

Troisième séance (mardi, le 3 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/60188ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

(1979). Troisième séance (mardi, le 3 octobre 1978, seize heures). *Liberté*, 21(4-5), 85–132.

Troisième séance

(mardi, le 3 octobre 1978, seize heures)

Président d'assemblée :

WILFRID LEMOINE

Communications par :

ROBERT MARTEAU (Québec)

PETER BROOKS (U.S.A.)

ALAIN GERBER (France)

JEAN-MARCEL PAQUETTE (Québec)

WILFRID LEMOINE :

Que ceux qui n'y sont pas se le tiennent pour dit : la séance est ouverte ! Cet après-midi, nous entendrons les communications de Robert Marteau, de Peter Brooks, d'Alain Gerber et de Jean-Marcel Paquette. Jean-Marcel Paquette n'y est pas ; il y sera, j'imagine ! Monsieur Marteau, êtes-vous prêt ?

ROBERT MARTEAU :

Oui, chef !

WILFRID LEMOINE :

Alors je vous donne la parole avec grand plaisir.

ROBERT MARTEAU :

Entre la réalité et la royauté du monde, une immense faille, gouffre où s'abîme la littérature. Le flot continu des lettres se déverse dans un puits perdu. Avant même qu'il naisse, c'est sa perte on dirait qui l'aspire. Sa source, où est-elle ? En amont toujours, et toujours inaccessible car dès qu'on en voit une figure, elle est le masque qui montre et celui qui recouvre. Ainsi la révélation n'est-elle jamais le dévoilement, et la matière du monde en se manifestant se fait le voile de sa propre réalité. L'illusion qu'elle suscite et que pourchasse la science n'est pas moins réelle que le mouvement, la particule ou l'amas scrutés par le physicien. La course apparente et illusoire du soleil autour de la terre a illuminé les hommes de la planète autant que le mythe royal de l'héliocentrisme que n'ont fait en fin de compte que vérifier Copernic et Galilée contre les esprits prisonniers de leur dialectique. L'Iliade est-elle, en tant que littérature, inférieure aux milliers de récits des deux dernières guerres, récits dont les auteurs se réclament du réalisme alors qu'Homère infiltre son jeu d'une matière immortelle, mais surtout perpétuelle, qu'il nomme les dieux ? Glissant selon ma pente d'un art à l'autre, j'invite à comparer Angkor, Teotihuacan, Chartres avec l'architecture censée répondre aux réalités d'aujourd'hui : produit du concept de réalité, l'architecture prétendue fonctionnelle n'est peut-être après tout qu'un décor posé là au nom de la science et de la rationalité pour tourner les scènes fantasmagiques des films de catastrophe dont les psychologues de l'investissement alimentent les fidèles de l'assurance-vie. Architecture d'un monde policé, dont la protection et le gouvernement appellent de plus en plus l'ordre policier, on ne s'étonnera pas qu'elle entretienne les meilleurs rapports avec la littérature policière, finalement la seule littérature réaliste de notre temps, la seule qui reflète fidèlement, par sa fiction même et son anonymat, l'image d'une société tenue par l'artifice, la feinte, l'interdiction, l'obligation, quand ce n'est pas par la terreur. Ce genre littéraire n'épuise toutefois pas une réalité qu'il se satisfait d'accommoder. Par la sensation, par le frisson, il crée la diversion.

Toute la place est encore laissée à tout le reste de la littérature pour pénétrer la réalité, l'explorer, la décrire, la dire ; pour encenser ou dénoncer les pouvoirs ; pour raconter la quotidienne tâche de vivre, de survivre. En cette vaine chasse, les mots s'accumulent, qui constituent justement la matière littéraire, née en quelque sorte de l'échec à se saisir de la réalité, protéenne en ses apparences, lesquelles ne sont peut-être que les voiles et avatars qui dérobent à la vigie la licorne ou la baleine blanche. On comprend alors que le livre n'ait pas été sans réticence détaché du liber et que les lignes ne soient pas sans nostalgie de leur ligneuse matrice. On comprend mieux, on comprend même bien que les grands peuples poètes et princiers, ceux qui habitaient ces terres avant qu'elles fussent hantées, que ces peuples, comme sur l'autre bord ceux de Celtie, ceux d'Afrique, se soient refusé à livrer la parole à tout venant. Le nom sacré, ils le voulaient vivant de leur souffle ; et par l'inscription ils se vouaient à édifier le temple, manifestation de la langue universelle en signes, symboles, cosmoglyphes. S'il est vrai que la littérature participe toujours du germe initial, le champ où elle prolifère est passé de l'ère cultuelle à l'ère culturelle. Prise dans l'exploitation de la matière du monde elle a de plus en plus d'empêchement à parvenir à l'exploit. Produit qui produit, elle se résigne à vanter la différence entre ses diverses productions. Qu'elle regimbe, qu'elle se révolte en rien ne la libère de la chaîne. Se souvenant de son origine, elle prétend parfois changer le monde, changer la vie. Elle sait pourtant que ce ne sont là que des mots quand il lui faudrait le mot de passe, lequel connu et possédé signifierait sa disparition. A cela d'ailleurs elle tend, tendue qu'elle est vers l'action : l'homme alors, plutôt que lecteur, deviendrait la matière spirituelle du Verbe, vivant le cycle amoureux du *Cantique*. Au moment où on commence à mettre tout le savoir en microprismes et cela sans savoir pourquoi si ce n'est parce que ça prend moins de place, ce même savoir obnubile en l'homme la faculté de reconnaître la voie étoilée et lactée qui l'a conduit en un lieu auquel il se rend chaque jour plus étranger. Au moment où j'écris ces lignes, la littérature enrichit littérateurs et éditeurs, produit des champions locaux, natio-

naux, mondiaux, et dans le même temps des martyrs qui, bâillonnés, tombent au nom de la parole qu'ils ne pourront proférer, de l'oeuvre qu'ils ne pourront faire, de la vérité qu'ils ne pourront dire, du texte qu'ils ne pourront écrire, du livre qu'ils ne pourront publier. D'une part évaluée dans la compétition, dévaluée par l'inflation, de l'autre soumise au pouvoir ou par lui étouffée, mieux peut-être que ce qu'elle tait ou répand son rapport avec le monde définit la réalité de ce monde.

Le mardi 26 septembre 1978, le télémagazine *Télémag* nous offrait un document réalisé à Prague dans une semi-clandestinité dix ans après la seconde libération de la Tchécoslovaquie. On nous faisait entendre et voir parfois quelques écrivains interdits, tolérés dans l'ombre, subsistant sans emploi, sans ressources, transmettant leur écriture sous le manteau ; on nous laissait entendre que d'autres, moins fortunés encore, se trouvaient emprisonnés. Je me souviens en particulier de cet homme jeune qui s'entretenait avec le réalisateur dans un coin de parc ou un carré de campagne. Et puis d'une coupe, on nous met en face d'un château, villégiature, lieu de détente, maison de repos, couveuse que le régime réserve aux privilégiés de l'Union des écrivains. Un vieil homme de lettres se prête à l'interview.

— Que pensez-vous des accords d'Helsinki, de la Charte des droits de l'homme ?

— (*Gêne, embarras, balbutiements.*) Je ne connais pas, je n'ai pas lu... Propagande politique.

— Savez-vous qu'à vos côtés de nombreux écrivains n'ont pas le droit de publier ?

— Je ne le sais pas.

— Savez-vous que d'autres sont en prison ?

— Je ne le sais pas.

— Le croyez-vous ?

— Je ne le crois pas.

— Vous êtes bien au courant de la censure, des interdictions.

— Je ne suis pas au courant.

— Comment expliquer que vous ne soyez au courant de rien de ce qui se passe dans votre pays ?

— S'il vous plaît, je ne veux pas continuer... Je n'étais pas préparé.

J'ai vu la terreur envahir le vieil homme. J'ai vu devant moi ce qu'était une âme en proie à la terrification. J'ai vu le cou se pétrifier, et puis les fanons, les bajoues, les mâchoires, les yeux, le regard, les lèvres, la parole.

PETER BROOKS :

Je voudrais poser la question des rapports entre « Littérature et Réalité » moins du point de vue de l'écrivain que de celui du critique : c'est-à-dire dans la perspective d'un discours qui est censé définir la pratique de l'écriture, en dire ses raisons, plutôt que d'être cette pratique.

Or, il est évident que les paroles critiques dominantes de notre époque se réclament presque toutes du formalisme, sous plusieurs visages, et que le geste fondateur de tout formalisme est la mise entre parenthèses de la réalité, de tout hors-texte. Rien de surprenant à cela : pour qu'un discours puisse prétendre à l'exactitude, mettre sur pied un système d'analyse quelque peu rigoureux, il lui faudra délimiter son champ de travail, exclure le contingent pour pouvoir définir les lois qui régissent les phénomènes à l'intérieur du champ.

L'exemple le plus éclatant de notre époque, celui qui a eu la plus grande influence dans toutes les sciences humaines, c'est la création de la linguistique moderne par Ferdinand de Saussure. Les grandes découvertes de Saussure dépendent justement des exclusions qu'il a pratiquées, de sa limitation du champ de la linguistique et de la formalisation des phénomènes linguistiques qu'il a pu réaliser à l'intérieur du système ainsi établi. Dire, comme le dit Saussure, que le langage est forme et non pas substance, c'est dire essentiellement que l'analyse du langage, et la mise en théorie de son fonctionnement, ne peut avancer que du moment où l'on a formalisé le champ de son étude, perçu maintenant de manière synchronique et conceptualisé en tant que structure et rela-

tion. Le progrès de la linguistique moderne, on le sait, a été remarquable à la suite de Saussure, Hjelmslev, Jakobson, et d'autres. Et ceux qui ont voulu apporter à d'autres disciplines dans les sciences humaines une pareille puissance d'analyse, tels Claude Lévi-Strauss en anthropologie, Umberto Eco en sémiotique, Roland Barthes en critique littéraire, ont tâché, de près ou de loin, de répéter le geste de Saussure en ce qui concernait la démarcation du champ de leur propre étude. Du formalisme russe au structuralisme français, aujourd'hui international bien sûr, c'est en s'efforçant de formaliser le phénomène littéraire, d'étudier la structure interne des oeuvres et des genres, d'en établir la grammaire, de jeter les bases d'une nouvelle poétique, que l'analyse littéraire a récupéré une vitalité qui s'était dispersée sous la domination de la critique impressionniste et la tradition de l'histoire littéraire universitaire. Si la poétique a été de nos jours le lieu de débats passionnés, de prises de position et de discours de la méthode, c'est parce que l'on a eu l'impression de retrouver à travers l'analyse formelle la nature même de la parole littéraire, sa spécificité, ce qui fait de la littérature autre chose, un lieu privilégié du jeu de l'esprit humain. Et une certaine littérature a contribué elle-même à cette épuration formaliste en se voulant avant tout une méditation sur le processus de l'écriture même.

L'exemple le plus connu est sans doute le nouveau roman, ensuite devenu le nouveau nouveau roman, en France, qui dénonçait les conventions romanesques pour pouvoir jouer plus librement avec elles, qui se penchait sur l'acte de la composition pour créer une littérature où en fin de compte c'est l'acte de lecture qui est la seule aventure, et le lecteur le seul protagoniste.

Doit-on juger que l'expérience formaliste du roman a été stérile ? Je pense ici à une remarque de Michel Butor, dans l'essai intitulé « Le roman comme recherche » :

L'intervention formelle dans le roman, loin de s'opposer au réalisme comme l'imagine trop souvent une critique à courte vue, est la condition sine qua non d'un réalisme plus poussé.

J'avoue cependant que l'optimisme de Butor me paraît peu fondé. Si l'on a pu croire pendant les années cinquante que la « littérature littérale » (je reprends l'étiquette de Roland Barthes) pratiquée par Robbe-Gillet, par Butor lui-même, et par d'autres, allait déboucher sur un réalisme rénové, en ce sens qu'il constituerait une phénoménologie neuve de la perception, un lavage de ces mythes de profondeur qui encombraient le roman traditionnel dans une écriture blanche et forte, les séquelles de leurs innovations formelles dans le roman, telles qu'on les retrouve chez un Philippe Sollers, un Jean Ricardou ou le Claude Simon des années récentes, donne plutôt l'impression d'une surenchère formaliste, l'extrême rétrécissement du champ du roman devenu presque exclusivement une méditation sur ses propres principes générateurs, sur la pratique de l'écriture.

La critique a suivi (peut-être même un peu guidé) cette évolution en jetant joyeusement à la poubelle tout théorie de l'art qui reposait sur une conception mimétique. Pour la critique actuelle, en effet, il ne s'agit plus de *mimésis*, mais uniquement de *poésis*, de la fabrication de l'oeuvre d'art, de ses rapports internes et des rapports qu'elle entretient non avec le monde réel, mais avec les mondes textuels du déjà-écrit. Il ne faut pas s'étonner que le maître à penser parisien et international de l'heure actuelle soit le philosophe Jacques Derrida, dont l'oeuvre constitue une percutante mise en question de la notion de représentation. Le mot « réalisme », on ne peut plus l'employer aujourd'hui qu'entouré de guillemets, et encore ! Et le même soupçon pèse sur le mot « représentation ».

Pour ma part, j'y vois un certain assainissement de la parole critique, de la parole culturelle en général, un refus salutaire des réalismes trop naïfs et faciles. Sevrée d'une dépendance trop étroite et impensée de la notion de représentation, la critique, me semble-t-il, pourrait se voir obligée à repenser la nature et le rôle des fictions, dans le double jeu de l'étymologie de ce mot dans le latin *fingere* : ce qui est fabriqué et ce qui est feint, inventé. Comment cette fabrication irréelle, mensongère, créée à part le langage et le vaste

corpus des textes pré-existants, prend-elle place dans la réalité non textuelle ? Quel est le rôle des fictions dans le réel ?

