le principe de Peter et devenir une espèce de gâchis ou de gâteaux.

Mais le « marketing » l'aura rendu par ailleurs un très bon vendeur, comme disent nos vendeurs.

SEVERO SARDUY :

Une seconde à propos de ça, je voudrais faire une parenthèse, et après je vous donne la parole.

HENRY BAUCHAU :

Je voudrais faire une remarque à propos des romans que vous produisez. Il est incontestable que le roman est un produit, et un produit parmi les autres. Mais, il y a un second aspect, me semble-t-il, qui est assez important, c'est que si l'écrivain, c'est sûr, écrit, dans une large mesure aussi, si vous me permettez ce passif, il est écrit. C'est-à-dire que d'un côté il y a le produit roman, et de l'autre côté il y a le produit romancier, et que dans la mesure où il écrit sincèrement, tout à fait en liaison, en acceptation avec son inconscient, le romancier dans une certaine mesure est son premier produit.

Je ne sais pas si je me fais bien comprendre.

HERBERT GOLD :

Je n'ai pas tout à fait entendu ce que vous avez dit. Mais je voulais ajouter — je ne sais pas si ça rejoint votre question — que, quand j'étais tout petit, on m'a dit à l'école qu'il y avait cent vingt millions d'Américains. N'est-ce pas, à cette époque-là, je ne lisais pas... Or tous les grands écrivains américains disaient qu'ils voulaient écrire « *The Great American Novel* », le grand roman américain.

Steinbeck l'a dit, Faulkner l'a dit. Je viens de lire les lettres de John Dos Passos : il l'a dit, il a essayé de faire, d'écrire un livre sur ça. Maintenant, on ne peut plus dire ça.

Glen Bryan Davis a même écrit *THE GREAT AMERICAN NOVEL*. Maintenant, on ne peut plus dire cette chose. Il y a maintenant deux cent quarante millions d'Américains et le sort des Etats-Unis est tragique, je crois, et la société est fragmentée, et ça serait, je crois « *TO BE PRIDE* », je ne sais pas, le mot doit exister en français, ça serait un orgueil fou de dire qu'on peut écrire le roman, le grand roman américain. Nous sommes des sociétés séparées et fragmentées.

Et quand je disais, madame, qu'on choisissait la vocation d'écrivain, comme on choisit la vocation de pataphysicien, je ne voulais pas dire que ce n'est pas sérieux, mais que l'on n'est pas contraint par d'autres, que l'on se choisit. C'est notre façon d'être. Personne ne dit : toi, tu dois être poète, toi tu dois être prêtre, enfin, c'est un métier qu'on choisit malgré tous les autres, malgré l'impossibilité d'exprimer toute la vie américaine.

A mes débuts, j'ai étudié la philosophie, je voulais tout comprendre. Quand j'ai appris que ce n'est pas possible de tout comprendre de la vie, je suis devenu romancier.

HENRY BAUCHAU :

Je pense, voyez-vous, que je suis assez d'accord avec vous, mais ce n'est pas exactement cela que je voulais dire.

Bien sûr, on ne peut plus, c'est une caractéristique même de notre société, on ne peut plus traiter un problème dans son ensemble, mais au fond, cette multiplicité nous vient notamment de la complexité des problèmes actuels, mais aussi, me semble-t-il, de l'expansion de la connaissance de l'in-

conscient, et il me semble que là, nous nous sentons réduits, nous ne pouvons plus penser que nous sommes le grand créateur, comme pouvaient le penser les écrivains du dix-neuvième siècle ou les grands romanciers du dix-neuvième siècle. Nous nous sentons, dans une large mesure, poussés en avant, écrits nous-mêmes par notre inconscient. Donc, nous ne fournissons pas seulement un produit ; cet inconscient qui nous pousse en avant, c'est quelque chose qui nous envoie plus loin que le simple produit donné à la société, et par là, je voudrais citer monsieur Glissant : « qu'il ne faut pas se préoccuper tellement d'être entendu tout de suite, mais de servir à une évolution qui se fera peut-être longtemps après nous. »

NAÏM KATTAN :

Je pense qu'il y a une distinction à faire et surtout qu'elle doit se faire par rapport, je pense, à la littérature américaine : il y a une littérature américaine qui est écrite par des professionnels, qui est enseignée dans les universités où on veut apprendre et avoir un diplôme pour être écrivain, il y en a beaucoup, même dans certaines...

JACQUES FERRON :

C'est épouvantable, s'il faut donner des diplômes, avoir un diplôme pour être écrivain, vous enlevez le droit de parole, le droit d'écrire à tous les gens.

