

Cinquième séance (mercredi, le 4 octobre 1978, seize heures)

Volume 21, Number 4-5 (124-125), July–October 1979

Littérature et réalité : Acte de la Rencontre québécoise internationale des écrivains, tenue au Mont Gabriel en octobre 1978

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60190ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

(1979). Cinquième séance (mercredi, le 4 octobre 1978, seize heures). *Liberté*, 21(4-5), 182–223.

Cinquième séance

(mercredi, le 4 octobre 1978, seize heures)

Président d'assemblée :

WILFRID LEMOINE

Communications par :

THOMAS PAVEL (Canada)

ERNESTO SABATO (Argentine)

PETER SCHNEIDER (Allemagne)

LOUIS-PHILIPPE HÉBERT (Québec)

HERBERT GOLD (U.S.A.)

WILFRID LEMOINE :

Avant de commencer, il me fait grand plaisir de demander à Jacques Godbout de s'adresser à l'assemblée.

JACQUES GODBOUT :

C'est tout simplement, comme en ce moment à Québec dans le Salon rouge on distribue les Grands prix du Québec, pour signaler, pour ceux qui ne sont pas journalistes et qui ne le savent pas, que le Grand prix littéraire est donné cette année à Anne Hébert et le prix de Sciences humaines à Marcel Rioux, et qu'en principe l'un et l'autre, l'un ou l'autre seront parmi nous demain soir. Voilà.

WILFRID LEMOINE :

Alors, c'est la dernière séance de la Rencontre québécoise internationale des écrivains ; prendront la parole cet après-midi : Thomas Pavel, Peter Schneider, Louis-Philippe Hébert et Herbert Gold. Il y aura aussi lecture d'un texte de Sabato.

GEORGES LISOWSKI :

Ceux qui devaient prendre la parole ce matin, vous êtes saouls ?

WILFRID LEMOINE :

Vous ne savez pas, mon cher, jusqu'à quel point je le souhaiterais ! Alors soyons honnêtes : si vous voulez siéger jusqu'à minuit ce soir, je suis tout à fait d'accord, j'en ai déjà vu d'autres ; je vous animerai jusqu'à l'extrême limite de mes forces ! Etant donné que vous y tenez, avant de commencer la séance proprement dite, j'offre la parole en priorité à ceux qui étaient inscrits ce matin et dont j'ai perdu le nom, alors profitez-en pour vous inscrire si vous voulez parler. Alors je sais qu'il y avait Michèle Lalonde, il y avait Bernard Noël, il y avait... est-ce qu'il y en avait d'autres ?

PHILIPPE DRACODAÏDIS :

Oui, il y avait moi.

WILFRID LEMOINE :

Vous, mon cher Georges ! Vous étiez attaqué, il faut que vous vous défendiez !

GEORGES LISOWSKI :

Je me suis assez défendu à table.

WILFRID LEMOINE :

Nous allons donc accorder la parole en priorité à ces quatre personnes, après quoi nous allons passer aux quatre communications, après quoi nous allons passer à la discussion, après quoi vers minuit nous irons dîner.

MICHÈLE LALONDE :

Je voulais simplement revenir en arrière, parce que j'ai eu l'impression qu'il y avait eu un glissement dans la discussion, et je me sentais vaguement coupable d'avoir, je ne sais trop, sonné le glas de la littérature ou de l'avoir déclarée morte. Je ne peux pas répondre à ça, mais il y a deux points que je voulais préciser. C'est, fondamentalement, une question de code. Prenez cette jeune génération : à partir du moment où on l'a, par toutes sortes de moyens, voulus, insidieux, compte tenu de toutes les causes qu'on a nommées, à partir du moment où on l'a coupée de la culture de la littérature en tant qu'ensemble de connaissances, il se creuse un fossé tout à fait artificiel entre les générations, qui fait qu'on ne peut pas communiquer du tout à travers cette culture-là. On ne peut plus communiquer, et il se produit une sorte de révolution culturelle, une sorte de rupture, analogue à celle dont Milan Kundera a parlé.

Par exemple, c'est une génération (Gaston Miron me disait ça l'autre jour) à qui on ne peut plus parler du *Petit Chaperon rouge* de Charles Perreault ; il faut parler de Walt Disney. Les jeunes reçoivent une quantité d'informations culturelles qu'ils ne peuvent pas associer, et les anciennes connaissances sont pour eux du chinois. Alors c'est surtout en ce sens que je voulais intervenir.

L'autre point de mon intervention : je voulais préciser que mon pessimisme est pondéré ; je n'oppose pas forcément l'audio-visuel à la littérature, mais je pense qu'à partir du moment où on est devenu très conscient de ce problème-là, on envisage ça comme une question de créativité du côté de la littérature elle-même. Et ça peut changer beaucoup la façon dont on envisage, par exemple, la diffusion de la littérature, les moyens de diffusion de la littérature en tant que parole. S'il y a une désaffection vis-à-vis de l'écrit, à tel point que ça devient un problème technique considérable pour des milliers de personnes que de lire, de déchiffrer un texte, il y a d'autres media, d'autres moyens de le faire passer. Et là-dessus, je dirai qu'il me semble que ces moyens-là sont en général très méprisés, soit par la critique, soit par les institutions littéraires, ne sont pas considérés comme entrant dans la littérature, faisant partie de la littérature. Ne fait partie de la littérature en ce moment que ce qui est imprimé. Par exemple, un poète québécois, Perreault, a longtemps tenu à la radio une chronique de poésie, des poèmes qu'il lisait hebdomadairement à la radio, que ma mère, qui n'était pas du tout une personne normalement abonnée aux plaquettes de poésie, écoutait et trouvait fort belle. Tant que ça n'a pas été publié, il y avait un grand nombre d'auditeurs très sensibles à cette parole, mais ça n'a pas été considéré comme matière littéraire aussi longtemps que ça n'a pas été imprimé. A ce moment-là, c'est entré dans la littérature. De même, il y a des auteurs, je pense à Roland LePage, qui n'ont absolument pas attiré l'attention de la part de ce qu'on convient d'appeler les critiques littéraires ; donc ça compte pas, c'est pas considéré comme de la littérature.

BERNARD NOËL :

Quelqu'un ce matin a défini la littérature comme une activité bourgeoise, activité bourgeoise qui aurait fini dans la fin du dix-neuvième siècle. Je crois que ce qui est bourgeois dans la littérature, c'est la compétition qui conduit chacun de nous à produire quelque chose qui non seulement n'est pas compétitif mais est irremplaçable ; ce qui ne veut pas dire que ça soit indispensable. Si la littérature est menacée, je pense qu'elle l'a toujours été : il y a un empereur chinois dont j'ai oublié le nom qui a fait brûler tous les livres, deux-trois siècles avant Jésus-Christ. Si la littérature est mortelle, elle est mortelle, mais nous sommes d'autant plus vivants que nous sommes mortels, et il faut savoir si on a

envie de risquer d'écrire, ou si on a envie d'être des fonctionnaires.

PHILIPPE DRACODĂÎDIS :

Je voudrais dire deux choses : la première s'adresse à Michèle Lalonde. Je pense que la littérature commence par l'école, et il faudrait voir ce que c'est que l'école dans la société dans laquelle nous vivons. Quant à moi, pour commencer le débat, si vous voulez, je dirai que l'école ne fait que reproduire les structures de la classe qui est au pouvoir, et ça c'est très important en ce qui concerne la littérature, parce que ça, c'est une réalité.

Deuxièmement, c'est moi qui ai dit que la littérature est l'expression bourgeoise par excellence, et je me félicite de ce que Bernard Noël a dit, je trouve ça très intéressant ; il ne faut pas être fonctionnaire, il ne faut pas que je le dise, même si ça coûte trop.

WILFRID LEMOINE :

Oui, Scorza ?

MANUEL SCORZA :

Bernard Noël, je crois que vous avez exprimé un sentiment très exact, que je partage totalement. L'empereur chinois, c'était Si-Wan-Ti, mais c'est pas pour me vanter, sinon pour vous dire qu'en Amérique, en Colombie, un prêtre qui s'appelait Trachael, avant l'arrivée des Espagnols, a fait la même opération : brûler tous les codes mayas pour détruire la mémoire de l'empire aztèque. L'opération n'a pas réussi non plus parce que plus tard est née une merveilleuse littérature, extraordinaire...

BERNARD NOËL :

Il y a une ambiguïté qu'il faudrait peut-être lever : quand on parle d'écrit, enfin cela connote deux choses : il y a d'une part l'information et d'autre part le texte. Par rapport à ce qu'on disait ce matin, j'ai envie de renverser la proposition et de dire que l'âge de la littérature n'a pas encore commencé, l'âge du texte ; nous sommes en train d'entrer dans l'âge du texte. Ça veut dire que ce qui a fait le succès des grands écrivains du dix-neuvième siècle, c'est que leurs bouquins sont à la fois de l'information et du texte, de l'anecdote et du texte. Il y a un fait qui me semble capital et, enfin me semble-t-il, dont on ne parle jamais, c'est qu'à partir de l'invention de Gutenberg, ce qui est important c'est peut-être moins cette invention que ce qu'elle a entraîné. Je veux dire qu'à partir de la fin du seizième siècle, on est passé sans s'en apercevoir de la littérature orale, de la lecture orale à la lecture mentale, et cette lecture mentale conditionne absolument toute l'écriture, mais elle n'est devenue, comment dire ? opératoire qu'à partir du dix-neuvième siècle. La véritable coupure entre ces romanciers qui sont à la fois des informateurs et des textuels, si je

peux dire, ça commence avec Mallarmé, grosso modo, Mallarmé qui produit un autre type de texte qu'on peut lire, qui correspond à cette littérature mentale, à cette lecture mentale. C'est ça que nous sommes en train de vivre, ce passage-là. Cela dit, c'est peut-être capital, c'est peut-être pas capital, j'en sais rien ; mais ça change tout.

WILFRID LEMOINE :

Est-ce que Georges Lisowski voudrait dire quelque chose ?

GEORGES LISOWSKI :

Je voudrais dire que j'étais assez épouvanté ce matin par la communication de Michèle Lalonde et à la réflexion je me suis dit qu'à la fin, la seule expérience que nous avons tous autour de cette table, c'est que les auteurs que nous aimions, nous les avons toujours découverts contre l'école, et que l'école n'a pas compté, et que l'école au contraire essayait de nous dégoûter de la littérature. Elle n'y est pas parvenue. Tous les auteurs que nous avons lus et aimés, c'était contre l'école.

Mais là, Michèle Lalonde triche, parce qu'elle m'a dit en petit comité...

WILFRID LEMOINE :

Les confidences !

GEORGES LISOWSKI :

Non, elle vient de me le dire il y a dix minutes, elle m'a dit simplement qu'il n'y avait pas de grille, qu'ils ne savaient pas lire, et puis elle m'avoue que ses élèves du cours d'art dramatique lisent en sous-main, un auteur interdit au Québec : Saint-Augustin ! Mais bravo, bravo ! qu'ils lisent Saint-Augustin !

MICHÈLE LALONDE :

Je dis que lorsqu'on leur révèle, qu'on leur apprend tout à coup des choses, ils sont absolument renversés de savoir que ça existait. Ces jeunes, certains d'entre eux n'ont aucune, aucune, aucune culture livresque, et pour eux c'est absolument une révélation quand vous leur expliquez qu'il y a eu un empire romain ! Ça va jusque-là. Evidemment ce sont des enfants triés sur le volet, très intelligents, tout ce qu'on veut ; donc si on les prend comme des cas d'exception et qu'on considère le phénomène sociologique comme tel, quelle intelligence du monde, quelle lecture globale du monde et quelle lecture de la réalité peuvent-ils faire avec les milliers d'éléments d'information qui leur sont constamment expédiés quelque part dans la cervelle par les moyens audio-visuels, mais sans aucune grille didactique ou d'interprétation, ni chronologique, ni quelle qu'elle soit, à l'exception de celle que Godbout a signalée dans son essai : une grille horaire : à quatre heures *les Sauterelles*, à cinq heures *Robin Hood*...

Donc quand on leur apporte un morceau de cette culture qui a été effacée (on peut parler d'une espèce d'éradication de la mémoire), c'est une révélation ! Je ne veux pas dire qu'ils sont stupides ; d'ailleurs ils ont une activité mentale et, dans ce sens-là, je crois, oui, qu'il y a bien de l'espoir.