Voici, selon moi, le genre de questions que la critique, dans un dépassement du formalisme, devrait se poser. Et bien que l'ensemble des formalismes purs paraissent triompher à l'heure actuelle, on peut entrevoir aussi ce que l'on pourrait nommer, de manière un peu cocasse, *le retour du réel*. Il se manifeste dans la percée de plusieurs discours qui, fortement marqués par la révolution formaliste, même engendrée par elle, la contestent néanmoins. Je pense par exemples à la sémiotique soviétique, celle de Youri Lotman et de Boris Uspenski, qui s'efforce de repenser le contexte social de la parole littéraire à travers la sémiotique ; et à la psychanalyse qui, par le biais de la rénovation de la pensée freudienne par Jacques Lacan, entreprend d'interroger le rôle du symbolique chez l'homme.

D'autre part, on remarque un renouveau d'intérêt pour le processus de la lecture, pour la façon dont les textes sont activés par le sujet humain, et peut-être par conséquent une attention nouvelle dirigée vers la littérature populaire, vers ces genres et ses oeuvres qui, à différentes époques, ont le mieux répondu aux besoins de fictivité chez les hommes. C'est-à-dire que si nous avons dû abandonner une conception du réalisme qui acceptait trop facilement que l'oeuvre littéraire était représentation immédiate de la réalité, la traversée du formalisme doit aujourd'hui nous permettre de reposer la question du rapport littérature/réalité sous la forme du rapport fiction/lecture.

Qu'est-ce que la littérature en tant qu'entreprise, institution, et projet humain ? Pourquoi les hommes en ont-ils le besoin et le désir ? Que fait-on en lisant ? Quel rôle joue dans le monde ce jeu, sujet à un ensemble de contraintes formelles capable d'étonnantes audaces, de l'ordre symbolique qui, selon Lacan n'est assimilable ni au réel, ni à l'imaginaire — l'ordre des relations spéculaires et trompeuses — mais plutôt le domaine trans-individuel de l'échange, où l'homme s'insère et s'oriente et où il engage avec les symboles d'autrui le processus dialogique qui seul peut amener l'avènement de la vérité, y compris la vérité du désir de l'individu ?

Il ne s'agit donc plus d'accepter et de valoriser le réalisme comme chose réelle, monolithique, non problématique, mais de scruter les formes du réalisme et le réalisme comme forme, comme langage, comme rhétorique, comme une certaine écriture des rapports de l'homme avec le monde. Si les fictions humaines sont toujours complices de l'imaginaire au sens lacanien, c'est-à-dire liées au leurre et à la ruse, et le réalisme n'y échappe pas, elles ne peuvent se constituer que par un usage du symbolique, par la création d'un ordre supérieur de rapports, de mise en relation, par lequel l'homme prend sa mesure face à la réalité. Le geste caractéristique du réalisme, c'est de décrire le monde, composer un tableau compréhensif et compréhensible de ses éléments. Or, qu'est-ce que la description sinon ce moment de transaction entre la conscience humaine et le monde extérieur, transaction par moyen de symboles, de signes, moment alors de déplacement d'un système dans un autre, de translation ou de métaphore originelle ? Il ne s'agit pas de voir dans la description une simple reproduction ou transcription, mais de s'interroger sur le geste descriptif même. Notre attention renouvelée au système sémiotique, notre approfondissement du fonctionnement des signes et de leur puissance d'illusion doit nous permettre non de dire ce qu'est la réalité, mais plutôt quels systèmes de signes, quels codes, l'homme a mis en place pour effectuer cette transaction avec le monde extérieur, de dégager les formules et les équations par lesquelles dans le *comme si* de la fiction, il tâche de savoir ce qui pourrait être une réalité connaissable.

La littérature, l'écriture, continue à être une activité humaine au moyen de laquelle nous répétons sans cesse un acte premier d'auto-orientation dans le monde. En ce sens, la littérature appartient à toute une gamme d'activités symboliques tels les jeux, le songe éveillé, la fabrication de modèles réduits par lesquels l'homme prétend capter le monde en le reformulant dans des signes dont il est lui-même le maître.

La littérature prend sa valeur de ce qu'elle est conscience de ces jeux, de l'usage des signes, qu'elle est consciente de leur statut en tant que signes. C'est donc l'homme en tant que

créateur et usager de signes qu'il faut interroger, l'homme en tant que *homo signiferens*, celui qui apporte au monde ses signes. Voici la réalité de l'écriture.

Jorge Luis Borges parle dans une de ses nouvelles d'une planète née de la conjonction d'un miroir et d'une encyclopédie, planète imaginaire dont les structures hautement idéalistes commencent à déborder dans la nôtre. La réalité humaine commence à céder devant les séduisantes symétries de ce monde imaginaire. Et, pour l'auteur des *Fictions*, la nouvelle constitue sans doute une mise en garde : il ne faut pas réifier nos fictions, leur conférer la réalité et la foi de mythes sacrés. Le mythe, c'est un récit auquel on croit, auquel on attribue un pouvoir explicatif et au nom duquel on agit dans le monde, en supprimant par exemple ceux qui n'y croient pas. La fiction, au contraire, reste consciente de sa fictivité, sait qu'elle n'est que structure provisoire, élaborée pour nous permettre de penser le monde mais ne coïncidant pas avec le monde. Il ne faut pas être médusé par le réalisme car il ne faut pas hypostasier le réel. Il faut au contraire maintenir, tout en le soupçonnant, le pouvoir transformateur des fictions, leur capacité de changer nos rapports avec le réel. Comme dit Valéry au monde immobilisé et trop parfait à midi, « je suis en toi le secret changement ».

La littérature, la fiction, c'est le jeu du désir humain avec les données du monde, jeu qui entretient un dialogue constamment ouvert, jamais terminé ou terminable, avec les signes de ce que nous nous sommes convenus d'appeler la réalité.

ALAIN GERBER :

Après avoir écouté avec beaucoup d'intérêt, d'émotion, voire de passion, ce qui se dit ici depuis hier, je crains fort que ne vous apparaisse désinvolte une communication préparée dans l'euphorie provoquée par la perspective d'un voyage au Québec qui est aussi, j'espère, un retour à la terre.

Je sais bien que c'est difficile à admettre, mais je voudrais que vous considériez cette futilité comme une sorte d'hommage à nos hôtes et à la beauté là dehors, puisque aussi bien nous en parlons tous entre nous, même si personne n'a encore éprouvé le besoin de le dire ici — tu m'excuseras, Réginald, mais c'était écrit, donc intouchable.

RÉGINALD MARTEL :

Donc, t'avais raison.

ALAIN GERBER :

Personne n'a éprouvé le besoin de le dire, ce qui prouve bien que « Littérature et Réalité », c'est pas la même chose et il ne faudrait pas mélanger les torchons avec les serviettes !

Bon. Parlant devant tant de sommités considérables, je vais essayer de dire d'une manière compliquée des choses extrêmement simples afin de faire illusion en parlant de la réalité, ce qui au passage constitue une définition du travail d'écrivain qui en vaut une autre : faire illusion en parlant de la réalité. A condition d'ajouter aussitôt : et faire réalité grâce à l'illusion d'une parole. Vous voyez, je tiens mes promesses, ça commence déjà à être pas mal confus et emberlificoté.

Il y a quelqu'un qui n'aurait pas aimé ça, c'est Paul Valéry. Tenant boutique d'intelligence, un magasin de luxe dans les beaux quartiers, jouissant pour cela d'une sorte de monopole accordé par le gouvernement, Paul Valéry était un personnage excessivement pointilleux, qu'un rien pouvait froisser.

Il avait horreur, notamment, que la marquise sortît à cinq heures. Ça, il ne pouvait vraiment pas l'encaisser, c'était plus fort que lui. S'il voyait écrit « La marquise sortit à cinq heures », aussitôt le livre lui tombait des mains, il blémissait, il portait la main à son noble coeur et il titubait jusqu'à la fenêtre pour faire entrer l'air pur.

A part ça, Valéry prisait fort les livres de Marcel Proust. Or, qu'écrivait-il, Marcel Proust ? Voyons un peu ça. *A la recherche du temps perdu* (joli titre, entre parenthèses). Page un, ligne un : « Longtemps je me suis couché de bonne heu-

re ». Avouez que ça commence pas mal ! Ça, c'est très exactement le coup de la marquise, ou je ne m'y connais pas.

Passons à Céline, maintenant. « Hier à huit heures, madame Bérengé, la concierge, est morte. » *Mort à crédit*, début du deuxième paragraphe. Ça va pas mieux. Faulkner, alors ? Qu'est-ce qu'il raconte, Faulkner ? « Il n'y a pas encore un mois que je me suis mis en route et me voilà déjà en Mississipi. » Quatrième ligne de *Lumière d'août*. Ça ne s'arrange vraiment pas. Voyons Franz Kafka, Kundera voudra bien m'en excuser, j'ose à peine vous lire ça : « Il était tard lorsque K. arriva. » En tout cas, c'est le début d'un roman intitulé *Le Château*.

Autant vous l'avouer tout de suite, j'en ai amassé des douzaines du même genre chez Beckett, Hemingway, Dos Passos, Claude Simon, James Joyce, etc.; je les ai mis en note*, ça paraîtra quand vous recevrez LIBERTÉ, l'année prochaine. Et le plus souvent, sans avoir besoin d'aller chercher au-delà de la première phrase des oeuvres.

Ainsi, des tas de gens que l'on considère généralement comme quelques-uns des meilleurs écrivains de ce siècle ont passé leur temps à dire et à répéter, chanter sur tous les toits, rabâcher sur tous les tons que la marquise sortit à cinq heures. Paul Valéry lui-même, je vous prends à témoin, n'a pu s'empêcher de l'écrire. C'est quand même embêtant.

Evidemment, on pourrait se contenter d'en rire et de faire un pied de nez au grand homme qui, entre nous, était loin d'être un imbécile, mais qui, pour avoir inspiré tant de sujets de dissertation et de discours de distribution des prix, ne l'aurait pas volé. J'ai été plus charitable que ça. Je me suis demandé ce qui aujourd'hui pouvait lui donner raison. Pourquoi serait-il dérisoire, ou ridicule, ou honteux, le 3 oc-

* « Monsieur Hackett prit à gauche et vit, à quelque distance de là, dans le demi-jour déclinant, son banc. » (Samuel Beckett, *Watt*) ; « ils partirent deux heures avant le lever du jour... » (Ernest Hemingway, *Au-delà du fleuve et sous les arbres*) ; « Un homme marche sur la route avec sa chienne, il muserde à mi-siècle au milieu de la nuit... » (John Dos Passos, *Milieu de siècle*) ; « C'est seulement au troisième coup de sonnette qu'elle vint m'ouvrir. » (Claude Simon, *Le Sacre du Printemps*) ; « Huit ans auparavant, il avait pris congé de son ami, à la gare de North-Wall... » (James Joyce, *Un Petit nuage*). Etc., etc., etc...

tobre 1978, de tracer sur le papier les mots : « La marquise sortit à cinq heures » ?

Je vois à vos airs entendus (ça aussi c'était écrit) que ce ne sont pas les raisons qui manquent. Et en effet : s'il se trouve qu'une marquise est effectivement sortie à cinq heures, on peut accuser le texte de faire bégayer la réalité. Un texte, c'est bien connu, n'est pas du tout fait pour ça. Si au contraire, la marquise est restée chez elle, on peut se demander pourquoi l'auteur ne l'a pas laissée là où elle était et, dans ce cas, lui reprocher de truquer les faits. Et maintenant, s'il n'est de marquise que dans sa tête, à l'auteur, on peut faire remarquer que c'est une pauvre tête, celle qu'habitent encore à notre époque des marquises (et des pendules), comme si la réalité ne pouvait proposer à l'imaginaire des matériaux plus dignes d'intérêt. Enfin, l'on peut dire : n'importe qui étant susceptible de sortir de n'importe où (ou bien d'y entrer) à n'importe quelle heure, qu'avons-nous à faire de notations aussi frivoles ? Peut-on souffrir que le roman moderne n'accueille le réel que sous le mode de la contingence ?

Bon, j'abrège délibérément, mais bien d'autres critiques sont encore possibles. Chaque fois, cependant, on retrouverait le même schéma. Qu'il s'agisse d'information ou de fiction, de mensonge ou de vérité, de moralité ou d'immoralité littéraire, c'est toujours la réalité qui tranche ; c'est elle qui sert d'étalon. Elle était avant l'écriture, elle viendra après elle pour témoigner à son procès. Obstinement, la phrase est mise en rapport avec une réalité actuelle ou potentielle qui d'une part la précède, d'autre part la juge.

J'avoue ne pas savoir si c'était réellement là l'illusion de Valéry. Je ne le crois pas, mais il est parfois des choses que même les plus lucides pensent à leur insu, des paroles par lesquelles même les plus éloquents sont parlés. Notre pensée pense à notre place ; notre langue parle à notre place : c'est pour cela que nous sommes des hommes en général et des écrivains en particulier.

Quoi qu'il en soit, le schéma qui vient d'être dégagé devant vous : d'abord le réel, l'écriture s'il en reste, trahit une conception très étroite, très conventionnelle et par suite très arbitraire du réalisme en littérature.

Je ne suis pas vraiment un dévôt de Roland Barthes, d'ailleurs ça ne se fait plus tout à fait, excusez-moi, monsieur Brooks, mais enfin il a donné une simple et claire définition du système dans un texte de 1962 sur Robbe-Grillet :

Le réalisme littéraire, écrit-il, s'est toujours donné pour une certaine façon de copier le réel. Tout se passe comme s'il y avait d'un certain côté le réel et de l'autre le langage, comme si l'un était antécédent à l'autre et que le second ait pour tâche en quelque sorte de courir après le premier jusqu'à ce qu'il le rattrape.

Comment voulez-vous qu'une marquise empêtrée dans sa crinoline ait la moindre chance de rattraper le réel, quelle que soit l'heure où elle prenne le départ ?