NAÏM KATTAN :

Disons qu'il y a des cours de création littéraire, on donne des cours de création littéraire, on apprend aux gens comment écrire, on leur apprend à écrire, il faut qu'ils commencent par être quelque chose, qu'ils aient quelque chose à écrire, on leur apprend à écrire. Après qu'ils ont terminé ces cours, on leur dit : vous avez un diplôme, ça ne veut pas dire que vous êtes devenu écrivain... Je veux dire qu'il y a un enseignement à partir de l'écriture jusqu'à la publication, même des « digests ». Il y a des tas de publications, on vous dit où vendre vos produits, comment le faire, enfin c'est toute une industrie. Il y a une industrie où les écrivains sont des écrivains, qui n'écrivent pas la littérature, mais qui écrivent une littérature de consommation. La consommation de cette litté-

rature est très étendue, et c'est une industrie qui vit et qui prospère et qui a ses ramifications dans les mass media, dans la société, et où on peut s'enrichir. Il y a des gens qui choisissent un métier, qui est le métier d'être dans cette sorte d'industrie comme on peut être dans une autre forme d'industrie. Comme c'est un pays très grand, où le marché est énorme. On a tendance, à l'extérieur, à confondre ce marché de l'industrie de l'écriture avec la littérature américaine elle-même. Car il y a une littérature qui est écrite par des écrivains qui demeurent obscurs très longtemps, qui ne trouvent pas d'acheteurs, dont les livres ne se vendent pas, dont les agents ne veulent pas, ou bien quand leur premier roman ne se vend pas, ils ont du mal à faire publier leur deuxième roman ; ils écrivent des livres de poésies qui ne se publient pas, qui ne trouvent pas d'éditeur et il y aura sans doute parmi ces écrivains, comme on le voit après vingt ans, il y a des exemples qui abondent, quasiment les plus importants, les plus sérieux, les plus pénétrants de la vie américaine. Ils ont les mêmes difficultés, peut-être même de plus grandes difficultés à percer et à se faire connaître, à faire connaître un produit qui ne tombe pas tout de suite dans le marché, dans cette industrie, et qui a exactement les mêmes composantes que n'importe quelle littérature au monde. Ils ont les inquiétudes, les interrogations, les angoisses de tous les écrivains, ils sont en face d'une société dont ils ne sont pas responsables, et quand ils se sentent responsables, ils le sont avec culpabilité et ils l'expriment. Alors, quand on les lit, on participe à cette interrogation qui, pour eux, est une interrogation sur le destin de l'Amérique, qui est partie du destin de l'homme, et ces écrivains-là, ils sont importants. Parmi eux, il y en a qui passent de cette forme de littérature à littérature industrielle. Il y a toujours un rapport entre la grande industrie de consommation littéraire et la littérature.

Parmi ces écrivains, il y en a finalement qui vont percer, et qui vont être enseignés après un certain temps dans les universités. Faulkner a eu du mal à se faire connaître. Il a mis longtemps, il a été découvert en France avant d'être reconnu aux Etats-Unis. C'est un des grands romanciers, des grands

écrivains d'Amérique, et c'est un exemple parmi tant d'autres. Il y en a beaucoup d'autres qui ont eu beaucoup de mal, il y a beaucoup de romanciers qui ont beaucoup de mal, même après vingt ans de publication, à voir leurs romans reconnus et critiqués.

Je pense qu'il faut faire cette distinction et ne pas prendre ce produit de consommation que nous connaissons et dire : « Voilà la littérature américaine et voilà tous les écrivains de cette Amérique, qui sont responsables de ce marché ». Ce n'est pas comme ça qu'on doit s'adresser à eux.

Je pense que ce qu'a dit Herbert Gold est très pertinent à ce sujet, parce que lui, il était en train d'être happé par cette littérature de consommation, enfin, cette industrie de consommation qui allait faire de lui une sorte d'acteur de la littérature. Il devait se mettre en représentation lui-même au lieu d'écrire. Et il a échappé à ça, il a décrit d'une manière très personnelle ce qu'il a fait ; il a voulu rester écrivain, même si ses oeuvres passent par les possibilités, les avenues de cette industrie. On ne peut pas les refuser à l'industrie, si l'industrie, la littérature veut votre oeuvre, à condition que l'écrivain soit conscient qu'il a une oeuvre à faire. Et je pense que beaucoup d'écrivains américains sont conscients de cela. Sallinger, Pynchon par exemple on ne connaît même pas leurs photos, on ne les voit même pas, et ça, ça a été des décisions prises par ces personnes qu'il n'y aurait aucune apparition à la télévision, aucune intervention. Ce sont des écrivains qui sont connus, qui vendent, mais à leur propre condition d'écrivain.