GEORGES LISOWSKI :

Je trouve que c'est formidable, parce que le passage du fils de Sojcher de la bande dessinée à Kafka, c'est assez extraordinaire. Enfin c'est le fils de Sojcher, il doit avoir des gènes correspondants, mais que des élèves au cours dramatique lisent saint Augustin en cachette parce que les parents sont effrayés ! C'est un problème propre au Québec parce que ça s'est jamais produit nulle part que cette laïcité acquise au cours de dix ans soit tombée comme ça sur un mur. Je trouve que c'est très réconfortant, qu'ils apprennent à lire dans saint Augustin. Chaque individu va trouver sa grille. A l'époque où j'allais en classe, il n'y avait pas de grilles.

WILFRID LEMOINE :

Alors on commence la dernière séance, nous entendrons les communications, il me semble que je vous ai dit ça tout à l'heure, de Thomas Pavel, d'Ernesto Sabato, de Peter Schneider, de Louis-Philippe Hébert et de Herbert Gold, après quoi je vais vous inviter à débattre de ce que vous avez entendu ou d'autre chose.

THOMAS PAVEL :

On a dit beaucoup de choses, toutes sont extrêmement intéressantes, je ne sais vraiment pas quoi ajouter encore. Je voudrais simplement attirer l'attention sur le fait que ce travail de la fiction, cette dualité entre la fiction et la réalité commence déjà dans le langage naturel, et que n'importe quel mot de ce langage, le mot *arbre*, étant la représentation de l'universel, contient déjà une fiction. Il existe des mots qui contiennent une fiction, qui traversent un objet réel, par exemple un mot comme *arbre* ou comme *maison* ; enfin ces mots-là, pour arriver à leur part de fiction universelle, traversent un objet réel, l'arbre qui était devant Hegel, disons,

pour arriver à l'universel, et ainsi de suite. Il existe des mots comme le mot *amour*, le mot *liberté*, qui ne traversent pas nécessairement des réalités, et qui ne traversent pas nécessairement des objets ; ce serait une grosse erreur que de croire qu'il y a un objet en nous, un objet « liberté » ; ce sont des mots d'une nature différente. Leur fiction ressemble plutôt à une promesse, ce sont des mots que nous accomplissons. Donc, cette dualité entre la fiction qui traverse le réel pour aboutir à l'universel et la fiction qui se réalise comme promesse, me semble être assez importante pour la compréhension de la littérature elle-même. On retrouve dans la littérature ces deux genres de fiction.

Maintenant je voudrais soulever quelques points, vous allez voir qu'ils sont assez gais. On parle toujours du pouvoir de l'écrivain et il y a autour de l'écrivain un vide qu'on voit, on doit être bien bien conscients qu'il y a un vide de pouvoir, qu'il y a un moment pas très éloigné où l'écrivain partageait un certain pouvoir avec les mythes, avec les religions, avec d'autres systèmes donateurs de sens et je pense qu'avec le retrait probablement passager, avec un certain retrait du mythe, avec un certain retrait du sacré, l'écrivain se voit attribuer des fonctions auxquelles il n'est tout simplement pas préparé ; d'où cette sensation écrasante pour moi d'inflation à chaque fois qu'on s'attend à beaucoup de choses de l'écrivain : il n'est pas toujours capable de faire face, il ne peut vraiment pas couvrir tout le terrain laissé par ce retrait des mythes ou par le retrait du sacré.

Puisqu'on parle de mythe, vous voyez que, dans certaines cultures étudiées par les anthropologues, on fait la distinction très nette entre les histoires *vraies* qui sont les mythes et les histoires des dieux, et les histoires *pour rire*. Les histoires pour rire sont les histoires qu'on se raconte comme ça pour s'amuser : des contes de fée, des fables, des histoires avec des animaux, histoires de morale, etc. C'est très délicat. Je pense que les écrivains devraient assumer leur place qui est dans les histoires *pour rire*, et c'est très dur puisqu'on veut tous donner des histoires vraies. Mais ce *rire* ne doit pas être interprété nécessairement comme le rire moqueur. Vous voyez, le rire parfois devrait être aperçu comme une barrière, com-

me quelque chose qui cache la pudeur ; il y a une certaine pudeur vis-à-vis du réel chez l'écrivain, et je ne crois pas qu'il est bon d'abandonner cette pudeur.

Enfin, je veux vous raconter, je veux vous proposer deux petites histoires, enfin, deux petits apologues : il y avait une ville où à un certain moment un bonhomme commence à parcourir tous les magasins, à acheter beaucoup de choses à crédit. A la fin, il veut payer et au lieu de sortir des billets de banque, il sort des petits papiers qui ont juste la forme de la monnaie du pays, mais au lieu d'être de véritables billets, ce sont de petites peintures : une caricature du souverain, un petit paysage, toutes sortes de dessins fantaisistes. Il réussit à tromper un vendeur très myope qui tâte cette monnaie, ce papier, et il dit : O.K., c'est des dollars ou c'est des florins, enfin . . . Mais peu à peu on s'en aperçoit. Est-ce que son geste de vouloir acheter de la marchandise avec du papier peint, fantaisiste, très bon d'ailleurs, était justifié ? Voilà une question. Bon, on peut très bien prolonger cette histoire, je voulais la prolonger, mais je vais laisser cela pour une autre fois.

Une deuxième histoire : le même bonhomme participe à une chasse, on chasse le lapin, comme proposait notre ami Paquette, on chasse le lapin et tout le monde part à la recherche de lapins. Or notre bonhomme, au lieu de tirer sur les lapins, commence à lancer des feux d'artifices. Les autres semblent très occupés : on est sérieux ici, on chasse le lapin. Lui, il regarde les fusées, l'herbe, le sol et il dit : « c'est beau, c'est beau ! »

Je voulais simplement attirer l'attention sur le problème de la beauté, qu'on n'a pas encore mentionné durant cette rencontre.

WILFRID LEMOINE :

Ernesto Sabato devait être avec nous ; il nous a quand même communiqué un texte que va nous lire Jacques Folch-Ribas.

ERNESTO SABATO :

On parle beaucoup de l'objectivité en art. Mais si la science peut et doit se passer du moi, l'art ne saurait le faire, et il est inutile qu'il se le propose comme un devoir. Cette « impuissance » est précisément sa vertu et sa richesse. Fichte disait que l'art n'a d'autres objets que des créations de l'esprit ; et Baudelaire considérait l'art comme une magie qui enveloppe le créateur et le monde. Ces grottes mystérieuses habitées par les personnages de Léonard, ces dolomites bleuâtres et énigmatiques que nous entrevoyons comme un fond sous-marin derrière les visages ambigus, sont, donc, l'expression de l'esprit de Léonard.

Fasciné par la science, un certain XIX^e siècle aurait voulu que le romancier décrive la vie des hommes comme un naturaliste décrit les mœurs des fourmis. Mais un écrivain profond ne peut se contenter seulement de copier l'existence de l'homme de la rue ; dès que son attention est ailleurs — et elle est presque toujours ailleurs —, ce petit homme se met à sentir et à penser comme le délégué de quelque partie obscure et déchirée du créateur. Seuls les écrivains superficiels peuvent écrire une simple chronique et exprimer fidèlement — quel mot hypocrite ! — la réalité extérieure d'une époque ou d'une nation. La puissance des grands créateurs est si dévastatrice qu'ils ne peuvent faire autrement, quand bien même ils le voudraient. Ne dit-on pas que Van Gogh voulait copier les tableaux de Millet ? Naturellement, il ne pouvait pas ; au lieu de cela, il lui est venu ces soleils de cauchemar, ces arbres terribles, des arbres et des soleils qui ne sont rien d'autre que la description de son propre esprit halluciné. Peu importe que Flaubert ait écrit sur la nécessité d'être objectif : quelque part dans sa correspondance, il nous dit en revanche qu'il s'est promené dans la forêt un jour d'automne en sentant qu'il était tout à la fois un homme et sa maîtresse, le cheval et les feuilles qu'il foulait, le vent et ce que se disaient les amoureux.

Dans *La République*, Platon affirme que Dieu a créé l'archétype de la table, que le menuisier crée un simulacre de cet archétype, et le peintre un simulacre du simulacre. Telle est,

en effet, la seule possibilité d'un art mimétique : une perte de substance à la troisième puissance.

C'est à cette lumière qu'il faut juger certaines doctrines. Miguel Angel Asturias prétend que nous, les écrivains argentins, ne sommes pas représentatifs de l'Amérique Latine. Un critique a dit à peu près la même chose aux Etats-Unis ; il s'en faut de peu que nous n'ayons pas de littérature nationale. Evidemment, c'est parce que la couleur locale n'est pas assez marquée chez nous ; au fond, ils voudraient un cadre pittoresque pour nous accorder un certificat de bonne conduite. Pour ces ethnologues, un Indien dans une plantation de bananiers est réel, mais un lycéen remâchant sa solitude sur une place de Buenos Aires n'est qu'une anémique entéléchie. Ils appellent réalisme cette sorte de superficialisme. Car la question nationale est liée au problème majeur, et toujours équivoque, du réalisme. Ah, ce mot... S'il m'arrive de rêver de dragons pendant mon sommeil, considérant qu'il n'y a pas de trace de dragons en Argentine, faut-il déduire que mes rêves ne sont pas patriotiques ? Il faudrait demander à ce critique américain si l'inexistence de baleines métaphysiques aux Etats-Unis fait de Melville un écrivain apatride.

Tout cela vient de ce que l'on suppose que l'art, en définitive, a pour mission de copier la réalité. Mais, tout d'abord, nous n'avons pas de bananiers ; et deuxièmement, l'art n'a pas cette mission d'appareil photographique. Il faudrait être trop naïf pour vouloir se documenter sur l'agriculture française à la fin du siècle en regardant les tableaux de Van Gogh ; il est évident que l'art est une ontophanie, une révélation de la réalité, mais de *toute* la réalité : pas seulement l'extérieur, mais aussi l'intérieur ; pas seulement le rationnel, mais aussi l'irrationnel. Car si l'art est fortement imprégné par la réalité objective, il l'est dans un rapport très subtil, très complexe, et même contradictoire — comme dans les rêves. Si la société était l'élément décisif, le seul qui compte, comment pourrait-on expliquer la différence entre une littérature comme celle de Balzac et celle de son presque contemporain Lautréamont ? Ou bien entre Claudel et Céline ? En fin de compte, tout art est individuel, parce qu'il est la vision d'un monde à travers un esprit unique. Et c'est la différence

essentielle entre l'art et la connaissance scientifique. Dans l'art, ce qui compte, c'est précisément ce schéma personnel et unique, cette expression concrète de l'individualité. C'est pour cela qu'il y a un style dans l'art et qu'il n'y en a pas dans la science. Comment pourrait-on parler du style de Pythagore dans son théorème de l'hypoténuse ?

Il est donc absurde d'accuser Borges — pour poser un exemple bien connu — de ne pas être représentatif de l'Amérique Latine, et même de l'Argentine. Il représente parfaitement la réalité Borges-Monde, ce que nul autre ne pourrait faire à sa place. Sa façon unique de voir cette co-existence se traduit dans son langage, qui est lui aussi unique. Un langage qu'on ne peut faire autrement que d'appeler idiolecte. Mot horrible qui peut-être est le synonyme de style.

PETER SCHNEIDER :

Je n'ai pas l'intention de proposer une définition de notions comme la réalité ou la littérature. Je vous adresserai donc ici quelques remarques sur le conflit entre la littérature et la réalité, qui est un conflit très spécial.

Il est facile d'être unanimes sur le fait que dans notre société la littérature ne peut, ne doit pas se sacrifier devant le programme des administrateurs officiels de la réalité ; mais je m'intéresse à ceci : comment la littérature se comporterait-elle, comment les écrivains se comporteraient-ils s'il y avait un jour un bon politicien qui aurait l'idée de réaliser les rêves politiques des écrivains. Est-ce vrai que dans ce cas-là la littérature pourrait aller main dans la main avec la politique ? Ou est-ce que continuerait le conflit entre eux, parce qu'il y a une différence plus profonde, une différence de méthode entre eux, une différence en ce qui concerne l'approche de la réalité ?

Récemment, un journaliste me demandait si la fréquence chez moi du « je » ne constituait pas une fuite du politique.

La même personne me demandait huit ans avant si ma tendance à traiter de la réalité sociale et politique ne constituait pas une échappatoire politique aux problèmes personnels ! Lorsque je lui demandai à mon tour ce que serait à son avis le contraire, il dit que c'était son métier de poser au bon moment les questions embarrassantes. Ce n'est pas chez les journalistes allemands contemporains qu'on observe cette vieille passion que j'appelle la passion de la pondération. Ses caractéristiques rhétoriques marquantes sont des tournures telles que « bien sûr », « il est important de », « mais il ne faut pas oublier que »...