Pourtant, vous avez vu comme moi : la quasi-totalité des écrivains de quelque importance, qu'ils soient réalistes à tout crin, ou pas réalistes du tout, ou seulement à moitié, sur les bords, de la main gauche, à la mode de Bretagne, etc., presque tous déclarent, persistent et signent : la marquise est bel et bien sortie à cinq heures. C'est que pour eux, et vous allez voir la colossale porte ouverte que je vais enfoncer là : la réalité qui pré-existe à cette phrase, c'est l'écriture, et seulement l'écriture. C'est elle qui fait sortir la marquise et non l'inverse. C'est l'écriture qui, à proprement parler, et surtout à proprement écrire (car si l'écrivain ne sait pas faire cela, il ne sait rien faire), c'est l'écriture qui *réalise* la marquise, qui lui confère cette espèce de réalité bizarre, incongrue, monstrueuse : l'existence littéraire. Car une marquise littéraire, une pendule littéraire, ça n'a strictement rien à voir avec une marquise réelle, une pendule réelle. Pourquoi ? *Parce que c'est capable de tout.*

C'est capable de vous faire voir en face le diable et le bon Dieu, de vous faire communiquer avec ce quelque chose d'avant la naissance qui vous parle depuis l'autre côté de votre mort ; capable de fracturer le double fond des choses et de sortir ce qu'il y a dedans, de vous faire toucher du doigt, avec quel terrible frisson, les rugosités de l'âme invisible ; capable de vous faire traverser d'un coup en avant, en arrière, les siècles et les espaces ; capable de vous rendre immortel et, la seconde d'après, de vous faire voir les pierres, comme disent

chez nous les paysans gascons qui en ont vraiment bavé. Les marquises littéraires règnent sur des empires d'extase, de douleur, d'allégresse et de solitude. Les pendules littéraires connaissent l'heure de notre mort et parfois, miséricordieuses, leurs aiguilles vont à reculons pour l'éloigner de nous. Les yeux des belles marquises littéraires d'amour mourir nous font, d'amour mais aussi de terreur et de désespérance, et de colère et d'infinie tendresse. Le cadran des pendules littéraires est le lieu où se joue cette partie d'échec (sans s) que nous appelons notre destin.

L'écriture, la forme, réalisent la marquise, son geste et son heure. Mais tout cela à son tour, va réaliser autre chose. C'est pourquoi je disais en commençant que l'écrivain fait réalité grâce à l'illusion d'une parole. Illusion et comment ! puisqu'il parle d'une marquise, ne parle que de cela et qu'il n'y en a pas de marquise, qu'il n'y en a jamais eu, qu'il n'y en aura jamais. Mais il va y avoir beaucoup plus que cela, beaucoup mieux que cela.

Depuis que l'écriture n'est plus un milieu transparent, mais un objet opaque (c'est-à-dire, en ce qui concerne la littérature d'expression française, depuis Flaubert) je crois que tout le monde peut s'accorder là-dessus, la forme littéraire est médiation entre tout ce qui non pas vient « avant » l'écriture, mais advient par elle, en elle, avec elle (je veux dire ce que nous sommes, l'originalité de notre désir, tout ce que braille à bouche fermée notre inconscient), médiation entre tout ce qui d'une part constitue cette forme littéraire et l'institue en paroles, et d'autre part un réel qui n'est pas encore et que la forme va littéralement informer, transformant ainsi la réalité existante.

La conception traditionnelle du réalisme littéraire fait de celui-ci un cas particulier de la vraisemblance du discours. Or, du point de vue d'une réalité à faire, la vraisemblance ou l'invraisemblance, le fait d'être changé en écrivain comme chez Proust ou en vermine comme chez Kafka, c'est très exactement la même chose. Dans cette perspective, l'impossible pourra même en de nombreuses circonstances être considéré comme l'hypothèse la plus sage. C'est ce qui donne tout leur poids à des oeuvres comme le *Désert des Tartares*, ou dans

un autre registre, aux romans de Beckett qui admettent comme allant de soi ubiquité, réversibilité du temps et contradiction. Rappelez-vous, j'y reviens aujourd'hui encore, la fin superbe de *Molloy* : « Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas. »

La réalité, en littérature, c'est ce vers quoi nous allons en lui tournant le dos. C'est aussi, trop souvent, ce dont nous nous écartons en lui tendant les bras. Voyez le roman réaliste au sens classique, c'est-à-dire ce qui est aujourd'hui le roman de gare et le best-seller programmé sur ordinateur (nous autres, bien sûr, on n'est pas dans le coup !) : de toute évidence, il s'agit de romans, d'appauvrissement, de dessèchement, de mutilation du réel, autrement dit des rognures, de la sciure de bois et, plus généralement, de la crotte de bique roulée dans la farine.

La forme seule, dont les gares ont horreur et que les lois du best-seller réprouvent, la forme telle que je l'ai définie, avec toute sa charge d'élan, de passion, d'aveux clandestins et de mots interdits, cette forme seulement est productrice de réalité.

D'abord en ceci qu'elle se produit elle-même, et le livre par la même occasion : un vrai livre, denrée rarissime. Ensuite, en ceci qu'elle transforme celui qui la rencontre et la contemple : qui s'y frotte s'y pique, c'est ce que j'essayais de montrer tout à l'heure. Enfin, en ceci qu'elle propose un modèle de réalité, une utopie créatrice. Non pas qu'elle soit prémonitoire : si, demain, à cinq heures, vous vous pointez pour voir sortir la marquise, je vous préviens que vous allez être déçus ! Non pas qu'elle suggère un idéal auquel il faudrait essayer de tendre (le comté de Yoknapatawpha, moi je préfère encore habiter Pigalle...). Mais elle vous fourre sous le nez quelque chose que vous ne pouvez pas ne pas voir et qui met la réalité en procès (au lieu que ce soit l'inverse) et qui vous invite à vous creuser la cervelle pour construire autre chose à la place, pour fabriquer en vitesse une *contre-vérité*. Car les écrivains que j'ai cités sont comme Paul Valéry : les marquises en général, ils sont contre — seulement, eux, ils s'en servent.

Un bon roman, selon moi, c'est toujours peu ou prou

de la polémique. Ça questionne sans ménagement l'auteur, le lecteur et le réel, y compris cette part maudite du réel qu'on nomme littérature. Quand la marquise sort à cinq heures dans un de ces romans-là, vous pouvez être sûrs que ça va faire du bruit. Elle va foutre le bordel. Ça va saigner. Ici, le pragmatisme révolutionnaire le plus intransigeant et la gratuité poétique la plus désinvolte se rejoignent et, qu'ils le veuillent ou non, livrent le même combat. Toujours et encore il s'agit de prendre les hommes et les choses et de ne pas les remettre à leur place. Et c'est le nouveau réalisme. C'est le réalisme d'aujourd'hui, qui prend ses désirs pour des réalités, faute d'avoir d'assez bonnes raisons pour désirer le réel. Du moment que votre crinoline est piégée, que votre blonde peruque est bourrée de dynamite, vous pouvez tranquillement sortir à cinq heures, madame la marquise, tout va très bien, tout va très bien.

Post scriptum : ce n'est pas du triomphalisme, mais ça dit que Scorza a raison de partir au Pérou et ça dit que Jacques Sojcher, dans ce qu'il disait ce matin, a raison au niveau du livre, de ce livre-ci, de ce livre-là, mais pas forcément au niveau de l'écriture.

JEAN-MARCEL PAQUETTE :

On l'appelle aussi, dans l'ordre alphabétique : les apparences, la certitude, le concret, l'expérience, l'évidence, le fait, l'objectif, la pratique, le pratique, le quotidien, le vécu, le visible, le vrai, le réel, le référent, le trivial et sans doute beaucoup d'autres noms. Je vous fais grâce des soixante-trois acceptions différentes mais non toujours divergentes, que je me suis amusé à relever en autant de livres sérieux dont les titres évoquaient d'une façon ou d'une autre, la notion de réalité.

Cette bénédictine entreprise, il faut dire, a laissé loin derrière moi le confortable sentiment que j'entretenais au départ de pouvoir sinon la traquer, du moins la débusquer.

Non seulement la bête n'est plus là, mais j'y ai laissé mes filets. Il n'en ressort qu'une assurance : que la réalité se constitue non pas dans le rapport que nous entretenons par l'écriture avec sa diffuse existence ou sa certaine inexistence, mais à travers le rapport même qui nous lie d'entrée de jeu à sa problématique. Elle est, pour tout dire, sans vouloir ou prétendre la définir, un singulier paradoxe dont on ne sort toutefois que par la poésie, la métaphysique ou la thérapie, c'est-à-dire encore par l'un des termes du paradoxe. On n'en sort pas.

Et ne pas en sortir est peut-être ce qui institue la propriété même de notre activité, dans sa relation à la réalité, ou plutôt à sa constitution comme problème. Il n'y a qu'un poète, qu'un philosophe ou qu'un psychiatre pour faire de la réalité une question : elle est, dirait-on, constitutive de leur commun discours et ne semble exister que par lui. Aussi pouvons-nous, à la rigueur, pour les besoins et stratégies de notre cause, être tentés de nous convaincre qu'elle est d'abord un fait de langage. Le psychiatre Watzlawick nous prévient tout aussitôt que tout langage est lui-même d'abord fondé sur la définition qu'a son utilisateur de la réalité.

Et si j'affirme d'emblée que la réalité, c'est ce qui s'échappe dans la mesure même où le langage la construit, c'est cette affirmation alors que je dresse comme réalité. Ce n'est même pas un cercle plus vicieux que les autres, le vice est dans la forme c'est-à-dire dans la question : en vertu de quelle nécessité faudrait-il donc que certains êtres parmi tant d'autres — poètes, philosophes, thérapeutes — s'interrogent de façon privilégiée sur les rapports qu'entretient leur activité respective avec la réalité ? Ce n'est qu'à l'intérieur d'un système précis (temporaire, délimité, le nôtre) que l'on peut voir conférer à la notion de réalité le rôle d'une véritable valeur. Sachons du moins qu'il est d'autres temps, d'autres lieux de l'espace et de la conscience où la question n'émerge pour ainsi dire jamais. Notre interrogation, ainsi circonstanciée, serait-elle l'indice d'un séisme, le signe que, notre monde n'assignant plus qu'une valeur ambivalente à la réalité, notre activité, nos textes partant, n'ont plus de réalité ou n'agissent plus sur elle ?

J'appelle à son tour le poète à la barre : Francis Ponge :

Pour qu'un texte puisse d'aucune manière prétendre rendre compte d'une réalité du monde concret au spirituel, il faut d'abord qu'il atteigne à la réalité dans son propre monde, celui des textes.

L'art — l'art du texte en l'occurrence — semble être une étape singulièrement tardive dans le processus qui conjoint la perception à ce qu'elle est en mesure de produire — il semble primordial que cette relation, le contexte perception-conscience l'ait d'abord construite.

Or, dans notre système, la réalité est-elle ce construit symbolique que l'on loue ou cet obstacle que l'on récuse ? Et puis : qu'est-ce donc que la réalité du monde des textes ? Que serait le terme antagoniste de la réalité à l'oeuvre dans le monde des textes ? Une autre réalité sans doute, encore, toujours comme la robe d'un oignon sans cesse déshabillé.

Il y a aussi, conditionnant notre question, que l'histoire nous a appris à nous méfier de ce qu'on veut bien appeler réalité. Watzlawick dit encore :

L'élément le plus meurtrier de l'histoire de l'humanité est sans doute l'illusion d'une réalité réelle.

Je ne fais pas, croyez bien, l'apologie du « que sais-je », du doute originel ou du « tout est relatif » : la réalité n'est pas relative, elle est relation et même un peu moins : un processus de relation. On voit ça d'ici, dans un dictionnaire : « La réalité est le mode de relation de la conscience à la réalité. » Beau paradoxe ! Mais la figure du paradoxe n'est-elle pas à la fois masque et visage même de tout système hautement développé comme l'est le nôtre ? Belle consolation ! « Honneur de l'homme, ô saint langage ! », s'exclamait saint Valéry. On sait du moins, on sait profondément que tout est par lui possible : qu'on a écrit des textes pour éliminer des hommes du rang d'humanité, qu'on en a écrit d'autres pour les y introduire tous. On ne peut pas faire que les deux versants n'existent : ils forment peut-être la seule réalité avec laquelle il nous faille malgré nous compter.

Honneur de l'homme, tout de même ? Le saint langage est fait de la possibilité d'apparition du mensonge, comme la matière était grosse de la possibilité d'apparition de la vie. Ce n'est pas le moindre des paradoxes à affubler un objet dont on croit le plus souvent qu'il est fait pour épouser le réel.

C'est sans doute d'ailleurs cette part du langage constitutivement voué au mensonge, que nous avons, au fond, grand mal à assumer et qui fabrique notre angoisse sous la forme d'une question. Et pourtant, n'est-elle pas, cette part inhérente au langage, de même nature que la vertigineuse liberté elle-même ? Que l'homme soit un accident biologique dans l'aventure de la matière n'implique nullement qu'il importe peu qu'on le détruise.

Ainsi, depuis que nous avons appris que le rapport de la langue à son référent était le fruit de l'arbitraire, nous n'avons pas pour autant cessé de parler, mais parler comme écrire est devenu un acte infiniment plus chargé d'ambiguïté, surtout lorsque d'aventure, on le conjugue à la contrainte qu'exerce sur lui cet envers de lui-même tout aussi arbitraire qu'est la réalité.

Aux confins de l'aventure de l'esprit, devant l'ineffable et interminable quête de la réalité logique, le philosophe Wittgenstein terminait son *Tractatus* par ces mots : « De quoi on ne peut pas parler, sur quoi on doit se taire. » La réalité ! Elle qui à travers une illusion souvent féconde, il faut l'avouer, et à même un paradoxe logique non moins avantageux pour nous, semble nous enchaîner auprès de cela même qu'il appert que nous sommes, elle est en fait l'abstraction suprême, la plus haute qu'il ait été donné à l'esprit humain de concevoir et de poursuivre. Ce permanent désir sans objet, cet objet d'une quête sans fin, cette fin sans cesse remise à éternité, cette éternité d'absence et de présence conjuguées, ce Graal, enfin, c'est elle. On a tant cherché le Graal, on a tant retrouvé le Graal : chaque fois, il était plus lumineusement vide . . .

Non, décidément, on ne vas tout de même pas s'agenouiller devant ça !

débats**WILFRID LEMOINE :**

Alors, à nous tous, maintenant. C'était tellement bien parti ce matin, on pourrait peut-être continuer sur l'élan ?

FRANÇOIS RICARD :

Il y a deux choses : d'abord, j'aimerais bien que Jacques Sojcher réponde à la question sur laquelle se terminait l'exposé d'Alain Gerber et d'autre part, je voudrais demander à Robert Marteau de nous expliquer sa pitié pour l'interviewé du Château de Prague, j'ai pas bien saisi : à la fin, vous avez...