Je pense qu'il faut faire cette distinction. Malgré cette énorme industrie, il y a quand même des écrivains qui continuent.

SEVERO SARDUY :

Je crois qu'il y a une demoiselle qui a demandé la parole tout à l'heure.

NICOLE BROSSARD :

J'aimerais demander à monsieur Gold ici une question sur ce problème de modernité pour les écrivains américains.

Qu'est-ce que serait la modernité pour un écrivain américain ?

HERBERT GOLD :

La modernité, je préfère ne pas répondre. Je ne comprends pas tout à fait ce que vous dites. Est-ce que vous parlez du nouveau roman, du roman objectif, de ce genre de choses ? C'est un problème.

Je crois — enfin je parle de ce que je sais — qu'un romancier raconte son histoire, fait son livre à sa propre façon, sans penser à une philosophie quelconque venue de Paris il y a dix ans. Je crois que c'est le moindre des problèmes. Il y a les problèmes de l'amour, de la mort, de la politique américaine, les problèmes personnels aussi, mais cette question de modernité, ça ne m'intéresse pas beaucoup... Je m'excuse, mais ça ne m'intéresse pas beaucoup, et je ne vois pas de romanciers qui sont dérangés par cette question-là.

NICOLE BROSSARD :

Je posais la question, parce que j'ai l'impression que pour un américain, être américain est déjà au départ être moderne, surtout si c'est un Américain de la ville et surtout si ses oeuvres se situent à la ville. Il y a déjà implicitement un élément de modernité. Maintenant, c'est pour ça que je demandais une définition de la modernité pour un écrivain américain, parce que très superficiellement on peut lui accoler cette épithète d'écrivain moderne, car il est évidemment dans un cadre tout à fait moderne où les choses sont neuves, et si on n'est pas Américain, si on est Québécois, souvent ça peut pour nous être un attrait considérable que celui de l'Amérique. On emploie tout le temps l'expression : « On est Québécois, mais on est aussi Américain », et en employant l'expression, en disant qu'on est aussi Américain, on va chercher là une espèce d'espoir aussi de modernité. Alors, je demandais si c'était possible pour un écrivain américain de définir ou de déterminer cet élément de modernité dans le cadre de l'écriture, et non pas dans un cadre, dans un espace, un paysage urbain avec les problèmes urbains aussi.

Est-ce qu'il y a une écriture moderne possible aux Etats-

Unis, ou au contraire, est-ce qu'on raconte une vie moderne, mais dans un temps linéaire qui n'est plus celui de mil neuf cent soixante-treize (1973)?

HERBERT GOLD :

Peut-être que monsieur Koch ou que monsieur Ashberry pourront vous répondre.

JOHN ASHBERRY :

Je ne sais pas. On a parlé des problèmes d'identification, de capitale, de langue. Qu'importe comment ça se fait, nous n'avons jamais eu tous ces problèmes, et c'est peut-être pour-quoi cette question de modernité ne joue pas. J'ai toujours écrit ce que j'avais envie d'écrire sans me soucier de gagner des lecteurs. Ma poésie est considérée comme extrêmement privée et obscure, ce qui ne me gêne pas. Je suis ravi quand quelqu'un y trouve quelque chose d'intéressant, de fait. Ma célébrité est encore très mince, mais suffisante pour que je sois invité à une rencontre d'écrivains.

Je crois que pour moi et pour monsieur Koch aussi, qui est écrivain un peu dans le même genre que moi, il s'agit plutôt d'éviter tout ce qui n'est pas modernité que de la chercher, et je pense que pour monsieur Koch ça va dans la même direction.

KENNETH KOCH :

Puisque John a parlé pour moi, il faut que je parle un peu.

Je suis d'accord. Je me rappelle, quand j'ai rencontré cette idée assez fortement, je crois que c'est quand j'ai vu les peintures de Picasso, et puis, quand j'ai lu les vers d'Apollinaire. Et je me rappelle surtout, quand j'ai lu Apollinaire, que j'ai trouvé quelque chose qui n'était pas dans l'autre poésie que je connaissais. J'avais vingt ans, je crois. J'avais, je me rappelle maintenant, rencontré mon idée de modernité quand j'avais dix-sept ans, je crois. A quinze ans, j'étais poète et j'écrivais des vers que je croyais être comme les vers de Shelley et Keats, mais je ne comprenais pas grand-chose de Shelley et de Keats. C'était les rossignols que je ne comprenais pas.