Il était plus que temps de ré-affirmer le primat des déterminations sociales, même dans la république des lettres. Même l'expérience la plus privée est certainement politique, mais sur le champ social. Ça n'a bien sûr pas de sens de faire suivre chaque affirmation d'un *d'autre part*, mais d'autre part il ne faut pas oublier qu'on peut voir chaque chose de deux côtés. Quelqu'un a dit un jour : un homme qui se contredit n'est pas pour autant un dialecticien. Il aurait ajouté, lors d'une discussion télévisée, alors qu'on l'interrogeait sur la pondération : un directeur qui s'empresse toujours de s'enquérir du deuxième aspect de la question alors que le premier s'exprime enfin, réclame en effet le silence. En réalité, chaque mouvement énergique, chaque illusion, qu'elle soit individuelle ou sociale, est une sorte d'affirmation. Les deux termes d'une contradictoire ne peuvent jamais être également vrais au même instant.

Mais bien plus que cette passion pour la pondération, ce qui me préoccupe dans la question de ce journaliste, c'est l'hypothèse implicite que la littérature et la politique irait tout simplement main dans la main. Je viens de relire l'essai de l'écrivain chinois Nos-Tung sur la différence entre la poésie et la politique, et il en vient à la conclusion que la littérature ne peut jamais former une unité avec la politique. Il se justifie ainsi : premier point : avant une grande révolution, presque toute la littérature exprime l'insatisfaction, le tourment des rapports sociaux, associe la douleur, la révolte dans des mots. Deuxièmement, pendant une grande révolution, la littérature disparaît, laissant place au silence, chaque homme

étant entraîné par le courant de la révolution. Troisièmement, la victoire de la révolution laisse un peu de répit. Quelqu'un fait l'éloge de la révolution, et ce n'est déjà plus que poésie révolutionnaire. Puis viendront peut-être des poètes qui seront lucides, qui se sentiront à nouveau insatisfaits de la situation existante et qui protesteront de nouveau.

Les politiciens révolutionnaires avaient approuvé les paroles précédentes des poètes, et après la victoire de la révolution, les politiciens reviennent aux anciennes méthodes qu'ils avaient combattues auparavant. Inévitablement les poètes ne les satisfont plus de sorte qu'il ne reste plus qu'à les caser, ou à leur couper la tête. La meilleure méthode est de leur couper la tête. Voilà en gros la tendance de la littérature mondiale depuis le dix-neuvième siècle. Je tiens à formuler la même pensée à notre endroit : il a dit : une révolution qui ne se débarrasserait pas de lui ne serait pas une révolution profonde. En ce qui le concerne, sa prédiction ne s'est pas réalisée. Dans son fameux discours de Yi-Nam en 1942, Mao-Tse-Tung a fait de Su-Sing l'exemple de l'écrivain de la nouvelle Chine (mais il faut ajouter qu'à cette époque Lu-Sing était mort depuis six ans). En tout cas, Lu-Sing semble partir d'une contradiction permanente entre la politique et la littérature qui ne se résorberait pas même par une révolution, et c'est la question qui m'intéresse ici.

J'aimerais vérifier cette thèse avec l'exemple de la relation entre Lénine et Gorki, dans les années 1917 et 1918. Dès le début de ce siècle, Gorki a tenu une révolution en Russie pour nécessaire et il s'est engagé de toute sa personne à sa réalisation. Il a très tôt sympathisé avec la sociale démocratie russe, le parti de Lénine, parce qu'il était convaincu qu'une révolution ne devrait être conduite sans une association appropriée. Néanmoins, durant les années décisives que furent les années 17 et 18, Gorki s'est opposé avec une colère croissante à la politique bolchévique. Les attaques contre le parti qui réalisait la révolution allèrent si loin que le journal de Gorki finit par être interdit.

La méthode de Gorki qui consistait à écarter les jugements politiques, à partir des perceptions et des observations directes des choses sensibles, était complètement inadmissible

pour le théoricien de la révolution qu'était Lénine. Pourtant, avant que Gorki ne le traite de fou, de charlatan, de criminel, d'expérimentateur sans scrupule, conduisant le peuple à la ruine, Lénine avait à Capri rendu visite à Gorki et il décrit cette rencontre ainsi : « Lors des entrevues que l'auteur de ces lignes a eues avec Gorki sur l'île, il lui montra les erreurs politiques, il lui fit des reproches. » Gorki para ces reproches de son inimitable sourire et d'une gentillesse et d'une explication sincère : « Je sais être un mauvais marxiste et puis nous autres artistes, sommes tous un peu irresponsables. » Alors Lénine conclut qu'en face d'une telle attitude, on peut difficilement discuter. Lénine a dû sentir que la réponse polie de Gorki n'était ni particulièrement sincère ni auto-critique.

Dans une lettre à son ami Romain Rolland, la déclaration de Gorki concernant son marxisme était plus sincère : « Vous savez que je suis marxiste, pas pour avoir lu Marx ; ceci dit en passant, je ne l'ai pas lu. De plus, je ne cherche en général aucun enseignement dans le livre, mais parce que je me réjouis de la beauté et de la puissance de sa pensée. Le mensonge, l'hypocrisie et la terreur hideuse du système de classe, je les ai compris directement par les phénomènes de la vie eux-mêmes, par les réalités des formes de la vie. »

Lénine n'aurait certainement rien eu contre le fait qu'un écrivain aussi célèbre et méritant que Gorki continue d'appliquer sa méthode dans son défi, comme dit Lénine, se basant sur le phénomène de la vie, à la société des classes tsaristes. Ce qui irritait Lénine, et le journal bolchévique *la Pravda*, était le fait que Gorki appliquait cette même méthode au phénomène révolutionnaire. Quand Gorki apprit que le général Prilov avait donné l'ordre d'empêcher par la force des baïonnettes et des balles toute tentative de l'ennemi d'entrer en contact avec les troupes russes, il fut scandalisé. Il écrit le 21 avril 1917 : « Je m'efforce de parler calmement ; je sais que les généraux savent aussi d'une certaine manière la vérité de leur profession et cette vérité était encore il y a quelque temps la seule à pouvoir s'exprimer librement. Aujourd'hui, l'autre vérité, celle qui ne connaît pas le crime, peut s'exprimer librement, une vérité qui n'est pas capable d'atténuer la

haine et l'animosité, devenant de cette manière une cause honteuse de l'extermination de l'homme. »

Cette contradiction entre la vérité des généraux et politiques et cette autre vérité de Gorki qui nomme incidemment et maladroitement la vérité pure, la vérité de l'homme, Gorki n'a pas cessé de la mettre en scène. Ce faisant, il ne se préoccupe ni des questions tactiques, pratiques de la politique révolutionnaire, ni de cette logique politique selon laquelle l'organisation révolutionnaire doit employer jusqu'à un certain point les moyens, les méthodes de l'adversaire pour pouvoir les vaincre.

En résumé, Gorki exige que l'on retrouve le bout humain de la révolution pour chacun des moyens qu'elle met en oeuvre sur son chemin vers ce but, et il va si loin qu'il préfère renoncer à la réalisation des buts révolutionnaires si ses contenus sont paralysés par des moyens politiques, ne serait-ce que provisoirement. Gorki s'est effectivement opposé à pratiquement chaque étape politique du chemin des bolchéviques vers le pouvoir. Il s'emporte contre des cas de lynchage, contre la mort par noyade d'un voleur, contre l'arrestation d'une femme médecin qui n'avait pas voté pour les bolchéviques. Il s'emporte aussi violemment qu'il l'avait fait auparavant en dénonçant les horreurs de la domination des classes.

Il ne l'admet pas, l'argument de la *Pravda* selon lequel chaque illusion s'accompagne nécessairement de manifestations négatives, parce qu'il n'admet pas la logique de la prise du pouvoir. Les critères selon lesquels il juge la révolution différent de ceux du politicien Lénine. Les valeurs qu'il défend sans cesse sont la morale, l'honneur, l'humanisme, les valeurs spirituelles, la personnalité humaine, et se résument toutes dans sa notion de culture. Une citation : « si la révolution n'est pas en mesure de développer une culture, elle est stérile à mes yeux et dépourvue du sens, et nous ne sommes pas un peuple fiable. » Ce qu'il entend par culture s'exprime dans une autre remarque : la nouvelle structure de la vie politique exige une nouvelle structure de l'âme.

Si l'on considère aujourd'hui la critique par Gorki de la politique léninienne, le premier pourrait nous apparaître à maints égards comme le meilleur politicien. Sa critique de

la suppression de la démocratie, son jugement sur les paysans russes, sa mise en garde à l'égard de la dépendance des moyens par rapport aux fins politiques, nous apparaissent aujourd'hui plus justes et plus actuelles que les justifications grossières et brutales de *la Pravda*, en particulier celles qu'a rédigées Staline, mais il est aussi évident qu'il n'y aurait jamais eu de révolution en Russie si les ouvriers et les auteurs avaient suivi Gorki et non les bolchéviques.

Gorki a voulu, voulait la révolution ; Gorki lui-même aurait été le dernier à aspirer au pouvoir politique. Il écrit à Romain Rolland : « Je suis à tout point de vue un hérétique, mais mes opinions sont vraisemblablement pleines de contradictions que je ne peux ni ne veux résoudre, Je sens en effet que c'est uniquement pour l'harmonie de mon âme, pour sauvegarder le repos et le confort de mon esprit que je devrais tuer en moi la partie de mon âme qui aime l'homme russe, suivant, pécheur, et pardonnez-moi l'expression, pitoyable d'un amour passionné. » Son incapacité à mesurer les effets d'une politique révolutionnaire à autre chose qu'au comportement et bonheur des hommes, vivants et pécheurs, le met au bord de l'impuissance politique. En juillet 1918, Gorki était si épuisé, dégoûté de l'opposition, comme il écrit, sans forces, qu'il résolut de travailler avec les bolchéviques ; mais à cette époque-là, il le comprend comme un fait de résignation.

Evidemment, on ne peut déduire des relations entre deux hommes comme Lénine et Gorki rien de définitif quant à la contradiction entre la politique et la littérature. Gorki n'était pas le poète par excellence et Lénine ne s'est jamais, à la différence de Staline, identifié à la révolution. Il y a d'autres exemples de relations analogues desquelles on peut tirer d'autres conclusions, mais quelle que soit la forme que peut prendre dans chaque cas particulier cette contradiction entre le politicien et le poète, il n'existe pas d'exemple convaincant attestant que cette contradiction ait jamais cessé d'exister. Gorki n'a pas perdu un seul instant la conviction de la nécessité d'une transformation révolutionnaire, mais en cas de conflit, sa solidarité avec ceux qui étaient concernés par la politique prévalait sur sa solidarité avec le parti. C'est pourquoi,

évidemment, Lénine a considéré Gorki comme un idiot, politiquement parlant ; mais Gorki, son irresponsabilité comme excuse, c'était la ruse à l'aide de laquelle il défendait sa vérité, son approche de la réalité contre Lénine.

Tout écrivain devrait être prêt, comme chacun, à écrire des slogans sur les murs, à distribuer des tracts, à travailler dans une association de citoyens (qui, maintenant, se développent très fortement en Allemagne) ; à s'organiser dans un parti, à prendre les armes si nécessaire. Mais il devrait le faire en tant que citoyen comme toute personne qui exerce une profession, non en tant qu'écrivain.

Il ne devrait jamais accepter de réprimer dans son travail d'écrivain l'observation des doutes, des désirs, des rêves, parce qu'il dévie de la ligne politique du parti ou de l'organisation qu'il soutient. S'il accepte, avant l'heure de l'utilité politique, de partir de l'individu politique, de ses besoins, désirs et fantaisies, il entre dans la logique du pouvoir, il quitte la littérature.

LOUIS-PHILIPPE HÉBERT :

ÉCRITURE ET RÉALITÉ : FICTIONS

J'ai composé le texte que j'ai sous les yeux comme une nouvelle, un récit. Dans cette histoire, cette fiction disons le mot, je m'adresse à un certain nombre de personnes (une vingtaine, peut-être plus) tout en lisant ce texte à voix haute. Jusqu'à quel point ces quelques pages de littérature concorderaient-elles avec une quelconque réalité, au moment d'écrire cette nouvelle je l'ignorais. Mais comme tout récit s'élabore à partir de récits antérieurs, cette conférence (ou plutôt, cette communication pour bien situer les choses selon leur importance), cette communication, dis-je, pouvait paraître plausible.