ROBERT MARTEAU :

Je me suis demandé si je devais l'expliquer ; je me suis dit non, pourquoi l'expliquer, c'est tellement simple ! Je peux répondre en trois mots. C'est la terreur. Lui, il est du côté de celui qui terrifie, bien sûr, mais tout d'un coup, la terreur se retourne sur lui ; il s'attendait pas à ça, il s'attendait pas à ce que la terrification dont il est complice se retourne sur lui soudain, parce qu'on lui pose des questions auxquelles il n'était pas préparé ; il ne peut pas répondre ; il a raison d'être terrifié parce qu'on va peut-être lui demander des comptes : comment ça se fait qu'il a été tellement gourde devant les gens qui l'ont pris par surprise ? Parce que lui-même est terrifié ; celui qui terrifie est lui-même terrifié évidemment. C'était l'évidence même. Et le réalisateur n'a pas fait de commentaires non plus là-dessus ; simplement, son commentaire, ça a été d'arrêter l'image, de faire une image fixe, elle était fixe et en même temps, on voyait la terrification se produire : le type est devenu vraiment pétrifié comme dans le Festin de Pierre, si tu veux, et il s'attendait pas, évidemment, à cette chose-là.

Je suppose, ce qui n'est pas dit dans le film, que les gens qui sont allés faire le film, pour le dixième anniversaire de la libération de la Tchécoslovaquie par les troupes russes et du Pacte de Varsovie, si mes souvenirs sont exacts, ils sont allés voir les écrivains. Certains ne pouvaient plus, d'autres pouvaient parler ; plusieurs se sont montrés à visage couvert, d'autres à visage découvert parce qu'ils n'avaient plus rien à perdre, parce qu'ils avaient passé le mur du son. Mais le prétexte certainement de l'autorisation qui a pu être donnée au film, ça a été d'aller faire une interview auprès de l'Union des Ecrivains (ça, c'est permis d'interviewer les écrivains de l'Union des Ecrivains puisqu'ils font partie du régime et le régime n'a pas refusé l'entrée d'un cinéaste pour aller faire un entretien), mais évidemment, le bonhomme qui a accepté, choisi par hasard, parce que c'était un de ceux qui

pouvaient répondre en langue française à l'intervieweur, ne s'attendait pas à ce qu'on lui pose ces questions-là ; il pensait qu'on allait être conforme au code, c'est-à-dire qu'on allait être poli. Comme il était invité, le réalisateur, il allait se comporter normalement avec l'Union des Ecrivains et il s'est comporté anormalement. L'autre a été littéralement pétrifié ; et il ne sait pas ce qui va lui arriver non plus, étant donné le faux pas qu'il a fait devant la caméra.

FRANÇOIS RICARD :

Ce que je ne comprends pas, c'est la pitié que vous avez eue.

ROBERT MARTEAU :

Je n'ai pas de pitié.

GEORGES LISOWSKI :

Tu dis que tu le plaignais.

ROBERT MARTEAU :

Ça c'est votre interprétation. Il n'y a aucune pitié.

GEORGES LISOWSKI :

C'est bien fait pour lui : c'est ce que tu voulais dire.

ROBERT MARTEAU :

Pour moi, c'est un constat ; je recopie l'image, chacun peut en tirer la conclusion qu'il veut, c'est seulement une image, il y a aucun commentaire sur cette image, j'essaie de décrire l'image, la dernière image.

WILFRID LEMOINE :

Voilà, je crois que ceux qui ont vu cette image comprennent. Tu l'as pas vue, François ?

FRANÇOIS RICARD :

J'ai vu l'image, je la comprends ; ce que j'ai pas compris tout à fait, c'est ce que cette image venait faire à la fin de son exposé et pourquoi il y avait cette pitié, ce qu'elle connotait.

ROBERT MARTEAU :

Pourquoi tu veux connoter ?

FRANÇOIS RICARD :

Je ne connotais rien, j'ai demandé une explication.

ROBERT MARTEAU :

Tu peux dire que Staline était *lui-même* terrifié ; c'est ça la terreur.

GEORGES LISOWSKI :

C'est pas une raison pour le plaindre.

ROBERT MARTEAU :

Ah bien ça, moi, je n'ai pas du tout manifesté de pitié. Certainement, si tu veux, c'est pitoyable de voir un bonhomme se décomposer devant toi, tomber en poussière ou devenir un morceau de pierre ; c'est pitoyable de toute façon de voir ça, comme c'est pitoyable aussi de voir quelqu'un de guillotiné. Pourtant, les foules se déplaçaient pour ça, ou quand Gilles de Rais (on l'a promené dans les rues de Rennes, les foules entières étaient devant lui), leur demandait la bénédiction. Qu'il ait été criminel, et qu'il ne l'ait pas été, je ne sais pas ; mais en tout cas, c'est pas un jugement ; simplement il demandait qu'on ait pitié de lui, tout simplement ; mais moi je ne le sais pas ; si vous avez pitié, c'est votre affaire ; mon sentiment aussi, c'est mon affaire.

WILFRID LEMOINE :

François, si je peux me permettre d'intervenir, c'était une image de poète, qui l'a beaucoup touché, beaucoup frappé et je crois qu'il faut l'accepter en tant que telle, cette image. Il y a une image, elle agit en chacun de nous d'une façon ou d'une autre. Je pense qu'on pourrait peut-être passer à la deuxième question que tu posais, c'était au sujet d'une remarque, je crois, d'Alain Gerber et non pas d'une question qu'il avait posée à Sojcher ; est-ce que c'était une question que vous aviez posée à Sojcher, Alain ?

ALAIN GERBER :

Non, c'est pas une question, je trouve qu'il a tout à fait raison, mais au niveau du livre en particulier ; je crois que dans l'écriture, c'est autre chose.

THOMAS PAVEL :

Une remarque à propos du poème de la mort : ces gens-là sont pitoyables et en fait, ils font pitié parce que souvent, ces écrivains vieilliss après avoir profité toute leur vie des faveurs d'un régime qu'ils ont servi d'une manière presque inconsciente, sans avoir été cependant toujours des bourreaux, lorsqu'ils sont soudainement mis devant la réalité de leurs mensonges, c'est difficile de retenir un mouvement de pitié. Je viens de lire le livre le plus récent de Goma, où il y a précisément un passage très intéressant : il raconte une discussion avec des officiers de la Sûreté qui lui posent des questions, et il a peur du moment où après une longue discussion, il aura pitié de son enquêteur, il aura pitié parce qu'il va se dire : l'enquêteur a aussi une famille, une femme, des ennuis ; il y aura un moment où j'aurai pitié de lui. Il faut faire un effort pour arriver à ne pas avoir pitié de ces

gens-là et c'est une chose tout à fait réelle ; on a pitié de ces gens-là, on en a pitié quand on est devant eux, on a une pitié assez sincère devant leurs problèmes : ils sont pris dans un système, mais on a quand même pitié. Est-ce que cela explique un peu ?

J'ai été très intéressé par ce que Peter Brooks disait à propos de ce retour du règne du réel parce que je réfléchissais moi-même à ces choses-là, à ce retour du réel (ou du référentiel, c'est un terme auquel j'ai réfléchi) ; mais vous allez m'excuser de parler d'un problème qui est lié surtout à la critique littéraire cette fois-ci, et non pas à la création.

En effet, nous avons tous vécu un certain pouvoir du formalisme, un formalisme qui a engendré le mythe de Saussure. C'est vrai que ceci a joué un rôle très important, même si on a énormément exagéré ce rôle ; on s'est donné ce fondateur, un fondateur qui n'a jamais écrit, qui a eu un évangile publié après sa mort, d'après des fragments, et c'est exactement comme Jésus. C'est un mythe qui contient évidemment une part de vérité. Et vous parlez d'un retour du réel dans la réflexion critique en insistant sur la sémiotique, sur la psychanalyse et vous dites que ce réel devrait toujours être vu à travers le système des signes qu'il produit.

Or s'il est vrai qu'il est possible qu'à l'intérieur du formalisme on ne soit plus tellement satisfait de la recherche purement formelle, qu'à l'intérieur du formalisme, on fasse une certaine pénitence, qu'on se dirige maintenant vers la réalité, il me semble que du même coup, il s'esquisse un autre mouvement qui est beaucoup plus fort et qui est complètement en dehors du formalisme, complètement en dehors de la sémiotique, en dehors de tout ça, et qui esquisse un mouvement beaucoup plus puissant, et beaucoup plus dramatique vers le référentiel, vers le réel.

Je pense ici à une des premières manifestations, mais c'est certainement pas la dernière de ce groupement, je pense à René Girard qui se débarrasse complètement du formalisme : le formalisme saute complètement parce que Girard s'intéresse simplement au référentiel du mythe ; lui, il réfléchit en termes de mythe, mais cela s'applique également à la littérature.

Donc, vous parlez de retour au réel, et quant à moi, je vois, je peux pressentir, je prévois un crépuscule de formalisme et un retour à une réflexion plus courageusement mythologique que sémiotique.

PETER BROOKS :

Je crois que c'est juste et comme vous, j'admire beaucoup René Girard ; mais je crois que même René Girard, comme nous tous nous sommes pour ainsi dire condamnés par le formalisme, je veux dire il y a certaines démarches et même les démarches

de René Girard, si on le suit d'un livre à l'autre, ce qu'il a fait, il y a certaines démarches qui ne sont plus permises à cause du formalisme, certaines naïvetés qui ne sont plus permises et une certaine rigueur de la pensée qui a été engendrée par Saussure. Comme vous, je crois que l'influence de Saussure a été exagérée ; je crois que nous sommes tous sous le coup du terrorisme du sixième arrondissement ; il n'y a pas moyen d'y échapper, mais je crois que ça a un côté salutaire aussi. D'ailleurs, ça nous a fait repenser toutes nos habitudes d'écriture. Je crois que ce n'est pas une mauvaise chose ; mais je suis d'accord, on peut apercevoir un retour de réel qui vient de plusieurs côtés.

PHILIPPE DRACODAÏDIS :

J'ai remarqué qu'un autre sujet débordait un petit peu. On a parlé cet après-midi de réalité, de politique et de littérature et je me demande, je ne sais pas, je n'ai pas de réponse à donner, mais je me demande pourquoi on s'occupe de politique lorsqu'on parle de réalité et de littérature. J'ai l'impression que la politique, et surtout la politique telle que nous la considérons à travers le printemps de Prague, ou l'invasion de la Tchécoslovaquie par les Russes, etc. (faisons une parenthèse et regardons de l'autre côté de la barrière, il faudrait regarder les dictatures dans d'autres pays comme le Chili, mais ça c'est une autre problème), je me demande ce que la politique vient faire dans ce dont nous discutons actuellement ; c'est une question que je pose, je n'ai pas de réponse à donner tout de suite. Je serais plutôt tenté de dire que la politique, c'est quelque chose de complètement différent (le problème n'a pas été résolu depuis Platon jusqu'à présent), et que ou bien on accepte Machiavel ou bien on accepte le bon sentiment, mais avec les bons sentiments, je ne sais pas si on peut faire de la politique.

WILFRID LEMOINE :

Votre question est d'autant plus fondée que quels que soient les sujets de rencontre d'écrivains, on finit toujours par discuter de politique ; je crois que votre question est très bonne.

PHILIPPE DRACODAÏDIS :

Mais si vous voulez qu'on limite un tout petit peu le sujet !

WILFRID LEMOINE :

C'est aux participants à le limiter, nous ne sommes pas en dictature.

PHILIPPE DRACODAÏDIS :

Oui, voilà, mais je n'ai pas compris pourquoi la politique est arrivée dans la discussion.

THOMAS PAVEL :

Vous avez parfaitement raison de ne pas aimer qu'on discute de politique et c'est une très bonne chose de se limiter, de ne pas trop faire intervenir la politique dans nos discussions, parce qu'évidemment, la politique est une partie de la réalité. Je pensais même cet après-midi, avant que vous ne posiez le problème, à un petit apologue, imaginant une ville dans laquelle les sculpteurs seraient les seules personnes à posséder des armes un peu dangereuses. Parce que c'est nécessaire : ils ont besoin de toutes sortes d'instruments pour sculpter, n'est-ce pas, et dès qu'il y a une bagarre... Les autres habitants n'ont pas le droit d'avoir des armes, de couteaux, même pas pour hacher la viande, etc. Disons que les sculpteurs sont les seuls qui aient des couteaux dans cette ville. Alors évidemment, le rôle des sculpteurs devient très important : à chaque fois qu'il y a une bagarre, un conflit avec une cité voisine, tout le monde appelle les sculpteurs !

Dans une rencontre de sculpteurs, comme dans ce cas-là, est-ce qu'on discutera de sculpture, de savoir comment employer nos instruments ? Voilà : messieurs les sculpteurs, venez, intervenez ! J'ai pensé à cela précisément pour souligner que les sculpteurs devraient discuter plutôt de leurs problèmes ; nous avons les mots, nous, les écrivains. Je voulais, cet après-midi, raconter cette petite histoire pour montrer qu'en fait, on ne devrait pas parler de politique, mais que d'autre part, il existe une situation très dramatique dans des pays où nos collègues sont soumis à des persécutions et où c'est difficile de ne pas toucher ce problème, surtout dans les pays où l'écrivain n'est pas tout à fait libre dans son langage, dans les pays où il existe une deuxième réalité, complètement créée par le régime politique, dans des pays où comme Kolakov le dit, il s'agit d'une évacuation complète du langage.

Donc, dans ce sens-là, c'est difficile de ne pas parler de politique, de ne pas être sensible quand même au destin de l'écrivain qui ne peut pas travailler.

PHILIPPE DRACODAÏDIS :

Écoutez : la politique, c'est très intéressant, mais si on commence à parler de politique, faudrait voir cette politique de façon globale, dans tous les régimes, que ce soit les régimes communistes, dictatoriaux, etc. Parce que je peux vous dire qu'il y a des dictatures qui sont plus malignes que le communisme ! Le communisme, j'ai l'impression, est un petit peu plus idiot. Mais c'est beaucoup plus dangereux lorsque vous avez une dictature qui vous laisse libre d'écrire, et ça c'est notre problème ; alors si vous voulez qu'on parle de politique, vous comprenez, c'est tout un sujet !