Je me rappelle les sonnets écrits dans la manière de Shelley, mais je vais vous épargner ça.

En tout cas, quand j'avais dix-sept ans, j'ai rencontré une anthologie de poésie américaine et britannique et j'ai découvert là aussi la modernité dans les vers de William Glosky, Stephen, etc., Et encore je ne comprenais pas grand-chose, parce que pour moi tous les cent vingt ou cent cinquante poètes de cette anthologie étaient très très bons. Je les trouvais tous modernes. Maintenant, je ne peux arriver à relire que peut-être quinze de ces poètes. Mais, ce volume avait entièrement, pour moi, un air de nouveauté, de modernité. A ce moment-là j'abandonnai la rime à laquelle je retournai après quinze ans. J'abandonnai au même moment le baseball, je crois aussi. J'abandonnai la rime et puis les tristes poèmes d'amour perdu, etc., je crois que c'est tout... Oui, c'était la peinture, surtout française, et puis la poésie française, et puis les poésies de Max Jacob, découvertes grâce à John, (on était amis, on est amis depuis des années et des années).

Je crois que j'ai eu l'idée assez nette de modernité à ce moment-là. C'était d'être un peu fou, je crois, d'être très clair sans être clair. C'était très net sans être clair comme dans les peintures, comme dans la peinture abstraite ; d'être lumineux sans être trop clair, et surtout d'éviter les symbolismes et les profondeurs, la solennité, etc., toutes ces choses-là.

GÉRARD BESSETTE :

Moi, j'aurais une question à poser à monsieur Gold, sur les agents littéraires. Je sais qu'à New York, en particulier, ils sont nombreux. Pourriez-vous nous dire quelle sorte de travail ils font — bien entendu ils sont orientés vers la consommation —, mais pensez-vous que le travail qu'ils font est utile, parce que je trouve que la fonction qu'ils me paraissent remplir aux Etats-Unis, où le marché est très grand, nous manque ici. En France, le marché est beaucoup plus grand qu'ici, les grands éditeurs ont des comités de lecture, formés la plupart du temps par des écrivains et qui peuvent à l'occasion aider de leurs conseils, de leur savoir technique, parce que le roman a un aspect technique, afin d'aider les jeunes à se

développer.

Est-ce que les agents littéraires à New York remplissent un peu cette fonction ?

HERBERT GOLD :

Non, pas du tout. Ils s'occupent de la chose financière. Peut-être qu'ils sont aussi des bureaux de poste. C'est-à-dire qu'on envoie des manuscrits, ils reçoivent les contrats, ils négocient, ils font un peu le travail de l'avocat, peut-être du vendeur, mais je ne connais pas assez ce travail. J'ai un agent littéraire que j'aime beaucoup, c'est un très bon ami, mais je ne prendrai jamais de lui un conseil littéraire. C'est un homme qui fait un travail semblable à celui du monsieur qui coupe mes cheveux, si j'avais les cheveux coupés.

En France, il y a autre chose. La vie littéraire est concentrée à Paris. Un jeune écrivain, un jeune romancier, envoie son manuscrit chez Gallimard. Il ne sera peut-être pas publié, mais peut-être que quelqu'un voudra parler avec lui, lui offrira à boire une fois, deux fois, il recevra des conseils, il recevra quelque chose qu'on reçoit des professeurs aux Etats-Unis, des professeurs payés par l'Etat ou l'Université.

Pour l'agent littéraire...

JACQUES FERRON :

C'est plus sale aux Etats-Unis.

HERBERT GOLD :

Ça existe en France, en Allemagne, aux Etats-Unis, c'est le trait d'union entre l'éditeur et l'auteur, ça ne concerne pas la matière comme oeuvre d'art. Pas du tout.