Après une courte présentation, question d'atmosphère et de prétexte, la nouvelle montre un personnage la voix trem-

blante, presque chevrotante parce qu'il a l'impression de toucher à la réalité. Aussi parce qu'il va dire des choses qu'il n'a pas l'habitude de dire, d'une manière dont il n'a pas l'habitude non plus. Ce personnage c'est moi car j'aime beaucoup me voir en narrateur dans des histoires qui ne sont pas nécessairement autobiographiques, ou qui ne le sont pas encore. Mais des histoires qui m'arrivent en littérature.

Ce que je dis jusqu'à maintenant est assez simple : « Le thème autour duquel se sont réunis ceux qui m'écoutent, renferme une sorte de phénomène ; mieux, c'est une révérence à un ordre qui n'existe que par la supercherie. C'est l'assentiment donné à une mystification. »

Et le narrateur continue sans lever les yeux : « LA RÉALITÉ N'EXISTE PAS. » Il avale un peu d'eau. Il calcule ses effets.

« Le réel, tout comme la réalité mais d'une manière plus frappante, le réel n'est qu'une fabrication. Fabrication de l'homme lorsque ce dernier croit intervenir ; ou fabrication qu'il pense autonome lorsque l'homme croit qu'il n'intervient pas.

« C'est pourquoi certains d'entre nous affirment que leurs produits littéraires sont réalistes lorsqu'ils collent au réel ; et, dans un sens opposé, d'autres écrivains prétendent produire du réel lorsque leurs textes n'obéissent qu'à leurs lois internes. La même recherche se scinde en deux versants contradictoires : d'un côté, une volonté de respecter l'ordre *des choses* en l'exprimant d'une manière privilégiée ; de l'autre côté, une volonté de respecter l'ordre des mots en leur laissant toute la latitude possible face au réel tout en leur imposant la plus grande rigueur d'écriture.

« Certains artistes auraient cette étrange lubie de vouloir créer un artifice naturel ou une nature artificielle. » Le personnage a alors la tentation d'ajouter : la nature est le dernier rempart de la réalité. Mais comme il craint d'être mal interprété, il adresse cette réflexion à l'automne qui se déroule derrière les fenêtres. Un moment de repos. De répit. Et il s'engage dans le coeur du sujet : le littéraire.

« Ainsi, dit-il en regardant ses feuilles, si le réel est absolu, la conception du réel, elle, est exclusiviste. Tout discours portant sur la réalité est totalitaire. Et tout discours

porte sur la réalité, aucun artifice ne permet d'y échapper. » Le narrateur, conscient de sa position ambiguë, va bientôt se permettre une envolée. Le personnage tourne la page.

« La réalité n'existe pas. Il n'y a que la fiction. L'univers est un récit qui se raffine ou se détériore. En ce sens, le « réalisme » est une arme primitive. Un art qui aurait recours à l'imaginaire.

« Tout en s'emparant de la fiction, le « réaliste » nie le récit ; il tente d'annuler la fiction en lui donnant un soi-disant caractère d'authenticité, caractère dont elle n'a vraiment pas besoin. Un autre créateur, conscient de l'artificiel, laissera vivre le langage, c'est-à-dire les artifices.

« En fait, le réaliste suppose un ordre divin, une puissance supérieure — serait-elle politique — ou une volonté supérieure. Il se tient près de ceux-là même qui, dans une Eglise pas très antique, condamnaient la lecture (et l'écriture, à plus forte raison) des romans puisqu'ils ne correspondaient pas à la réalité. Le réaliste essaie toujours de se justifier vis-à-vis de ceux qui ont le réel entre leurs mains, même si on ne l'accuse plus, comme autrefois, de se substituer à Dieu en créant des personnages. Dans tous les cas, il est possible de posséder quelque chose qui n'existe pas (la réalité) en en contrôlant la notion : ne sommes-nous pas en pleine littérature ?

« Que fait le réaliste sinon affirmer son désir de se conformer, de « suivre les ordres »... Les militaires seraient (à première vue) des hommes réalistes, alors qu'en fait, ils ne font que privilégier une fiction parmi d'autres.

« Si la réalité est une fiction, il est normal qu'une fiction sans cesse réaffirmée donne une impression de réalité. » Et le narrateur se demande si ce n'est pas le jeu auquel il est en train de se livrer...

« De savoir que tout est récit, ajoute-t-il, nous libère de la servitude d'un récit unique (qu'il soit divin ou naturel), mais cela nous désespère aussi lorsque, en regardant autour de nous, nous voyons dans quel récit nous baignons. Il faudrait faire l'inventaire des fictions pour en constater le ridicule. Car si, comme le pensent maintenant certains scientifiques, la matière peut être séduite par une explication d'elle-

même (la terre a-t-elle toujours été « ronde » ? l'est-elle ? le continent américain a-t-il toujours existé ? et l'anti-matière ?), la réalité peut aussi être contrainte par un récit.

« Au moment même où l'on commence à appliquer certaines notions d'écologie, à comprendre la notion d'écosystème, devons-nous constater que notre relation avec l'univers ressemble beaucoup à notre relation avec nous-mêmes, c'est-à-dire au psychosomatique... »

« Si le récit de l'être semble inscrit dans les acides désoxyribonucléiques, ou A.D.N., comme tout l'indique, bientôt ce même être humain pourra travailler directement sur lui-même d'une manière beaucoup plus directe et beaucoup plus étendue qu'il ne le fait présentement. Nous deviendrons alors nos propres personnages. La fiction n'aura été qu'un exercice préalable et prémonitoire.

« Il est amusant de constater qu'au moment même où l'humanité touche du doigt à sa plus étonnante libération, les mécanismes de surveillance et de répression se raffinent. Amusant certes, mais pas étonnant. La mécanisation de la production n'a-t-elle pas été dirigée vers une « sur-consommation », plutôt qu'un apprentissage de la liberté la plus élémentaire, celle de disposer de son temps ; le seul changement social véritable, à cet égard, n'est-il pas cette chose honteuse que l'on nomme « assurance-chômage » ?

« Qu'arrivera-t-il lorsque, après avoir éliminé par le mécanisme le travail manuel, la société dans laquelle nous vivons éliminera le travail intellectuel mineur, puis majeur ? Serons-nous tous condamnés à lire les romans d'un ordinateur nommé Guy des Cars ? » Mais le narrateur s'éloigne du thème de cette rencontre.

« Nous disions, tout à l'heure que la matière, séduite par un récit que l'on élabore à son sujet, pouvait s'y conformer. C'était sans penser à une interférence massive ; car entre le récit et la réalité, s'interpose le pouvoir. Nous pourrions questionner longuement le rôle et l'efficacité des pouvoirs, et c'est ce que fait implicitement toute fiction. Mais disons simplement, et sans traîner, que le pouvoir, se substituant au réel dont il usurpe surtout « la permanence », que le pouvoir demande à être séduit à son tour par l'art. Le problème,

c'est que ce qui séduit le pouvoir c'est — hélas — le discours qui le confirme dans ses fonctions. C'est la répétition de son récit.

« Néanmoins, il est possible d'afficher un certain optimisme : chaque jour, le récit du réel recule devant le récit de la fiction. Bientôt, en manipulant les doubles hélices de l'A.D.N. nous ferons irruption de manière radicale dans la fiction.

« Peut-être pourrons-nous alors modifier cet horrible programme qui nous conduit irrémédiablement vers la dégénérescence puis l'annihilation... »

« Peut-être sera-t-il possible alors d'atteindre cette mutation que les écrivains les plus visionnaires réclament depuis les tout débuts de la littérature... »

« Peut-être pourrons-nous alors sortir de cette effroyable médiocrité pour vivre avec un peu plus d'imagination... »
 Etait-ce vraiment ce qu'il voulait dire ? L'univocité de son discours décontenance le narrateur, et d'un geste, comme ce dernier n'a pas fini de parler, il abandonne son personnage.
 « C'est la fin de la nouvelle. Et c'est la fin de ma communication... »

HERBERT GOLD :

Nous avons vu que les rapports entre littérature et réalité sont compliqués, et qu'il faut trois jours, matin et après-midi, pour les bien résoudre.

Il y avait dans le temps un président provisoire d'Haïti qui a commandé que ses rivaux soient fusillés provisoirement. Il a fait de la poésie, c'est-à-dire il a aidé un poète à expliquer la réalité des mots. Maintenant, sous Bébé Doc, président à vie, les ennemis sont fusillés à vie !

Prenons maintenant Lin Piao, qui est devenu la vedette de la rencontre, grâce à notre ami Manuel Scorza. A la nouvelle de la mort de Lin Piao, le journal *l'Humanité* de Paris

écrit : « Les manifestations dans les rues de la Chine, des bagarres entre police et peuple, des protestations entre masse et cadres n'ont pas eu lieu. » Tandis que le *New York Times* a dit : « Lin Piao est mort, les noms des gens affectés sont les suivants. » Chez moi à San Francisco, le journal a écrit : « Un monsieur qu'on nomme Lin Piao est mort. Pendant qu'il vivait, il était un Chinois. » A Paris, dans le *Figaro*, on lit : « Lin Piao, ce grand ami de la France, est mort. » En Chine, silence. *Time Magazine* dit : « Tout est changé en Chine » ; et donc, *Newsweek* dit : « Rien n'est changé en Chine. » Et *l'Express* dit : « Un Corse a gagné le tour du monde. »

Ce que l'écrivain peut faire de tout ce ridicule, c'est de donner une valeur, un poids, une interprétation qui fait valoir l'histoire que les hommes qui trafiquent (dans) la réalité ne font pas. Ils donnent plus que l'idée et les faits, ils donnent une façon de vivre avec les idées, ils donnent ce que j'appellerais (peut-être pas correctement en français) une expertise plus compliquée et plus profonde.

Maintenant je veux donner un exemple personnel. Tout récemment, j'ai publié dans la revue *The Atlantic* une nouvelle qui concerne un couple qui ne s'aime plus ; et chaque auteur ici, chaque romancier a vécu la même expérience, et que je viens de subir. Des amis ou des gens, des lecteurs disent : « J'ai lu l'article sur votre mariage. » Alors vous dites, vous expliquez que c'est l'histoire d'un mariage imaginaire, c'est une nouvelle, c'est un conte. Et les yeux s'éteignent : ce n'est pas la réalité, ça n'a pas d'intérêt, ce n'est que de la littérature.

Mais c'est aussi de la réalité ; et voilà la montagne dont Yvon Rivard a parlé. Dans cette histoire de mariage, je ne me reconnais pas, ma femme ne se reconnaît pas, mais le mauvais lecteur nous reconnaît et le bon lecteur se reconnaît ; pas sa vie actuelle, mais ce que Nabokov a nommé « le souvenir du futur », un futur qui peut-être n'arrivera jamais. Comme dit Monsieur Schneider, la littérature répond au besoin de trouver ce qui nous échappe ; ou peut-être il n'a pas dit ça, mais c'est ça que j'ai compris, je l'ai écouté avec mes besoins, mon histoire, ma formation intellectuelle et aussi avec le « jet lag » de mon voyage.

J'en viens à la langue : est-ce que la langue que je parle et dans laquelle j'écris est vraiment mon langage ? Pour moi, l'anglais est l'américain, bien qu'en Angleterre ils lisent mes romans comme si j'écrivais l'anglais. Je décris la réalité métaboliquement, je fais réponse dans ma langue, je vois Cleveland, New York, San Francisco, Paris, peut-être Québec, dans l'optique du garçon du Middle-West dont les parents parlent avec des accents autres et des maîtres d'Oxford et Cambridge me traitent de professeur d'anglais, de romancier peut-être, tout en lisant mes phrases avec un esprit, une culture tout à fait différents. Nous faisons des gestes de compréhension mutuelle, et c'est très gentil. Churchill a dit, c'est très connu, que les Etats-Unis et l'Angleterre sont deux pays divisés et séparés par une langue commune. Autant dire des millions de gens séparés par une langue commune.

Les Français, eux, ont un sens aigu de la séparation, de la distinction linguistique. Un de mes romans, *The Great American Jackpot*, a été traduit en français sous le titre : *Boum à l'américaine*, ce qui veut dire quelque chose que je n'aurais jamais imaginé. C'était traduit par Madame Malaky, et je cite du livre : « Avec l'aide d'un comité de ses étudiantes dans une classe à Wellesley College. » C'est une bonne idée : un professeur de français, des jeunes filles qui connaissent très bien l'argot des jeunes Américains ; c'est une collaboration fructueuse, mais je ne suis ni un professeur de français, ni une jolie jeune fille américaine. Je suis un homme d'un certain âge avec une certaine histoire que j'exprime avec un langage à moi qui sort de mon histoire, mon expérience. Pour nous tous, c'est le même cas : le langage est un instrument, mais la communication est approximative.