THOMAS PAVEL :

Si vous permettez, je voudrais ajouter une seule phrase. Il

faut voir la différence entre des gens qui se plaignent de la peine de mort et qui vont être exécutés, et d'autres qui arrivent et disent : écoutez, il y a des situations beaucoup plus pénibles que celle des condamnés à mort ! nous tous, nous allons mourir ! c'est une force très insidieuse qui, étant extrêmement hypocrite, nous laisse libres ! Nous allons tous mourir, mais ceux-là peut-être vont mourir le lendemain.

PHILIPPE DRACODAÏDIS :

Ah là, vous vous trompez !

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Je m'excuse de prendre la parole que j'avais demandée depuis longtemps ! c'est pas honnête et c'est pas correct ! En guise de préliminaire concernant la politique et votre discussion (qui pourrait aller très loin), je dirai à Dracodaïdis, pour lui envoyer des fleurs, que j'ai trouvé son exposé de ce matin absolument remarquable, d'une finesse et d'une précision que seule la langue grecque pouvait lui permettre. Alors maintenant, j'envoie le pot après les fleurs : c'est que c'est toi le premier qui a parlé de politique ce matin ! Ça a commencé par la définition, l'explication de *polis* par la Grèce du V^e siècle avant Jésus-Christ, celle de Périclès si je ne m'abuse, qui fut à la base de toute la politique !

Je trouve curieux qu'à chaque fois qu'on se réunit, on dit : eh ! eh ! on va parler de trucs drôlement intéressants, mais eh ! on parlera pas de politique : ça c'est compliqué ! et c'est... holà !

Bon : excusez-moi, moi, je préfère qu'on parle de politique. Pendant cinq jours, je trouve ça plus passionnant que de parler de critique littéraire ; ça c'est le pot pour Pavel : la critique littéraire ça m'emmerde ! Alors je préfère qu'on parle politique pendant cinq jours, on va avoir un fun bleu ou rouge, on va s'amuser comme des fous.

Ça c'étaient des préliminaires. Tu voulais limiter le débat ? Moi je vais le limiter puisque je m'intéresse au roman et je voulais revenir à ce problème du roman qui, moi, me passionne autant que la politique. Alors quelqu'un a dit : trapper le lecteur, essayer de trapper le lecteur, c'est très bien. Alors j'ai noté qu'on trappait peut-être le lecteur, à l'aide d'une réalité. Autrement dit, pas à l'aide de ce que le lecteur considérerait comme une réalité, comme le réel, et qui ne l'était peut-être pas (là il y aurait des exemples à trouver de cette trappe), mais que la réalité de ce lecteur ne me semblait pas du tout être celle de l'écrivain. Pour l'auteur, pour l'écrivain, cette réalité me semble être un prétexte alors que pour le lecteur, elle me semblait être comme une espèce de caution que ce qu'il allait lire était vrai.

En d'autres termes, j'ai remarqué qu'écrivain ou romancier, je me servais d'une réalité fausse pour donner une crédibilité au roman. Tu vois où je veux en venir ? C'est un peu comme la lit-

térature cuite dont Dracodaïdis nous a parlé justement ce matin, un peu comme si je lui donnais une littérature pré-digérée. Comme si je lui disais : voilà, c'est vrai, mais qu'en réalité, je visais quelque chose d'autre qui était de communiquer à mon lecteur une fiction.

Ce sont des réflexions que j'avais notées en l'écoutant, et à ce compte-là, il y a une complicité entre le romancier et son lecteur, et cette complicité réside dans ce couple d'une réalité fautive et d'une fiction vraie. Et j'avais noté également deux phrases que j'ai trouvées remarquables dans un livre de Jacques Laurent qui s'appelle *le Roman du roman*, et que vous avez peut-être tous lu ; il y avait quelque chose là qui m'a frappé : chaque romancier serait un écrivain lancé à la recherche du monde, qu'il veut à la fois modeler à son image et rendre habitable à l'autre, et dans les arts, dans les sciences, en philosophie, il y aurait des écoles, des maîtres, des disciples, mais il n'y aurait pas d'école romanesque : il ne peut pas y en avoir puisque l'apparition du nouveau romancier signifie l'apparition d'un nouveau monde, et ça je crois que c'est une note de laquelle on peut mal se dépêtrer. Je crois que c'est indubitable, enfin pour moi en tout cas, et si vous avez une réflexion là-dessus, moi j'avoue que ça pourrait limiter un peu le débat, le concentrer momentanément sur la question qui moi m'intéresse, sur le roman. Un monde qui fonde lui-même sa vérité... La vérité, comme le disait Maupassant, c'est ce qui me ressemble... Enfin, je m'arrête parce qu'on pourrait aller très loin là-dessus.

MICHEL LEMAIRE :

Je veux dire mon intérêt pour les communications de cet après-midi et celle de monsieur Bourneuf ce matin, précisément dans la mesure où elles s'attachaient au travail de l'écrivain face à la réalité par opposition à d'autres interventions qui pouvaient être plus politiques. Ça va donc à la suite de ce qu'on disait.

Le discours politique, qui peut se développer ici par exemple, peut être effectivement très intéressant, on a tous les opinions tranchées au niveau politique, mais il me paraît vide, ou pour jouer sur les mots, me paraît non réaliste, inefficace en pratique. On peut condamner les multinationales autant qu'on le voudra, ça ne leur fait ni chaud ni froid. Tandis que lorsque la réflexion porte sur le travail de l'écrivain face à la réalité, en particulier sur la définition d'un nouveau réalisme qui serait une transformation du réel, à ce moment-là, on peut atteindre une nouvelle efficacité, comme disait monsieur Gerber : la différence entre la marquise réelle et la marquise de l'écrivain, c'est que la marquise de l'écrivain, elle peut tout faire ; en particulier, elle peut faire des choses scandaleuses dans la mesure où elle est une marquise littéraire ; dans la mesure où c'est une vraie marquise, elle n'est plus intéressante.

JACQUES GODBOUT :

Ça dépend.

YVON RIVARD :

J'ai deux questions à poser : une à Jean-Marcel Paquette, l'autre à Peter Brooks. La première est celle-ci : vous avez dit que la poésie était, que les cultures étaient le lieu privilégié de cette question de la perception et vous avez dit, vous avez ajouté qu'il y avait d'autres lieux où la question n'émerge pas. Je serais curieux de voir à quoi vous pensez à ce moment-là.

JEAN-MARCEL PAQUETTE :

Je pensais non seulement à d'autres lieux, mais à d'autres temps. Il y a d'autres lieux, comme je disais aussi, de la conscience et de l'espace, mais je ne sais pas si en chaque homme se posent ces problèmes-là, je ne sais pas.

YVON RIVARD :

J'avais l'impression que depuis hier, on faisait le procès de la réalité ; qu'on faisait très peu le procès de la littérature ; qu'il y avait une espèce de bonne conscience chez tous ces écrivains réunis ; que l'écriture, que la littérature était quelque chose d'acquis ; que la vérité serait du côté de la littérature et qu'au fond, peut-être, on a besoin de croire à cette espèce de mensonge. Je crois qu'il faudrait peut-être être un peu plus modeste en tant qu'écrivain et accepter de voir dans quelle mesure on ne fabrique pas cette imposture qui, à d'autres niveaux, se traduit par les pouvoirs qu'on dénonce toujours.

JEAN-MARCEL PAQUETTE :

Puisque sa question me donne l'occasion de prendre la parole, j'essaierai tout simplement de formuler une question. Il serait peut-être intéressant de savoir pourquoi précisément à chaque fois que nous soulevons ce lièvre de la réalité, nous privilégions toujours cette partie de la réalité qui s'appelle le politique : il y a une autre réalité, il y a la réalité des choses ; et il y a la réalité de la politique lorsqu'elle n'est pas problématique : nous parlons toujours des régimes où l'homme est en cause, mais il y a des régimes dans l'histoire, aussi bien que dans notre temps, où ces problèmes ne se posent pas sous une forme aussi urgente et qui constituent aussi la réalité. Alors je me demande pourquoi, à chaque fois que nous parlons de réalité, nous privilégions cette partie de la réalité qui s'appelle le politique.

WILFRID LEMOINE :

C'est une question qui est posée.

JEAN-MARCEL PAQUETTE :

Je ne veux pas répondre.

WILFRID LEMOINE :

Monsieur Dracodaïdis devrait.

PHILIPPE DRACODAÏDIS :

Je reviens à cette histoire de politique, je suis un peu perdu parce que si on parle de politique, faut parler globalement de politique, n'est-ce pas ?

Je voudrais prendre mon exemple, je suis né en 1940, un mois avant la déclaration de la seconde guerre mondiale. Mon père a été fusillé par les Allemands, j'ai vécu jusqu'à l'âge de 35 ans sous des dictatures, continuellement. De ces dictatures on ne parle pas, on ne les connaît pas, c'est ça le problème ! J'ai vécu la guerre civile en Grèce où ma famille a été exterminée.

Alors si on veut parler de politique, d'accord ! Mais il faudrait parler globalement de politique, et la politique inclut le problème tchécoslovaque comme le problème roumain, comme le problème grec, comme le problème du Québec, comme le problème du Pérou. Dans ce cas-là, d'accord, parlons de politique, et il faut parler de politique ! La réalité ne peut pas être dissociée de la politique parce que, comme dit Aristote, l'homme est un animal social et étant donné que c'est un animal social, c'est un animal politique. Donc voilà, je ne suis pas en contradiction avec ce que j'ai dit ce matin.

WILFRID LEMOINE :

Yvon Rivard, vous aviez une deuxième question ?

YVON RIVARD :

Monsieur Brooks a parlé de ce qu'il appelle le retour au réel et il parlait ensuite d'une espèce de retour à la métaphore originelle. Je m'en réjouis aussi, mais je m'en inquiète un peu. J'ai l'impression, c'est peut-être une impression fautive, de savoir qu'on ne peut pas faire marche arrière et que s'il y a un retour au réel, ça serait plutôt dans le sens de ce que Kundera disait hier, de se remettre à l'école du réel, parce que je ne crois pas qu'on puisse revenir au règne du symbolique ou de la métaphore en littérature, et qu'on doit redécouvrir le réel parce qu'il est sans cesse à inventer. Je ne sais pas si par votre expression « retour au réel », vous faisiez allusion à un retour en arrière, à des modes de recherche antérieurs par ce que vous avez appelé ensuite « métaphore ». Je crois, comme je disais hier, je crois que le règne de la métaphore en littérature ne mène nulle part.

PETER BROOKS :

Je crois que ce que j'ai dit, c'est pas un retour au réel, mais

un retour du réel comme on peut parler (comme Freud) du retour du refoulé. C'est quelque chose qui a été refoulé mais qui insiste pour revenir, n'est-ce pas, et je crois que c'est dans ce sens-là qu'il faut voir les choses.

Quant à la métaphore originelle, je crois qu'il y a toujours, on peut dire peut-être de façon métaphorique, il y a toujours des métaphores quand l'homme, quand la conscience humaine se place devant le monde pour essayer de faire cette transaction entre ce qui est du domaine du non-écrit, du non-pensé, et le domaine du pensé, du langage.

Je crois que, quand il y a acte d'écriture, il y a toujours métaphore, que ça soit dans les romans de Robbe-Grillet, que ça soit dans les journaux quotidiens, et c'est dans ce sens-là que je voulais parler de métaphore. Pas de belles métaphores, pas de belles images.

ALAIN GERBER :

Je voudrais réagir à une phrase qu'a prononcée Peter Brooks en disant qu'il était difficile d'échapper à la tyrannie du sixième arrondissement. C'est vrai, je le pense aussi, mais en y réfléchissant, je me dis qu'il y a un très bon moyen d'échapper à la tyrannie du sixième arrondissement, c'est habiter le vingtième ! Brusquement les problèmes prennent une autre dimension. Mais finalement, moi, je suis de mauvaise foi parce que je ne les entends pas ; ils ont peut-être de grands coeurs, mais moi comme tous les critiques musicaux, j'ai de petites oreilles pour eux.

JACQUES GODBOUT :

Mon doux ! il n'y a pas seulement une question de politique qui se pose, il y a vraiment une question de politesse ! Ce qui me sidère dans le fond, c'est que l'on puisse entendre un texte comme celui de Bourneuf et un texte comme celui de Gerber, et faire comme si c'était pareil, comme si les deux points de vue pouvaient coucher ensemble. Je ne sais pas qui sont ceux qui, sans porter de jugement de valeur du côté de Bourneuf, s'ennuient quand Gerber parle, ou le contraire, mais il y a vraiment deux mondes et je trouve qu'on est très poli.

C'est pas tout à fait ce que j'attendais ; on dirait qu'on tourne un petit peu autour du sujet et qu'on n'ose pas s'affronter. Or, quels sont ceux qu'on n'ose pas affronter ? Non seulement ceux qui sont en face de nous, qui appartiennent peut-être, si on est du côté de Gerber, disons à la critique au sens large du terme, mais ceux qu'on n'ose pas affronter, c'est aussi ceux dont on a parlé, sans les nommer. Il est évident par exemple, et je suis étonné que vous ne voyiez pas pourquoi la politique fait son petit chemin ici, il est évident qu'on est en compétition dans ce brave petit monde, qu'on est en compétition avec le prêtre qui lui aussi utilise la parole pour mystifier. On est en compétition avec tous les tenants

des sciences humaines, que ça soit des sociologues ou autre chose, qui n'ont d'autre but finalement que de réduire la réalité ; on est en compétition avec les politiciens ou les politicologues qui manipulent la réalité. Ce sont tous là des spectacles et des domaines auxquels on se confronte.

L'écrivain, lui, fait autre chose que de mystifier ; celui, en tout cas, que je lis, que j'aime et que je respecte, fait autre chose que de mystifier, réduire ou manipuler. Ce qu'il fait, je crois, c'est produire des mondes.