GILLES ARCHAMBAULT :

Une toute petite remarque à propos de deux choses. Monsieur Gold a dit au début, qu'il n'y a pas de géant dans la littérature aux Etats-Unis, il a dit plus tard qu'il n'y a plus de romancier américain qui veut écrire le grand roman américain. Je me demande si ça ne veut pas dire au fond qu'il n'y a plus personne qui veut être un géant, plus personne qui veut être le romancier, parce qu'on ne vit plus dans un temps balzacien, on ne veut plus réussir, toute idée de

réussite, enfin... Je me demande si les écrivains, au fond, partout dans le monde, ne se divisent pas en deux branches importantes, celui qui s'exprime lui-même naïvement, sincèrement et l'autre peut-être tout aussi sincèrement qui veut y parvenir à travers un côté intellectuel très fort, très poussé de la recherche. Je me demande si partout au monde ce n'est pas ça. En France, l'accent est mis sur la recherche, et aux Etats-Unis, ce n'est pas ça, semble-t-il, c'est plutôt encore la création, sans vouloir l'affirmer tout à fait.

HERBERT GOLD :

Je ne dirais pas qu'on manque d'ambition. Mais si on veut être Napoléon et qu'on ne l'est pas, on est paranoïaque ; si on veut être Napoléon et qu'on l'est, ça va. Si on se dit : « Tiens, je vais écrire le grand roman américain », on doit être paranoïaque maintenant, parce que ce n'est pas possible de résumer, enfin, il me semble que ce ne soit pas possible de résumer tous les courants différents. Il y a trente ans, c'était possible. La société était beaucoup plus restreinte et le chemin des Etats-Unis était moins ambigu qu'il ne l'est maintenant.

Je crois que maintenant il y a d'autres géants, peut-être que l'histoire montrera qu'il y a actuellement des géants qui ne sont pas révélés, pas encore. Ils ont des ambitions : voir clair, maîtriser leur monde, exprimer les désirs de l'homme, faire de la magie, faire normales des choses anormales et faire anormales des choses normales. Résumer la société n'est plus possible. L'idée du GREAT AMERICAN NOVEL c'était une idée de résumer, comme Thomas Wolfe, dévorer tous les livres de la bibliothèque, s'écraser et écrire.

GILLES ARCHAMBAULT :

C'est un monde de volonté qui n'existe plus.

SEVERO SARDUY :

Il n'y a plus de totalisme.

GILLES ARCHAMBAULT :

Est-ce que cette épithète américaine est gênante pour vous, l'épithète américaine accolée au grand roman américain,

est-ce que celui qui serait capable de l'écrire serait essentiellement quelqu'un qui rapatrierait exactement tous les idéaux américains ? Je vous pose la question.

HERBERT GOLD :

Ce n'est pas une question. C'est une constatation.

GILLES ARCHAMBAULT :

Non, je pose la question.

SEVERO SARDUY :

Monsieur Jean-Guy Pilon avait demandé la parole.

JEAN-GUY PILON :

Dans son exposé, tout à l'heure, un exposé remarquable et plein d'humour, Herbert Gold semblait être assez pessimiste, du moins quant à San Francisco. J'ai peut-être été marqué par certains clichés, mais il me semblait que San Francisco était une sorte de capitale culturelle du Pacifique, et on parlait de Vancouver comme étant dans la lignée de San Francisco.

Est-ce que ce sont des clichés ou des idées toutes faites, qui ont eu cours à un certain moment donné, ou est-ce que San Francisco a aussi un rôle, entre autres, comme capitale culturelle en somme de la côte du Pacifique, autant du côté littéraire que du côté artistique ?

HERBERT GOLD :

Ce qui m'intéresse au sujet de San Francisco, c'est qu'elle n'est pas une ville de vacances, c'est un port de mer, c'est le port par lequel s'embarquent les gens qui vont au Vietnam, c'est aussi le port par lequel les corps des gens tués au Vietnam reviennent aux Etats-Unis. A San Francisco, on les voit, on peut voir dans les rues des gens auxquels il manque des bras, des jambes, etc., et qui ont fait la guerre.

Il y a des grèves, il y a des unions, il y a des industries. Un poète a dit — je ne me rappelle pas qui — que c'était « le paradis de la misère et la capitale de l'espérance », phrase que j'aime bien, même si je ne me rappelle plus l'auteur.

Dans un certain sens, San Francisco c'est une ville typique,

mais aussi pour moi c'est intéressant, continuellement intéressant, et j'aime y vivre, en fait, c'est un choix personnel.

Quand j'ai parlé de la solitude américaine, ça ne vient pas du manque de poètes, du manque de romanciers, on en trouve partout. S'il y a des universités, on trouve des artistes, s'il y a une ville (par exemple ma ville natale est Cleveland, c'est une ville farce, une blague pour les Américains, mais c'est une grande ville), il y a des poètes, des romanciers, des artistes, des danseurs, de la musique. Ça existe partout.