Est-ce que Gallimard édite des romans traduits du québécois ? La réalité, est-ce que c'est réel ? Mes yeux sont myopes, mon coeur est touché par mon passé, mon existence métabolique change ma réalité d'un moment à l'autre : je vois, je regarde autrement que vous, et ce que mes contes et romans vous communiquent, je ne saurai jamais ; mes gestes, mon langage même, mes actes me communiquent mal aux autres. Et aussi à moi-même. Donc (voilà le *donc* lourd !), donc : nécessité de la littérature, pour faire un simulacre de

la réalité tout en la déformant, et par conséquent pour améliorer cette angoisse du manque de signification, du manque de présence sur terre, du manque de réalité dont nous souffrons dans nos moments dits conscients.

Je me rappelle le moment où, enfant, j'ai pris conscience de moi-même, de la réalité, des liens, du sens du moi et du monde ; je crois que chaque artiste possède un souvenir semblable, peut-être chaque individu conscient, c'est-à-dire chaque personne qui a le loisir de réfléchir sur le passé, sur la signification du monde, de son âme.

J'étais dans un lac de l'Etat du Michigan : mois de juillet, soleil brûlant, des poissons dans l'eau, de jolies fillettes âgées comme moi de treize ans, avec des boutons au front et au nez ; je nageais, je plongeais, le monde avait disparu. Je suis redevenu poisson ; j'étais là sous l'eau tout seul, j'y restai pendant des heures, des jours, des semaines, au moins il me semblait, parce que j'avais pris conscience, plutôt la conscience a pris de moi la réalisation que j'étais là dans le monde, différent de tous les autres. J'existais indépendamment de tout, et aussi mes parents et mes amis, et cette Patricia avec les adorables boutons au nez.

C'est une histoire banale, c'était pas une expérience mystique, plutôt typiquement juvénile, mais c'est par des expériences pareilles que nous, poètes et romanciers, critiques et aussi millionnaires, hommes d'affaires, nourrissons notre fanatisme de définir un monde avec un nom, avec des mots et des actes. La réalité, alors, devient objet d'étude.

Enfants, nous voulons nommer les choses et les êtres ; adultes maintenant ou à peu près, nous restons, comme a dit François Mauriac du poète, un corps adulte avec le cœur d'un garçon. Nous voulons donner un nom à la vie pour la reconnaître : ce qui bouge, c'est la vie. Ce qui a l'air de ne pas bouger, mais qui bouge quand même, c'est de la littérature.

Il y a quelques mois j'ai visité notre ami Edouard Glissant à la Martinique. J'ai remarqué l'animation de ses compatriotes, et il m'a parlé du délire verbal, une façon de s'animer pour prouver qu'on est Blanc et Français, bien qu'on soit Noir et Africain.

Le langage sert à cacher la réalité vraie, c'est-à-dire à révéler une réalité plus difficile que l'on veut admettre. La littérature a en général un rapport avec la réalité semblable au langage simplement parlé : elle sert à refaire selon les besoins de l'homme et du corps le monde offert par la science et la perception. Et alors la littérature renaît, devient la réalité nouvelle.

Si un Français du Canada se traduit en « habitant », il arrive aussi à force d'idées et d'un langage en contact avec des réalités de la vie quotidienne, il arrive enfin à se redéfinir, à se traduire en Français du Québec.

Au début, l'écrivain veut se servir de la littérature pour maîtriser sa réalité, il s'échappe, il invente, il s'évade ; plus tard, plus conscient, il veut faire que l'irréel devienne réel et que la réalité devienne magique. A la fin, il veut redéfinir par des mots la réalité pour que la littérature ne serve plus pour remplacer la réalité ni même pour consoler de l'histoire, ni même comme trait d'union entre le moi et les autres, les idées et les besoins, l'expérience de l'existence, l'idée que l'on a de l'existence.

Pour moi, comme pour les garçons de treize ans, il reste l'essentiel : nous sommes seulement comme des poissons dans l'eau, mais il y a sur la plage aussi des autres, semblables, boutons au nez, avec le besoin de se comprendre dans le coeur.

débats

GEORGES LISOWSKI :

Je voudrais formuler quelques observations sur deux interventions : surtout, celle de Pavel. Je crois qu'il est heureux qu'il n'y ait pas d'objet « amour », d'objet « liberté », ce serait à se flinguer. Vous avez dit aussi que les écrivains sont des imposteurs qui exploitent les mythes ; il y a les vrais écrivains qui les inventent, et ça existe en Europe occidentale depuis Chrétien de Troyes, jusqu'à Marquez, jusqu'à Scorza ; ça existe. Mais ce qui sauve votre

intervention, c'est que vous êtes le premier à avoir parlé de la beauté, avant Herbert Gold. La beauté que je traduis aussi en joie d'écrire, parce qu'il n'y a pas que nos malheurs d'écrire dont parlait si admirablement Jacques Sojcher, il y a aussi la joie, la jouissance de raconter l'histoire, joie et jouissance qu'il faudrait peut-être, Messieurs, je vous en supplie, faire partager aux lecteurs.

Et quant à l'intervention de Peter Schneider, que j'adore, je suis désolé mais je suis absolument contre ce que tu as dit. Non, non, non et non : je suis contre ce que tu as dit. Les politiques qui ont réalisé le rêve des écrivains, c'est arrivé, on sait comment ça s'est terminé : souvenez-vous de la nouvelle de Kundera qui a fait le tour du monde il y a un mois dans *L'Express* ; en 1947, c'est les meilleurs d'entre nous qui étaient pour, et les politiciens ont réalisé ça et on sait ce que ça a donné.

Et quant à la responsabilité de Gorki, il faut refuser une espèce de solidarité de clan, parce que Gorki était un artiste écrivain ; c'est Lénine qui avait raison, Lénine avait des justifications ; Gorki n'en avait aucune. Et tu t'arrêtes à un certain moment donné avant le premier congrès qui a instauré le réalisme socialiste et où Gorki est arrivé la corde au cou et le niant, qu'il avait la corde au cou, et qui a réalisé ce que Lénine lui demandait de faire. Lénine avait des justifications, c'était un politicien qui avait d'autres préoccupations que littéraires, d'autres responsabilités que littéraires, il y avait un Etat, un Empire, il avait la responsabilité de cet Empire ; Gorki n'avait aucune responsabilité autre que sa responsabilité d'homme, d'écrivain, sa conscience. Il a trahi abominablement. C'est tout ce que j'avais à dire.

PETER SCHNEIDER :

Je trouve ça complètement faux. C'est un procès autoritaire de la réalité de la littérature, de dire : Lénine avait raison, quoi qu'il fût dans l'erreur. Pour moi, il y a une différence de méthode entre l'approche de l'écrivain et celle des politiciens, entre leurs manières de voir la réalité. Le politicien tente de réaliser les rêves de l'écrivain, et je veux dire que pour moi, c'est heureux de jumeler l'un avec l'autre. Je dis que, naturellement, la révolution n'aurait jamais eu lieu si les paysans avaient suivi Gorki, mais j'admire Gorki pour sa dureté, et de ne pas échapper à sa responsabilité comme écrivain.

GEORGES LISOWSKI :

Il s'est complètement trahi lui-même ; je ne dis pas que Lénine avait raison, je dis que Lénine avait des justifications alors que Gorki n'en avait aucune.

PETER SCHNEIDER :

Il avait la justification de son observation.

WILFRID LEMOINE :

Il y a Monsieur Dracodaïdis qui a demandé la parole, ensuite Monsieur Pavel.

PHILIPPE DRACODAÏDIS :

Je voulais justement dire qu'entre politique et littérature, ça ne va pas du tout. Platon, lorsqu'il a écrit *la République*, l'a expérimenté : il faut mettre tous les poètes à la porte, il ne faut jamais les laisser entrer dans la cité qu'il a créée, dans la *polis*. Montaigne, lorsqu'il a écrit son essai sur le pédantisme (et *pedante*, pendant le Moyen Age, c'était le maître d'école), il a dit que Platon avait parfaitement raison de mettre tous ces gens à la porte parce qu'ils corrompaient les moeurs d'une cité moderne. Je peux citer encore l'exemple d'Aristote, qui n'a pas très bien réussi avec son Alexandre le Grand. Donc, politique et littérature, ça va pas du tout à mon avis, et j'ai l'impression que l'écrivain doit se méfier du politicien comme le diable, comme on dit dans mon pays, se méfie de l'encens. Oui, ici on dit de l'eau bénite que l'on a dans les églises. Alors vous voyez, ça c'est un débat qui est liquidé depuis des siècles et je ne pense pas qu'il faudrait y revenir.

THOMAS PAVEL :

Si on pouvait élargir un peu le champ ; on parle beaucoup d'écriture et de politique. Ça me rappelle la distinction faite par Péguy dans un écrit longtemps avant la querelle entre Lénine et Gorki, peut-être en même temps : la distinction entre mystique et politique. Il y a une dégradation interne dans tout travail politique même ; il y a une idée mystique au commencement qui peut être reprise par des écrivains, qui peut être très bien expérimentée par des visionnaires, des grands réformateurs ; c'est pas nécessaire que ça soit l'écrivain ou le poète. L'écrivain qui a une idée politique très noble est un cas particulier de ce mystique, enfin de ce que Péguy appelle un mystique, la politique étant pour lui une forme de dégradation.

PETER BROOKS :

Moi, je voulais revenir sur la question du réalisme qui a été posée par peut-être toutes les communications cet après-midi, surtout celles de Pavel, de Sabato et de Hébert, et de Gold aussi ; et c'est surtout Pavel qui a posé la question des histoires pour rire. Je vous rappelle simplement que dans son livre sur les histoires pour rire, son livre sur les mots d'esprit, Freud parle de l'importance de l'interlocuteur ; justement, dans les histoires pour rire, n'est-ce pas, tout dépend de lui et non pas de celui qui parle. Et ça me permet d'enchaîner sur ce qui est ou pourrait être un retour du réalisme, du réel ou du référentiel, comme disait Pavel hier soir ; et alors là je pense à ce qu'a dit Sabato dans sa commu-

nication sur la représentation au troisième degré, le simulacre d'un simulacre de réalité, n'est-ce pas ?

Si nous avons appris quelque chose de cette fameuse linguistique moderne, c'est que le langage n'est pas une délimitation du sens (et ici je pense à la communication de Gold qui touche au fond) : nous croyons pouvoir nommer le monde et c'est profondément juste, et nous croyons toujours, enfin nous voulons toujours pouvoir nommer le monde mais nous savons que c'est impossible, que le langage ce n'est pas une simple nomination, que le langage est plutôt un système, mais un système trans-individuel, intersubjectif. Pour re-poser cette question des rapports entre littérature et réalité qui nous occupe ici, il faut justement parler de l'intersubjectivité du langage, du côté systématique du langage, et non plus du reflet de la réalité. C'est dire que nous avons perdu une certaine innocence en entrant dans ce monde de la littérature textuelle dont parlait Bernard Noël. Je crois que tous les écrivains ici finalement nous ont parlé non pas de la littérature comme reflet de la réalité, comme miroir que l'on promène le long du chemin, mais plutôt de la façon dont s'engage le dialogue entre l'auteur et le lecteur, de tous ces appâts de la littérature, de tous ces appels au lecteur pour le faire entrer dans un monde qui est après tout fictif, qui n'est pas réel.

Alors la seule question que je voudrais poser maintenant, c'est une question relative à ce que disait Bernard Noël : si nous sommes dans ce monde de la littérature textuelle, un monde réaliste défini d'une autre façon, quel est le rôle des lecteurs pour qui ce monde textuel est dépourvu d'anecdotes, dépourvu d'information, enfin de beaucoup de choses qui faisaient passer le roman traditionnel ? Les lecteurs qui n'aiment pas ça, qui trouvent ça trop difficile, est-ce qu'ils sont exclus simplement de la littérature d'aujourd'hui ? Est-ce qu'ils sont repoussés vers la télé ou vers une espèce de para-littérature de masse ? Le roman populaire... Je crois que la notion de roman populaire et la notion de réalisme ont quelque chose de commun. Est-ce que ce que la littérature veut faire maintenant est impossible ? Ça, c'est la question que je vous pose.

GEORGES LISOWSKI :

Vous avez parlé de Péguy et de *Notre Jeunesse*, et de la dégradation du politique chez Péguy. Il y a aussi dégradation du mystique chez Péguy, mystique qui chez lui n'a aucune teinte religieuse, c'est un intellectualisme comme on dirait aujourd'hui. Il dit une chose terrible, dans *Notre Jeunesse* je crois, sinon c'est dans un livre suivant, que les intellectuels ont les mains propres ; mais c'est qu'ils n'ont pas de mains !