Ici, on a vécu un exemple assez extraordinaire puisque jusque vers la fin des années 50, on peut dire que le Québec avait des allures un peu immuables ; c'était un pays fermé, facile à expliquer, facile à comprendre. Tout à coup sont parus des textes, donc des écrivains pour les écrire, des textes qui se sont mis à produire de nouveaux mondes, ou de nouveaux Québec, si vous voulez, et qu'aujourd'hui, curieusement, le domaine politique, en tout cas dans le Québec, le domaine politique cherche à faire en sorte que certains de ces nouveaux mondes qui ont été produits à l'époque comme des textes poétiques deviennent des textes politiques. Vous avez en somme un parti qui cherche à rendre dans la réalité ce que l'on croyait être un rêve et qui n'était finalement que sorti de la réalité.

Alors qu'est-ce qui précède quoi ? Personnellement, je m'en fous. Ce que je sais cependant, c'est que nous sommes portés à croire que la réalité prime, alors que dans le fond, la réalité a la couleur ou l'allure qu'on veut bien lui donner, et ça a rien d'étonnant si on pense par exemple à un domaine auquel on est confronté ici de plus en plus, qui est celui de l'économie : c'est Galbraith lui-même qui a rappelé, je pense à juste titre, que la pensée économique était plus importante que les échanges réels. Il y a au Canada un million de chômeurs qui sont le produit d'un système qui, lui, est le produit d'une pensée économique en bonne partie. Il y a des gens qui ont dit : vous allez hausser les taux d'intérêt, ça va être bon pour l'économie. C'est une pensée. Cette pensée agit sur le réel : les taux d'intérêt sont augmentés, on n'emprunte pas, les usines ralentissent. Résultat pratique : il y a du chômage. Ce phénomène relié à la pensée économique, qui est une fiction et qu'hélas ! on respecte un peu comme la religion autrefois, mais qui est une fiction pure, ce phénomène se retrouve aussi dans ce qui s'appelle la littérature.

Que vous ayez certains auteurs qui rejoignent deux mille personnes, je pense à ce que Jacques Sojcher disait ce matin, un bon deux mille, trois mille je m'en fous, parmi ces deux-trois mille là, il arrive parfois qu'un écrivain aussi en fasse partie, et que cet écrivain soit touché par le livre de cette personne. Or, vous savez comme moi que c'est pas les couchers de soleil qui nous servent d'inspiration, mais bien les livres des autres. A partir de ce moment-là, puisqu'on écrit à partir de la bibliothèque, le livre

qui a eu deux, trois mille lecteurs, il peut être lu parce qu'un autre écrivain, lui, en aura parallèlement cinquante mille, cent mille, ou un million. Je ne connais aucun écrivain québécois qui ait pu échapper par exemple à la lecture ou au visionnement sous forme de film, du *Parrain* de Mario Puzo qui, lui, est à l'autre extrême de Sojcher.

Entre Sojcher et Puzo, il y a un monde, c'est le monde de la littérature ; c'est un monde où on produit des mondes, auxquels à un moment donné on se conforme. Ça finit même par être viable et plus vivable autour de soi parce que tout à coup, ces mondes-là coexistent. Il n'y a rien de plus fantastique que de mettre les pieds à New York parce que quand on met les pieds à New York, on sait que tout est possible. Maintenant, en réalité, probablement que tout est possible. A New York, quelqu'un peut vous dire : « Hey man, you want a million dollars ? » C'est possible, c'est arrivé, je l'ai vu dans le journal. Si c'est pas arrivé, ça pourrait arriver, c'est pareil. Ce qu'il y a de fantastique, c'est que New York est une ville mythique à propos de laquelle on a écrit tellement de textes qu'on peut y vivre en espérant qu'un millier de choses peuvent nous arriver. Montréal était la ville la plus plate au monde, plus plate qu'Oslo ou Winnipeg jusqu'à ce qu'on y écrive des chansons, jusqu'à ce qu'on y écrive des pièces de théâtre, jusqu'à ce qu'on y écrive des romans qui s'y passaient, jusqu'à ce que tout à coup, le nom des rues apparaisse jusqu'à ce que la réalité rentre dans nos textes.

Je pense que la politique, si on en parle c'est parce qu'on est en compétition très souvent avec des gens qui cherchent à produire d'autres mondes que ceux que l'on désire. En plus de ça, évidemment, vous êtes tous de fervents lecteurs pour la plupart d'entre vous, de journaux. Il est évident que le récit quotidien que vous lisez est un récit romanesque, et que dans ce récit romanesque, les politiciens prennent leur belle place tous les jours. Voilà.

MANUEL SCORZA :

Quelqu'un a fait une remarque, et moi j'ai trouvé que c'était une très belle définition du roman ; il a dit que la véritable histoire d'un peuple serait celle que raconteraient tous les rêves que les habitants de ce peuple feraient pendant une nuit. Moi, je trouve que cette phrase est admirable parce qu'en effet cette phrase pose l'autre côté de la réalité. Mais je vais revenir à la politique ; je vais revenir à la politique parce que la réalité n'est pas seulement la réalité consciente, et cette phrase-là propose d'une façon absolument admirable, cette phrase qu'aurait beaucoup aimée Joyce, que peut-être l'histoire d'une nation, l'histoire se raconte dans nos rêves. C'est une phrase très profonde. Un historien hollandais, dont le nom malheureusement m'échappe, est allé au Pérou et il a fait une expérience : il a demandé aux habi-

tants d'un village de raconter leurs rêves. Il n'est pas romancier, il est un historien ; il a découvert que les habitants de ce village rêvaient les mythes, et sa conclusion fut que la littérature mythique à certains moments reflète mieux la réalité que la littérature réelle.

Mais qu'est-ce qui se passe ? Je crois que si, dès le début nous ne faisons que parler de politique, c'est parce que nous en avons besoin ; pour certains, c'est un caprice ; pour nous, c'est un besoin, le désir de montrer d'une façon non équivoque le scandale de la réalité. Beaucoup de professeurs et beaucoup de critiques universitaires (c'est pas vraiment méchant !) changeraient d'avis s'ils étaient en Iran, où des millions de personnes ont été massacrées ; et ce que je dis n'a rien à voir avec la démagogie.

Je crois que la préoccupation politique est nécessaire, parce que l'espèce humaine est menacée, parce que la réalité menace maintenant le destin de l'espèce elle-même, parce que l'homme est en danger. Parce qu'il y a des faits qui, traduits en termes politiques, sont inquiétants. Par exemple, le fait qu'au cours des deux derniers siècles, la taille de l'homme dans les pays non développés, non industrialisés, la taille de l'humanité a diminué !

Alors nous ne sommes pas devant des problèmes de mots ; nous sommes devant une inquiétante menace pour l'homme.

Une fois, il y a quelques années, j'ai lu une étude sur la sexualité des Africains en France, engagés en France dans des travaux très durs. Ces garçons étaient partis en France pour gagner de l'argent, pour retourner dans leur pays et se marier, mais ils enduraient de telles souffrances dans la société où ils travaillaient, presque en esclaves, que leur puissance sexuelle disparaissait. Il y avait des garçons qui ne retournaient pas parce qu'ils ne pouvaient plus faire l'amour ; c'étaient des garçons de vingt-deux, vingt-trois, vingt-quatre ans.

Ce sont des études très dramatiques. Il ne s'agit pas d'accuser des écrivains qui appartiennent à une autre sphère de la pensée, qui font un travail par ailleurs très important, de les accuser de ne pas être là-bas, mais je ne voulais pas non plus que certaines situations soient prises trop à la légère. On ne peut pas parler des drames des millions d'hommes de façon cynique, désinvolte... Quelqu'un disait : « qui ouvre mon livre touche à l'homme » ; mais certains dossiers, quand on les ouvre, laissent voir des millions et des millions de morts.

Cela ne m'empêche pas du tout d'admirer la finesse de l'humour d'Alain Gerber, que j'aimerais beaucoup remercier.

NAÏM KATTAN :

On a beaucoup parlé de réalité sous diverses formes, et il est vrai que devant un innocent condamné ou devant un enfant qui meurt, la littérature semble sans aucune pertinence ; mais malgré tout, on parle de littérature, et c'est de ce rapport de la littéra-

ture avec le réel que nous discutons. J'ai senti depuis hier qu'il y avait trois discours qui se recoupaient, qui étaient différents les uns des autres et qui se chevauchaient selon les réalités dont on parlait. Il y a d'abord le discours de ceux qui établissaient la mission de la littérature dans ces situations d'oppression, étouffantes, où les écrivains ont une efficacité telle qu'on les met en prison, et ça c'est un problème épouvantable, mais que, de l'extérieur, les autres écrivains qui écrivent dans leur propre milieu, dans une autre réalité, ne peuvent que dénoncer, sans pouvoir le changer. On ne peut pas, par exemple simplement en signant des manifestes, ou en changeant de style ou de genre de roman ou de poésie, on ne peut pas changer la réalité lointaine, influencer par exemple sur le Shah d'Iran et sur ce qui se passe en Iran. Je ne sais pas combien parmi nous connaissent la littérature iranienne. Or, il y a une littérature iranienne et il y a des écrivains iraniens qui s'occupent de ça, et c'est ce rapport qu'on a avec une autre réalité, avec notre réalité qui devient pour nous une sorte d'échappatoire, une caution pour ne pas parler de quelque chose de beaucoup plus simple. La plupart des écrivains parlent de choses plus simples et parlent des choses qui les concernent plus directement, et je pense que ceux qui ont cette humilité-là essaient de faire leur travail.

Cette littérature est devenue non pertinente et on a essayé de l'étouffer par les sciences humaines ; ou comme elle n'avait plus le magistère, on a essayé de lui donner la valeur ou l'efficacité de la science pour lui redonner le magistère, et on lui a donné des dieux ou des prophètes comme Saussure ou d'autres pour dire : voilà, cette littérature, c'est une « écriture », ce sont des « textes », et on a établi le magistère du sixième arrondissement. J'ai été étonné de voir un Américain qui vit aux Etats-Unis parler de cette prépondérance du sixième arrondissement. Je ne sais pas combien d'écrivains américains qui vous entourent, monsieur Brooks, ont éprouvé cette dictature du sixième arrondissement.

Je pense que la plus grande partie de la littérature américaine actuelle y a échappé, et n'y a même pas pensé parce qu'elle s'occupait d'autre chose, elle s'occupait de sa propre existence. Donc on trouve cette dictature quand on la cherche, quand on va vers elle ; quand on ne va pas vers elle, qu'on s'occupe de sa propre littérature, de sa propre réalité, on ne l'éprouve pas. A cause de la perte d'efficacité et de la crainte que la littérature devienne sans pertinence, on a essayé de la rétablir avec une autre efficacité scientifique, mais on l'a réduit à une rhétorique, à un texte sans écrivain, sans qu'il y ait sujet, c'est-à-dire sans qu'il y ait un sujet qui écrit et un sujet qui lit. C'est une manière encore d'amoinrir la place de la littérature et de la rendre rhétorique, et ce n'est pas curieux que Zumthor ait trouvé un rapport extraordinaire entre les recherches des rhétoriciens et les recherches

actuelles, ce qui prouve que l'humanité marche mais peut-être n'avance pas toujours !

Il y a un troisième élément dont a parlé John Saul, c'est le rapport de la littérature au lecteur, et c'est le commerce. On connaît bien ça en Amérique du Nord, et maintenant aussi en Europe. On appelle ça littérature de gare, littérature journalistique, littérature n'importe quoi, mais on oublie qu'un grand nombre d'écrivains, que ce soit Balzac ou d'autres, ont écrit dans des journaux, ont été des écrivains très populaires. On peut en citer beaucoup qui n'ont pas eu peur d'écrire pour le grand nombre, et qui ont pu décrire la société.

Je pense que ce sont trois discours qui se chevauchent ; on privilégie souvent la politique parce que c'est la chose sur laquelle tout le monde tombe d'accord, parce que tout le monde peut dénoncer des dictatures lointaines et tout le monde parle à ce moment-là avec des sentiments sur lesquels nous sommes tous d'accord. Mais c'est le rapport avec la littérature qui n'est pas toujours évident.

ALBERT GUÉRARD :

Il y a peut-être un quatrième sujet. Je crois que monsieur Scorza encore une fois en a parlé un peu en parlant de la littérature mythique. Ici, nous sommes isolés depuis quarante-huit heures parmi des écrivains raisonnables. Presque sans journaux. Mais il y a un journal clandestin, que je me suis procuré ce matin, et qui indique comment est mélangé le réel quotidien et le réel fantastique. C'est le *Journal de Montréal* ; ce journal ressemble à *The Chronicle* de San Francisco :

Une jeune femme qui avait d'abord pris la peine de contacter le journaliste s'est immolée par le feu hier juste en face des bureaux des Nations Unies en Suisse.

Elle a laissé des notes, où figuraient notamment l'inscription : « Bar Bar Nam Kevelam », qui pourrait être la transcription phonétique en hindou des mots : *père, nom, vérité*. Elles portaient également une signature, une croix gammée et la mention « La mort est tout ce qui existe ».

Et un peu plus loin, je trouve sous la rubrique « Select Club Rive Sud » une jeune fille :

« J'ai tout pour être heureuse sauf toi. Aime lecture, navigation, voyages, hors de la médiocrité et de la vulgarité. Désire homme libre et sérieux, trente-cinq, quarante ans, cinq pieds dix et demi, bien bâti, bonne apparence, bonne position, ayant les mêmes goûts et capacité de dialoguer. »

Je crois qu'il doit être ici !

Alors je voudrais répondre à ce que disait monsieur Saul ce matin. Je crois qu'on n'a pas, sauf monsieur Scorza, insisté assez sur ce mélange du réel et du fantastique, et qu'on doit défendre

un peu l'anti-réalisme contemporain, la vraie fiction, la ré-invention du monde qu'on trouve chez les meilleurs écrivains du vingtième siècle. J'ai beaucoup de sympathie pour le scepticisme de monsieur Saul, mais je vois chez lui une nostalgie pour le roman du dix-neuvième siècle, qui me semble en somme mort.

Je pense que la communication qu'il souhaite, cette communication claire de la réalité des processus, c'est faux, c'est factice, que ça aura pour résultat une compréhension minima. Je crois que les grands romanciers du vingtième siècle sont difficiles, qu'il faut quand même apprendre à les lire ; il faut apprendre à lire Kafka ou Faulkner, Marquez, Fuentes, Kozinski, Tournier. C'est une communication subtile, difficile et plus précise peut-être que celle par exemple de Dickens ou même de Tolstoï.