FERNANDE ST-MARTIN :

Je pense que monsieur Gold, en réalité, n'aime pas beaucoup commenter des questions qui peuvent venir sur ce domaine, du champ de l'art proprement dit, de la littérature proprement dite et des problèmes qui peuvent se poser aux producteurs littéraires ou autres. C'est pour ça que je devrais peut-être reprendre, je pense, avec monsieur Koch... On a parlé de modestie tout à l'heure, je pense que c'est une modestie certaine d'être écrivain, et à un moment donné, de reconnaître le fait qu'il existe une continuité dans la production, dans l'expression, et d'accepter en toute humilité le cheminement.

J'ai extrêmement apprécié vos déclarations sur la découverte que vous avez faite, à un moment donné, peut-être de la poésie d'Apollinaire ou de Max Jacob ou de la peinture — comme vous dites, de la peinture française — ; d'une certaine façon de l'esthétique cubiste (qui date malgré tout de quelques années, il est bien certain, d'avant la première grande guerre) ; et vous nous disiez aussi que vous aviez, qu'il y avait un recueil de poésies qui contenait cent vingt auteurs et dont seulement quinze maintenant à vos yeux mériteraient d'être relus.

J'ai l'impression que peut-être vous pourriez nous en dire davantage sur ce que vous élaborez finalement vous-même en tant qu'individu sans doute, mais en tant que symbole aussi sans doute d'un milieu d'écrivains ; comment à partir donc de cette esthétique cubiste, j'imagine bien donc de Duchamp, vous avez parlé ensemble de notions de poésie et peut-être d'être fou d'une certaine façon.

Pourriez-vous discuter ça au niveau de la révolution surréaliste ? Comment ensuite vous avez élaboré ? Comment dans votre milieu on pose les problèmes d'écriture ? Parce que je pense que vous êtes le seul américain, ici, qui ose parler de ces choses-là.

KENNETH KOCH :

Je crois que nous osons tous.

J'ai commencé à en parler, c'est tout.

J'ai toujours trouvé la poésie française très inspiratrice et très utile pour mes vols littéraires, parce qu'on est tous voleurs

En lisant un auteur américain ou anglais, ce poème reste dans son individualité, je ne peux pas emprunter des vers, etc., mais un poème français, ça devient tout de suite autre chose pour moi, quand je veux écrire un poème en anglais, c'est comme si on entendait de la musique pendant qu'on fait une peinture, c'est une chose qui est différente.

J'ai aussi été très inspiré dans ma poésie par les romans, et c'est un peu la même chose.

C'est presque plus facile pour moi d'être inspiré par un poème dans une autre langue ou par un roman que par un poème dans ma propre langue.

Comment on adapte l'esthétique cubiste etc. ? C'est très difficile, c'est une chose que j'ai trouvée très bien et très pratique pour moi, car dans l'idée cubiste était la simultanéité, c'est-à-dire représenter trois ou quatre choses à la fois, mais c'est beaucoup plus difficile dans la littérature que dans la peinture, mais peut-être plus intéressant aussi, parce que je suis écrivain. Je ne sais pas. Je parlais de mon adaptation et de celle de John Ashberry, qui a fait des choses pareilles en rapport avec le surréaliste, mais ça serait très très long et digne de deux ou trois communications officielles.

JACQUES FERRON :

Voilà, je crois que l'ignorance américaine a pris un travesti et qu'elle se nomme aujourd'hui modestie. Mais toujours l'ignorance américaine.

Monsieur Gold a vu revenir les paquets de morts, c'étaient évidemment des morts américains, mais il y a eu d'autres morts qui n'étaient pas des morts américains. Il y a eu du banditisme international, des bombardements de pays sans déclaration de guerre, et nous en revenons précisément à l'idée que j'exprimais tout à l'heure : ces messieurs sur-équipés peuvent se permettre d'être gentils, ils ne disent plus « innocence », ils disent « modestie », mais ils se conduisent quand même comme des nazis. Et il arrive de tout ceci que durant l'Allemagne d'Hitler je ne pense pas qu'il y ait eu de grands écrivains.

JEAN-GUY PILON :

Faites-vous toujours la morale comme ça, monsieur Ferron ?

ANDRÉE MAILLET :

Alors, j'ai trois choses à dire, qui vont un peu dans le sens du docteur Ferron.