JACQUES GODBOUT :

Ce que je veux savoir : qu'est-ce que c'est que de la littérature

textuelle ? Pour savoir, pour être sûr que ma définition et celle d'à côté correspondent à la vôtre ?

BERNARD NOËL :

Ma nervosité a peut-être fait que je n'ai pas expliqué clairement quelque chose à quoi je tiens. Quand je parlais du passage de la lecture orale à la lecture mentale à la fin du seizième siècle, je pense que c'est un moment capital dans l'évolution du rapport au livre d'abord. Alors qu'est-ce que c'est que cette littérature textuelle ? Bon, je crois que c'est, comment dire ? enfin ça me semble aller tellement de soi... je veux dire, tout à coup je suis un peu embarrassé... cela dit, je ne pense pas que ce soit une littérature qui soit totalement privée d'anecdotes, vous m'avez l'air de dire, Peter Brooks...

PETER BROOKS :

L'anecdote tient beaucoup moins de place dans le roman traditionnel.

JACQUES GODBOUT :

Une littérature non figurative.

BERNARD NOËL :

Par exemple, l'intervention de votre voisin représente parfaitement ce que je veux dire, qui est un jeu d'aller-retour.

JOHN SAUL :

Je ne comprends pas, pour être honnête.

JACQUES GODBOUT :

Vous voulez dire une littérature qui dit : je suis une littérature, pendant qu'elle est une littérature ?

BERNARD NOËL :

Une littérature qui ne se fait pas d'illusion sur elle-même, qui ne se fait pas d'illusion, et qui est productrice d'elle-même, et qui ne se prend pas pour reproductrice du réel.

JACQUES GODBOUT :

Vous croyez que l'autre existe ?

BERNARD NOËL :

Oui, Guy Des Cars se prend pour un producteur de réel.

JACQUES GODBOUT :

Faudrait lui demander.

WILFRID LEMOINE :

Faudrait attendre qu'il soit là.

BERNARD NOËL :

En même temps, je dis ça, je pense que Guy Des Cars fait partie de notre époque autant qu'André Malraux ; chacun est indispensable ; c'est une espèce de masse qui avance comme ça et l'un se nourrit de l'autre ; enfin c'est une espèce de gigantesque terreau, chaque chose sert aux autres.

ALBERT GUÉRARD :

Ça semblera peut-être une parenthèse un peu frivole : pour moi la communication de Sabato et l'intervention de Brooks nous ramènent au problème de l'écrivain en face du lecteur trop rationnel, trop logique, trop réaliste, et qui n'accepte pas les dragons en Argentine, comme moi je les accepte ici à Montréal, comme en Californie. J'aurais aimé donner l'exemple d'une réponse simple d'un écrivain assez compliqué (c'était au cours d'un séminaire d'été, alors que l'écrivain anti-réaliste John Knox avait une rencontre avec un critique qui parlait de son livre *Cassandra*), c'est une réponse à un roman qui prétend être le récit autobiographique d'un homme qui s'appelle Skipper, et dont le père, la mère, la femme et la fille se sont suicidés ; il y a beaucoup d'étrange dans ce livre. Pendant la guerre par exemple, il y a sur le bateau *Starfish* une révolte menée par un marin qui se nomme Tremloe, et qui porte une jupe de paille, et au cours de cette révolte, Skipper est violé par Tremloe, et c'est encore pour lui un souvenir dramatique. Cette histoire se passe sur deux îles, une dans l'Atlantique nord, où il y a beaucoup de morts, de souffrance, c'est la pourriture ; et l'autre dans une île des Antilles, qui dérive et flotte, c'est littéralement une île flottante, et cette île flottante c'est un lieu de fécondité, de renaissance.

Alors le critique a fait sa présentation ; il a fait l'erreur, selon Knox et selon moi, de dire que tous les méchants n'étaient pas vraiment réels, mais plutôt des projections, des fantasmes, des créations de la part du narrateur. Il ne se prononçait pas au hasard : historiquement il n'y a pas eu de révolte dans la marine américaine pendant la seconde guerre. Toutes ces merveilles devaient donc être attribuées à l'état mythique du narrateur. Alors je veux dire seulement quelques mots de la réponse de Knox. La voici :

— Tout simplement, je dirai que les fantasmes que vous décrivez, je pense qu'ils sont sûrement là : le roman les crée, le romancier les fait. Je ne crois pas vraiment que ce Skipper fasse cela du tout ; comment le pourrait-il ? Skipper n'a pas mis la jupe de paille sur son dos, il n'a pas fait de Miranda ce qu'elle est ; l'écrivain a créé ses personnages tels qu'ils sont et Skipper les affronte. J'ai du mal à accepter votre conception de Skipper, projetant sur les autres personnages sa propre vie intérieure.

Un autre professeur dit : — Si l'objet de la fiction est de créer un autre monde et de ne pas représenter celui-ci, alors le

but de la fiction doit être d'entrer dans votre cité ou dans votre monde, ou dans celui de l'acteur. Knox : — Oui, bien sûr, ou d'évoquer celle du lecteur. Le professeur : — Alors permettez-moi de pousser l'argument un peu plus loin : alors, le but de la lecture est de voir comment vous voyez le monde ! Knox : — Mais oui ! Mais peut-être aussi de vous permettre de découvrir, de voir le monde d'une façon quelque peu différente de ce que vous auriez imaginé, de découvrir que vous le voyez d'une manière différente, c'est-à-dire d'en permettre une transformation par le lecteur.

Alors Knox revient à cette question de l'île flottante et il accorde au critique qu'on puisse avoir du mal à la comprendre, cette réalité, bizarre du fait qu'on n'a pas eu d'expérience sur des îles errantes. Mais nous sommes obligés de l'accepter, c'est la première réalité qui nous soit donnée ; si ce n'est pas vraiment une île flottante, une île errante, si tout cela n'est pas comme Knox le décrit, eh bien alors je suis perdu. Knox le dit bien : — c'est nous les écrivains qui créons le monde.

MICHEL LEMAIRE :

Pour moi, les hommes ne s'écoutent jamais. Si ici ils s'écoutent de temps en temps, ou s'ils s'efforcent de s'écouter de temps en temps, c'est déjà énorme. Moi, par exemple, j'ai écouté la communication de Monsieur Gold parce qu'il nous racontait des histoires, histoires personnelles qui concernaient son expérience de la réalité. Et moi la température d'aujourd'hui, la pluie et le brouillard et ce colloque en haut d'une montagne dans le brouillard me font penser à des histoires zen. Pour moi, il pleut toujours dans les histoires zen, il y a toujours beaucoup de brouillard. Il faudrait vous raconter l'histoire à laquelle j'ai pensé.

C'est l'histoire de deux moines qui sont sur les routes dans la pluie et dans le brouillard. Il y a le vieux sage et le jeune disciple. Ils vont par les chemins, et il y a beaucoup de boue sur les chemins, et leur robe est toute tachée de boue ; vous pouvez y voir tous les symboles que vous voulez. Ils vont donc par les chemins dans le brouillard en discutant de tout et de rien, et à un endroit donné du chemin, il y a une jeune fille (qu'on pourrait appeler la Réalité, si vous voulez), qui n'ose pas traverser le chemin parce qu'elle risque de salir sa robe. Le vieux moine voit la jeune fille, la prend dans ses bras, et la pose de l'autre côté du chemin et il continue sa route avec son disciple. Le disciple pense, pense, pense et dit : — Mon Dieu, mon vieux maître a pris ainsi une jeune fille dans ses bras ! Finalement il se décide à parler et il dit : — Ecoutez, est-ce que c'est bien sage, bien convenable pour un vieux moine de prendre une jeune fille dans ses bras ? Et le vieux sage dit : — Quelle jeune fille ?

WILFRID LEMOINE :

Curieusement, c'est à Louis-Philippe Hébert que je vais donner la parole.

LOUIS-PHILIPPE HÉBERT :

Je voudrais essayer un peu de répondre à la question que posait Jacques tout à l'heure, peut-être élaborée de l'autre côté par Bernard Noël. Lorsqu'on parle d'une littérature qui s'affirme comme réaliste, on parle en fait d'une fiction totalitaire, d'une fiction qui essaie de se faire passer pour la réalité et pour la vérité. En fait, comme tout est fiction, toute vérité devrait automatiquement provoquer le fou rire. Donc tout texte qui n'est pas un texte totalitaire devrait aussi provoquer le rire ; et à cet égard je vous ferai remarquer que lorsqu'il y a des changements de niveaux, c'est-à-dire que lorsque le texte est désamorcé lors de sa lecture, il y a aussi des rires, parce que de se retrouver, pour l'auditeur et pour le lecteur, de se retrouver enfin dans le territoire de la fiction, c'est à la fois très rassurant et, mon Dieu, très relaxant, jusqu'à un certain point.

Ce qui arrive en fait pour une littérature, pour une fiction réaliste, c'est qu'elle confirme la fiction du pouvoir, elle confirme qu'il existe une réalité ; et donc, des personnes à un moment donné ont le pouvoir de s'en emparer. C'est un peu ce qui arrivait lorsque Peter Schneider parlait d'un certain politicien qui pouvait réaliser à un moment donné les rêves des écrivains. Enfin, c'est une perversion de la littérature à ce moment-là, et ça serait vraiment horrible que la littérature serve à cela.

Il y a une autre possibilité, une autre facette : c'est une fiction non totalitaire, c'est-à-dire qui ne s'impose pas comme réelle et qui peut raconter une histoire mais qui ne raconte pas d'histoire. C'est une lutte à ce moment-là contre le conventionnel, c'est-à-dire contre l'élément même du langage, puisque le langage est conventionnel, qu'il est une fiction de convention. Mais il y a une seule façon d'opposer une fiction non totalitaire aux fictions totalitaires : c'est de réussir à créer des fictions dont les éléments se présentent à l'intérieur même du texte, et à ce moment-là, à la fois s'amorcent et se désamorcent, c'est-à-dire finalement créent des évidences qui seraient aussi fortes que la répétition que le pouvoir fait de sa propre fiction.

JOHN SAUL :

Je veux reprendre un tout petit peu ce qui a été dit cet après-midi, et ce qui a été dit ce matin. Je crois qu'il y a des liens importants. Je commence avec ce qu'a dit Bernard Noël quand il parlait de l'évolution vers la littérature textuelle comme si c'était, je ne sais pas, pas forcément mieux, mais enfin comme une évolution qui n'est pas mauvaise. Cette évolution pour moi ressemble, décrite comme vous l'avez fait, ressemble beaucoup à l'évolution d'une famille ou d'un pays qui commence sans argent et qui gagne l'argent comme un bandit, je ne sais pas, au quatorzième ou au quinzième siècle ; et dès que ces gens ont gagné de l'argent, ils

deviennent lentement connus et puis nobles, mais nobles avec très peu de goût puisqu'ils ont acheté leur titre, c'est des nobles qui s'habillent mal, un peu trop voyants. Et, deux générations plus tard, c'est une noblesse qui écrit très fin, qui est absolument au point, et on arrive trois, quatre ou cinq générations plus loin, à la civilisation pure. Enfin, l'enfant de fin de race explique ce que c'est, la noblesse ; il explique son évolution, comment il est arrivé à la pureté (maintenant que tout est pur, il n'est plus mêlé à la réalité, il n'est plus mêlé à l'action, il n'est plus, il ne gagne plus d'argent, il a perdu tout ce qu'il avait de toute façon) ; alors c'est une justification à la fin, si vous voulez. D'une certaine façon pour moi, cette évolution (et c'est là que je reviens à deux choses qui ont été dites ce matin ; Louis Caron, je crois, a parlé de la mort de la littérature comme art de communication et Lisowski, si je ne me trompe, a dit, plus ou moins, qu'il faut que l'écrivain récupère la tribu), je crois que c'est là qu'on en est maintenant, dans cette évolution vers la littérature textuelle.

Le centre de tous ces problèmes, c'est que l'écrivain qui perd le dialogue avec le public, ou avec tout ce qu'il y a dehors, cet écrivain est mort. Et je veux, si vous voulez, faire un tableau un peu plus grand. Pour moi, la connaissance, la littérature, tout ça, ça se passe sur une grande scène, si vous voulez, et cette scène c'est une scène à partir de laquelle on peut s'adresser à l'extérieur. Alors dans les coulisses, il y a toujours des groupes, des intellectuels, qui ne s'adressent pas à l'extérieur, mais communiquent entre eux ; c'est un peu une querelle d'intellectuels qui chantent pour eux-mêmes. Alors les gens sur la scène, ils entendent cette musique et ils sont influencés par cette musique, mais la musique s'arrête là, avec les gens sur la scène qui eux-mêmes s'adressent à ceux de l'extérieur. Il y a, je parle d'aujourd'hui, les journalistes ou les Guy Des Cars, enfin tous les gens qui font à bon marché la communication.