Alors je crois qu'il y a deux genres de romans anti-réalistes dont on n'a peut-être pas assez parlé. Il y a d'abord le roman avec un sujet politique, enfin social, sujet où le vrai visage du pouvoir est caché ou masqué, et je pense à des livres où il y a des langoustes flottantes, et ce mélange convaincant de l'actuel et du fantastique. Exemple de fantastique : en 1944, au mois d'août, on m'envoyait en mission ridicule, trouver un V-2 près de Chartres. Ça n'existait pas, évidemment, mais c'est le sujet d'un roman de Pinson. Pinson avait sept ans en 1944, mais c'est lui qui a découvert la réalité réelle, c'est-à-dire la réalité absurde de notre recherche politique, l'absurdité totale. Alors voilà un genre d'anti-réalisme : Kafka et Pinson. Quand même, ils communiquent, mais communiquent par un art très difficile qu'il faut apprendre à lire.

L'autre chose dont on n'ose pas parler peut-être, c'est le roman qui ré-invente le monde, comme pure fiction, pour le plaisir, pour l'art. L'acte sexuel avec un requin ! C'est réel ! Il ne faut quand même pas négliger le plaisir de l'autre amant, ni celui du poète.

Je vois deux sortes valables d'anti-réalisme, l'un utile, l'autre seulement pour le plaisir de réinventer le monde.

JOHN SAUL :

Je vais peut-être répondre rapidement. Je suis absolument d'accord avec vous, je crois que ce que j'ai dit ce matin, ce n'est pas que le fantastique n'avait pas de place. On a plusieurs exemples de très grands romans qui portent en fait sur la réalité ou partent de la réalité, mais qui se passent dans le fantastique. D'ailleurs, j'ai parlé à quelques-uns il y a à peu près une heure d'un roman de Max Bergen : c'est du fantastique ! Une classe entière d'Oxford se suicide pour l'amour d'une fille qui, après ça, prend le train pour Cambridge ! C'est un roman extraordinaire, complètement fantastique, mais en fait, c'est un roman qui porte tout à fait sur l'économie, sur les classes sociales, sur les relations entre les gens. Il n'y a pas du tout de contradiction. Je voulais aussi dire (j'avais dit à la fin de la matinée qu'il fallait écrire pas pour

deux ou trois mille personnes, mais pour tout le monde), tout ce que je voulais dire, c'était que ce n'est pas aux écrivains de choisir, c'est-à-dire ça n'est pas à l'écrivain de dire : écoutez, je sais qu'il y a trois mille personnes là qui vont me lire ! C'est à l'écrivain d'écrire, et après, on va voir si c'est deux ou trois mille, ou cinq mille, ou dix mille personnes qui le lisent.

Et finalement, Michel Lemaire a dit qu'il ne fallait pas parler de la politique, qu'il fallait plutôt parler du travail de l'écrivain ; et là je suis entièrement d'accord encore une fois. Ce matin, j'espère que je n'ai pas dit le contraire ; mais je crois qu'il ne faut surtout pas voir la politique de manière isolée, il faut voir la politique intégralement parce que, comme disait Jacques Godbout, l'écrivain est une des rares personnes au monde qui puisse le faire. Créer le monde, c'est un rare métier... on n'est pas stratifié, il n'y a pas de limite. Voilà.

PIERRE NEPVEU :

Moi, je vais dire d'abord que j'ai beaucoup aimé l'intervention d'Alain Gerber qui me paraît une réaction salutaire contre une tendance qui était assez présente depuis le début hier et ce matin surtout, en insistant sur un mot qui est revenu souvent, et qui était celui de maladie, tout simplement.

Rivard, hier, a commencé par dire que la littérature, la pratique même de la littérature est une maladie, a quelque chose de pathologique. Monsieur Scorza a enchaîné là-dessus pour nous décrire une réalité qui est profondément pathologique sans doute, celle des constitutions fictives ; enfin on a ensuite étendu ce constat à l'ensemble peut-être du monde occidental, peut-être du monde entier ; ensuite monsieur Saul ce matin en commençant sa communication nous a dit que le roman était malade et là encore ça débouchait sur un constat plus général ; et finalement Bernard Noël, lui, nous a dit que c'était ni la littérature ni la réalité qui étaient malades, mais la relation finalement, c'est-à-dire le sens.

Moi, la question que je me suis posée avant ça, c'est celle-ci : cette maladie-là est assez étrange, elle n'a peut-être pas de visage un peu comme le pouvoir dont on parlait ce matin ; c'est-à-dire que les gens autour de cette table donnent tous l'impression d'être en santé, et je pense qu'au moment où ils écrivent, en tout cas, ils ne peuvent pas se sentir malades. S'ils se sentaient malades, ils n'écriraient pas. Alors je me suis posé la question de savoir où elle était cette maladie-là. Elle paraît évidemment impossible à toucher du doigt, et enfin devant cette constatation-là, je pense qu'on peut faire deux observations : d'une part un constat de maladie qui est en fait une manifestation assez pessimiste, un pessimisme assez romantique et nostalgique, je pense, et finalement une manière de se mettre en position de pouvoir nous voir nous-mêmes, de se mettre déjà dans la position du médecin et

par là finalement de se mettre en position de pouvoir. Une autre observation qu'on peut faire, c'est peut-être à ce moment-là qu'on tombe tout simplement dans le piège de tout mettre dans le métalangage, c'est-à-dire le globalisme, et alors on ne peut plus parler. Mais ça explique pourquoi lorsqu'on parle de la réalité, on ne parle que de politique en particulier : c'est qu'on semble incapable de parler d'une autre manière que globalement.

Il y a des gens qui parlent de leur travail, de leur écriture ; mais ce qui est assez notable, c'est qu'on est incapable d'en parler ici. Personne n'est capable de parler de son expérience individuelle d'écrivain, tout le monde parle globalement ; c'est le piège du métalangage, je pense, et c'est peut-être inévitable dans la mesure ou enfin, on ne peut pas dire à partir du moment où on se met à parler ici, on ne peut pas dire que tout va bien, ça serait absurde. A ce moment-là, on aboutit forcément à un constat de maladie. Je pense que si la communication de Gerber est intéressante, c'est qu'il en revenait tout simplement à l'écriture comme telle, dont on ne peut pas parler ici, ou en tout cas très peu, d'une manière très détournée, mais qui est en fait le seul acte qui compte — mais qui ne compte pas plus que n'importe quel autre acte assumé, vraiment assumé dans la société. C'est-à-dire que chaque fois qu'un individu pose un acte qu'il assume vraiment, la maladie qu'on peut constater à tous les niveaux (maladie économique, sociale, maladie du capitalisme, du communisme, de la littérature réelle), tout ça disparaît finalement.

Et l'acte même d'écrire se situe dans cette optique-là ; mais ce qu'on peut dire aussi, c'est que la littérature nous fait échapper, je pense, au globalisme dont on est victime, je pense, nous tous ici assis autour de la table. Ici, nous n'écrivons pas. A partir du moment où on écrit, où on représente la réalité, à ce moment-là le globalisme s'éteint ; pensons à la façon dont Marquez ou une romancière comme Elsa Morante parlent du roman politique ou parlent de la réalité. Pourquoi c'est valable ? C'est justement dans la mesure où il n'en parlent pas globalement, c'est-à-dire dans la mesure où ils l'écrivent.

Enfin, je pense que ça explique peut-être pourquoi, lorsqu'on parle de la réalité, on revient toujours à des considérations qui sont politiques, c'est-à-dire globales et qui sont finalement en dehors de l'acte même d'écrire, qui est la seule chose qui compte.

ANDRÉ BERTHIAUME :

J'irais un peu peut-être dans le même sens que Pierre Nepveu. Je remarque que depuis que les interventions ont commencé, on parle beaucoup plus de la réalité, même si elle est difficile à cerner, que de la littérature. La réalité ne se défend pas beaucoup, semble-t-il, la réalité se laisse faire et on peut dire bien des choses en son nom, d'autant qu'elle peut difficilement s'exprimer, si je puis dire. D'autre part, quand on parle de littérature, quand

on essaie de parler de littérature, il me semble qu'il faut prendre une certaine distance et avoir un certain sens critique ; et là, il y a des gens pour défendre la littérature, c'est un peu comme si la littérature était intouchable. Et il y a des écrivains, enfin, qui défendent la littérature et qui préfèrent se rabattre sur la réalité.

Ce que je veux dire, c'est que la critique littéraire semble faire peur à certaines personnes ; elle ennuie les gens pour ne pas dire plus, certains ont témoigné dans ce sens-là. Il me semble simplement que devant la littérature, on peut essayer d'avoir une certaine distance pour mieux voir son fonctionnement, pour voir ce qui se passe dans ce phénomène de la littérature, et quand on y pense bien, un romancier devant la réalité ne fait pas autre chose : il me semble qu'il prend ses distances pour mieux voir. Il y a dans tout roman, par exemple, tout récit, une analyse critique de la réalité. Alors je ne vois pas pourquoi on n'oserait pas toucher à la littérature.

PETER BROOKS :

Puis-je revenir un petit moment sur ce qui a été dit par Katan, qui s'est étonné de ce que j'évoque le sixième arrondissement ? C'est bien sûr parce que je suis universitaire et non pas romancier aux Etats-Unis, et c'est vrai que les romanciers américains restent des solitaires qui ne sont pas tellement touchés par ce qui se fait en critique littéraire, surtout dans le sixième arrondissement. Mais je crois que c'est un peu dommage, en ce sens que les romanciers américains n'ont presque jamais participé à cette parole culturelle qui est maintenant internationale : maintenant, nous sommes en face d'une multinationale, parce qu'un peu partout, de Tokyo à Montréal, les mêmes problèmes sont soulevés, n'est-ce pas, et je vois ici un groupe d'écrivains, de critiques et d'autres, qui connaissent tous les mêmes auteurs, y compris les critiques, n'est-ce pas, et qui sont prêts à aborder les mêmes problèmes. Je crois que c'est dommage que les romanciers américains restent très souvent en marge de ce phénomène ; en effet, très souvent, justement, ils sont des isolés, des solitaires qui ne suivent pas ces gens.

Mais ce que je voulais surtout, c'est souligner le fait qu'il s'agit d'une question de critique littéraire (et je n'aime pas cette expression), du problème de savoir ce qu'est l'écriture et la place de l'écriture dans l'ensemble des activités humaines. Maintenant cela se passe d'une façon multi-nationale et les gens de Moscou, les gens de New York, sont très capables de s'entendre et je crois que ça, c'est un phénomène assez nouveau et assez intéressant en soi.

YVON RIVARD :

Je voudrais répondre à Pierre Nepveu et on a déjà commencé, je crois, à répondre à ce qu'il soulevait. Si j'ai introduit le terme

de maladie, il n'était peut-être pas très juste. Ce que je voulais dire essentiellement, c'est ceci : c'est que la littérature était peut-être malade parce qu'elle ne voulait pas guérir. Dans un de ses livres, Blanchot pose la question suivante : « vers où va la littérature ? » et il répond : « vers son essence », c'est-à-dire vers sa disparition, et je crois qu'au fond la littérature poursuit un objet, poursuit une fin, et craint dans le même instant de trouver cet objet, cette fin qui la condamnerait à disparaître. Marteau disait tout à l'heure : on cherche le mot de passe, si on le trouvait, on disparaîtrait. Si je parle de la littérature malade et qui refuse de s'interroger, comme disait Berthiaume, c'est qu'on a peur de remettre en question notre propre activité d'écrivain ; et je crois que s'il y a une maladie dans la littérature ou un certain piétinement ou une complaisance, ou une imposture, c'est qu'on a peur au fond de disparaître.

LOUIS CARON :

Je voudrais d'abord expliquer un peu pourquoi j'ai gardé le silence jusqu'ici : je suis un nouveau venu dans cette assemblée qui me semble à la fois me dépasser et me concerner profondément.

Au fond, à bien y penser, je me suis demandé depuis le début si la multinationale de la littérature, c'était pas précisément nous tous ensemble et je suis en train de constater que l'absence de visage qu'on a attribuée aux multinationales correspond tout à fait à l'assemblée déployée autour de cette table carrée.

D'autre part, je voudrais affirmer que je m'inscris personnellement bien davantage dans le sens d'Alain Gerber que du côté de l'analyse ou de l'explication, c'est-à-dire que je favorise profondément, dans mon point de vue de la réalité, le geste créateur, d'abord et surtout.

C'est pourquoi, pour terminer, j'ajouterai que l'assemblée que nous constituons ici est peut-être à mon avis la forme la plus parfaite d'irréalité qui puisse se concevoir. C'est pourquoi je n'aurai sans doute plus l'occasion d'intervenir d'ici la fin des débats, et je ne voudrais pas que vous considériez mon silence comme du mépris ou comme un refus d'intervenir.

JACQUES GODBOUT :

Et il remit sa pipe dans sa bouche.

WILFRID LEMOINE :

Ça donne à réfléchir. Alors est-ce que les remarques de Louis Caron vous ont complètement paralysés, vous ont fait sombrer dans l'irréel ? Il n'a plus rien à ajouter, tout le monde est d'accord ?

JACQUES GODBOUT :

Sauf que si on prend l'horloge dont a parlé Gerber, il y a des

gens qui s'intéressent à ce qu'à cinq heures il se passe quelque chose et d'autres qui sont intéressés au mécanisme qui fait fonctionner l'horloge et qui disent : oh ! comme c'est curieux ces espèces de roues dentelées qui entrent les unes dans les autres, et t'as vu ! c'est ça qui fait sonner, et regarde, ça va sonner ! Il dit : t'as vu, ils s'envoient dans l'international, ils vous envoient dans votre université un petit paquet de mécanismes qu'ils renvoient au sixième arrondissement, le font huiler, ils font des théories, et si on changeait les mécanismes de place ? C'est très sûr, c'est très bien . . . Mais je pense qu'à ce moment-là, il y a effectivement maldonne : c'est difficile de mettre des horlogers dans une salle et en même temps ceux qui veulent se servir des montres pour pas rater un train.