D'abord, monsieur Gold parle du grand roman américain. Ça m'a toujours semblé assez comique que des écrivains, paraît-il, se disputent à qui écrirait le grand roman. Ce qui est important, ce n'est pas un grand roman, c'est une grande œuvre. Actuellement, quant à dire qu'il n'y a pas de géants aux Etats-Unis — puisqu'on a parlé de poésie tantôt —, je crois qu'on pourrait parler de Tennessee Williams qui est un géant aux Etats-Unis, et certainement que ça c'est de la littérature. Il est peut-être un romancier, je ne sais pas s'il a écrit des romans aussi, mais on vient de parler de poésie ; j'imagine qu'il n'est pas déplacé de parler de ces auteurs, donc... Tennessee Williams est un très grand géant littéraire, inspirateur d'énormément d'écrivains dans le monde. Il s'est lui-même inspiré de l'humanité et de Techkhov, comme je l'ai entendu le dire lui-même.

Deuxièmement, il est bien évident que les Etats-Unis font peur à tout le Tiers-Monde et qu'ils sont, par rapport au reste du monde, la Russie et la Chine à part, dans la situation exactement de la Russie et de la Chine, et que le grand écrivain américain devrait occuper aux Etats-Unis la

place qu'occupe Soljenitsyne, et je me demande : est-ce que vous voyez venir le jour où vous, américains, ou quelqu'un de vous osera réclamer ou non de l'humanité le démantèlement des Etats-Unis ?

JACQUES BRAULT :

Je pense qu'il y a peut-être toutes sortes d'avenues qu'on peut prendre à la suite de cette communication d'Herbert Gold, ce que je ne dirai pas de la discussion qui a suivi —, enfin des différentes interventions.

Moi, ce qui me frappe... Je dirai tout d'abord, en guise de préambule, que s'il y a une Amérique qui, semble-t-il, officiellement, est très modeste, ce n'est peut-être pas une raison suffisante, et peut-être encore moins nécessaire, que l'autre Amérique se fasse outrecuidante. Ce serait une manière encore, mais à rebours, de s'aliéner et se laisser déterminer par l'autre.

Ce qui me frappe dans la discussion, c'est que — et particulièrement peut-être dans le cas de l'écrivain, qu'on peut dire Etats-unien — nous sommes tous écrivains d'Amérique —, c'est que peut-être c'est lui qui est le plus mal situé dans la problématique de l'écriture.

Il est vrai, comme tout à l'heure Jacques Ferron disait, que tout le monde a le droit de parole, au moins en principe (on sait que les principes sont faits pour être bafoués, mais peu importe), à l'écriture ; et que d'autre part, on sait très bien que les Etats-Unis ont un super-équipement industriel, qu'ils se sont emparés aussi de la littérature, et qu'il y a aussi le cinéma, la gravure, la peinture, le disque — ne parlons pas de la chanson —, ainsi de suite.

Ce qui me paraît intéressant, c'est que la relation de l'écrivain à sa société — et éventuellement à d'autres sociétés, et particulièrement dans le cas du romancier américain —, me semble être à peu près identique comme modèle à sa relation au langage. Je veux dire par là que c'est une espèce de « *si et non* » — si on me permet de parler latin, langue internationale —, c'est-à-dire que c'est un oui et un non.

Je ne crois pas qu'on puisse attendre d'un écrivain américain, ni même de tous les écrivains américains réunis, qu'ils ré-

pondent de la société américaine. Je crois que ça serait abusif par rapport aux écrivains et que ça serait certainement amputer la société américaine d'autres virtualités...

ANDRÉE MAILLET :

C'est pourtant ce que les écrivains persécutés russes font ; Almaric a répondu pour toute la Russie, Soljenitsyne aussi.

JACQUES BRAULT :

Ça ne fait qu'une voix.

ANDRÉE MAILLET :

Ça en fait deux.

JACQUES BRAULT :

Ça peut en faire trois, quatre, ou même, si vous les additionnez, vous en ferez une collection, vous pouvez en faire une unité qui peut être immense, mais vous ne ferez pas une totalité avec ça.

ANDRÉE MAILLET :

Je demanderais au nom du monde qu'il y ait la même chose aux Etats-Unis.

HERBERT GOLD :

C'est très simple, Soljenitsyne est un martyr, Daniel aussi, Amalric aussi. D'autre part ils ont des mérites différents comme romanciers, comme écrivains. Mais le fait est que la vie, la culture américaine n'est pas assez répressive peut-être pour faire de nous des géants, peut-être que nous n'avons pas de géants, mais de petits géants. On proteste, on dit les choses que Soljenitsyne a dites, mais aux Etats-Unis, malheureusement, on ne nous met pas en prison.