Maintenant, qui est sur cette scène ? C'est pour moi la question. Les poètes qui sont ici parlent de la poésie comme de quelque chose qui ne se fait pas sur la scène. Très bien, mais il faut dire que la poésie c'était sur la scène il y a quelques siècles, et quand on en a parlé ce matin, beaucoup ont parlé de nostalgie : je crois que ces gens-là confondent la nostalgie avec les observations historiques, ce qui n'est pas du tout la même chose. Alors si l'on regarde le seizième, le dix-septième ou même le dix-huitième siècle, on voit que le poète était sur cette scène, que les théâtres de Shakespeare étaient remplis pas par les intellectuels mais à quatre-vingts pour cent par les gens qui étaient presque dans la boue, si vous voulez, et que c'était une très petite minorité qui était l'élite dans ce théâtre. On oublie, pour prendre un exemple léger, que Byron c'est pas aussi vieux que ça. Et Byron avait été sur la scène, c'est lui qui parlait vers l'extérieur ; alors le poète a abandonné cette scène, ou il a été poussé par le roman-

cier. Mais aujourd'hui, c'est le romancier qui abandonne la scène ou qui en est chassé. Je ne dis pas que c'est mauvais.

La seule question qu'il faut poser, c'est : qui remplace le romancier sur la scène ? On peut être deux ou trois sur la scène, si vous voulez, on peut être, l'un, cinéaste, et l'autre... Il y a des dangers de n'avoir que le cinéaste sur la scène, comme a dit Peter Schneider : les questions de politique, de contrôle gouvernemental. Est-ce qu'on doit abandonner la scène et laisser la scène à quelqu'un d'autre, ou est-ce que c'est inévitable ?

NAÏM KATTAN :

Sauf qu'au temps de Byron, quatre-vingts pour cent de la population était illettrée !

PHILIPPE DRACODAÏDIS :

On est toujours illettré !

JOHN SAUL :

C'est pour ça que je prends l'exemple de Shakespeare, c'étaient les illettrés qui étaient dans les théâtres de Shakespeare.

JACQUES SOJCHER :

Je voudrais faire une observation sur la communication de Louis-Philippe Hébert qui me semblait apporter un élément original dans ces journées, comme si enfin ici un hors-texte et un texte se trouvaient allant de pair, l'un dans l'autre, c'est-à-dire comme si l'écriture manifestait d'une manière ironique le théâtre de l'écriture. Bref, il y avait un phénomène de représentation, au sens de spectacle, qui brusquement jouait sur la dérision, la parodie, l'auto-désignation et qui me fait penser à certains tableaux hyper-réalistes où le peintre, à côté d'un objet, met une petite pancarte avec le nom de l'objet. On sait parfaitement de quoi il s'agit, mais le fait de le marquer et de le désigner ouvre un champ de la désignation et fait qu'on ne peut pas croire simplement qu'il s'agit d'un rapport, d'une part littérature/réalité, et d'autre part lecteur/littérature. En quelque sorte, l'artifice, le côté factice (d'une profonde facticité) est magnifié dans le travail de l'écriture.

Une autre intervention très différente qui m'a beaucoup frappé est celle de Herbert Gold. Finalement, l'image qu'il nous donne de ce lac, de cette baignade dans le lac, de cette découverte du monde, cette jeune fille avec les boutons, si banale qu'elle soit, comme il dit, brusquement fait mémoire. Le fait de raconter qu'un écrivain peut raconter, de parler l'écrit en quelque sorte, fait que cette image devient une image fascinante. Je me demande pourquoi l'image apparemment banale devient brusquement objet de fascination, donc objet de littérature. Ensuite, il nous dit qu'il parle avec l'accent du Middle-West, qu'il écrit métaboliquement et que par conséquent ce qu'il écrit, cette parole écrite est intra-

duisible, et je crois que c'est un élément important ; mais l'intraduisible ne veut pas dire l'incommunicable. C'est comme si brusquement le vocable, l'accent, le métabolique était cela même qui désigne l'universel et qui rejoint quiconque veut goûter et sentir, en traduisant pour son propre compte.

Alors le paradoxe, c'est que c'est plus intime, c'est intraduisible et justement ce qui intéresse, c'est pas le niveau théorique vidé de corps ou abstrait, ou une idée profonde, mais ça. Voilà.

MICHÈLE LALONDE :

Je voudrais revenir à l'intervention de Louis-Philippe Hébert. Ce qui produit cet effet de distanciation, je ne sais pas si ça rejoint ce que tu appelles la littérature textuelle, mais ce que tu as fait serait, enfin correspondrait en langue théâtrale à un effet de distanciation : ce qui donne ça, c'est la coïncidence entre le narrateur qui à la fois est sujet et objet ; il se commente devant nous. Mais c'est plutôt une question que je pose, parce que je ne suis pas certaine d'avoir pu vérifier ça. Ton texte, tu l'as joué, tu as représenté ce texte ; donc on a une triple égalité condensée. Mais si je le lis, je n'aurai plus l'impression que l'auteur s'auto-commente, mais que c'est un texte qui raconte, qui parle d'un conférencier à l'oeuvre. Alors il y a le texte écrit, lu, et le texte joué, qui ont deux dimensions différentes.

LOUIS-PHILIPPE HÉBERT :

Est-ce que je peux enchaîner ? Je pense ici que c'est tout à fait juste, ce texte était en fait un exercice assez simple de ce que je voulais démontrer, en fait, de ce qui est identifié et il a été conçu pour être lu, justement, en fait par un comédien qui est moi, en l'occurrence, mais c'est le rôle du texte. A part ça, le texte n'a pas de valeur en soi ; enfin ça devient anecdotique. Ensuite on peut se pencher là-dessus, regarder comment il est fait, structurer tout ça. C'est pas l'intérêt du texte, l'intérêt du texte était la lecture.

MICHÈLE LALONDE :

C'est un texte théâtral que tu as écrit, qui appelle à être joué une fois, ou tu le répètes ?

LOUIS-PHILIPPE HÉBERT :

C'est un texte qui prétend que tout est fiction, donc il se pose lui-même comme fiction. On peut faire ça à toutes sortes de niveaux, à des niveaux beaucoup moins évidents et beaucoup moins simples que ça.

MICHÈLE LALONDE :

Il y a quelque chose qui est en cause dans ce que tu me disais...

LOUIS-PHILIPPE HÉBERT :

C'est aussi un problème, à vrai dire ; pour être très, très, très honnête, c'est aussi un problème parce que lors de l'écriture d'un texte comme ça, on s'aperçoit tout à coup que tout, justement comme il est dit dans le texte à un moment donné, toute fiction porte sur la réalité. Or toute fiction sur la réalité est totalitaire, donne automatiquement à dénoncer la fiction totalitaire ; j'en produis une moi aussi, donc je suis obligé de me désamorcer moi-même, ce qui m'entraîne à penser que la littérature véritable, honnête, c'est une littérature justement qui s'avoue comme fiction et qui n'essaie de se faire passer ni pour une vérité ni pour réalité, et j'ai beaucoup aimé, au moment où il y avait des changements de niveaux, c'est-à-dire des recoupements à l'intérieur du texte, ces rires qu'on entendait, puisque c'était un rire de jouissance en fait ; c'est vraiment un rire de jouissance parce qu'on n'a pas l'impression que quelqu'un essaie de dire la vérité, tout en la disant.

MICHÈLE LALONDE :

C'est pas là-dessus...

LOUIS-PHILIPPE HÉBERT :

Faut éviter la tautologie !

MICHÈLE LALONDE :

C'est pas ça, c'est parce que j'essayais de rejoindre cette distinction entre le texte écrit et le texte vécu, presque là ! Au fond c'est parce qu'on est devant le problème à l'heure actuelle d'une littérature qui a tendance à être exclusivement lue, c'est-à-dire imprimée sur une feuille et lue. Mais la littérature peut être littéraire et n'être pas seulement écrite, avoir ajouté d'autres dimensions à ça... La littérature orale c'était de la littérature !

LOUIS-PHILIPPE HÉBERT :

Il est évident que ce texte-là est un peu un exercice différent par rapport à mes autres textes, puisque c'est un texte qui au départ est conçu pour être lu, justement devant un public, même un public restreint. Un autre texte serait différent ; un texte fait pour être lu simplement par un lecteur serait très, très différent.

WILFRID LEMOINE :

Si vous permettez, étant donné que l'heure avance, j'aimerais donner la parole à ceux qui me l'ont demandée : Monsieur Dracodaïdis, Herbert Gold, Jean-Marie Poupard, Bernard Noël et Jacques Godbout.

PHILIPPE DRACODAÏDIS :

J'ai l'impression que le problème, de ne pas s'écouter, c'est

un faux problème. J'ai l'impression qu'on n'est pas venus ici pour s'écouter et vraiment, qu'on ne s'écoute pas. S'écouter signifie : pas de résistance ; seulement, ce manque de résistance signifie connaissance mutuelle. Si d'autre part nous admettons que nous savons une chose, à savoir que nous ne savons rien, comme disait Socrate, il est normal qu'on ne s'écoute pas, et par conséquent qu'on ne s'entende pas. Ça c'est très bien, parce que ça prouve qu'il y a un avenir pour la littérature et pour la réalité que nous voulons saisir ! C'est comme ça que je vois la chose.

HERBERT GOLD :

J'ai un mot, pour Monsieur ici, et que j'adresse aussi à Monsieur Gerber qui a posé la question : qui, de l'auteur ou de l'artiste... ? Pendant que je chante la chanson de ma vie, il y a un lecteur qui se lève, ou qui va faire pipi, ou bien pire ! Enfin, on est compris partiellement ; on n'entend pas tout, et très jeunes nous commençons à écrire, nous nous attendons à ce que ce soit des anges qui nous écoutent, et qui n'ont rien à faire sauf nous comprendre, comme nous voulons que nos parents, nos mères et pères nous comprennent. Mais c'est pas comme ça : si le lecteur retourne après avoir fait pipi et qu'il continue à lire, je suis content de ça, ça me suffit.

ALAIN GERBER :

Je souhaite pas ça, je constate que c'est le contraire, c'est tout à fait différent.

WILFRID LEMOINE :

Jean-Marie Poupert.

JEAN-MARIE POUPART :

Alain Gerber dit qu'il ne reproche rien à personne.

ALAIN GERBER :

Si, je reproche tout à tout le monde, y compris à moi !

JEAN-MARIE POUPART :

Il y a quand même, bon...

J'ai dit hier que je fonctionnais de façon malaisée dans des contextes comme ça parce que c'est un contexte absolument artificiel. Bon. Qu'on parle comme ça, ça va, mais je ne comprends pas qu'on passe une demi-heure ou trois quarts d'heure, une heure à écouter des textes qui, sauf exception, sont des textes absolument écrits. Je me demande pourquoi je ne les ai pas eus avant, je n'ai pas pu les lire et puis bon, je pense au texte de Sojcher par exemple, moi j'ai eu des « flash » dans son texte, j'ai hâte de le lire dans *Liberté* l'année prochaine, mais où il va être rendu l'année prochaine ? Je vais lui écrire ou quoi ? Moi je me demande pourquoi, c'est peut-être une suggestion que je ferais aux

organiseurs de la Rencontre, pourquoi c'est pas prévu de plus loin un peu, pourquoi on n'a pas les textes avant, pourquoi on sait pas plus vite qui vient ? Parce que moi, j'ai pas lu les livres de Gerber ; bien je me dis : Gerber, j'aimerais ça l'avoir lu, on pourrait jaser de ça, parce que pour moi, c'est l'élément fondamental. Il me semble que c'est une sorte de prétexte, cette table ronde-carrée ; ce qui est intéressant, il y a eu des interventions comme ça hier, ce qui est intéressant c'est ce qui se passe quand on est en train de manger après, bon, et puis des discussions en petits groupes, les échanges, c'est là vraiment qu'il y a un échange.

Ici il y a une espèce de prétexte à échange, et ce prétexte-là au départ me semble absolument faux ou faussé, et puis je m'explique : tous les malaises qu'il a pu y avoir quand Dracodaïdis dit on n'est pas venus ici pour s'écouter, j'aimerais bien qu'on soit venus ici pour se lire ou qu'on se soit lus un petit peu avant, et il me semble que les échanges seraient autrement plus profitables. C'est vrai que c'est scandaleux si entre écrivains, on se lit pas !