ROBERT MARTEAU :

C'est un peu ça que je voulais dire en prenant l'exemple du monde visuel, de la peinture. J'imagine, on demande que les gens qui font de l'écriture parlent de leur métier, et puis on s'aperçoit qu'ils ne peuvent pas en parler simplement ; ils ne peuvent pas parce qu'ils le font ! Cézanne, il aurait pas été capable de parler du métier de peintre parce qu'il exerçait ce métier, sa vie entière était aspirée par ce métier. C'est seulement le tableau qui parle pour lui, sa parole c'est le tableau. Il aurait pu faire un discours toute sa vie sur la manière de peindre, c'aurait pas fait un tableau. Ce qu'il voulait, c'est faire un tableau qui soit au musée, c'était ça, c'était seulement ça.

Alors les gens constatent qu'il y a une impossibilité de parler de l'écriture ; on voudrait qu'on parle de son métier comme un sabotier, qu'on lui demande comment il fait pour faire un sabot : un cours technologique, c'est ça qu'on voudrait. Mais ceux qui sont à l'extérieur, dont la fonction est d'expliquer la littérature, le font beaucoup mieux, évidemment, que ceux dont le faire est de se manifester par un livre, un texte, un tableau, un morceau de musique, parce que comme disait Godbout, on demande à l'horloger une fois qu'il a fini son horloge de rentrer dedans et puis d'expliquer toute son horloge. Mais c'est pas ce qui l'intéresse : c'est de faire une horloge.

PETER BROOKS :

Je crois que c'est profondément faux. Je crois que ça a toujours été les grands romanciers, les grands poètes qui étaient les meilleurs critiques littéraires, que ça soit Flaubert, Proust, Paul Valéry et plusieurs autres ; ils aimaient démonter leur mécanisme et c'est eux qui sont les meilleurs critiques.

WILFRID LEMOINE :

Est-ce que monsieur Marteau a quelque chose à répondre à monsieur Brooks ?

ROBERT MARTEAU :

Non, je n'ai rien à répondre.

JACQUES GODBOUT :

Pourquoi ça a changé, Brooks ?

PETER BROOKS :

Je ne dis pas que ça a changé pour tout le monde, je crois que ça n'a jamais été vrai pour les romanciers américains à l'exception de Henry James qui s'est exilé des Etats-Unis. Ça tient, si vous voulez, aux réalités sociologiques de la vie des écrivains américains, ça serait une question très compliquée à aborder, mais ça n'a pas changé pour les écrivains, pour les romanciers parisiens, nullement.

JEAN-MARIE POUPART :

Puisqu'il semble y avoir un courant qui fait que ceux qui ne parlent pas beaucoup dans ces circonstances-là parlent, je m'inscris à la suite de Pierre Nepveu et de Louis Caron. Moi, à certains moments de cette discussion, je me disais : quand je suis chez moi et puis que j'écris et que j'y prends plaisir, est-ce que je dois m'en confesser ?

Bon, deuxième réaction. On parle, on a parlé du créateur, on a parlé de la politique, on a parlé du critique : quand je suis chez moi et puis que je suis en train de lire *la Valse aux Adieux* de Kundera et puis que ce que j'en retiens fondamentalement, c'est le plaisir, je me rends compte bien sûr qu'il y a la réalité des Tchèques, qu'il y a la réalité des Roumains, que cette réalité-là est tout à fait grise, mais ce que j'en retiens c'est le plaisir : est-ce que je dois me sentir coupable, est-ce qu'il y a moyen de créer en toute sérénité ? C'est-à-dire si je crée sereinement, est-ce que je suis un être tout à fait inconscient de ce qui se passe autour de moi ?

Bon, c'est ces questions-là qui me tournent dans la tête là, et puis je ne suis pas tout seul, parce que ça s'inscrit dans une suite qui s'est amorcée vers les six heures moins quart.

WILFRID LEMOINE :

Ça a commencé à cinq heures avec la marquise, il est six heures dix, et Louis-Philippe Hébert a demandé la parole.

LOUIS-PHILIPPE HÉBERT :

Pour en revenir à ce que disait Robert Marteau à propos de l'incapacité de parler ou de sa création de la part de l'écrivain ou du créateur, je pense que le débat est maintenant peut-être un petit peu différent de nos jours : le critique moderne revendique le droit à la création autant que les créateurs. Et d'un autre côté, les créateurs eux-mêmes se permettent d'amorcer un débat

théorique sur ce qu'ils font, sur la signification de leur oeuvre, et je ne pense pas qu'en soi, ce soit négatif ni d'un côté ni de l'autre. Quand Jacques Godbout disait tout à l'heure qu'on produisait des textes à partir de textes, je pense que ce que fait le critique maintenant, c'est produire justement un texte, un texte critique à partir d'un texte de création, et il y a des possibilités, enfin, moi ça m'arrive si je puis servir d'exemple, il m'arrive de produire un texte de création à partir d'une critique, c'est-à-dire à partir d'un texte théorique. Je ne vois pas pourquoi il y aurait nécessairement conflit entre d'un côté les critiques et d'un autre côté les créateurs.

Je remarque aussi en passant que c'est un débat qui s'est aussi posé l'année dernière où il y a eu une sorte de conflit théorie-critique. Je pense que le fait que des critiques puissent produire des textes qui sont presque des textes des créations, ça fait grincer les dents des créateurs, c'est comme si on s'emparait un peu de leur territoire. D'un autre côté, de la part des critiques, le fait que les créateurs se permettent eux-mêmes de plus ou moins établir une théorie de ce qu'ils font, ça fait aussi grincer des dents, mais je pense qu'il devrait y avoir ici une sorte de bonne entente naturelle.

JACQUES GODBOUT :

Je veux profiter d'un micro ouvert.

WILFRID LEMOINE :

Voilà, vas-y mon vieux, faut pas se gêner, monsieur le Président !

JACQUES GODBOUT :

Ce qui m'énerve, contrairement à Louis-Philippe, c'est que le discours critique, comme il est pratiqué très souvent et principalement sous l'influence du sixième arrondissement, est un discours prévisible. Il m'ennuie comme un sermon du dimanche. Il arrive de façon prévisible : je sais à quel moment vous allez citer Ricardou, Sollers ; je sais que la femme de Sollers va apparaître elle aussi à un moment donné, Kristeva bien sûr ; je sais toujours à quel colloque vous faites allusion, qui s'est tenu dans tel château au mois de mai dernier. Vous savez, à un moment donné, cette critique devient un mythe, mais un mythe triste à brailler parce qu'il est prévisible, ce qui m'a toujours déplu dans certains textes de critiques, même ceux qui participaient à l'influence du sixième — du seizième aussi, c'est pareil. Parfois, ça m'a amusé, quand il y avait des choses étonnantes, un petit peu fulgurantes, mais c'est rare. Il y a autre chose ! J'aime mieux un roman de gare. Tant qu'à rester dans le prévisible, aussi bien rester dans la série noire...

LOUIS-PHILIPPE HÉBERT :

Est-ce que je peux profiter du micro ?

WILFRID LEMOINE :

Si tu permets, il y en a beaucoup qui ont demandé la parole. Toujours, après deux heures de conversation, ça se bouscule au portillon ; se sont bousculés messieurs Sojcher, Rivard, Belleau, Archambault, Louis-Philippe Hébert.

JACQUES SOJCHER :

Écoutez, je serai très bref. Je voudrais dire que tout à l'heure, Alain Gerber a parlé de la marquise qui sortit à cinq heures, ça m'a vraiment très troublé ; c'est une phrase que je connaissais bien entendu, mais j'avoue mon trouble. Au fond, c'est comme si c'était un précipice du romanesque ; depuis une heure, j'écoute ce qu'on dit ici, je ne pense plus qu'à ça.

Je crois que ça veut dire : brusquement quand on dit la date et l'heure, votre obsession, c'est que le romanesque revient. Alors j'écris cinq lignes, qui est le début d'un récit qui s'appelle évidemment : « La marquise sortit à cinq heures » ; je voudrais vous les lire en témoignage de ce coup de foudre pour la communication.

« La marquise sortit à cinq heures, elle venait chez moi. J'étais chez le dentiste qui me plombait une molaire en me caressant le visage. Elle ne me trouva pas, mais me laissa ce message : viens chez moi entre six et sept. A peine rentré, j'accourus, elle m'ouvrit en me souriant d'un air plein de promesses ; elle avait les dents superbes et très blanches. »

WILFRID LEMOINE :

Enfin un écrivain qui écrit !

ANDRÉ BELLEAU :

J'arrive de donner un cours de l'Université du Québec à Montréal, je ne sais pas si je suis hors d'ordre, mais j'ai cru retrouver un débat anachronique auquel j'assiste à chaque année : critique et littérature, théorie et pratique.

WILFRID LEMOINE :

Ça vous rappelle des souvenirs !

ANDRÉ BELLEAU :

Je suis d'accord avec Brooks que, depuis l'étude de l'imparfait chez Flaubert par Proust, que cette chose-là me semblait réglée depuis longtemps, et si Jacques Godbout trouve que le discours critique est prévisible, moi je trouve que l'absence de discours de Godbout est également prévisible !

Ce que je veux dire par là, c'est ceci : c'est que ça fait plusieurs années qu'on dit aux critiques : montrez vos papiers ! D'ailleurs, je ne suis pas critique, j'en parle avec beaucoup d'objectivité, mais on les interroge toujours d'une sorte de position naturalisée où le demandeur n'a pas à dire, lui, quelle est sa conception de la littérature. « Calme bloc ici-bas chu », je ne sais pas... C'est un autobus, sans détermination... Il semble que Godbout n'ait pas de conception de la littérature, que d'autres n'en aient pas non plus ; c'est au nom d'une sorte de nature, une sorte d'implicite qui n'est jamais dit que la question du critique est questionnée. C'est un mouvement qui va toujours dans le même sens. Godbout est allé à l'école, il a fait son cours classique ; je suis certain qu'il a appris quelque chose sur la littérature quand il a fait ses études. Est-ce qu'il se les avoue, ces choses-là, les a-t-il oubliées ? Je suis sûr que tous les gens ici ont appris des choses et ont écouté des discours critiques dans leur jeunesse. Ça semble oublié ; et dans une sorte d'état de spontanéité merveilleuse où tout va de soi, on se retourne vers les critiques et on dit : montre tes papiers ! qu'est-ce que tu fais ? justifie ton activité !

Moi, je pense que c'est plutôt à ceux qui m'adressent la question de me dire une fois pour toutes : qu'est-ce que la littérature ? quelle est leur conception de la littérature ? Je pense qu'il faudrait que ça commence, ça serait intéressant.

JACQUES GODBOUT :

C'est une bonne question de colloque, mais là le problème, André, c'est que t'es arrivé effectivement après avoir donné un cours. C'est dommage, et ça t'aurait privé de faire de l'humour à mes dépens, une partie de ce dont tu parles, je pense l'avoir abordé tout à l'heure, et tu es arrivé juste au moment critique, c'est dommage, on se retrouvait.

ANDRÉ BELLEAU :

On rate des occasions comme ça.

NAÏM KATTAN :

Et les romans de Godbout, ce n'est pas une conception de la littérature ça ?

ANDRÉ BELLEAU :

Il ne semble pas.

NAÏM KATTAN :

Il les a donnés ses papiers lui, carrément.

ANDRÉ BELLEAU :

C'est un créateur Godbout, c'est pas un critique.

GILLES ARCHAMBAULT :

Je profite de ce que le temps file pour parler pas trop longtemps. Je ne veux pas rendre hommage à Louis Caron parce que la raison pour laquelle je parle ressemble étrangement à la sienne. Je trouve que c'est un dialogue de sourds, mais j'aime ça que ce soit un dialogue de sourds. Ça me plaît quand ça a du style ; quand ça en a pas, ça m'ennuie. Mais ça me gêne absolument pas que des gens qui sont des critiques parlent autour d'une table à des gens qui font des romans ; je trouve ça merveilleux. Question d'accent. On se comprend ou on se comprend pas, mais ça ne m'inquiète pas du tout que des gens puissent parler longuement de choses que moi j'aurais peut-être réglées de façon un peu sottée, un peu primitive, parce que je suis sot et primitif, et je pense que quand on réunit autour d'une table des gens comme nous qui n'avons pas la même formation ni les mêmes goûts, c'est fatal, c'est normal, et ça ne me scandalise pas. Je pense que dans la mesure où on ne se sent pas obligé de rendre des comptes, tout va bien.

Je me souviens d'avoir fait une entrevue avec Carlos Fuentes et je lui avais posé la question suivante : est-ce que lui s'était déjà senti un peu visé par les théoriciens de la littérature ? Est-ce qu'il s'était senti théoricien lui-même ? Il m'avait dit : non, d'après moi ceux qui ont eu peur c'est ceux qui auraient eu peur de toute façon.

Alors il me semble que nous qui ne faisons qu'écrire, et c'est déjà beaucoup, la seule chose que nous pouvons faire c'est de laisser ceux qui écrivent en faisant de la critique le faire, c'est tout. Mais de là à souhaiter qu'on se rencontre, c'est une tout autre histoire.

LOUIS-PHILIPPE HÉBERT :

Si je peux me glisser dans le débat, je pense que Jacques a peut-être un peu raison lorsqu'il dit que le discours critique est prévisible, mais je pense aussi que sans critique le discours de la création risquerait d'être infiniment répétitif. Et le problème, et là je pense que ça rejoint un peu le thème de la rencontre, c'est la critique, finalement, c'est lui qui fait le lien entre peut-être ce qu'on pourrait appeler le réel ou la réalité, que ce soit la réalité du monde, la réalité des lecteurs ou la réalité du langage, et le créateur. Tout ceci non pas pour relancer le débat parce que je crois qu'il est assez tard, mais simplement pour éviter que la rencontre ne devienne, par opposition à d'autres rencontres, une sorte de rencontre des intuitifs.

GILLES ARCHAMBAULT :

On n'en est pas menacé, Louis-Philippe !

WILFRID LEMOINE :

Tu en as contre l'intuition ?

LOUIS-PHILIPPE HÉBERT :

Contre l'intuition *seule*, oui.

YVON RIVARD :

Si la critique est souvent prévisible, c'est peut-être que la littérature l'est aussi très souvent !

JACQUES GODBOUT :

C'est possible.