Je peux protester à mon gré, même pour cette affaire des corps au Vietnam. J'étais là en piquet, en grève, nos noms ont été notés par le FBI, mais rien ne m'arrive. J'ai parlé avec le monsieur qui tenait le registre mortuaire, et il me disait : « Laissez-moi faire mon affaire. Je gagne ma vie. Je ne gagne pas beaucoup. Pourquoi est-ce que vous gênez mon travail ? C'est un service que je fais pour le gouvernement. »

Finalement ça s'est réduit au comique.

En Russie, quand j'étais à Moscou, j'ai connu un monsieur Alexander Ginsbert, qui est maintenant en prison. C'est lui qui a envoyé les papiers sur le procès de Daniel et Siniavski à l'étranger.

Il a parlé de la même façon qu'un écrivain proteste à New York ou à San Francisco ; seulement la société est plus répressive. Est-ce qu'on doit demander que le gouvernement de Nixon devienne plus répressif pour qu'on puisse faire des géants ?

Mais, on parle de littérature ici, et non pas de politique.

ANDRÉE MAILLET :

Monsieur, êtes-vous en train de me dire qu'entre les écrivains et le peuple américain il n'y a qu'une liaison de commerçants à clients et que le peuple américain est vraiment apathique ?

SEVERO SARDUY :

Je pense qu'il serait préférable que l'on me demande la parole. Je crois que si vous avez à répondre à ceci, vous devez répondre, ensuite s'il n'y a pas, disons, d'autres exposés qui concernent directement ce sujet, je me propose de lever la séance.

JACQUES BRAULT :

Je vais essayer de retrouver le fil de mes idées... Ce que je voulais dire justement quand j'ai choisi cet exemple — comme tout exemple ce n'est pas une preuve, c'est simplement une illustration — des écrivains américains par rapport à leur société, ce que je veux dire par là, c'est que ça me semble être sur le même modèle que les rapports de l'écrivain au langage, de la même manière. Je ne pense pas que l'on puisse encore aujourd'hui concevoir l'écrivain comme étant un usager privilégié du langage comme ça s'est déjà fait dans l'histoire... Bien sûr on a entretenu cet état de choses pour des raisons généralement politiques, — en particulier, les lauréats ont essayé de perpétuer, me semble-t-il, cette tradition aussi.

A strictement parler, le langage est vraiment une propriété, une création, c'est bien cela ; mais par ailleurs, l'écrivain face à ce langage vient pratiquer un choix. Il me semble

que peut-être dans le cas du roman c'est un peu plus ambigu, où le choix me semble être justement un choix de non fonctionnalité. C'est peut-être plus évident dans certaines formes poétiques. J'irai même jusqu'à dire — je ne veux pas être paradoxal — que, finalement, l'écrivain, si on pousse les choses à bout, choisit de recourir au langage pour, et jusqu'à un certain point, déconnecter la communication usuelle.

Inversement, si on en revient à son rapport avec la société, je pense que là non plus on ne peut pas faire de l'écrivain une espèce de citoyen privilégié avec les droits et devoirs inhérents à sa charge. Je pense que c'est un citoyen comme tous les autres, tout simplement, qu'il soit peintre ou musicien, tout ce qu'on voudra, mais que dans les faits (et Herbert Gold sur le mode anecdotique nous a fait entendre cela) il se trouve dans une certaine société ou dans une certaine situation historique, et qu'il y a une très lourde pesée qui se fait sur l'écrivain.

Je pense qu'Herbert Gold nous a tout simplement raconté comment il essayait à sa manière d'échapper au personnage qu'il était en train de devenir, personnage éminemment consommable et rentable — parce que ça va dans les deux sens —, et qu'il tombait tout à fait dans la machine industrielle. Mais il me semble — ce qu'il n'a peut-être pas dit, l'ayant seulement laissé entendre — que sa tentative c'était celle non pas de se déprendre complètement de tout ce contexte social ou de se désengager, mais d'essayer précisément d'opposer une espèce de refus à être consommé et même à consommer du langage pour pouvoir écrire.

Il me semble que le choix de l'écriture se situe dans cette espèce de tension qui jamais ne s'achève, et ce matin, ce que disait Edouard Glissant — sur un mode disons peut-être plus évident, plus accentué, en ce qui concerne par exemple son rapport avec la langue française — me semble aller aussi dans cette ligne-là.

Est-ce qu'à travers cela il y a quelque chose de spécifiquement américain ? Je ne peux dire si c'est américain ou non. C'est ce que j'aimerais qu'on se demande dans des réunions subséquentes.