GILLES ARCHAMBAULT :

On se lit même pas entre Québécois, sois sincère !

ALAIN GERBER :

Je crois que Jacques Sojcher avait une proposition dans ce sens-là.

JACQUES SOJCHER :

Non, je pensais qu'il serait intéressant, mais en dehors de nos rencontres, de consacrer une soirée à une brève lecture, enfin dix minutes, un quart d'heure je ne sais pas, que chacun d'entre nous lise un texte, ce qui est une manière de faire connaissance, un texte que tout le monde n'a pas lu, pas une communication. Il pourrait y avoir une soirée consacrée à ça.

JEAN-MARIE POUPART :

Consacrée, je prends le train qui passe, mais consacrée, mais ce serait pas, j'espère, ce serait pas l'écrivain qui arriverait avec ses pages choisies, qui lirait ça à ses collègues : ce serait une soirée où chacun dans son coin, on lirait un texte de l'autre, peut-être bien comme dans les salles d'étude des collègues d'antan : c'est ça la lecture, faut pas se raconter d'histoires, c'est ça la lecture, c'est une relation de personne à personne !

WILFRID LEMOINE :

J'aurais le goût de faire intervenir un des organisateurs de la Rencontre pour savoir ce qu'il en pense et peut-être pour en discuter un peu pendant les dernières minutes. Je ne sais pas si un des organisateurs de la Rencontre veut bien nous donner son point de vue, après avoir entendu ces quelques remarques et suggestions. Est-ce qu'il y en a un qui veut y aller ?

FRANÇOIS RICARD :

Je ne suis pas un défenseur inconditionnel de la manière dont nous procédons, mais jusqu'à plus ample informé, je ne crois pas qu'on ait encore rien trouvé de meilleur. Oui, les lectures de textes ce serait une très bonne idée, d'ailleurs on en a déjà parlé, mais je crois que ça serait assez difficile que la discussion s'engage autour de ces textes-là. Moi, personnellement, (je ne parle pas en tant que membre du comité mais personnellement) je trouve au contraire que ces trois journées, loin d'être désastreuses comme certains l'ont dit, sont très enrichissantes. Je ne crois pas qu'on soit dans un colloque d'universitaires ni de scientifiques, ni un colloque politique, ni économique ; on n'est pas là pour répondre à toutes les questions ; on est là pour échanger des idées parfois désordonnées autour d'un thème le plus vaste possible. Je pense qu'il faut faire confiance à une certaine errance qui peut parfois ressembler à de l'égarement, à une certaine errance autour de la table, malgré certains inconvénients. Et ça, pour la lecture des ouvrages des invités, évidemment ça serait souhaitable ; on aimerait bien savoir au mois de février qui sera là au mois de septembre, mais on ne sait pas, souvent une semaine avant, qui sera là. Alors faut quand même pas trop en demander. S'il y avait une Rencontre tous les dix ans peut-être, mais même là, il y en a qui mourraient !

WILFRID LEMOINE :

Si vous permettez, on va continuer dans l'ordre des demandes.

BERNARD NOËL :

J'ai enfin trouvé une façon de formuler ce que je voulais dire. Je crois que j'entends par texte un texte qui n'impose pas son sens, qui laisse le lecteur libre, je crois que c'est tout.

A propos, je voudrais dire, c'est une espèce de confession, je crois même que je suis devenu écrivain en partie parce que je ne pouvais pas parler, parce que je ne me sentais pas capable de parler. Depuis que je suis devenu écrivain, on me demande de parler. J'ai la trouille, je ne m'y dérobe pas, j'essaie de ne pas parler ; ça fait partie, je pense, des rencontres.

A propos (j'arrive à parler quand j'ai écrit d'abord), ce que j'ai envie de dire, ce qu'a dit tout à l'heure Hébert, ça m'a frappé parce que j'avais écrit un peu la même chose en trois lignes à propos du réalisme ; parce que le réalisme c'est le contraire de ce que j'entends par ce *texte*. Il y a un raccord entre policier et réalisme. Si vous voulez, le réalisme c'est d'écrire la réalité telle qu'elle devrait être, telle qu'on voudrait qu'elle soit, ou telle qu'elle aurait dû être ; je crois que c'est ça le propre de tous les régimes totalitaires.

JACQUES GODBOUT :

J'ai l'impression que le mot « textuel » que vous utilisez dans « une littérature textuelle », c'est une étiquette qui ne m'était pas familière, mais qui décrit quelque chose que je connaissais bien ; personnellement je n'ai jamais défini la littérature autrement. Je ne sais pas combien de temps le mot *textuel* va rester ; mais enfin j'aimerais revenir à Gold, moi aussi : un peu comme Jacques Sojcher, j'étais rapporté ou reporté très loin par ce qu'on pourrait appeler « The Gold Fish Story ». Cette idée de plongeon où on découvre tout à coup qu'on est soi, qu'on existe, je pense que, si c'est fascinant ou si ça éveille quelque chose d'assez profond, c'est probablement parce qu'une fois que cette conscience est prise et qu'on est sous l'eau, on peut rester sous l'eau, et donc mourir et se suicider, ou alors faire une chose que moi j'appelle écrire et qui est de remonter à la surface et de dire aux gens : c'est fantastique ce que je viens de découvrir ! Et la littérature, c'est remonter à la surface.

WILFRID LEMOINE :

Philippe Dracodaïdis : vous passez ? Alain Gerber.

ALAIN GERBER :

Oui, moi je suis d'accord avec ce que tu disais, François : il y a maintenant tellement longtemps que tu l'as dit que je ne me souviens plus avec quoi je suis d'accord, mais je suis vraiment d'accord avec ça ! Je crois qu'on est des animaux à trois pattes : il y a ce qu'on a dit ici, il y a ce qu'on est là autour des bouteilles de vin et il y a ce qu'on écrit. Or, ce qu'on écrit, il n'y a que ça, il n'y a que la signature. C'est quand même vrai que pour la plupart de nous, ici, il y a plus d'écrivains dont nous n'avons jamais lu un livre que d'écrivains dont nous avons lu un livre, un roman entier, ou simplement un poème.

JACQUES GODBOUT :

Quatre-vingts pour cent, j'ai lu...

ALAIN GERBER :

Toi peut-être tu es l'exception, mais faut avouer... oh, c'est un peu embêtant parce que c'est comme écrivains qu'on est ici !

GILLES ARCHAMBAULT :

Il y a une personne qui peut être professeur.

JACQUES GODBOUT :

Je dis quatre-vingts pour cent des livres, j'ai eu l'occasion de — bon — là où je marche pas du tout avec Jean-Marie, j'aime bien voir la tête et entendre la voix d'un écrivain que j'ai lu : Kundera est un exemple à ce niveau-là, j'avais lu ses romans et j'avais hâte de voir quelle tête, quelle gueule il avait. C'est peut-

être une curiosité malsaine, c'est peut-être mon petit côté, je ne sais pas, journalistique, mais c'est autre chose, humainement parlant ; j'aime bien voir de temps à autre que le livre que je reçois, que la littérature textuelle, elle a aussi un quelqu'un derrière, parce qu'après tout, si on écrit, c'est aussi pour défendre la liberté et puis j'aime voir les gens libres que sont les écrivains.

JEAN-MARIE POUPART :

Je peux répondre là-dessus ? Toi, tu vois comme ça. Pourquoi ? Moi, j'ai pas dit qu'on ne pouvait pas, que c'était effrayant qu'on se voie, c'est pas du tout ça ; mais je dis qu'on pourrait mieux se connaître avant de se voir, ou encore se connaître en se voyant. Je ne dis pas qu'il faut se lire et puis enlever les photos sur les livres, sur les romans pour pas qu'on reconnaisse les auteurs, je ne sais pas trop quoi. En tout cas si tu m'as compris comme ça...

MICHÈLE LALONDE :

Je voudrais faire une petite intervention : c'est qu'on a affaire à un certain nombre de problèmes pratiques. Je ne suis pas convaincue que si chacun faisait parvenir sa communication d'avance, la mienne serait parvenue à temps ; il y a beaucoup de problèmes comme ça. Et puis la soirée de lecture de collège, je ne suis pas certaine non plus que c'est une solution, au fond je pense qu'il y en aurait peut-être une plus pratique : quand je m'approche de cette table je m'attends à trouver des ouvrages, on pourrait en apporter quelques-uns, des exemplaires de presse qu'il serait convenu de laisser là et puis qu'on pourrait feuilleter, consulter une heure. Je pense que ça, c'est une chose assez facile.

WILFRID LEMOINE :

Si on me permet une opinion personnelle, je crois que c'est une des solutions possibles. Moi, grâce au peu d'exemplaires qu'il y avait au début de la Rencontre, lundi matin (j'en ai fauché quelques-uns très tôt, parce que je sais que ça part vite), j'ai lu un livre de Kundera que je n'avais pas lu, et j'ai terminé la lecture d'un livre de Goma que je n'avais pas terminé. Alors donc...

MANUEL SCORZA :

Une fois, j'étais dans un congrès d'écrivains au Pérou, et à peu près à la fin du congrès, on a remarqué que le poète le plus important du pays, un jeune homme de quatre-vingts ans, n'avait rien dit.

Alors quelqu'un a suggéré que nous écoutions la voix de ce grand poète, que nous lui faisons une grande injustice : il a passé toute sa vie à écrire et personne ne l'écoute ! Evidemment, c'était vrai : il n'avait pas parlé. Et on l'a prié de lire un poème.

Il a apporté un poème. Jamais auparavant on ne l'avait prié de lire dans une assemblée. C'était l'assemblée nationale des poètes.

tes et écrivains du Pérou. Je crois qu'il a apporté un poème qui avait cent pages ! Les gens croyaient qu'il avait apporté des feuilles de papier avec un poème, ou deux poèmes qu'il allait lire. Mais moi j'étais à côté de lui et je voyais qu'en effet c'était un poème de cent pages ! de cent cinquante pages !! C'était un poème sur l'indépendance du Pérou, une espèce de grand chant homérique de l'histoire péruvienne !

Alors il a commencé, il a commencé à lire. Moi aussi, j'avais l'espoir, disons dans un moment de distraction, qu'il aurait pu amener son livre mais pour en lire quelques poèmes seulement, un chapitre, parce que je n'osais pas penser qu'il allait lire cent cinquante pages ! Et puis il commence, entouré du plus grand respect, parce qu'on était saisi par des mots vraiment émouvants : l'homme qui n'avait jamais parlé, cet homme s'envole du peuple, il commence à lire son poème, il commence par toute l'histoire du Pérou, commence par la mythologie, parle du soleil, il avance peu à peu, puis viennent les conquistadores, les premières batailles, et il était déjà neuf heures, et voici qu'il s'adresse au dictateur Bolivar, l'homme qui a fondé la République, mais il dit : Bolivar ce n'est que le début, et tout le monde a pris la parole pour une métaphore, mais moi je savais que ce n'était pas une métaphore !

Cela se passait dans une ville située à haute altitude ; moi, je me suis pris le coeur, j'ai simulé un malaise cardiaque ! Parce que je voyais des visages très sévères : il y a quelqu'un qui avait découvert que j'avais découvert ; et quand je me suis levé pour partir, en simulant une attaque cardiaque, il a dit : « Je t'accompagne, je t'accompagne. »

Nous sommes partis, naturellement ; nous sommes allés, un peu fatigués, dîner. Nous nous sommes promenés, nous avons dîné seuls, nous sommes allés je crois au cinéma, et ma femme a dit : qu'est-ce que nous faisons ? Une promenade, pourquoi pas ? Nous sommes revenus vers une heure du matin, nous avons traversé la place et je lui ai dit : « Est-ce que tu vois ce que je vois ? » — « Mais oui ! Si j'en crois mes impressions, il y a de la lumière ! » Elle dit non, c'est pas possible ! Peut-être, elle me dit, un concierge l'a oubliée ! J'ai dit qu'en cette époque d'austérité, il n'existe aucun concierge qui puisse oublier la lumière ! C'est pas possible qu'une personne abuse ainsi de l'histoire et lise toute l'histoire du Pérou !

Nous sommes revenus, il n'était qu'à la moitié de l'histoire du Pérou !

Alors je vous préviens : si vous convoquez une séance de lecture, il faudra en limiter la durée...

WILFRID LEMOINE :

Compte tenu de l'heure, mon chez Scorza, je crois que vous avez mis le point final le plus extraordinaire possible. Alors la séance est levée.